

---

ВЕСТНИК ДЕТСКОЙ

---

ЛИТЕРАТУРЫ

---

Выпуск 3

2011

**ВЕСТНИК ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Ежеквартальное информационно-аналитическое издание

Выпуск 3

При поддержке Санкт-Петербургского отделения  
Союза писателей России

Спонсор издания – дизайн-студия «Р.Е.К.А.»

Главный редактор – доктор филологических наук  
Т.А. Федяева  
(fedjaew58@mail.ru)

Информация о “Вестнике детской литературы”  
на сайте [www.vestnikdl.ru](http://www.vestnikdl.ru)

Редакция

Теория и история детской литературы – доктор  
филологических наук И.И. Бурова

Рецензии – кандидат

филологических наук С.В. Максимова

Информация – кандидат

филологических наук М.В.Иванкина

Редактор – писатель, член Союза писателей СП России  
А.И. Белинский

При любом использовании  
текстов ссылка на «Вестник детской литературы» обязательна

ISBN

© Т.А.Федяева - идея проекта, составление, 2011

© Коллектив авторов, текст статей, 2011

ОТ РЕДАКТОРА ..... 5

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ: Л.Л.ФАДЕЕВА ..... 6

А.А.Бубнева. Хоровод образов: о детской поэзии Л.Фадеевой ..... 8

С.В.Максимова. «...Родом не из детства»:  
автобиографическая проза Л.Фадеевой ..... 14

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ ..... 18

РАССКАЗ

Н.Ю.Жуланова. «Откровение в авоське»:  
рецензия на книгу И.Краевой «Чаепитие с пяткой» ..... 18

ПОВЕСТЬ

О.В.Сливицкая. Эпос жизни хорюшки: по следам Пришвина  
и Бианки. Рецензия на повесть О.Д.Трушина «Хорюшка» ..... 21

А.В.Давыдова. «До солнышка и обратно»:  
о книге Н.А.Гузеевой «Жила-была девочка Леночка» ..... 23

А.В.Давыдова. «Котлеты – отдельно, медальон – отдельно»?:  
иронический детектив Е.Малинкиной «Привет от котлет» ..... 27

Т.А.Федяева. Средневековье, бабушки и астероиды:  
рецензия на повесть Л.Л.Бубновой «Мой маленький астероид» ... 31

РОМАН

И.И.Бурова. Аномалии любви: о романе  
М.Семенов и Е.Мурашовой «Уйти вместе с ветром» ..... 34

ПОЭЗИЯ

Н.Ю.Жуланова. «Друг без дружки не прожить» :  
рецензия на сборник стихов О.С.Бундура «Книжка про нас» ..... 38

Т.А.Федяева. Петербургские авторы – детям.  
О спецвыпуске «Невского альманаха». .... 43

А.С.Сорокина. Антидетская литература . . . . .	44
Б.С.Жаров. Андерсениана Л.Брауде . . . . .	49
М.В.Иванкива. Эрик Карл и его авторские книги . . . . .	51

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

М.Д.Яснов. От Робина-Бобина до малыша Руссея. О ленинградских переводчиках и стихотворных книжках . . . . .	53
--	----

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М.Престель. Чудесный беспорядок. Введение в теорию фантастической детско-юношеской литературы и поэтику фэнтези. Пер. с нем. В.Г.Сибирцевой . . . . .	70
---	----

ХУДОЖНИК И КНИГА

Н.Д.Соколова. Родом из детства. Михаил Бычков, художник детской книги . . . . .	98
--	----

ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ

И.И.Тихомирова. Она учила нас искусству чтения: о книге Натальи Долининой «Каждый читает по-своему» . . . . .	116
Л.Г.Яковлев. Крах заветной мечты . . . . .	123

К ЮБИЛЕЮ ЖУРНАЛА «КОСТЕР»

Из истории журнала «Костер»: интервью С.В.Сахарнова А.П.Гостомыслову (2006) . . . . .	129
--	-----

ИНТЕРВЬЮ С ПИСАТЕЛЕМ

Галина Цыпленкова: «Детский писатель должен быть фантазером» . . . . .	135
---	-----

ИНФОРМАЦИЯ

СОБЫТИЯ – М.В.Иванкива. Театр глазами детей . . . . .	138
М.В.Иванкива. О премьеры в Александринском театре . . . . .	140
МУЗЕИ – М.В.Иванкива. Петербургский музей кукол . . . . .	142
ВЫСТАВКИ – О.С.Бундур. Турне с писателями . . . . .	143
СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ . . . . .	148
ОБ АВТОРАХ «ВЕСТНИКА» . . . . .	150

ОТ РЕДАКТОРА

Третий номер «Вестника Детской литературы» разнообразен по тематике. Начинает номер литературный портрет прекрасной детской писательницы Л.Л.Фадеевой, составленный из статей о двух гранях ее таланта – поэтическом и прозаическом. Наряду с традиционными разделами – рецензиями, посвященными анализу новинок, вышедших в наших крупнейших издательствах – Детгизе, Азбуке-Аттикус, Розовом жирафе и других, проблематике теории и истории детской литературы (статья молодого ученого из Германии М.Престеля и интервью С.В.Сахарнова об истории журнала «Костер»), переводу (замечательно основательная статья известного детского поэта и прекрасного переводчика М.Д.Яснова), проблемам детского чтения, в номере появились новые рубрики. Это прежде всего раздел «Художник и книга», а также «Интервью с писателем». В первом из них представлено творчество одного из ведущих петер-

бургских иллюстраторов детской книги Михаила Бычкова. Обзор его работ начинается давно задуманную серию публикаций о детской книжной графике. Во втором публикуется интервью старейшей детской писательницы г. Сызрани Г.М.Цыпленковой, которая недавно отметила свой юбилей. Г.М.Цыпленкова высказывает множество верных и важных мыслей по поводу сегодняшнего положения российской детской литературы, в том числе и региональной.

Отличительной чертой третьего номера является его полемическая направленность. Ее тон задают две статьи – «Антидетская литература» А.С.Сорокиной и «Крах заветной мечты» Л.Г.Яковлева. Обе публикации наполнены тревогой о круге чтения современных детей и призывают к дискуссии. Мы охотно напечатать отклики на эти в высшей степени неравнодушные высказывания о проблемах современной детской литературы.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

Творчество Л.Л.Фадеевой (род. в 1938 г.), которое с полным правом можно отнести к классике нашей детской литературы, давно признано и самыми взыскательными писательскими кругами, и самой широкой читательской аудиторией. Ее произведения высоко оценили В.Шефнер, С.Сахарнов, Н.Слепакова, А.Кушнер, М.Яснов, Г.Гоппе, Т.Гнедич, С.Ботвинник, Д.Левоневский, В.Берестов – всех не перечислить. Людмила Леонидовна начала публиковаться в конце 1950-х годов, затем ее книги стихов выходили многотысячными тиражами в крупных столичных детских издательствах. Л.Фадеева – признанный мастер школьной лирики. Очень хорошо о главных качествах ее поэзии сказал М.Яснов: «Стихи Людмилы Фадеевой уже давно известны читателям детской поэзии. С моей точки зрения, мало кто сегодня пишет с такой задушевностью, с таким мягким

юмором и своеобразием о младших школьников» (2008). Но, вероятно, нет ничего важнее мнения тех, для кого эти стихи создаются. К словам ученика третьего класса Антона Горохова могли бы присоединиться тысячи ребят: «Эти стихи мне очень нравятся. Они про нас! Про наш класс!»

Мы хотели бы обратить внимание на то, что диапазон творчества Людмилы Фадеевой гораздо шире школьной темы. Это можно видеть из анализа ее поэзии последних лет, выполненным А.А.Бубневой. Не так давно Людмила Леонидовна обратилась к прозе, которая стала предметом исследования в статье С.В.Максимовой. Многие великолепные произведения писательницы остались за рамками анализа – это и повесть-сказка «Красный жилетик или приключения маленького муравья Тини», и лирический рассказ о маленькой девочке «Ксюшенька»,

и готовящийся к выходу в издательстве «Сатис» сборник стихов «С крыльями и на земле».

Людмила Леонидовна живет в пригороде Петербурга, маленьком городке Колпино. Она лауреат Золотой книги Колпино. Ее стихотворные сборники последних лет выходили в основном при поддержке администрации этого города небольшими тиражами и не получили должного распространения. Высокоталантливая поэзия и проза зрелого мастера слова двух последних десятилетий не доходит, к сожалению, до широких читательских кругов. Эти проблемы знакомы многим российским детским писателям. Настоящими публикациями «Вестник» хотел бы привлечь внимание крупных издательств к творчеству классика нашей детской литературы.

Уже когда этот номер был отдан в верстку, Людмила Леонидовна прочла мне по телефону очень смешное, но совсем не лишнее глубокимысленности стихотворение-автопортрет. Я думаю, оно хорошо дополнит в юмористическом ключе ту серьезную картину ее творчества, которую «Вестник» представляет в настоящем номере. Вот это стихотворение (написано 29 мая 2011 года):

*Если б я была поросенком,  
Я к корыту бы не пробилась...  
Уступив братишкам, сестренкам,  
В размышленья бы погрузилась.  
Если бы кто толкнул, простила...  
Сала явно бы не нарастила!  
Если б вышел хозяин с ведерком,  
Не визжала, не суежилась,  
Улыбнулась бы хлебным коркам  
И в Фадееву превратилась.*

Т.А. Федяева

## А.А.Бубнева

### ХОРОВОД ОБРАЗОВ: О ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ЛЮДМИЛЫ ФАДЕЕВОЙ

Л. Фадеева. Отдохнули. Веселые стихи для младших школьников. СПб.: ВВМ, 2004. – 40 с.  
Л. Фадеева. Тарелкина дочка. 100 загадок. СПб.: Изд. «ВИС», «Аура Инфо», 2007, 115 с.  
Л. Фадеева. Мечта номер один. Школьная лирика. СПб.: Изд. «ВИС», «Аура Инфо», 2008, 36 с.  
Л. Фадеева. Секретик. Стихи и скороговорки для дошкольников и первоклассников. СПб.: Изд. «ВИС», «Аура Инфо», 2008. 36 с.  
Л. Фадеева. Колокольчиковый сон. Книга издана на средства администрации г. Колпино. Л. Фадеева. Твоя шагалочка. СПб.: Тускарора, 2010, 36 с.  
Л. Фадеева. Заметки о занятиях литературным творчеством. Рукопись.

Стихи Л. Фадеевой начали печататься в 50-е годы. Так сложилось, что основным направлением ее творчества стала поэзия для детей. Первая книга вышла в Кемерово в 1961 г. Называлась она «Подсолнушек». Автор, имея художественное образование, сама иллюстрировала книгу. Уже в первой книге обозначились основные темы и образы, которые будут развиваться и в более поздний период творчества. Чувства юных героев, тонко подмеченные и переданные в лирическом стихе и в зрительном образе, станут основным мотивом творчества Л. Фадеевой.

Стихи первой книги выучивались детьми наизусть. Автор часто слышала их от ребят, случайно встреченных ею на улице. У молодой Людмилы Леонидовны получалось писать для детей настолько проникновенно, что некоторые ее знакомые спрашивали, как поживает ее «воробушек»,



имея в виду ее предполагаемого ребенка. Она в ответ смеялась: мамой она стала много позже.

С тех пор издано двадцать две книги для детей. Тиражи книг Л. Фадеевой советского периода составляли 150-200 тысяч экземпляров.

Тираж последних книг, выпущенных с 2004 по 2010 годы, скромнее: от 500 до 2000 экземпляров. Стоит подробнее остановиться на произведениях Л. Фадеевой, изданных в последнее время, и написать о них как о художественных явлениях, представляющих несомненную эстетическую ценность. Представленные в них образы и ситуации формируют интерпретационное поле, которое может дать интереснейший материал для осознания градации творчества поэта, развития чувства времени и изменения потребностей конкретных читателей.

Людмила Фадеева глубоко чувствует способность поэзии схватить суть детского лирического переживания. В стихотворении «Мне понравилось стоять» («Отдохнули») мальчика, шумевшего на уроке, просят немного постоять, подумать о своем поведении. Он встает, смотрит в окно и видит деревья, завод. И настолько увлекается своим задумчивым любованием, что, естественно, прекращает мешать учителю. И в этот момент его просят сесть. «Зачем я лучше стал и тише? // Мне так понравилось стоять!» – думает мальчик, открывший для себя в этом наказании удивительную тихую и какую-то его личную радость.

Нежность и неповторимость чувства героев можно назвать основной

темой поэзии Фадеевой. Особый мудрый и творческий детский взгляд на мир позволяет лирическим героям увидеть следы медведя в парке («Медвежьих следы», «Секретик»), слышать, что говорят облака («Сиреневое облачко», «Мечта номер один»), понимать собаку, которая выражает свои чувства только лаем («Лаяла собака», «Отдохнули»).

В стихах, посвященных освоению ребенком абстрактных понятий, передано медитативно-задумчивое настроение героев, которые пытаются на свой лад осмыслить категории времени и пространства:

*Наши Дунай разлегся  
Вдоль будки у сарая,  
И еще осталось  
Немножечко Дуная!  
(«Наши Дунай», «Твоя шагалочка»).*

Процесс осознания устройства мира в этих «домашних» стихах лишен болезненности столкновения мира взрослых и детей, традиционного для детской литературы. Однако в школьной лирике этот конфликт намечен. Детская душа здесь сталкивается с требованиями официальной школьной жизни, ценящей хорошие оценки и прилежание, и заставляет гордиться пятеркой, а из-за двойки огорчаться. Но при этом герои продолжают чувствовать главное – са-



мих себя и своих друзей, мечтать и видеть то, что не видят взрослые.

В стихотворении «Лиса в классе» («Отдохнули») дети определяют ударение в слове «лиса», все хором кричат это слово, а одному мальчику мечтается, что лиса, услышав, как громко ее зовут, прибежит из леса.

*Я люблю тебя навсегда,  
Окружающая среда  
(«Окружающая среда»,  
«Отдохнули»).*

Несмотря на то, что черника, озеро, барсук теперь объединены для героини понятием «окружающая среда», девочка все это продолжает чувствовать и любить как и прежде, но теперь с налетом учености. Здесь, как и в некоторых других стихотворениях («Зимние глаголы», «Действие сложенья») звучит попытка ребенка приблизить, сделать знакомым то, что нельзя потрогать и ощутить, но что оказывается таким важным в этом школьном, почти взрослом мире.

Герои-школьники наделяют абстрактные понятия живым смыслом, телом и душой, а с ними уже можно подружиться (зимние глаголы «толпятся», действие сложенья это «приземленье и встречанье // И от радости кричанье»). Несоответствие чувственно-конкретного познания ре-

бенком мира пустым, чуждым его образному уму интеллектуальным конструкциям, с которыми сталкиваются дети в школе, не вырастает у Фадеевой в психологическую проблему, так как в целом отношения взрослых и детей вырисованы радостными красками в лучших традициях советской школьной поэзии.

И все же жаль, что взрослые редко участвуют в рассказанных автором мини-историях. Отдельность мира взрослых и детей отчетлива и неизбежна, роль серьезных и занятых мам и пап, всезнающих учителей, которые сделаны «наверное, из нержавеющей стали» («Конец учебного года», «Отдохнули»), в основном ограничивается помощью в познании мира, но не перерастает в активное совместное действие. В последней книге «Твоя шагалочка» взаимоотношение взрослого и детского миров смягчено по-матерински неосуждающей назидательностью, как, например, в стихотворении «Хрюша-поросюша».

Чувства детей, возникающие в процессе освоения мира, тесно связаны с формированием системы ценностей героев. В стихотворении «Мое мнение» мальчик удивлен, что учительница спрашивает его мнение о музыке – у него рождается мысль о том, что его чувства так же важны как чувства другого человека («Мечта номер один»). Девочка гордится

своей шубой из искусственного меха, так как при ее изготовлении «не гибла в лесу медведица, // И никто не убил зайца».

Открытия день за днем наполняют сознание героев поэзии Л. Фадеевой. «Сто вопросов без ответа!! / Почему ж так чудно это?», рассуждает маленький человек в стихотворении «Сомненья» («Мечта номер один»).



Главным в познании мира автор считает бесконечное удивление перед его многоликостью. Эта мысль звучит в своеобразном вступлении к сборнику загадок «Тарелкина дочка»:

*На загадку ум направь  
Тут подумай, там представь.*

И тогда дождик предстанет обладателем множества мокрых ножек, бегающих в траве, вьюнок – граммофончиком, огурцы – подводными лодками. Эта книга дает весомые поводы для анализа связи творчества Л. Фадеевой с фольклорной образностью и народной педагогикой.

Многие образы Л. Фадеевой, художника по образованию, рождаются из визуального образа и несут на себе отпечаток статической описательности:

*В каждый маленький цветок  
Залетала пчелка.  
Жарко, сбилась на висок  
Золотая челка.  
(«На лугу», «Колокольчиковый сон»).*

*В рукавички-почки  
Прячутся листочки:  
Холодно.  
(«Листочки», «Твоя шагалочка»).*

У дедушки Тумана два огромных кармана, в которые он все прячет («Дедушка Туман», Секретик), у двойки притворный вид:

*За печальною спиной  
Хвост веселюю волной  
(«Двойка», «Отдохнули»).*

Иногда образ в полную силу раскрывается не столько из описания,

сколько из поворотов микросюжета стихотворения. Этот путь формирования лирического целого можно условно назвать динамическим. Чаще всего динамический образ в отличие от статического, описательного, проявляется в последних строках стихотворения, где читатель сталкивается с неожиданными смысловыми усилениями, уточнениями, «закругляющими» смысл текста. Сидит за столом Хрюша-поросюша: столько всего пролил, заляпал, закапал. К ребенку зовут уборщика «С тряпкой, шваброй // И с ЛОПАТОЙ» («Хрюша-поросюша», «Твоя шагалочка»). Последнее слово гиперболизирует ситуацию и дает образу динамику.

В берлоге спит, и спит медвежонок. Затем следует восклицание: «Представляю я, // Как рада бабушка твоя» («Медвежонок», «Секретик»). Наблюдения за медведем имеют смысл для героя не сами по себе, а в сопоставлении с собственной жизнью. Этот смысловой перенос и создает динамический образ. В нем проявляется некое ментальное взаимодействие, в котором, как понимает читатель к концу стихотворения, и кроется его смысл.

Внутренний сюжет порой мастерски передается через синтаксис. Это позволяет прочувствовать со-

стояние героя без называния его чувства, без описания. Особенно ярко этот пример проявляется в текстах, наполненных словом героя. Мальчик описывает игру в шашки. Побеждает «То я, то он, // То он, то он». Читателю не трудно подсчитать, что партнер по игре побеждает семь раз (семь раз говорится «то он»). Дома его спрашивают, кто побеждал, он отвечает: «То я, то он, то я, то я» и так «я» еще пять раз («Шашки», «Отдохнули»).

Иллюстрации к последним книгам Людмилы Фадеевой выполнены художниками Е. Бнатовой, Е. Шустряковой, М. Пиир, Н. Селивановой (иконописец, член Всероссийского Общества Слепых) и самим автором («Отдохнули»). Рисунки созданы в акварельной технике, цветными карандашами, непрозрачными красками, черным фломастером и тушью. Некоторые иллюстрации не просто дополняют лирические образы, но и создают неотделимую от текста художественную целостность. В стихотворении «Улыбка» («Твоя шагалочка») в левом нижнем углу изображен грустный мальчик, в правом верхнем – он уже улыбается, а посередине помещен текст, завершающий визуальную диагональ и протяженно повествующий о переходе из одного состояния в другое.

В связи с изучением поэзии Л. Фадеевой огромный интерес представляют пока не изданные «Заметки о занятиях литературным творчеством». Людмила Леонидовна в течение нескольких лет вела литературный кружок. В своих заметках она осмысляет свой опыт работы с детьми и делится им с теми, кому интересны процесс рождения образа, совместного и индивидуального творчества, проблемы психологии искусства.

Научить поэзии, наверное, невозможно. Но вполне достижимо развить интерес ребенка к поэтическому освоению мира, особенно если учитель – такой, как Л. Фадеева, наделен чутким знанием и детской души, и законов поэтического творчества.

Например, стихотворение вроде складывается, и вдруг... «Есть только место для слова, а слово нужно найти!» - это невероятное открытие делает Юля: «А она-то думала до сих пор, что люди вольны ставить слова так, как они ««подворачиваются» на ум по смыслу». Здесь же, в мире поэзии, как интуитивно чувствует ребенок, действуют какие-то другие законы «говорения». И то, на чем Юля споткнулась, открывает перед ней новые пути, по которым готова

двигаться ее собственная мысль и которые приведут ее именно к тому слову, единственному, которое и должно быть на том или ином месте.

Автор затрагивает такие темы как словесные штампы, внутренняя емкость сказанного, приводит множество примеров обсуждения с ребятами разницы между текстами гладенькими, когда внимание ни на чем не задерживается, «скользит равнодушно», и теми, что с «хромотой», кривоватыми, но зато полными «тревожной музыки».

Книга наполнена напряженной мыслью, яркими примерами, тонко обрисованными психологическими портретами и будет интересной учителям литературы, литературоведам, писателям, работающим с детьми, и конечно, самим взрослеющим благодаря собственному творчеству юным поэтам, которые являются главными героями «Заметок».

Книги Л. Фадеевой, несомненно, заслуживают переиздания, глубоких филологических исследований и любви новых читателей. Людмила Леонидовна продолжает читать стихи перед аудиторией и, конечно, писать, чтобы вновь и вновь передать особое детское мировоззрение и помочь сохранить его в душах взрослых читателей.

## С.В.Максимова

### «...РОДОМ НЕ ИЗ ДЕТСТВА, ИЗ ВОЙНЫ: АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА ЛЮДМИЛЫ ФАДЕЕВОЙ

(«Милая Мойтя», «Солнечные дни», «Картошки»)»

О Великой Отечественной войне, казалось бы, уже написано много – о героях и предателях, о силе и страхе, о надежде и безысходности, о вере и безверии. Тем не менее, писатели все возвращаются к теме войны – поскольку проходит время и многое требуется уточнить.

В традиции такой прозы, как известно, сюжеты о фронтовых буднях, когда от поступка человека, от его выбора зависит не только личная судьба, но и судьба страны. В традиции такой прозы – рассказы как об опытных военных, так и о молодых ребятах и девчонках, со школьной скамьи ушедших на фронт. Много написано и о детях на войне – в первую очередь об их подвигах, смелости, выносливости, об их страстном желании оказать взрослым посильную помощь. Много написано и о другой стороне войны – это те книги, в которых на первом плане не героические подвиги, а унижение, голод, страх.

Думаю, что бесспорным будет следующее утверждение: в основе

военной прозы традиционно лежат реальные события, которые «застряли» в памяти писателя, а также реальные факты, которые зафиксированы в архивных документах.

Повесть Людмилы Фадеевой, состоящая из трех частей - «Милая Мойтя», «Солнечные дни» («Костер», 2005, № 5) «Картошки» и дополняющие ее стихи-картинки военного детства «Я дом нарисовать хочу!» – с одной стороны, продолжает традиции, с другой – выходит за ее рамки. Это прежде всего автобиография творческой личности, история рождения и становления поэта в условиях военного времени. Так и сам автор обозначает жанр своего произведения, настаивая на том, что все то, о чем в нем говорится – это не художественный вымысел или фантазия, а художественно оформленные воспоминания, настоящие воспоминания. Это подлинный документ: иными словами, Л.Фадеева соблюдает традицию военной прозы. «Но зловещий темный гул той ночи августа 1941 года все-таки нарушил

нерушимое: проник и в меня. Я даже сейчас могу без напряжения его вспомнить. Только теперь я знаю, что люди за свою жизнь научаются, помня, не вспоминать, чтобы жить», – вспоминает Л. Фадеева о тех днях, когда война слишком близко подобралась к Ленинграду.

Однако, в отличие от многих других произведений, в «Милой Мойте» и «Солнечных днях» окопы и ожесточенные бои остаются на втором плане, на первом же – ребенок, которому на начало войны едва исполнилось три года, но который очень быстро понимает, что «землю в цветах и трескучих кузнечиках» убил страшные гул и вой. Этому человечку нужно учиться выживать в плену, бороться со страхом, голодом, болью в животе, холодом и темнотой. Ему нужно вырасти.

До сих пор военная проза «выбирала» в основном «героических» детей – таких, как Гуля Королева из повести «Четвертая высота» Елены Ильиной, Ваня Солнцев из повести Валентина Катаева «Сын полка» или мальчишки из произведения Германа Матвеева «Зеленые цепочки». Фадеева же делает центральным персонажем обычного маленького «негероического» ребенка и создает его портрет на фоне войны. При этом его повседневная жизнь

в условиях войны и пространстве барака современным читателем воспринимается как подвиг. И подвиг – в том, что, несмотря на войну и пережитое, маленькая героиня повести умеет видеть доброе и красивое, распознавать чудо. «Кругом лужи. Ступать можно только с кочки на кочку. (...) Что это?! Наклоняюсь: зеленая пряменькая травка! (...) новая!», – радуется шестилетний ребенок миру.

Фадеева с документальной точностью перечисляет все то, что война забрала у детей: родных («Но вот голоса папы, умершего от голода весной 1942 года, ... как ни вслушиваюсь, ни затаиваюсь, ни напрягаю сердце, - не слышу»), атрибуты детства («Окружающий мир ... Что такое книга, я уже забыла. И что такое игрушка – тоже. А что такое конфета – вообще не знаю») и само детство («Увезли мое детство, мою счастливую юность, здоровье, красоту, оставив голод, лишения, болезни. Ничего не случилось только с моими веселыми кудрями, которые создают беспорядок на моей уже седой голове и по сей день»).

Война, как показывает автор «Милой Мойти» и «Солнечных дней», не просто украла пять лет жизни. Она продолжала убивать даже уже после того, как сама за-



кончилась. «Помню свой ужас от того, как, бегая недалеко от реки, увидела в одной из траншей ... разлагающуюся человеческую руку ... Стало страшно от вида ее, а главное от того, что вот, рядом с нашими домами, где мы спим, едим, так просто лежит она», - вспоминает Фадеева первый послевоенный год.

Из войны, мира серого и малоинтересного, необходимо было найти выход: «Что-то во мне силится найти выход из этого плоского недоброго мира». Выход, позволивший выжить, был найден с помощью Слова, благодаря любви к Слову, благодаря созидательной силе Слова. Именно слова, как признается Л.Фадеева, позволяли уходить в иной мир, создавать и возвращать Мир красоты и сирени.

Сама фабула автобиографической повести выстраивается не на событиях войны (начало войны, плен, жизнь в бараке, освобождение Эстонии), сколько ее образуют воспоминания о первых поэтических открытиях – «Гоголячетыре», «рассоногий калапец», «милая Мойтя», «камилавка», «сирени»: «В этом мире есть одно стихотворение. Его мне мама читает, когда я попрошу. Читает мама, а я оглядываю, ощущаю сознанием каждое слово», - это своего рода рецепт выживания.

Слова, как признается Л.Фадеева, делали мир объемнее. Они не просто наполняли пространство, но делились на «плохие» и «хорошие», соответствуя этому плохому и хорошему. «Слова для меня начинают светиться своими особыми красками. Я не люблю и боюсь слова «немцы». Этот звук «це», кажется, так и обрисовывает ненавистную муравеобразную фигуру в ушастой шапке», - читаем в первой части повести. «Было еще одно особое слово, которое любили все в нашем барке: НАШИ. У меня и сейчас готовы появиться слезы, когда я его тогдашнее, означающее только одно: наши войска, вспоминаю», - так Фадеева-ребенок находит противопоставление слову «немцы». Тема словесного постижения мира – одна из главных в «Картовнике», где писательница вспоминает о своей бабушке – носительнице фольклорного слова, которое стало одной из образных основ поэзии Л.Фадеевой.

Стихи-картинки «Я дом нарисовать хочу!» являются органичным дополнением к повести, ее поэтическим эпилогом. Здесь все, что было сказано прозой, оживает в стихах: слово прозаическое превращается в слово поэтическое. Поэтическое сообщение «Мы вернулись» со-

ответствует прозаической главке «Чудо», поэтическая игра «Ведь это цыплята» - прозаической игре в куклу, стихи о кукле Кате и пушке-игрушке – клоуну из «Солнечных дней», поэтическое «Море имени Оли» - воспоминаниям о первых послевоенных лужах и новой зеленой траве. И главное: дом - это поэтический и прозаический лейтмотив всего произведения, символ мира – того, что был до войны и того, что будет после, в будущем.

«Белый чистый снег лежит на нашем крыльце. (...) Мне хочется нарисовать на нем ту обычную картинку, что мы чаще всего рисуем. (...) Домик с лесенкой сбоку, труба на крыше, из трубы – кудрявый дым. К домику идет человек. Он везет санки. На санках – мешок. Там хлеб», - это из прозы. И стихотворное соответствие:

*Снег! Снег!  
В него я лезу снова:  
Пушистой веточкой сосновой  
Рисую заповедный лес  
С цветами дивными  
И без.  
(...)  
Губами мерзлыми шепчу:  
«Я дом нарисовать хочу!»*

Само отношение к слову – серьезное, неигровое (хотя слова и были чем-то вроде забытых в мирном времени игрушек), трепетное, любовное – превращает автобиографию Фадеевой – прозаическую и поэтическую - в самостоятельное целостное художественное произведение, где личное и автобиографическое отодвигаются на второй план, а на первом – маленький ребенок, который нашел способ пережить войну с помощью Слова.

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

### РАССКАЗ

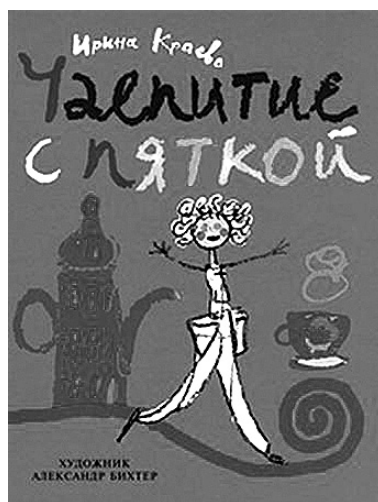
**Н.Ю. Жуланова**

#### «ОТКРОВЕНИЕ В АВОСЬКЕ»: РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ И.КРАЕВОЙ «ЧАЕПИТИЕ С ПЯТКОЙ»

Краева И. Чаепитие с пяткой. Рассказы для детей/ Илл. А. Бихтера/. – СПб, ГРИФ, ДЕГГИЗ, 2011. – 64 стр.

Признайтесь честно: у вас есть разноцветный комбинезончик для любимой книжки? Еще нет? Тогда его срочно нужно приобрести, потому что такая книжка – вот она, перед вами. Она точно станет любимой, можете не сомневаться!

Автор упоительно магического, восхитительно фантазийного волшебного котла невероятных историй, в котором весело булькают, кувыркаясь и подмигивая, радужные пузыри озорных слов и залихватски клубятся вкусные фразы – Ирина Краева, человек в детской литературе не случайный, к тому же – долгожданный. Кто же из нас в детстве не мечтал о таком писателе, о такой книжке! Но, увы, мы выросли, так его и не дождавшись. Зато как повезло нашим детям! Ведь Ирина Краева – не просто Явление, она – Подарок всем читателям и наша общая большая читательская



радость. Многие наверняка помнят книгу Ирины «Тим и Дан, или Тайна Разбитой коленки», выпущенную «ДЕГГИЗОМ» в 2007 году. И вот теперь – новая встреча. Да еще какая!

Начнем с того, что «Чаепитие с пяткой» – это самое настоящее кар-

навальное произведение, написанное в лучших традициях древнего жанра античной литературы – мениппеи. Для современной детской литературы мениппея актуальна как никогда. Ее основные характеристики – антидидактическая направленность, игровая природа, совмещение серьезного со смешным отвечают самым насущным запросам современной детской читательской аудитории. Та свобода, легкость, раскованность, с которыми автор играет смешным и серьезным, ловко всё перемешивая, извлекая, как фокусник из шляпы, одно слово из другого, неожиданно на полной скорости сворачивая с привычной словесной дороги в лихо закрученный пируэт – не могут не завораживать. Фантастического тут – пруд пруди! Вернее, не пруд, а Озеро Пузеро. Одни флора и фауна Живопарка чего стоят! А еще есть мыло с уханием роз, китайская старуха Чай из сказки Пушкина, горячие ПСЫ ЗИМЫ, колбаса из аптеки, одухотворенный осьминог Ося с кроссвордом и многое, многое другое. Только тут можно в ночь на пятницу присниться себе березой, отправиться на рыбалку под столом, стуча его деревянными ножками, получить галантный букет из морских водорослей и спрятать не распакованный новогодний подарок в дальний угол шкафа, бережно укрыв его теплым пледом, чтобы Мечта не стала каким-нибудь там ноутбуком или конструктором.

Во всем здесь – на каждой странице, в каждой фразе, в каждом слове – самая упоительнейшая свобода, самая увлекательнейшая игра, самое щедрое постижение жизни – на вкус, на цвет, на осязание, на звук! Игра взаправду и всерьез. Тут можно делать то, что хочется, придумывать то, чего не бывает, и никаких тебе условностей, только стремительный полет в приключения, в творчество! Такое чудачество в изобилии водится в детской поэзии – в стихах Д. Хармса, А. Введенского, К. Чуковского, Б. Заходера, В. Берества, Ю. Мориц, Э. Успенского, И. Шевчука, С. Махотина, М. Яснова и других самых талантливых детских поэтов. Теперь такой звонкий карнавал веселого вымысла есть и в прозе. Он, этот вымысел, в чудо-книжке Ирины Краевой не знает никаких оглядок, ему чужда робость, он зовет за собой – слышите, раздаются выстрелы, визжит картечь, пахнет порохом? Это двоечник Перебейнос так лихо вошел в образ, что выдающемуся педагогу самое время поставить ему в журнал жирную пятерку.

Вся книга Ирины Краевой – это ярчайший, звенящий, переливающийся всеми красками радуги карнавал. Автор с азартом творит по свободным творческим законам – по законам детства, игры, маскарада, фантазии, преображая реальный мир в заводной, искрометный фейерверк вымысла. Многосюжетность, много-

стильность, игра в слова и со словами, философское отношение к языку и к детству как таковому – всё это обещает безусловную горячую читательскую любовь. На память приходит только одна подобная книга игровой прозы для детей – книга талантливого петербургского литератора Савелия Низовского «Конфеты со шпионами», к сожалению, мало знакомая новому поколению родителей.

И, конечно, в книге «Чаепитие с пяткой» не обошлось без главного карнавального персонажа – Загогульки. Загогулька любит грибной дождь, яблочный сок, книжки про динозавров и игру в прятки. Папа у Загогульки – повар ученый. В амфоре у нее – простокваша. В парке у нее ирикают росы, в пасти крокодила цветут гладиолусы, в траве, растущей по ночам, просыпаются изумрудные мешки, в карманах прячутся три кролика и верблюд, а кряхтящий тулуп пропитывает сидящих в нем медвежьим духом, теплом и счастьем.

Едва взяв в руки книгу Ирины Краевой, и взрослый, и ребенок мгновенно получают в пользование волшебный калейдоскоп. С его помощью читающий сам будет складывать замысловатые узоры, наслаждаясь веселой игрой, сам будет превращать калейдоскоп то в микроскоп, а то и в телескоп, становясь автором удивительных приключений, задорной игры, пробуя на язык разноцветные

леденцы слов и приходя в восторг от вкуса настоящего, волшебного, живого, меняющегося, расчудесного языка. И, как в заключение сказал герой «романа» Ирины Краевой, с пяткой которого, собственно говоря, и происходило «безумное чаепитие»: «Я распахнул окно, и в него хлынули ветер, листья и дождь. Может быть, встреча с нами для кого-нибудь станет удачей!» Так возьмите же поскорее «Чаепитие с пяткой» Ирины Краевой, распахните эту удивительную книгу, чтобы в вашу жизнь хлынул свежий ветер настоящей детской литературы, чтобы закружились вокруг яркие листья слов, чтобы запел на разных языках многоголосый веселый дождь фантазии.

Главный закон бытия, который Ирина Краева ненавязчиво и без всякой дидактики сообщает своему читателю – это умение радостно включаться в жизнь, играть в нее, не бояться быть свободным, раскованным, легким и мудрым одновременно. Можно, конечно, всю эту жизнь просозерцать как Будда и «познать запредельный свет». Но как же тогда быть с самым важным? «А поиграть? А кроссворды поразгадывать? А жонглировать?» – возмущается одна из самых обаятельных героинь книжки. В общем, жить надо на полную катушку в каждое мгновение, и уж если играть – то самым серьезным образом, по настоящему!

## ПОВЕСТЬ

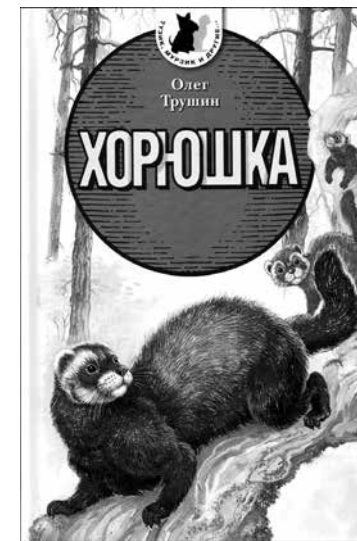
**О.В.Сливицкая**

### ЭПОС ЖИЗНИ ХОРЮШКИ: ПО СЛЕДАМ ПРИШВИНА И БИАНКИ...

О.Д.Трушин. Хорюшка. Повесть. М.: Аквилегия – М, 2011. Серия «Тузик, Мурзик и другие...»

К теме жизни животных обращаются по-разному. Чаще всего – для того, чтобы рассказать о человеке: либо это притча, поведенная ему в наизидание, либо история о его доброте или жестокости. Бывает и так, что взгляд животного – это точка зрения на человеческую жизнь, далёкую от естественности и простоты. Так или иначе, всё это антропоцентричное повествование, в котором всё подчинено человеку.

Но существует и иная традиция: художник стремится проникнуть в жизнь природы ради неё самой для того, чтобы постичь её законы, иногда далёкие от человеческой жизни, а иногда странно с ней совпадающие. Здесь тоже большая традиция. В России – Пришвин, Бианки. В этой традиции создана эта маленькая повесть о жизни самки хорька, нежно названной хорюшкой. Жизнь как жизнь. Она полна драматических событий: бегства из насиженного убежища-



норки, гибели маленького детёныша-сынишки в страшном капкане, ужас собственного пленения... Но также и счастливых событий: чудесного спасения из плена, удачи с новым жилищем, охоты на мышей и, если очень уж повезёт, то и такого лакомства, как остатки терпкого и пахучего козьего молока... Все эти большие



события погружены в каждодневную жизнь – с её непрестанными заботами, хлопотами, трудами, тревогами, радостями и удачами... Хорюшка подобна маленькому Робинзону, вечно устраивающему себе существование с прозаичными, но безмерно важными в каждый отдельный момент заботами. Из этих забот и состоит жизнь. Поэтому такая жизнь и есть настоящая поэзия.

А потому что хорюшка такая маленькая, всё вокруг неё кажется крупным и значительным: и старый хворост, и молодая хвоя, и мартовский подтаявший снег... Поэтому столь важны и все подробности длинного, полного препятствий путешествия в поисках новой норки... Масштаб хорюшки даёт возможность автору видеть всё самое маленькое во всём его изобилии.

А вокруг кишит жизнь: строят свои плотины бобры, которые, к счастью, оказались спокойными соседями, совершают крикливые пируэты вороны, звучат песенки загулявших рябчиков, всё заглушает топот лося...

Все эти и драматические, и счастливые, и будничные события изложены неизменно ровным, спо-

койным тоном, как того и требует истинный эпос.

Это и есть самое ценное в этой небольшой повести. Всё в бытии равноважно: в космическом масштабе происходит вечная смена времен года. А маленькая зверушка живёт своей маленькой жизнью. Но для неё самой эта маленькая жизнь столь же значительна и эпична, как и любая другая жизнь. А поскольку для неё самой, значит, и для художника. Читатель вовлекается в эту жизнь и проникается интересом и уважением ко всему существу.

Поскольку всё представлено глазами хорька, автор редко отвлекается на посторонние описания. Но когда возникают пейзажные фрагменты, они ненавязчиво образны: по багровому закату «потекла малиновая дымка нежных облаков», после ночных заморозков, «словно торопясь на покой, полетела с осин и берёз листва».

Эта маленькая повесть – о природе, о вечном. В ней нет никаких претензий на современность. Но что может быть более современно, чем вечное? Тем более, что это отвечает и остро современной тенденции – к расширению антропоцентрической картины мира до космоцентрической.

## А.В.Давыдова

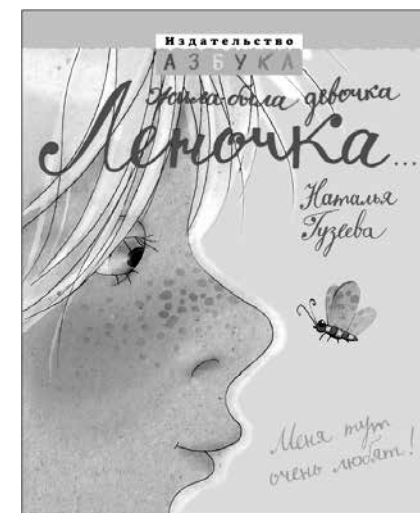
### «ДО СОЛНЫШКА И ОБРАТНО»: О КНИГЕ Н.А.ГУЗЕЕВОЙ «ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА ЛЕНОЧКА...»

Н.А.Гузеева. Жила – была девочка Леночка. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. 64 с.

Н.А.Гузеева – автор знаменитых Капитошки и Пети Пяточкина – обладает талантом создания удивительно светлых по содержанию и гармоничных, стройных по форме произведений. Не исключением стала и книга «Жила-была девочка Леночка...», которая читается «на одном дыхании». Здесь текст писательницы вкупе с трогательными и остроумными иллюстрациями Е.Д. Селивановой создают удивительно тонкий, яркий и симпатичный образ книги в сознании читателя. Сложную художественную задачу – просто рассказать о самом главном – авторы решают виртуозно.

Как и большинство произведений современной детской литературы, в жанровом отношении книга Н.Гузеевой синтетична. Выделим в ней несколько жанрово-структурных доминант.

Само название с закреплённой в ней устойчивой фольклорной формулой («жила-была») указывает на сказку. Черты этого жанра проявляются в тексте Н.Гузеевой на разных смысловых и формальных уровнях.



Так, автор использует сказочную фантастику как художественный приём и оживляет образы игрушек Леночки. Мишка Борька двигается, говорит, обижается, радуется, участвует наряду с Леночкой и её друзьями во всех детских забавах и даже пишет возмущённое заявление. Его младший брат Герман плачет, вместе с Борькой шьёт себе пижаму из бумажных салфеток и сладко засыпает в кулачке героини. Кукла Барби, как и положено красавице, капризничает.



Однако нужно отметить, что у Гузеевой нет чёткого разделения волшебства и реальности, как в сказке, прежде всего потому что в подтекст вводится автором скрытая мотивировка, объяснение фантастики. Игрушки живые, так как таковыми их воспринимает Леночка, а её любящие и умные родители и бабушка поддерживают эту игру (например, отменяют поход в гости, чтобы отметить в семейном кругу первый день рождения Борьки). Сама жизнь ребёнка в такой дружной семье показана как сказка, сбывшаяся мечта.

Кроме того, сказочные элементы в повествование вводятся и на уровне интертекста. Герои вспоминают и сказку С.Макбрэтни «Знаешь, как я тебя люблю?», и Капитошку («Бабушки-капитошки»), и русские народные сказки («Я – просто Леночка!»). Примечательно, что они, взрослые и дети, включаются в игру, примеряют на себя роли сказочных героев. Бабушка со своими подругами «превращаются» в клоунов-капитошек и помогают детям в больницах, а Леночка уверена в том, что именно она – та самая Елена Прекрасная, а её друг – Иван Царевич.

В.Набоков в своем романе «Дар» называл это способностью «сесть в другого, как в кресло» и считал одним из необходимых признаков таланта

художника. Подобное умение героиня демонстрирует в главе «Леночка и поэт», когда, импровизируя, сочиняет стихи, каждое из которых начинается одинаково: «Я – чайник...», «Я – холодильник...», «Я – Новый год...», «Я – дерево...», «Я – бантик...». Это перевоплощение у ребёнка получается легко и естественно, тогда как взрослые, уже не живущие игрой как реальностью, считают это трудом и особым даром.

Авторское определение жанра – повесть. В аннотации издателя определяют её содержание так: «Жила-была на свете маленькая девочка Леночка. И была она девочка самая обыкновенная. И мама, папа и бабушка у неё тоже были самые обычные. Но это вовсе не значит, что с ними не происходило ничего интересного! Забавных случаев в Леночкиной жизни –хоть отбавляй. И в них, как в зеркале, наверняка узнает себя любой ребёнок. А также мамы, папы, бабушки и даже дедушки».

Отвечает канонам повести не только содержание, но и архитектура. Книга Н.Гузеевой включает в себя 14 глав, вполне самостоятельных и целостных, но объединённых сквозными образами героев. Кроме того, нужно отметить и общий кольцевой композиционный принцип, основанный на интертексте, напря-

мую связанный с идеей произведения и придающий ему структурную целостность. В первой («Я тебя очень люблю!») и последней («Домой!») главах упоминается известная книга С.Макбрэтни «Знаешь, как я тебя люблю?». Первая глава выстраивается автором по хронологии. Вечером перед сном героиня с мамой играют в игру «Кто кого любит сильнее?», в финале эпизода возникает образ звезды: до неё «и обратно» любит Леночку мама. Утром, отводя дочку в детский сад, папа думает, что любит её «до Солнышка и обратно»; днём в подобном разговоре с бабушкой возникает образ бесконечного неба, а вечером, рассказывая Борьке сказку о зайчонке, Леночка вспоминает луну. В финальной же главе Борька размышляет: «Это же очень большая любовь – “до Солнышка и обратно”!» Композиционный и образный круг замыкается, но у Н. Гузеевой эта замкнутость не ущербна, она – воплощение гармонии семейных отношений, бесконечной любви к ребёнку, домашнего мира, в котором не тесно: «Меня тут очень любят, - продолжала сонно бормотать Леночка. – Любят «туда и ещё обратно!». Это же в два раза больше...». Поэтому эмоциональным диссонансом звучат в книге главы, где речь идёт о всё-таки слушающемся взаимном непонимании.

В новелле «И пришёл Бэрхен Борхен» как трагедию девочка переживает «УЖАСНУЮ ССОРУ» родителей.

На помощь героям в борьбе с неприятностями, капризами, конфликтами приходит добрый юмор. Именно юмористический рассказ, так востребованный в современной детской литературе, становится ещё одной жанровой составляющей книги Н.Гузеевой.

Сюжеты отдельных глав повести часто строятся на комических ситуациях. В основе комизма при этом может находиться композиционный принцип зеркальности. Например, в главе «Другая девочка» сначала на место Леночки «приходит» вредная и капризная девочка, а затем на место родителей – «непослушные» мама и папа. Либо создать юмористическую ситуацию помогает неожиданный финал. Так, в новелле «Я боюсь!» ложный, придуманный Леной страх в конце превращается в настоящую божьню быть наказанной за испорченное кресло. Ещё один композиционный комический приём, используемый автором – повторы ситуаций, когда в одних и тех же обстоятельствах выступают разные герои: в главе «Я хочу!» сначала описываются желания Лены, потом – Барби, мамы, папы, пока замкнутый круг не разрывает ничего не желающий, кроме как быть

рядом с девочкой, Борька.

В отдельных новеллах комический эффект создаётся за счет словесной игры. Например, уже в названии главы «Пирог в ночной рубашке» фиксируется автором основа нелепой ситуации: мишка Герман по своему истолковал использованное Леночкой английское выражение «пижама-пяти»: «Я плачу, потому что на этот раз пирог... в пижаме! Я так ещё никогда не пробовал... В пижаме со страшилками! На патию-у-у пригласила, на патию-у-у!». А в главе «Борька-Узумати» Леночка с мишкой придумывают себе смешные имена для игры в индейцев: «Шумовето-хаве-вах-катове-Большой Жареный Волк» или «Энко-ода-боо-аоо».

Это добрый юмор с долей здоровой самоиронии, замешанный на любви друг к другу, на умении в каждодневной жизни бок о бок открывать чудеса и находить радость, помогает избегать ненужных, суетных ссор и учить ребёнка на собственных примерах расти от любви к самому себе («Я хочу!») до любви к окружающим: «Я тут думала-думала и придумала: не стоит из-за такой чепухи, как творог и телевизор, портить отношения... Вы меня любите?» («Домой!»). Он помогает автору нарисовать образы героев этой книги трогательными, милыми, по-настоящему счастливыми и делает так, что читателю очень хочется, чтобы и его жизнь была похожа на их, обычную.

### А.В.Давыдова

#### «КОТЛЕТЫ – ОТДЕЛЬНО, МЕДАЛЬОН – ОТДЕЛЬНО»? ИРОНИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ Е. МАЛИНКИНОЙ «ПРИВЕТ ОТ КОТЛЕТ»

Е.Малинкина. Привет от котлет. СПб.: Азбука-Аттикус. 2011. 114 с.

Жанр иронического детектива – один из популярнейших в современной массовой литературе. Много у него и противников, и сторонников. Спорят они и о том, насколько детектив уместен в круге детского чтения, ведь зачастую подобные книги строятся по структурным и образным шаблонам, а их авторы игнорируют, казалось бы, общепринятые для детских писателей педагогические задачи, сосредотачиваясь на банальном пересказе интригующих событий.

В этой рецензии речь пойдёт об ином примере жанра детского иронического детектива, в котором развлекательность выступает наряду со стремлением автора дать ребёнку новую информацию о мире и без назидательности рассказать о том, что хорошо, а что плохо. Повесть молодой писательницы Евгении Малинкиной «Привет от котлет» своеобразно воплощает ставшие для отечественной детской литературы классикой «педагогические требования к детской книге», которые Ф.И.Сетин, опираясь на размышления В.Г.Белинского, формулирует так:



«Концентрированное, по сравнению со взрослой литературой, присутствие воспитательного начала, доминирующий пафос нравственного урока, художественный дидактизм»<sup>1</sup>. На примерах поступков и чувств своих забавных героев автор рассказывает, как важно человеку знать, что есть преданные друзья, готовые на многое ради тебя; что порой нужно уметь смеяться не только над другими, но

и над собой; что из любой, даже самой сложной ситуации можно найти выход, если, преодолевая себя, идти к цели; что ради бескорыстной истинной дружбы стоит пожертвовать своим спокойствием и личными интересами... Подобный традиционализм на фоне массы детских книг, где развлекательность выводится на первый план и подавляет педагогические установки художественного текста, даже если они входят в задачу автора, воспринимается как новаторство.

Е.Малинкина повестью «Привет от котлет» доказывает, что «лёгкий» жанр детектива может быть полезен детским умам и сердцам. Наверное, поэтому автор выбирает форму книжки-игрушки: наряду с повествованием о приключениях кота Страуса и его друзей в текст включаются задания на активизацию работы внимания и памяти, воображения и мышления (исследуя иллюстрацию, ребёнок должен ответить на вопрос, сколько божьих коровок на ней изображено, или сосчитать следы, которые оставил Тузик, или подумать, какая часть этого самого Тузика отразилась в луже). На первый взгляд, эти задания очень опосредованно связаны с содержанием, но на самом деле они выполняют важнейшие функции: оптимизируют детское чтение, заставляют ребёнка внимательнее воспринимать содержание, обдумывать его, указывают

на важные художественные детали и способствуют частичной смене видов деятельности, что удовлетворяет потребность в смене эмоциональных реакций и в то же время не отвлекает от трудного, полезного и увлекательного процесса чтения.

Думается, подобные задания так органично вписываются в книгу Е.Малинкиной именно потому, что их интеллектуальный характер созвучен художественной природе жанра детектива. Работа мысли, разгадывание больших и малых загадок вместе с героями, анализ и обобщение причин и следствий событий лежат в основе детективного сюжета. А чем это не материал для развития мышления и остроты восприятия ребёнка?

Писательница сохраняет в книге основные особенности детективного сюжетостроения: внимание к внешним событиям, а не к внутренней жизни героев; постепенное усиление динамики развития действия (поначалу автор намеренно затягивает повествование вставными эпизодами и воспоминаниями персонажей); переплетение нескольких (у Малинкиной их две) острых, интригующих сюжетных линий; использование целого набора классических для жанра детектива мотивов (кража, поиск преступников, опрос свидетелей, ложный след, возмездие за преступление и др.); введение особого по своей эмоциональности кульмина-

ционного эпизода, который предопределяет неожиданную развязку событий (описание набега друзей на котлетную Акакия Ложкина, принимающего их за инопланетян).

При всей структурной схематичности жанр иронического детектива отличает и особое стремление сломать эстетические и общественные стереотипы. И вот здесь начинается настоящее творчество.

Несомненной художественной удачей автора является образ главного героя – рыжего кота Страуса. Пародийность заложена уже в снижении его имени: хозяйка называет любимца Штраусом, а все остальные – Страусом. Кстати, к выбору имён для героев Е.Малинкина подходит с особой тщательностью, ведь, как известно, «как вы лодку назовёте, так она и поплывёт». Только безупречно интеллигентную школьную учительницу музыки на пенсии могут звать Аграфёна Вениаминовна Гусля. А её кот не боится даже воробьи: «Что страшного в коте, которого зовут Страус? Злого кота не назовут в честь трусливой птицы, которая чуть что прячет голову в песок».

Действительно, Страус трусоват (он очень боится в рамках следственного эксперимента прыгать с берёзы и не желает идти в котлетную «на разведку»). Жизнь с такой хозяйкой как «Графиня Витаминевна» наложила на кота свой отпечаток: он

эстет, обожает наряжаться, не терпит, когда грязно и плохо пахнет. В то же время герой готов на всё ради достижения поставленной цели (чтобы найти любимый медальон даже залезает в мусорный бак) и помощи друзьям (в целях конспирации выбирает грязную картонную коробку вместо красивых жёлтых перчаток грузчиков). Да и строго говоря, по сюжетной роли Страуса нельзя назвать единственным главным героем. Разве смог бы он найти медальон с бабушкиной чёлкой или похитителя «сказочных» котлет, если бы не друзья? Е.Малинкина фактически создаёт некий собирательный образ дружбы, даже своеобразное имя он получает – Леостра Туту. Это анаграмма, собранная из имён четырёх друзей: кота Лео-иностранца, Страуса и двух дворовых собак – Тузика и Тунгуса, чьи смелость, отвага, доброта и любопытство способствовали благополучному разрешению детективной истории.

Говоря об оригинальности книги Малинкиной, нельзя не отметить авторские языковые эксперименты, на которых по большей части и держится художественный комизм текста. Это и остроты, щедро пересыпающие диалоги героев. Например, Страус забавно ворчит на друга: «Как глупости разные выдумывать, так это Тузик, а как с берёзы падать, так это кот с биноклем!.. Тузики по деревьям не



лазают, они гордые!». И лексические и звуковые повторы, передающие динамику устной речи: «Страус и я, мы думаем, что наша пропажа – это не пропажа, а кража, потому что кража – не пропажа, когда кража, сразу понятно, что это не может быть пропажей. Вот!». И использование неверных, необычных грамматических форм («Медальон! Медальончик! Медальонишка! Медальюшечка!»); «Какенные, какенные?» – о глазах), и окказионализмы, основанные на составлении новых сложных слов («Благоспасидарим»). И включение в текст приёма народной этимологии («винигриенты» вместо «ингриденты», «каркуренция» вместо «конкуренция»). И, наконец, это переосмысление формы слова через изменение его значения – то, чем развлекался кэрролловский Шалтай-Болтай, и то, чем время от времени удивляют взрослых все дети: «А Тунгус думал: “Почему входная дверь называется входной, даже когда из неё выходишь. Было бы так:ходишь – входная, выходишь – выходная. Хотя... выходная дверь должна быть посимпатичнее, всё-таки на то она и выходная”».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сетин Ф.И. История русской детской литературы. М., 1990. С.21.

#### Т.А.Федяева

#### СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, БАБУШКИ И АСТЕРОИДЫ: РЕЦЕНЗИЯ НА ПОВЕСТЬ Л.Л.БУБНОВОЙ «МОЙ МАЛЕНЬКИЙ АСТЕРОИД»

Л.Л.Бубнова известна как автор виртуозно написанной книги «Стрела Голявкина» (2008). Это романизованное автобиографическое повествование о писателе, который стал классиком нашей литературы, и о своей жизни с ним. Однако тематика романа гораздо шире мемуарных задач – писательницу волнуют судьбы своей страны и поколения шестидесятников, неравнодушные размышления о которых она стремится выстроить в некую парадигму их жизни.

В первой детской повести Л.Бубновой («стрела Голявкина» неумолимо настигла и Людмилу Леонидовну!) сопряжение раздумий о частной жизни первоклассника Димы и о судьбах целой страны сохраняет свою первостепенность. Повесть написана в жанре путешествия, главный смысл которого, как и полагается в хороших текстах этого жанра, заключается не в описании географических пространств, а в путешествии внутрь себя, открытии неведомого в себе, результат странствий в этом случае – изменение внутреннего

мира путешествующего героя. Так и случилось с ее главным персонажем – первоклассником Димой, от лица которого ведется повествование. Текст повести разбит на фрагменты – относительно самостоятельные по содержанию краткие (голявкинского формата) рассказы, объединенные общим сюжетом.

В повести есть еще один главный герой – Диминая бабушка. Вдвоем с внуком они совершают путешествие в «Средневековье» – родную деревню бабушки, где она не была много лет. Дима радостно переживает все впечатления и события поездки и с нетерпением ждет ее окончания – встречи с далеким селом, где его бабушка родилась и выросла. К сожалению, ожидание заканчивается вполне предсказуемым итогом – вместо процветавшей когда-то деревни они находят пустырь, буйно заросший чертополохом. Этот неожиданный для мальчика поворот событий придает всему повествованию символическое и совсем не детское звучание, предполагающее включение в процесс чтения взрослого адресата. Ведь



внук не знает, что в нашей стране тысячи умерших деревень, живущих своей виртуальной жизнью только в памяти когда-то населявших их людей, не понимает, насколько трагичен процесс забвения государством своего прошлого.

Ситуацию спасают несколько дней, проведенных Димой и бабушкой в гостях у ее школьной подруги. Мальчик знакомится с миром, совершенно не похожим на его городскую жизнь. Это мир живой, трепетный и теплый – здесь он впервые ощутил красоту ночного звездного неба, ночевал в стогу сена, познакомился с козой Басней, помогал собирать урожай овощей в огороде...

Важно, что автор в своем строго реалистическом повествовании не идеализирует деревенскую жизнь – в ней есть место и жестокости, и воровству, и равнодушию. Дима столкнулся с этими пороками лицом к лицу. Мальчик попадает в исключительные обстоятельства, требующие от него ответственного и решительного поступка. Спасая козу Басню, он повзрослел, проявил себя как настоящий маленький мужчина. Из путешествия в деревенское Средневековье он действительно вернулся ДРУГИМ человеком.

Не случайно в повести именно влияние бабушки, разговоры с ней

обо всем на свете имеют решающее значение для становления характера и мировосприятия маленького героя. Она, а не родители, является носителем знания о том, как важен для ребенка уход не в виртуальные миры, а знакомство с природой, общение с животными и людьми, живущими на земле. За вполне приключенческим сюжетом ясно вырисовывается вопрос, обращенный к взрослым, к поколению родителей, едва ли понимающих ценность архаического взгляда на мир – что станет с поколением школьников, растущих в технизированно-компьютерном мире больших городов?

Авторство заголовка – «Мой маленький астероид» принадлежит бабушке. Ее астероид – внук Дима заключает в себе часть ее духовного мира, часть ее земных надежд на спасение деревенского космоса. В повести, таким образом, затрагивается вечная тема детской литературы – об одухотворяющей силе природы, оживляющей душу ребенка, об осознании ответственности за нее. Идея воспитания в маленьком человеке человеческого – сопереживания и сочувствия ко всему живому и есть один из главных смыслов произведения.

Еще одна важнейшая тема «Моего маленького астероида» – лирическая,

в хорошем смысле любовная – именно так описаны взаимоотношения бабушки и внука. Они построены на абсолютном доверии и исполнены такой нежности, которой, как правило, не достигают родительские чувства к ребенку. Понимание и приятие детского мира во всех его проявлениях, терпеливое и мудрое обучение ребенка жизненным истинам – без морализаторства и излишней строгости – остаются извечным вектором отношений бабушек и дедушек к своим внукам, именно в этом ключе многократно описанным в отечественной и зарубежной литературе.

Диалог двух голосов – внука и бабушки организует содержательную структуру произведения, достаточно

гармонично – в смысловом плане – развиваясь на всем его протяжении. Однако ближе к финалу голос бабушки начинает настойчиво вторгаться в детскую речь главного героя, делая ее стилистически неоднородной. Отсюда некоторая повествовательная растянутость отдельных фрагментов, которые по объему превышают рамки короткого рассказа.

В целом же, читая повесть, думаешь о необходимости возвращения в современную детскую литературу, ставшую чрезмерно развлекательной, воспитательного начала, лишённого навязчивой назидательности и дидактики, но ясно и отчетливо выраженного – так, как это сделано в первом детском произведении Л.Л.Бубновой.

## РОМАН

**И. И. Бурова**

### АНОМАЛИИ ЛЮБВИ: О РОМАНЕ М. СЕМЕНОВОЙ И Е. МУРАШОВОЙ «УЙТИ ВМЕСТЕ С ВЕТРОМ»

Семенова М., Мурашова Е. "Уйти вместе с ветром". СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. 352 с.

В романе Марии Семеновой и Екатерины Мурашовой "Уйти вместе с ветром" фантастическое действие, разворачивающееся не в Бермудском треугольнике, не в окрестностях Стоунхенджа и даже не в тропических джунглях, а на Кольском полуострове, почти незнакомом среднестатистическому россиянину районе Русского Севера, интригует, позволяет авторам выйти за пределы обыденности и в новом свете коснуться целого комплекса острейших проблем современности, от кризиса гуманитарных ценностей до экологических катастроф.

Семейство Соболев – одинокая и самодостаточная Александра, ученая дама, не вылезающая из заграничных командировок, и преуспевающий бизнесмен Барон с энтузиазмом отправляются в поездку на Кольский полуостров, чтобы потрясти старинной и приобрести младшее поколе-



ние к тем радостям, которыми сами тешились в студенческие годы. Подросткам, вынужденным подчиняться диктатуре взрослых, поездка в глушь представляется сущим наказанием. Об этих детях заботятся, их воспитывают, обеспечивают, но каждый из них несчастлив по-своему. Тину

родительские заботы тяготят, Виталик по прозвищу Подлиза, несмотря на все старания остается в семье на вторых ролях, переживая, что дома его любят меньше, чем старшую сестру, Аллу угнетают мысли о смерти сестры-близнеца (девочка пока еще не подозревает о том, что у нее есть еще одна близняшка), Кирилл ушел в себя после того, как его отец женился вторым браком на молодой девице модельной внешности.

Ситуация меняется, когда становится ясным, что на Кольском полуострове существует аномальная зона: часть его территории, обезображенной хозяйственной деятельностью человека, занимают по-настоящему обездоленные, отверженные дети: социальные сироты, отказники, страдающие неустрашимыми пороками развития, но обладающие при этом необъяснимыми, мистическими талантами сверхчувствия. Асоциальность этих детей подчеркивается отсутствием у них имен, которые заменяются прозвищами: Ловец, Де-зире, оказывающаяся сестрой Аллы, Жук, Букашка, Каменщик, Художник, Жадина, Вещь... Их много и с каждым годом становится больше, потому что эта земля притягивает их. После гибели Жадины, чувствуя, что их выживают из этого последнего убежища, дети готовы уйти на

север, но при этом многие мутанты решают отомстить отвергнутому их параллельному миру, используя для этого секретную технику Третьего Рейха, обнаруженную ими в недрах Кольского полуострова...

Фантастический сюжет позволяет авторам коснуться многих болезненных тем, среди которых главная – дефицит любви и человечности в современном мире. Когда философы определяют любовь на научнообразном канцелярите, когда между мужьями и женами и близким друзьями нет полного понимания, когда дети и родители говорят на разных языках, когда ребенка можно бросить и забыть, словно ненужную вещь, общество, в котором происходят подобные явления, невозможно назвать здоровым: "Мы очень развитая цивилизация. Мы научились очень многим ловким вещам. Расщеплять атом, строить луноходы и нанороботы, которые ползают по кровеносным сосудам. Мы, взрослые, даже обучились быть одинокими и не умирать от этого! Но при этом, кажется, потеряли одно, зато основополагающее для выживания вида умение – выращивать своих детей! <...> Если дети у нас все-таки случаются, мы умеем неплохо обеспечить их. Не только самым необходимым, но и массой всего лишнего. Барак-

лом, развлечениями, информацией. Впечатлениями... и прочими суррогатами нашей любви. Но мы разучились воспитывать их в семье, причем так, чтобы им хотелось и они имели надежду, выросши, быть не такими одинокими, как мы сами...”

Композиция романа кинематографична, произведение делится на главы-эпизоды с последующей покадровой разбивкой, планы постоянно меняются, но в итоге из отдельных фрагментов к финалу монтируется вполне цельное мозаичное полотно, отражающее реалии нашей жизни и вселяющее сдержанный оптимизм. Подобный прием позволяет держать читателя “в тонусе”, заставляя напрягать ум и строить собственные версии описываемых событий. Движение от хаоса к космосу подчеркивается и на уровне языка: читатель не может не заметить стилистического разнообразия фрагментов на первой полсотне страниц текста и постепенного выравнивания повествовательной манеры к концу произведения. Однако этот поэтологический прием не всегда реализуется на должном уровне, особенно тогда, когда дело доходит до имитации Интернет-переписки Тины и Бяки и ЖЖ Одинокой Крысы. Эта стилистическая фальшь бросается в глаза и, наряду с затянутой завязкой, вполне может отпугнуть читателя,

не позволив ему добраться до самых важных страниц романа.

Вместе с тем читать книгу интересно, она затягивает в себя, словно водоворот. Повесть перенасыщена всевозможной информацией. Здесь авторы упомянули об опытах Теслы, там – о Бриджит Бардо и Билле Гейтсе, Вернадском и Франклине, ветеранах Великой Отечественной, уфологах и гринписовцах, люцернском коллаидере, Кольской сверхглубокой скважине, низком качестве переводной беллетристики, нелепости словосочетания “деревянное зодчество”, спорах о правах на антарктический шельф, возможных тяжких последствий искусственного оплодотворения... Текст пестрит явными и скрытыми цитатами (от Джона Донна до Радия Погодина). Складывается впечатление, что питающие пристрастие к мистицизму авторы нашли способ подключиться к информационному полю земли, ввиду чего их эрудиция местами зашкаливает. Возможно, именно в такие критические моменты, поймав информационный ветер, они и позволяют себе высокомерно-ироничные, мало подходящие для российской читательской аудитории, особенно юношеской, высказывания, увы, касающиеся и Великой Отечественной войны (“Наши ждали нападения с

моря, но, как ни странно, почти не растерялись” (С. 110); “вызывали огонь на себя полубезумные разведчики” (там же), и современной российской армии, изображаемой неповоротливой, тупой, со старшими офицерами-пьяницами и пригодной лишь для военных действий против обездоленных детей. Представляется, что авторы, особенно пишущие для молодежной аудитории, должны тщательнее взвешивать исторгаемые на бумагу слова.

Роман М. Семенов и Е. Мурашовой может быть интересен подросткам, но на самом деле он выхо-

дит за рамки юношеской литературы. Аллюзии на “Унесенных ветром” Маргарет Митчелл в названии книги и в тексте усиливают психологический эффект, производимый книгой как романом-предупреждением, адресованным взрослым, настойчиво подводящей читателя к выводу о необходимости срочно что-то менять в отношениях поколений, ибо в противном случае наша цивилизация будет стерта с лица земли. И подумать об этом завтра (С. 322) – ах, эта любимая фраза Скарлетт О’Хара – нельзя. Потому что будет слишком поздно.

## ПОЭЗИЯ

Н.Ю.Жуланова

### «ДРУГ БЕЗ ДРУЖКИ НЕ ПРОЖИТЬ»: РЕЦЕНЗИЯ НА СБОРНИК СТИХОВ О.БУНДУРА

«КНИЖКА ПРО НАС» (Стихи для детей, для мам и пап, бабушек и дедушек и даже для котов)

Когда-то давно польский педагог, писатель, доктор Корчак рассказал о своей мечте. Ему очень хотелось, чтобы человек мог становиться то взрослым, то ребенком. Доктор считал, что так взрослым и детям будет легче понять друг друга. Интересно, как бы тогда выглядели зарубки на дверном косяке, которыми родители отмечают рост своего ребенка, а дети – взросление своих родителей? К счастью, такой «ростомер» теперь вполне может заменить небольшая книга стихов. Поэтический сборник Олега Бундура как раз об этом – как интересно и увлекательно расти ВМЕСТЕ, то и дело меняясь местами, прыгая из детства во «взрослость» и обратно – в детство. Стихи о понимании друг друга как о волшебном даре, который, на самом-то деле, должен быть привычной приметой каждой счастливой семьи.

Тема взаимоотношений ребенка и родителей – одна из главных в поэзии

О.Бундура. Он говорит о первоосновах жизни каждого человека с той простотой, которая является итогом долгих и совсем не простых размышлений о природе любви, которая будет охранять маленького человека на протяжении всей его последующей жизни. Нам нужен сегодня именно такой, не игровой, как это принято в современной детской литературе, а доброжелательно-серьезный взгляд на нормы взаимоотношений ребенка и родителей – по-хорошему идиллических и лишенных модных ныне катастроф и ужасов.

Сборник Олега Бундура состоит из трех частей: «Стихи про маму», «Стихи про папу» и «Стихи про нас». Это не формальный принцип разделения тем: просто роли мамы и папы в жизни ребенка разные, дополняющие друг друга, и если они играют по верным нотам, то тогда и возникает замечательный гимн детства под названием «Про нас».

Мама у Олега Бундура – самая настоящая Мама. Она смелая и «добрая, нежная». С ней «дом теплом уютным дышит». Она печет отличные пироги, аромат которых плывет по всему городу. С ней не страшно в грозу – всегда можно спрятаться под ее крылышко. Она очень молодая: «со мною прыгает в сугробы, в хоккей играет дотемна». С такой девчонкой, как мама, сын дружил бы обязательно, не то что с соседской Светкой-плаксой. Еще у мамы нет усов, как у папы, и ей, наверное, от этого грустно. А когда мама слушает Чайковского, она становится немного рассеянной. И еще мама умеет делать Весну:

*Если мама счастливая,  
Если любит она,  
Пусть снега и ливни –  
В доме всегда весна!*

Без мамы время тянется «и долго, и грустно, и дома без мамы и тихо, и пусто». И можно даже наесться сосулук, лишь бы только быть рядом с мамой, лишь бы она посидела возле тебя. Правда, мама не догадывается, что сын у нее – давно уже взрослый, «просто взрослый такого малого роста!» Он вполне может позаботиться о маме: крепко обнять ее перед прогулкой, чтоб не волновалась одна дома, поднести ей тяжелые сумки.

А главное: сделать всё на свете, чтобы «не стала старенькой она!»

Папа – он немного другой. Хотя, если честно, папы бывают разные. И все умещаются в одном папе. Он может ходить широкими шагами, не замечая, как трудно за ним поспевать маленьким ножкам. Читать свою «тыщу книг» вместо того, чтобы спросить: «Ну, сынок, что тебе почитать?». В детстве папу лупили ремнем, потому что любили. А он любит – и не лупит! И игрушек у папы было мало. А было б больше – может быть, это был бы совсем другой папа. У папы красивые усы. А еще папу наказывают на работе, и тогда его нужно подбодрить: вот сын стоит в углу – и хоть бы что! Может папа и наказать («мне по попе папа дал, папа точно попадал!»), поступая очень не честно: сослуживцев-то он по попам не бьет! И все равно, папа – это папа!

*Мы тайны друг другу  
Свои доверяем  
И всё друг о друге,  
Наверное, знаем.  
А как же иначе,  
А как же иначе –  
Мы дружим, а это  
Многое значит.  
Мы с папой давно  
Мужики, а не дети,  
Могу я за папу  
Отдать всё на свете.*



*Ему то же самое  
Сделать не слабо.  
А как же иначе?  
На то он и папа!*

С папой даже в лесу не страшно. И твердо знаешь, что пока ты с папой – ничего плохого не случится! Даже страшную сказку можно слушать еще, и еще, и еще раз. А если посмотреть на папу в бинокль, то он будет маленький-маленький... И его нужно защищать! А когда папу забирают в армию на сборы, обязательно надо стать командиром и приказом отправить его обратно! Потому что «нет причины оставлять детей и мам!» Маленькой родине папа гораздо нужнее, чем большой. Ведь без папы жить невозможно. С ним день пахнет то столярным клеем, то лесом с корзинками, то дымом у костра. А еще – Мечтой!

*Я очень хотел,  
Я очень хотел –  
И я полетел,  
И я полетел!  
Внизу проплывали  
Деревья и крыши,  
И птицы кричали?  
– Повыше, повыше!  
А в воздухе пахло  
И морем, и летом,  
Но дело не в этом,  
Но дело не в этом,*

*А в том, что летел  
Надо мной в вышине  
Мой папа!  
Мой папа,  
Не веривший мне!*

Так в чем же рецепт счастья? Маленький герой поэтического мира Олега Бундура определил это самыми простыми словами: «Если три человека повсюду втроем, друг без друга не могут ни ночью, ни днем, то они – эти три человека – друзья, это папа, и мама, и я!» Вместе хорошо бегать на лыжах, готовить обед, печь блины, ездить в гости к бабушке, воспитывать младшего братишку, обнимать взгрустнувшего кота.

А еще папу с мамой нельзя оставлять одних. Даже когда вырастешь. Потому что в семье невозможно друг без друга. Иначе будет, как в стихотворении «Родня» – бабушка и дедушка перечитают письма от далеких детей и внучат, «выйдут на крылечко, посидят рядком, вечер опускается, тянет холодком...» От вечера ли этот холодок? Наверное, все-таки от чего-то другого.

У Олега Бундура приведен замечательный рецепт взросления. Его изобретает малыш, но прописан этот рецепт прежде всего взрослым:

*Если скажут мне сейчас:  
– Вот какой сынок у нас!*

*Работающий,  
Сильный,  
Смелый,  
Он для нас незаменим! –  
Я, конечно, непременно  
Постараюсь быть таким.*

*Если будут мне твердить:  
– Ну за что тебя любить?  
Ты ленивый,  
Ты плаксивый,  
И пора тебя пороть! –  
Где тогда найду я силы,  
Чтобы это побороть?*

А как велик соблазн любить послушных и смысленных детей! И как бывает нелегко любить маленьких разбойников... «Вы скажете, что мы должны исправлять детей. Слушайте: мы не должны превозноситься над детьми... И если мы учим их чему-нибудь, чтобы сделать их лучшими, то и они нас учат многому и тоже делают нас лучшими уже одним только нашим соприкосновением с ними. Они очеловечивают нашу душу одним только появлением между ними». Это сказал не Олег Бундур, это слова моралиста Федора Михайловича Достоевского, хорошо изучившего природу человека. У Олега Бундура сказано то же – но так, чтобы и ребенок понял. Да что там ребенок – даже взрослый!

Олег Бундур тонко чувствует

саму природу детства. Знаете, например, почему под столом темно, а высунешь из-под него голову – ярко? Да потому что ты сам и есть солнышко, ведь так тебя зовет мама. Или вот вопрос – почему ты копуша? А как же можно торопиться, если вокруг столько замечательного!

*А я не копуша, ну, честное слово,  
Ведь всё, что вокруг, интересно и ново:  
Вот дверь, открываясь,  
тихонько скрипит,  
У двери, наверное, что-то болит,  
Вот ходит будильник: тик-так и тик-так,  
Да всё почему-то на месте, чудак.  
Вот шкаф-богатырь, и не знает никто,  
Что ночь там живет между наших пальто.*

А еще бывает, что выпадают осадки – в рукавички, в ботинки, в карманы... Можно выйти в плавание с папой – как пароходик и большой пароход. Можно слушать пенье снега под сапогами папы и пенье снежинок – под своими сапожками. Можно стать будильником. Или превратиться в собаку. Или в Тополек – «мама, я вырос!». И даже выпить чаю с Волком, в которого никто не верит.

«И так интересно смотреть мне и слушать!»: интересно быть ребенком, интересно расти, интересно жить!

«Если к маленьким и беззащитным относиться бережно и с любовью, они все тебе расскажут, даже камень и ракушка заговорят», – такую запись сделал в дневнике король Матиуш Первый. В поэтическом мире Олега Бундура говорят все и всё. Весь мир вокруг помогает маленькому человеку расти, преодолевать несовершенство – своё и мира. И замечательнее всего в стихах Оле-

га Бундура, что весь окружающий ребенка мир – большой и малый, очерченный кругом семьи – наполнен любовью, заботой, бережным отношением к жизни, к тем, кто рядом, будь то старенькая ничейная бабушка Катя, в вязаных носочках которой ходят все дети во дворе, или кот, живой, мягкий и загрустивший без мышки. Наверное, это самые правильные законы построения мира. Поэтому книга стихов Олега Бундура обязательно должна быть в каждой семье, чтобы семья была счастливой.

## Т.А.Федяева

### ПЕТЕРБУРГСКИЕ АВТОРЫ – ДЕТЯМ

Рецензия на спецвыпуск «Невского альманаха» - «Литература для детей и юношества». СПб, Невский альманах, 2010 спецвыпуск № 1.- 80 с.

В Санкт-Петербургском отделении Союза писателей России уже несколько лет выходит в свет журнал «Невский альманах». В 2010 году увидел свет многостраничный спецвыпуск «Невского альманаха», полностью посвященный детской литературе. Главный редактор и составитель «детского номера», председатель секции детской литературы СП России Н.Н.Бутенко написал в предисловии: «Мы поставили перед собой цель отбирать и сохранять лучшие произведения петербургских авторов». Действительно, в сборнике собраны произведения как классиков – В.Голявкина, О.Григорьева, С.Сахарнова, Н.Заболоцкого, Н.Слепаковой так и современных поэтов и прозаиков – уже известных, таких как Г.Маура, Л.Фадеева, И.Шевчук, И.Плаксина и др., и только утверждающихся в детской литературе.

Взаимодействие временных срезов делает картину петербургской детской литературы, представленной в сборнике, объемной и весомой. Мозаика из более чем семидесяти имен, собранных в спецвыпуске, дает представление о творческих поисках современных писателей. Родители могут

найти здесь стихи и прозу на любой вкус: разных жанров (школьная лирика, поговорки, загадки, фрагменты различных азбук, юмористические зарисовки и реалистические рассказы и т.д.), тематики (о природе, животных, школе, играх, городе и деревне, мамах, папах, бабушках и многом другом), для любых возрастов – от младшего до подросткового.

В сборник отобраны действительно лучшие произведения авторов нашего города. Их разноплановость позволяет надеяться на то, что ребенок обязательно найдет здесь то, что нужно именно ему, и захочет познакомиться с другими стихами или рассказами понравившегося ему писателя, укрепив тем самым свой интерес к литературе как таковой. Подобные спецвыпуски «Невского альманаха» будут выходить и в будущем, а значит, наши представления о современной детской литературе Петербурга будут постоянно пополняться и расширяться. Несомненная ценность подобного издания состоит и в том, что он знакомит читателей с именами мало известных, но достойных внимания авторов, которые получают возможность быть прочитанными широкой аудиторией.

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

**А.С.Сорокина**

### АНТИДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Состояние современной детской литературы - как отечественной, так и зарубежной вызывает не просто беспокойство, а тревогу. И дело не только в том, что снизились художественное и эстетическое качество литературы для детей. С этим, возможно, можно было бы смириться, если бы ее морально-нравственное содержание отвечало формированию здоровой психики ребенка и способствовало становлению традиционной системы ценностей.

В литературу, ставшую чрезмерно развлекательной, постепенно возвращается осознание важности общечеловеческих ценностей. Но даже в этих условиях находятся умы, которые искусно их переинventing. Взрослые, алчущие всесторонней свободы, силой своей ничем не ограниченной мысли, а также делами уже на протяжении нескольких десятков лет создают новую социальную и культурную реальность, в том числе и в детской литературе. В наступившей новой эре – результате деятельности абсолютно свободомыслящей цивилизации перед взрос-

лыми встала проблема приобщения младшего поколения к реалиям этого мира. На Западе, где для воплощения свободы прав человека созданы идеальные условия, в XXI столетии взрослым приходится объяснять детям, например, что такое однополая любовь и почему у некоторых детей есть два папы или две мамы. Если для современной отечественной детской литературы эти проблемы еще не актуальны, то они стали злободневными для французской детской литературы.

В последние годы французские издатели детской литературы не чураются выпускать в свет книги, повествующие о проблемах однополых связей. Например, Ophélie Texier «Jean a deux mamans», 2005 (Офели Тексие «Жан и его две мамы») для детей от трех лет, Thomas Scotto «Jégôme par cœur», 2009 (Тома Скотто «Сердце Жерома») и Alice Brière-Naquet «La princesse qui n'aimait pas les princes», 2010 (Алис Бриер-Акэ «Принцесса, которая не любила принцев») для детей от шести лет или роман Christophe Honoré «Tout

contre Léo», 1996 (Кристоф Онорэ «Всё против Лео») и Marie-Aude Murail «Oh, boy!», 2000 (Мари-Од Мюрай «О, бой!») для детей пред- подросткового возраста. Эти издания прекрасно иллюстрированы, чем привлекают детскую аудиторию, для которой визуальный аспект является решающим при выборе книги в книжном магазине.

При том, что детская литература все больше уподобляется «взрослой» и становится все более реалистичной, совершенно закономерно возникает вопрос: «Зачем?». И его нужно адресовать не авторам упомянутых книг (потому как «странные» писатели существовали во все времена), но издателям, делающим доступными подобные произведения для широкой публики. Основным прикрытием для оправдания их издания служит пресловутая толерантность - проблема мирного сосуществования индивидуумов с разными убеждениями. Не секрет, что разнообразие этнических, культурных, религиозных традиций Европы не раз становилось предметом художественного осмысления. Но почему же для воспитания у подрастающего поколения чувства уважения к Человеку необходимо вступать в такой опасный диалог с маленьким ребенком?

Важность понимания ценности человеческой личности никто не оспаривает, но разговор на столь от-

кровенные темы как однополые отношения, во-первых, лишают ребенка детства, выталкивая его раньше времени в реальность, а во-вторых, значительно корректируют естественную для ребенка систему ценностей, для которой органично чувство терпимости, но для которой совершенно чужды блуждания взрослой мысли, оправдывающей свою свободу всеми возможными правдами и неправдами.

К не менее животрепещущим темам современной зарубежной детской литературы можно отнести тему смерти. В отличие от предыдущей проблемы, вопрос ухода человека из жизни в большей степени занимает скандинавских писателей. Здесь хотелось бы остановиться на переведенных на русский язык двух книгах шведских писателей Перниллы Стальфельт «Книга о смерти» (изд. «Открытый мир», 2007) и Ульфы Нильсона «Самые добрые в мире» (изд. «Самокат», 2007)).

О том, что смерть интересует детей уже в самом раннем возрасте, говорят психологи (к примеру, И.Ялом Экзистенциальная психотерапия, М.: «Класс», 1999), но раньше с объяснениями этого неотвратимого события в жизни каждого живого существа справлялись родители. За редким исключением тема смерти обходила стороной детскую литературу. К такому выпадающему из правила случаю относится книга А.Линдгрэн



«Братья Лвиное сердце», которую принято считать классикой жанра. Известная на весь мир шведская писательница положила начало новой традиции в детской литературе, которую в XXI столетии подхватили ее соотечественники. Уже тогда книга А.Линдгрена встретила не мало отрицательных откликов. Однако, нужно было подождать сто лет, чтобы понять, что Линдгрена осталась на высшей точке олимпа детской литературы, хотя даже к этому классику есть немало вопросов относительно трактовки смерти для детей. Наибольшее смущение вызывает диффузия мотивов смерти, самоубийства и мотив приключений. В «Братьях Лвиное сердце» граница между жизнью и смертью служит водоразделом между реальным миром и миром фэнтези, где главных героев ждут драконы, сражения и приключения, иначе говоря, мир куда более привлекательный для ребенка, чем его обыденное существование. Стоит ли детям преподносить смерть в таком ракурсе?

П.Стальфельт идет по следам своей предшественницы, но в целом далеко ее «превосходит». Так, автор «Книги о смерти» преподносит смерть, в частности, как межгалактическое путешествие или как возможность стать привидением и пугать живых людей, «...потому что это здорово». Кроме этого, ав-

тор собрала в книгу все возможные и невозможные представления о смерти всего человечества от мала до велика. Здесь и скелет, и привидения, и реинкарнация, и вампиры, и ангелы, и Бог, и атеизм, и небеса над космосом (!!!) и т.д. Интересно, что проблема смерти с религиозной точки зрения раскрыта, во-первых, крайне скупо, а во-вторых, однобоко. Уж если П.Стальфельт хотела охватить все варианты, то в ее книге определенно не хватает описания или хотя бы упоминания об аде и вечных муках. Поражают не меньше текста и авторские иллюстрации к нему, особенно последняя. На белом облаке расположилась (кто лежа, кто стоя) группа человекоподобных обнаженных существ, наслаждающихся ясным солнышком и пребывающих в веселом расположении духа. Чувства счастья и радости, считываемые с этой иллюстрации, по меньшей мере вызывают недоумение.

«Веселый» подход к столь грустной теме характерен и для другого автора – У.Нильсона. Если внимательно и вдумчиво читать «Самых добрых в мире», то ощущение абсурдности всего описываемого возрастает от страницы к странице. Описывается, как однажды главным героям – разновозрастной детворе, нечем было «заняться», кроме как поиском мертвецов и их похоронами – «так [им] стало весело в тот скучный

летний день». Они создают ОАО «В добрый путь», собирают чемодан для оказания похоронных услуг (помимо невинных вещей, таких как палочки, лопатка, в нем оказались топор и гвозди!!!) и начинают хоронить сначала случайно найденных умерших животных, потом «зарубленного папой петуха» и попавших в мышеловку мышей, обзывают соседей в поисках умерших и заканчивают свой день похоронами разбившегося о стекло дрозда. Прилагательное «веселый» и все его производные встречаются практически на каждой странице книги, глагол «расстроиться» – лишь единожды: Эстер (главный идеолог компании) расстроилась, потому что «к сожалению, [они] совсем не заработали денег».

Справедливости ради нужно отметить, что сцена похорон дрозда, за смертью которого наблюдали дети, описана максимально приближенно к реальности. Героев «охватил трепет», «печаль и скорбь, как черное покрывало, окутали полянку», но следующая фраза сводит на нет всю эту трагическую атмосферу: «Пютте вообще заснул». Несмотря на то, что эпизод с дроздом находится в финале повести и должен был бы акцентировать серьезность проблемы, этого не происходит в силу смысловой и композиционной несбалансированности текста. Детям на протяжении практически всего повествования весело, по-

тому что они играют, а единственное реальное столкновение со смертью проходит для героев как мимолетное событие, невзначай. Последнее предложение повести сразу же после похорон дрозда: «На следующей день у нас было много других дел». Подобная композиция способствует тому, что в аннотациях этот текст преподносится как «на удивление жизнерадостная книжка», «полная тонкого юмора и светлой грусти».

Несколько слов хотелось бы сказать о юморе в связи с темой смерти в детской литературе. Юмор – одно из средств примирения с действительностью. Но его использование уместно далеко не во всех жизненных ситуациях, с которыми человек не может справиться. Смерть, несомненно, относится к таковым, потому что является событием глубоко трагичным, несущим горе и печаль. Юмор в применении к теме смерти нейтрализует подобающую ей серьезность, придает ей самой и сопровождающим ее событиям легкость и ощущение незначительности происходящего. Тогда как на самом деле смерть – одна из величайших загадок бытия.

Интересно проследить, как она решается У.Нильсоном в «Самых добрых в мире». Для этого следует обратить внимание на самого маленького героя мальчика Пютте. Он единственный, кто допытывается до ответа на вопрос, что такое смерть.



Вот как развивается эта линия на протяжении повествования. На странице десять Эстер объясняет Пютте, что «все на свете в один прекрасный день умрут и превратятся в ничто... В конце концов Пютте все понял...». Тем не менее только на странице тринадцать «до него наконец дошло» (вопрос об употреблении разговорной лексики в детской литературе остается открытым), что значит «умереть». Однако дальше читатель узнает, как именно понял Пютте смерть: как болезнь, после которой можно оправиться («Если Нуффе (хомяк) выздоровеет, то мы его обратно выкопаем. Это очень просто. Точно тебе говорю» с.17), или так, как смерть понимали древние египтяне, укладывая вместе с умершим в могилу все его богатство. Для Пютте это подушечка, пледик, медвежонок и печенье. Эстер к этому добавляет булочки и сок (с.27). Таким образом, автор потенциальному читателю-ребенку ничего не разъясняет, он только отражает реальные представления детей о смерти (см. И.Ялом).

Конечно, самим детям (правда, несколько старшим, чем те, кому предназначены книги Стальфельт и Нильсона) свойственно смеяться над всем, в том числе и над смертью. Широко известно такое явление детской субкультуры как «черный юмор», страшилки. Однако в данном случае сближение детской

литературы, создаваемой взрослыми для детей, и детским фольклорным творчеством совершенно беспочвенно, поскольку главное отличие между ними состоит в отсутствии в «черном юморе» такой функции авторской литературы как воспитательная. Тексты страшилок создаются детьми для самих себя и бытуют исключительно как устный жанр, цель которого - преодоление страха перед смертью. Страшилки есть воплощение защитного механизма психики ребенка перед неизвестностью. Авторская детская литература играет роль посредника между взрослыми и детьми. В идеале она должна нести в себе общечеловеческие истины, излагаемые доступным для детей языком. При этом даже в условиях глобализации не стоит забывать о том, что та же детская литература способствует осознанию подрастающим поколением ценностей и норм поведения конкретного народа, мировоззрение которого складывалось как правило на протяжении многих сотен лет под влиянием тех или иных традиций. Поэтому следует быть чрезвычайно внимательным и аккуратным при переносе ценностных представлений из одной культуры в другую, особенно в литературе для детей. Это еще одна важная тема для разговора с издателями, выпускающими переводную литературу.

**Б.С.Жаров**

## АНДЕРСЕНИАНА ЛЮДМИЛЫ БРАУДЕ

Брауде Л.Ю. По волшебным тропам Андерсена. – СПб.: Алетейя, 2007. - 204 с.

Эту книгу написала Людмила Юльевна Брауде. Не будет большим преувеличением сказать, что она писала ее всю жизнь. Ее самые первые публикации об Андерсене вышли в свет в год 150-летнего юбилея великого писателя в 1955 году, и с тех пор не было года, чтобы не вышла ее статья или книга о нем. А еще были доклады на большом количестве научных конференций. И еще ее же переводы мало известных или только что обнаруженных произведений Андерсена и сборники его сказок в таком виде, как этого хотел бы сам писатель.

За свою плодотворную деятельность по изучению творчества великого писателя Л.Ю.Брауде заслужила всеобщее признание и получила немало наград. А в год 200-летнего юбилея она была назначена посланником Андерсена и в этой роли 1-3 апреля 2005 года побывала на торжествах на родине сказочника. А в 2009 году получила международную премию Андерсена, а также премию за переводы его произведений.

И вот теперь самое-самое важное и интересное из всего ранее написанного вошло в только что вы-

шедшую обобщающую научную книгу. Впрочем, следует сказать, что высокая научная ценность не делает ее трудной для чтения. Напротив, она читается необыкновенно легко.

Ханс Кристиан Андерсен известен во всем мире как сказочник. Правда, исследователи знают, что этим далеко не исчерпывается его творчество. Он писал произведения и многих других жанров. И все же стал великим, несомненно, самым великим из всех сказочников в мировой литературе. Поэтому совершенно логично, что автор данной книги наибольшее внимание уделяет становлению сказочного творчества Андерсена.

Делается это очень подробно, я бы сказал с филигранной точностью. Л.Ю.Брауде ведет рассказ о том, как Андерсен постепенно подходил к главному своему жанру. Он еще только нащупывал его, когда писал путевой очерк, не подумайте, не о дальних странах, что было бы естественно, а о своей неспешной прогулке по Копенгагену и по его окрестностям до восточной оконечности острова Амагер. Он следовал в этой прогулке за своей Музой, и в

его голове возникали удивительные фантастические картины. Начало было положено.

В стихотворениях и путевых очерках Андерсена появились сказочные сюжеты и мотивы. Потом были первые прозаические сказки, которые, правда, не привлекли особого внимания читателей. Это были годы учения будущего мастера.

Прорывом стали те сказки, которые Андерсен объединил в сборник «Сказки, рассказанные детям» в тот год, когда ему исполнилось тридцать лет. Он понял, что вот это его, и сразу почувствовал себя живым классиком, потому что сказал: «Они сделают мое имя бессмертным, я попытаюсь завоевать грядущие поколения».

Ему этого очень хотелось, но нет, время бессмертия еще не пришло. То, что понял он, литературные критики не поняли и ... беспощадно изругали его. Сейчас это трудно представить себе, но критиковали даже за очаровательную «Принцессу на горошине». А читатели полюбили и ее, и многие другие сказки.

И только сборником «Новые сказки» Андерсен утвердил свое имя как признанного сказочника не только у читателей, но и у критиков. Этот сборник содержал такие бесспорные шедевры как «Гадкий утенок» и «Соловей». Вот теперь можно было думать о бессмертии.

В своих сказках Андерсен иногда использовал сюжеты реально существовавших народных сказок, которые он слышал когда-то, как, например, «Огниво». Но он всегда перерабатывал их, в результате и получились «Сказки Андерсена», те самые, которые сейчас любит весь мир.

Кроме рассказов о сказочном творчестве Андерсена книга содержит много других интересных сведений. Об изучении творчества Андерсена в странах мира, об иллюстраторах его сказок, живших в Дании и России, о популярности писателя в нашей стране, о жизни и деятельности великих переводчиков Петра Готфридовича и Анны Васильевны Ганзенов, которые перевели не только сказки Андерсена, но еще много других произведений скандинавской литературы.

В Оденсе, на родине великого писателя, издается журнал «Андерсениана», в котором публикуются работы, посвященные жизни и творчеству Ханса Кристиана Андерсена. Статьи и книги Л.Ю.Брауде за многие годы вполне сопоставимы с комплектом такого журнала, а ведь там печатаются многие авторы из разных стран.

Концентрированным изложением «Андерсенианы» Л.Ю.Брауде и является данная книга.

## М.В.Иванкива

### ЭРИК КАРЛ И ЕГО «АВТОРСКИЕ КНИГИ»

До 2010 года имя Эрика Карла было практически незнакомо русскоязычному читателю. Благодаря издательству «Розовый жираф», которое с 2010 года выпустило три его книги - «Очень голодная гусеница», «От головы до ног» и «Снежный сон» русский читатель, пусть с разницей в почти сорок лет, познакомился с одним из наиболее известных и любимых в Америке и Европе детских иллюстраторов и писателей.

Эрик Карл родился 25 июля 1929 года в Сиракузах (округ Нью-Йорк). Он долгое время работал в «The New York Times», возглавлял рекламное агентство, но его первый опыт иллюстратора - «Brown Bear, Brown Bear, What Do You See?» (1967) - принес ему признание и популярность в Америке. Уже первые рисунки художника закрепляют его стиль, который отличают экспрессивная, живописная, яркая палитра, лаконичный рисунок и техника аппликации бумагой, раскрашенной вручную.

В последующие годы Карл не только продолжил иллюстрировать книги других писателей, но начал создавать свои авторские книги для

детей. Авторская книга характерна тем, что она сделана одним человеком, который одновременно выступает в роли писателя и художника. Первыми самостоятельными произведениями Карла стали «1,2,3 to the Zoo» (1968) и «The Very hungry caterpillar» («Очень голодная гусеница», 1969). Именно последняя, переведенная на более пятидесяти языков, принесла ему международную известность.

«Очень голодная гусеница» рассказывает о семи днях, которые проводит гусеница, перед тем как стать куколкой, а затем бабочкой. Для того чтобы передать образ жизни голодной и постоянно жующей гусеницы, художник использует маленькие дырочки, которые гусеница прогрызает в разных предметах. Кроме того, художник играет с размером книжных страниц, увеличивая его по мере появления новых предметов. Таким образом, ребёнок вовлекается в игру, которая позволяет ему запомнить дни недели и научиться считать.

С 1969 года Эрик Карл создал более семидесяти авторских книг. Несомненно, все они адресованы детям

дошкольного и школьного возраста. Сам писатель добавляет: «В книгах я стремлюсь к многоуровневости, смешные животные, яркие краски, сказка, юмор, развлечение, загадка, эмоциональная составляющая, обучение. В зависимости от интересов ребёнка, его способностей или любознательности он может выбрать тот уровень, который ему более всего подходит»

Узнать больше об Эрике Карле, посмотреть его рисунки, посетить виртуальный музей иллюстратора можно на официальном сайте художника: [www.eric-carle.com](http://www.eric-carle.com)

## ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

**Михаил Яснов**

### ОТ РОБИНА-БОБИНА ДО МАЛЫША РУССЕЛЯ

О ленинградских переводчиках и стихотворных книжках <sup>1</sup>

Однажды французский писатель Роже Кайуа увидел на улице нищего, который просил милостыню.

На шею нищего была надета картонка с надписью: «Слепой от рождения». Роже Кайуа поинтересовался, много ли денег собирает нищий. Ответ был неутешительный.

– Разрешите написать на вашей картонке несколько слов, – предложил писатель. – Может быть, они вам помогут.

Нищий согласился, а когда через пару дней Кайуа снова его встретил, тот бросился ему на шею.

– Что вы написали? – воскликнул слепец. – Мне стали подавать намного больше, чем раньше!

– У вас было написано: «Слепой от рождения», – ответил Кайуа, – а я перевернул вашу картонку и на обороте написал: «Скоро весна, но я ее не увижу».

Эту трогательную историю очень любят рассказывать переводчики поэзии, намекая на то, что одно и то же можно высказать совершенно по-разному и что даже в весьма

затруднительных обстоятельствах поэзия может творить чудеса.

Наша детская переводная поэзия – тоже в некотором роде чудо, и, хотя она уже давным-давно вошла в обиход, но ведь еще столетие назад ее практически не существовало. Мы знаем, что сам по себе литературный перевод бытовал в России с XVII века, однако детскому чтению, связанному со стиховым воспитанием, было в нем отведено весьма незначительное место.

Как и детская поэзия, стихотворные переводы для детей долгое время были крошками с барского стола литературы для взрослых. Понадобилась социальная, эстетическая, языковая революция, переместившая перевод с маргинальных окраин литературы к ее центру. Понадобилось, увы, пришествие советской власти со всеми ее идеологическими запретами, чтобы детские (и взрослые!) поэты оказались вытесненными в перевод и привели его подспудные силы в мощное движение.



Большое внимание, которое стало уделять правительство Советской России переводной литературе, в том числе фольклору, зарубежным поэтам-классикам, но прежде всего поэтам многочисленных «народов СССР» было неслучайным: «Их имена служили своеобразной идеологической легитимацией режима, который с самого начала объявил себя наследником всей культуры человечества»<sup>2</sup>.

Переводчики XIX века методом проб и ошибок нащупывали дорогу к тем принципам художественного перевода, которые были сформулированы только в XX-м. Корней Чуковский одним из первых обратил внимание на главную беду переводчиков прошлого: «Начиная с двадцатых годов минувшего века делом перевода завладели журналы, причем редакторы считали себя вправе кромсать переводы как вздумается». Журналы стали плодить «плеяду равнодушных ремесленников, которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы успеть к сроку!) <...> Они-то и выработали тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности семидесятых, восьмидесятых, девяностых годов»<sup>3</sup>.

Как повелось, пока взрослые решали свои великие проблемы, дети пребывали в полном пренебрежении. Им преподносился суррогат. Бес-

помощные адаптации. Переделки. Перелицовки. Переводы с переводов. В лучшем случае – пересказы фольклористов.

Эпос переводился прозой.

Иногда писалось и нечто поэтическое – «про» и «на» сюжеты популярных западных сказок: «Девочка со спичками» Л. Трефолева или «Песня Золушки» Г. Галиной. Редкими удачами могли стать подражания – вроде знаменитого «подражания немецкому» Б. Федорова «Завтра» («Завтра! завтра! не сегодня – Так ленивцы говорят...»). В идеальном случае зарубежная поэзия входила в отроческое чтение через оригинальные стихи выдающихся поэтов – такова судьба некоторых баллад В. Жуковского.

Кажется, на весь XIX век приходится чуть ли не одно детское произведение, переведенное стихами и ставшее популярным для многих поколений юных читателей – «Степка-Растрепка» немца Генриха Гофмана. Анонимный перевод, появившийся в 1849 г., стал по-настоящему «народным», благодаря приему, узаконенному впоследствии советской игровой поэзией и школьным фольклором: не страшно, потому что смешно. Кстати, это отмечал еще Александр Блок, обративший внимание на схожесть Степки и народного Петрушки и предположившего, что «сравнение с Петрушкой совершенно

доказывает невинность всех кровопролитий, пожаров и прочих ужасов “Степки-Растрепки”»<sup>4</sup>. Блок восхищался «Степкой», а ведь прошло три четверти века после его появления в русской детской литературе: вот завидная судьба перевода!

В конце столетия еще одну попытку популяризировать немецкие стихи предпринял Константин Льдов, переведя книжку Вильгельма Буша «Веселые рассказы про шутки и проказы»; впоследствии она издавалась и в других переводах, но потребовалось еще почти пятьдесят лет, чтобы за Буша взялся Хармс и сделал из перевода с немецкого маленький шедевр под названием «Плих и Плюх». Для этого нужна была школа.

Школа отечественного поэтического перевода «для взрослых» идет от Н. Гумилева и М. Лозинского, для детей – от С. Маршака и К. Чуковского. Волею судьбы и истории, образцово-показательная роль для переводчиков детских стихов была отведена английской поэзии.

Уже на исходе жизни С. Маршак, опираясь на свой богатейший переводческий опыт, сформулировал несколько принципиальных положений, относящихся к искусству поэтического перевода. Сегодня они кажутся безусловными – и столь же безусловно нарушаются. Поэтому нелишне перечесть их заново: «Надо

так глубоко чувствовать природу родного языка, чтобы не поддаться чужому, не попасть к нему в рабство. И в то же время русский перевод с французского языка должен заметно отличаться стилем и колоритом от русского перевода с английского, эстонского или китайского.

При переводе стихов надо знать, чем жертвовать, если слова чужого языка окажутся короче слов своего.

Иначе приходится сжимать и калечить фразу <...>

Нужен простор, чтобы слова не комкались, не слипались, нарушая благозвучие и здравый смысл, чтобы не терялась живая и естественная интонация и чтобы в строчках оставалось место даже для пауз, столь необходимым лирическим стихам, да и нашему дыханию.

Но дело не только в технике перевода.

Высокая традиция русского переводческого искусства всегда была чужда сухого и педантичного буквализма <...>

Ведь стихи выдающихся поэтов переводятся для того, чтобы читатели не только познакомились с приблизительным содержанием их поэзии, но и надолго по-настоящему полюбили ее.

Переведенные с английского, французского, немецкого или итальянского языка стихи должны быть настолько хороши, чтобы войти в русскую поэзию <...>



Точность получается не в результате слепого, механического воспроизведения оригинала. Поэтическая точность дается только смелому воображению, основанному на глубоком и пристрастном знании предмета»<sup>5</sup>.

Рядом с этими тезисами Маршака легко размещаются знаменитые «заповеди» Чуковского детским поэтам, которые читаются и как заповеди переводчикам детской поэзии. Оба классика ратуют за воссоздание на русском языке звучных, чистых, легко запоминающихся стихов, оба предпочитают буквальному переводу свободный пересказ, оба настаивают на эквивалентной замене образов, на подчинении ритмов и словесной игры задачам, свойственным оригинальной поэзии.

Английские стихи в переводах С. Маршака и К. Чуковского такая же виртуозная обработка стихотворных текстов для детей, какой подверглась зарубежная проза в «Золотом ключике», «Волшебнике Изумрудного города» или «Винни-Пухе», когда вместе с К. Коллоди, Л.Ф. Баумом и А.А. Милном авторство на равных разделяют их русские переводчики и пересказыватели А. Толстой, А. Волков и Б. Заходер. Позднее Борис Заходер в свойственной ему иронической манере сформулировал подобное отношение к переводу:

*Конечно,  
Это вольный перевод!  
Поэзия  
В неволе не живет...*

Загадку великой победы Маршака разгадал Чуковский: «...Маршак потому-то и одержал такую блистательную победу над английским фольклором, что верным оружием в этой, казалось бы, неравной борьбе послужил ему, как это ни странно звучит, наш русский – тульский, рязанский, московский – фольклор. Сохраняя в неприкосновенности английские краски, Маршак, так сказать, проецировал в своих переводах наши русские считалки, загадки, перевертыши, потешки, дразнилки»<sup>6</sup>.

О том же говорит Б.Я. Бухштаб – автор одной из самых ранних статей (1929), посвященных творчеству Маршака: «Если он сходен с английскими детскими поэтами в склонности к шутке, присловью, присказке, народной песенке, то естественно, что ориентируется он на ту шутку, присказку и песенку, которая бытует в русской устной поэзии»<sup>7</sup>.

Ориентация на фольклор в равной степени характерна для переводческой практики и Маршака, и Чуковского. Да Чуковский и сам это неоднократно подчеркивал, защищая свои переводы от ретивой и неосведомленной критики: «Взрослые, кажется, никогда не поймут, чем при-

влекательны для малых ребят такие, например, незатейливые деформации слов, которые я позаимствовал в английском фольклоре:

*Жила-была мышка Мауси  
И вдруг увидела Котауси.  
У Котауси злые глазауси  
И злые-презлые зубауси <...>*

Дети именно потому и смеются, что правильные формы этих слов уже успели утвердиться в их сознании.

Мою песенку очень бранили в печати за “коверкание родного языка”. Критики предпочитали не знать, что такое “коверкание” с незапамятных времен практикуется русским фольклором и узаконено народной педагогией»<sup>8</sup>.

И все же между «английскими» стихами Маршака и Чуковского, естественно, есть разница.

Не только в свойственной каждому как оригинальному поэту собственной интонации или стилистической предпочтительности, что само собой разумеется, но прежде всего в выборе вида и жанра перевода. Маршак большинство своих английских переложений действительно приближает к песенке или к юмористическому стихотворению с почти обязательным эпиграмматическим пуантом в его конце. Чуковскому ближе живой, говорной стих с плясовыми ритмами, раек, а то и тактовик.

Разные переводческие задачи особенно видны, если сравнить подходы Маршака и Чуковского к одному и тому же английскому оригиналу. Хочу воспользоваться случаем и привести цитату из книги Е.Г. Эткинда «Поэзия и перевод» – тем более, что книга эта вышла почти полвека назад и с тех пор не переиздавалась. И попутно отмечу, что первоначально портрет Маршака-переводчика был опубликован Эткиндом в ленинградском сборнике статей «О литературе для детей», так что и он – «из Детгиза»<sup>9</sup>.

Вот перевод С. Маршака «Робин-Бобин» (или, как писал переводчик, – с двумя «б»: «Робин-Боббин»):

*Робин-Бобин  
Кое-как  
Подкрепился  
Натошак:  
Съел теленка утром рано,  
Двух овецек и барана,  
Съел корову целиком  
И прилавок с мясником,  
Сотню жаворонков в тесте  
И коня с телегой вместе,  
Пять церквей и колоколен –  
Да еще и недоволен!*

«По-английски все немного иначе, – пишет Е. Эткинд, – начиная от размера: в оригинале преобладает четырехстопный ямб. К тому же Робин-Бобин съедает совсем не то, что у Маршака, – корову, теленка, полтора

мясника, церковь с колокольной, священника и всех прихожан:

*He ate a cow, he ate a calf,  
He ate a butcher and a half,  
He ate a church, he ate a steeple,  
He ate the priest and all the people.*

В русском переводе ритм задан хореическим именем «Робин-Бобин». Пожертвовав смешной игрой “a butcher and a half” – «мясник с половиной», которая имеет смысл только благодаря комичной рифме “a calf” (теленочек) – “a half” (половина), переводчик без колебаний присочинил к мяснику – прилавок, да еще «сотню жаворонков в тесте», да еще коня с телегой, увеличил число церквей и колоколен до пяти, а главное, придумал последнюю строчку – «да еще и недоволен», которой нет в оригинале. В английской песенке есть забавные повторения, веселые рифмы: теперь, с прибавленной последней строкой, они возмещены в переводе...»

Перевод К. Чуковского – «Барабек (Как нужно дразнить обжору)»:

*Робин-Бобин Барабек  
Скушал сорок человек,  
И корову, и быка,  
И кривоного мясника  
И телегу, и дугу  
И метлу, кочергу,  
Скушал церковь, скушал дом  
И кузницу с кузнецом,*

*А потом и говорит:  
– У меня живот болит!*

Дочитаем Эткинда: «Имя «Барабек» прибавлено не случайно, и не только для рифмы. Оно напоминает читателю не то о страшном злодее Карабасе-Барабасе, не то о еще более страшном людоеде Бармалее. С. Маршак, воспроизведя ироническую интонацию подлинника, несколько преобразовал героя песни, который стал просто великаном-обжорой, чем-то вроде Гаргантюа. Вариант С. Маршака добродушный – у него Робин-Бобин проглотил много всякой живности, да еще и пять церквей с колокольнями, но ведь он не людоед <...> Маршак намеренно игнорировал последнюю строку оригинала, где Робин-Бобин становится чудищем: “He ate the priest and all the people” (Он съел попа и всех прихожан)»<sup>10</sup>.

Итак, одно и то же стихотворение у Маршака приобретает вид потешки-песенки, а у Чуковского – дразнилки.

Маршак в свойственной ему манере смягчает, сглаживает резкости оригинала, замены реалий множат элементы комического и все стихотворение превращается в комедию положений; в конце переводчик употребляет тот самый пуант («Да еще и недоволен!»), который приближает считалку к эпиграмме, сближает фольклор и литературу.

Чуковский, наоборот, «опускает» перевод до низового жанра уличной дразнилки, литературное «съел» – до просторечного «скушал»; разными способами подчеркивает «припевочность» текста: то внутренней рифмой (корову – кривоного), то звуковым повтором (телегу, дугу, метлу. кочергу), то примечательным сбивом ритма («И кузницу с кузнецом»). И наконец находит более близкую к оригиналу бытовую концовку: “And yet he complained that his stomach wasn't full” (И жаловался, что живот недостаточно полон) – «У меня живот болит!»

С точки зрения психологии чтения Маршак апеллирует к более взрослому сознанию – Чуковский к совсем мальшовому, сознанию еще не читателя, а слушателя. Возможно, поэтому строчки Чуковского остаются в памяти практически всех, кто узнал его в младенчестве; Маршак же нередко по-настоящему воспринимается, когда в читателе пробуждается эстетическое чувство. И тоже остается с нами навсегда. Не случайно Маршак стал чуть ли не чемпионом по «взрослому» цитированию детских стихов и строчек.

Ни в коей мере не противореча друг другу, оба наши классика показали, что такое перевод для малышей во всем его объеме, во всем разнообразии подходов и интерпретаций иноязычного текста. Их творчество

стало уроком для последующих переводчиков детской поэзии – в том числе, ленинградских, и в том числе, детгизовских.

Ленинградским испытательным полем для детских переводов послужили страницы «Чижа» и «Ежа».

Годы их издания отнюдь не были эпохой, подходящей для знакомства маленьких советских читателей с зарубежной детской поэзией. Еще хорошо, что шло знакомство с прозой, – с новыми пересказами фольклора и произведений классической литературы. Особую роль при этом сыграли А. Введенский и Н. Заболоцкий – первый, самый популярный автор «Чижа», своими переработками немецких сказок, второй – пересказами европейской классики: «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Гулливера», «Тили Уленшпигеля».

В насквозь идеологизированные тридцатые годы переводная детская поэзия вынужденно обратилась к поэзии «братских народов» – вот, скажем, в «Чиже» и печатались то «Ивасик-танкист» Н. Забилы в переводе А. Введенского, то «анонимная» колыбельная песня Джамбула с ее популярным в свое время зачином: «Чтобы ты, малыш, уснул, // На домбре звенит Джамбул...»

Безусловным открытием Маршака стало детское творчество Льва Квитко – его стихи чаще всего появ-

лялись на страницах «Чижа», прежде всего, в переводах самого Маршака, затем С. Михалкова, Е. Благиной, даже Д. Хармса.

Малоизвестный ныне перевод Хармса – речь идет о стихотворении Л. Квитко «Танкист» – хорош тем, что, нисколько не изменяя духу и букве своих оригинальных стихов, Хармс-переводчик и в этом конкретном случае превращает советскую «детскую» идеологию в абсурд, бесконечными повторами (которые сегодня читаются как издевательские) «заговаривая» патриотическую риторику, доводя ее чуть ли не до идиотизма. Вряд ли эти черты были свойственны оригиналу, но перевод читается именно так:

*Сын сказал: «Послушай, мама,  
Я танкистом стать хочу.  
Я тогда фашистов, мама,  
В пух и прах расколочу».*

*– Да, сынок, – сказала мать, –  
Ты танкистом должен стать. –  
Сын сказал: «Конечно, мама,  
Я танкистом должен стать».*

*Я ведь знаю, что фашисты  
Лезут к нам со всех боков –  
Дай им то, подай им это...  
Вот бы дать им тумачков».*

*– Да, дружок, – сказала мать,  
Тумачков им надо дать».*

*Сын ответил: «Верно, мама  
Тумачков им надо дать...» И т.д.*

Свойственную Квитко фольклорную основу стиха – «симметрически распределенные строфы, заполненные одним и тем же словесным узором»<sup>11</sup> – переводчик легким смещением акцентов и интонации превращает в лишнюю домашних, семейных обертонов заученную речь, словно доносящуюся из громкоговорителя:

*«...Знаешь, мама, бить фашистов  
Я всегда, всегда готов».*

*Мать сказала: – Бить врагов  
Будь, сынок, всегда готов. –  
Сын сказал: «Конечно, мама,  
Я всегда, всегда готов».*

Такой барабанной дроби противостоит другой перевод из Льва Квитко, опубликованный в «Чиже» и принадлежащий Н. Заболоцкому.

Это стихотворение «Скрипка», написанное в 1928 году; на мой взгляд, «Скрипка» – одно из лучших лирических стихотворений для детей, напечатанных в журнале за десятилетие его существования. Вот где действительно народные интонации, характерные, в данном случае, для поэзии на языке идиш, нашли в переводе адекватное выражение! Свойственное Заболоцкому безупречное чувство гармонии передается средствами,

внятными и близкими одновременно и ребенку, и взрослому, – черта, которая превратила Квитко в выдающегося поэта. Насколько мне известно, с тех пор этот перевод – по крайней мере, для детей – не переиздавался, поэтому приведу его полностью:

*Картонная коробочка,  
Три ниточки на ней.  
Построю себе скрипочку,  
Чтоб было веселей.*

*На тоненькую палочку  
Прилажу волосок.  
Играет моя скрипочка,  
Пиликает смычок!*

*Приходит кошка – слушает,  
И пчелка не жужжит,  
Лошадка вдоль по улице  
Торопится, бежит.*

*Заботливая курица  
Забыла про цыплят.  
Беги к цыплятам, курица, –  
В жаркое угодят!*

*Играет моя скрипочка –  
Трай-ли, трай-ли, трай-ли!  
Воробышки на дереве  
Чирикают вдали.*

*Воробышки на вишенке  
Уселись и сидят.  
Заденут ветку хвостиком –  
И ягодки летят.*

*И смотрят все на скрипочку  
Чудесную мою.  
Недурно бы на скрипочке  
Сыграть и воробью!*

*Тра-ляй-ляй, моя скрипочка,  
Тра-ляй-ляй, мой смычок!  
Бежит к цыплятам курица,  
И кошка – наутек!*

Н. Заболоцкий был чутким и совестливым переводчиком<sup>12</sup> – вот и здесь он не только сохраняет все восемь строф оригинала, не только следует «малышовому» духу стихотворения, но даже появление и реакция персонажей необыкновенно точно, как в зеркале, повторены в переводе. Редкая удача! Известно, что Заболоцкий, по словам К. Чуковского, «обещал перевести» и другие стихи Л. Квитко для его книги «В гости», которая вышла в Детиздате в 1937 году, но работа эта, судя по всему, осталась неосуществленной<sup>13</sup>.

Впечатляет сравнение «Скрипки» в переводе Н. Заболоцкого с переводом М. Светлова, вошедшим, благодаря переизданиям, в литературный обиход. Светлов (а уж он-то знал язык оригинала!) куда свободнее интерпретирует текст Квитко, вплоть до того, что приписывает ему восемь собственных строчек в конце стихотворения – строчки замечательные, но они превращают эту чуть ли



не фольклорную песенку в детскую философскую лирику:

*Не сломал, не выпачкал,  
Бережно несущу,  
Маленькую скрипочку  
Спрячу я в лесу.*

*На высоком дереве,  
Посреди ветвей  
Тихо дремлет музыка  
В скрипочке моей.<sup>14</sup>*

Во всяком случае, те, давние, «чижовские» переводы Хармса и Заболоцкого из Льва Квитко заслуживают того, чтобы и сегодня их помнили и издавали в детских сборниках.

И позднее традиции, заложенные Маршаком и Чуковским, были подхвачены ленинградскими переводчиками детской поэзии. Начиная с 50-х годов (в середине которых в Детгизе была создана специальная редакция иностранной литературы), стала расширяться и география переводов, и репертуар произведений, а ряды детских переводчиков пополнились новыми именами.

Особую ленинградскую страницу английской поэзии для детей представляют имена Игнатия Ивановского и Нонны Слепаковой.

«Баллады о Робин Гуде» (1963), «Три лесных стрелка» (1972), «Дерево свободы» (1976) – английские

и шотландские народные баллады вошли в детское чтение с легкой – действительно, легкой, то есть, искусной и точной – руки Игнатия Михайловича Ивановского.

Игн. Ивановский не изобретал велосипедов, но преумножал традицию. Мы знаем, что любое поэтическое явление становится школой и методом отношений с миром только при многократном повторении сформулированных приемов; школа — это множественность. Как переводчик англоязычной поэзии Ивановский, конечно же, из маршаковской плеяды – и тем значительней его работа: он довел до совершенства перевод английского балладного стиха не единичными, пусть и весьма удачными, пробами, но работая над целыми книгами.

Собранные впоследствии в образцовом томе («Воды Клайда», 1987), эти переводы дают представление не только о сюжетах, но о самом строе народных баллад, о той специфической, «романтизированной» речи героев, которая (и это в свое время показал и доказал Маршак) как с молоком матери впитывается с естественным, правильно артикулированным, живым стихом:

*– Скажи, Рейнольд Зеленый Лист,  
Что делал ты в лесу?  
– Искал тебя, мой господин,  
Я весть тебе несущу.*

*Там, за ручьем, олень-вожак,  
Невиданный олень –  
Зеленый с ног до головы,  
Как роцца в майский день!*

*– Клянусь душой, – сказал шериф,  
Оленя погляжу.  
– А я, – сказал Малютка Джон, –  
Дорогу покажу.*

(«Робин Гуд угощает шерифа»)

Легкость балладного стиха от того и легкость, что в нем в удивительном сплаве соединены литературный сюжет и просторечный говорок, краткость описаний и богатство возможных ассоциаций. При переводе все это представляет многократно умноженные трудности, из которых не так-то просто выйти с честью и «поэтическим» достоинством.

Баллады в переводах Игнатия Ивановского дают нам возможность говорить о свежем поэтическом впечатлении, которое остается в душе юного читателя, а это дорогого стоит. Я познакомился с этими стихами в юности и хорошо помню собственное «отроческое ликование», вызванное дружинистскими, афористичными строками:

*Пустился Робин наутек  
И видит ветхий дом,  
А в нем старуха у окна  
Сидит с веретеном.*

*– Откуда взялся ты, стрелок,  
И как тебя зовут?  
– Мое жилье – Шервудский лес.  
А имя – Робин Гуд.*

*Епископ гонится за мной,  
Мы старые враги.  
Помочь не можешь, так прощай,  
А можешь – помоги.*

*Старуха Робину в ответ:  
– Коль ты и вправду ты,  
Прими подмогу, Робин Гуд,  
От нашей нищеты...*

(«Робин Гуд, старуха и епископ»)

Несколько позже, в середине восьмидесятых годов, я услышал переводы стихов Алана Александра Милна – поэт Нонна Слепакова читала их на одном из собраний детской секции в нашем Доме писателя. С тех пор ушли от нас и тот давний Дом писателя, сгоревший в одночасье почти два десятилетия назад, и Нонна Слепакова, а ее переводы остались – прежде всего потому, что была в свое время, в 1987 году, выпущена издательством «Детская литература» превосходная книга с прекрасными рисунками Б. Калаушина. Называлась она «Я был однажды в доме», и в нее вошло немало поэтических переложений из Милна, с любовью и талантом собранных и переведенных Слепаковой:



Джон носит  
 Боль-шущий  
 Прорезиненный  
 Портфель,  
 Джон носит  
 Боль-шущий  
 Прорезиненный  
 Колпак,  
 Джон ходит  
 В боль-шущем  
 Прорезиненном  
 Плаще.  
 «Так вот, –  
 Молвил Джонни, –  
 Вот так  
 И вообще!»

В этих переложениях очень важны скрытые ремарки переводчика – нам все время подсказывают, как следует читать стихи: где сделать паузу, где разбить слово пополам, где, как по ступенькам, съехать вниз по строчкам, а где с особым ударением прочитать выделенные большими буквами слова и фразы:

Посередине лестницы,  
 Посередине ровно,  
 Ступенька есть волшебная,  
 Ступенька зачарованная.

Посередине лестницы  
 Я сяду на ступеньку,  
 И думать про ступеньку  
 Начну я помаленьку:

«Я  
 на полпути  
 до верха!  
 Я  
 на полдороге  
 вниз!  
 Ни на улице – ни дома,  
 Словно в воздухе повис!  
 Не могу найти ответа –  
 Помогите мне в беде!  
 ГДЕ ЖЕ Я?  
 Наверно, ГДЕ-ТО?  
 Или ГДЕ-НИБУДЬ НИГДЕ?»

Стихи Милна не раз переводились (вспомним, например, и Бориса Заходера, и появившиеся впоследствии блестящие переводы Марины Бородинской и Григория Кружкова), но работа Нонны Слепаковой занимает, как мне кажется, особое место в этой «милниане». Мы угадываем и знакомую ритмику английского стиха, и поэтические аллюзии на веселые и остроумные народные песенки, – и в то же время собственный авторский голос Н. Слепаковой присутствует в этих строчках на равных с голосом английского поэта.

Как всегда, все дело в таланте.

Нонна Слепакова была наделена замечательным чувством слова и одаривала этим чувством своих взрослых и детских читателей. Сегодня этот дар воспринимается с особой благодарностью.

Маршак, как мы помним, писал, что «русский перевод с французского языка должен заметно отличаться стилем и колоритом от русского перевода с английского...»

Я втайне завидую переводчикам англоязычной детской поэзии – завидую той бездне юмора, с которой им приходится встречаться (и справляться!), завидую многообразию и в то же время узнаваемости интонаций, завидую традиции и школе.

С французскими детскими стихами все далеко не так: и переводов кот наплакал, и традиции, собственно, никакой не сложилось, да и поэзия для детей как таковая по большому счету возникла во Франции разве что в середине XX века. Наши дети, точно их французские сверстники, до сих пор, в основном, читают взрослые стихи французских лириков, вошедшие в круг детского чтения.

Исключение составляет разве что до сих пор признанный первым (да и хронологически чуть ли не первый) профессиональный детский поэт, писавший на французском языке, – Морис Карем. Снимем шляпу перед Валентином Берестовым, по-настоящему открывшим Карема нашим детям.

Вот и издательства, и «Детская литература» в том числе, когда дело доходило до французской мальшовой литературы, ограничивались, в основном, публикацией фольклора: многочис-

ленных сказок и очень редких стихов. Из последних в моей памяти остались два примечательных сборника, выпущенных в Ленинграде, – «Галльский петух рассказывает» (1978) и «Мальш Руссель и другие» (1984).

Из давних детиздатовских лет долетел до наших дней только маленький сборник песенок, считалок и небылиц «Сюзон и мотылек», который перевели Н. Гернет и С. Гиппиус. Но вспоминают о нем не столько тогда, когда речь заходит о текстах, сколько в связи с иллюстрациями В. Конашевича.

Хотя переводчики, вроде, нащупали мягкую игровую интонацию, присущую именно французскому фольклору:

– Который час?  
 – Двенадцать бьет.  
 – Кто вам сказал?  
 – Знакомый кот.  
 – А мышка где?  
 – В своем гнезде.  
 – Чем занята?  
 – Штанишки шьет.  
 – Кому?  
 – Супругу своему.  
 – А кто ее супруг?  
 – Барон Кукарекук!

Вместе с тем французский фольклор – и тут я сошлюсь на мнение специалиста – «давно присутствует в нашем духовном мире, в нашем со-

знании. Трудно сосчитать, сколько поколений российских детей выросли, сочувствуя Красной Шапочке. И песенку про чудака Каде Русселя мы знали с детства, а потом с удовольствием узнавали ее в чарующей музыке балета П.И. Чайковского «Щелкунчик»... А канон «Братец Яков» давно бродит по России, переходя из уст в уста»<sup>15</sup>.

Во Франции все начинается и кончается песнями. Естественно, что и основной корпус французского детского фольклора – песенный. А переводить песни – дело для переводчика самоубийственное. Вот тут и открывается школа кройки и шитья с поисками той меры допустимого, когда перевод переходит в пересказ, в вольный перевод, а то и в стихи, написанные «по мотивам» оригинала. Вольт Суслов, пересказавший «Галльского петуха», основное внимание в этой книге уделил сказкам. Это справедливо. Но и тот десяток детских песенок из разных французских провинций, что рассыпан по страницам книги, тоже достаточно примечателен. Суслов пересказал несколько знаменитых песен – «Славного короля Дагобера», «Ла Патт Люзерн», «Кошку тетюшки Мишель».

Песню про несчастную матушку Мишель, которая без конца разыскивает своего кота (свою кошку), поет вся Франция:

*C'est la mère Michel qui a perdu  
son chat  
Qui cri par le fenêtre à qui le lui  
rendra.  
C'est le père Lustugru  
Qui lui a répondu:  
– Allez, la mère Michel vot' chat  
n'est pas perdu!*

В приблизительно эквиритмическом переводе этот зачин мог бы звучать так:

*У матушки Мишель пропал  
бродяга-кот.  
Она зовет в окошко: «Кто  
мне кота найдет?..»  
Папаша Люстюгрю  
Кричит ей от ворот:  
– Э, матушка Мишель, я знаю,  
где ваш кот!..*

Вольт Суслов совершенно уходит от этого сложного ритмического построения, но взамен создает пастораль – простенькую, безыскусную, но милую. А главное – легко запоминающуюся, внятную «нашему» уху:

*Горько тетюшка Мишель  
Плачет у окошка:  
– Кто найдет мне, кто вернет  
Беленькую кошку?*

*А папаша Люстюгрю  
Говорит соседке:  
– Вашу кошку видел я  
В маленькой беседке.*

*Стало тетюшке Мишель  
Веселей немножко:  
– Ах, несите мне скорей  
Беленькую кошку!*

*Но папаша Люстюгрю  
Говорит из сада:  
– А тому, кто принесет,  
Какова награда?*

*Рада тетюшка Мишель,  
Бесконечно рада:  
– Кто мне кошку принесет –  
Поцелуй в награду!*

*А папаша Люстюгрю  
Отвечает хмуро:  
– Утром продана она  
Скорнякам на шкуру...*

Это, конечно, не перевод, а вольный пересказ, но книга «Галльский петух рассказывает» – это книга знакомства и, возможно, первой читательской любви к далеким героям и их стране. Переводчик нашел близкую нам интонацию, сохранив «опознавательные знаки», свойственные именно французским песенкам.

Ту же задачу решал и Виктор Андреев, пересказавший «Мальша Русселя». В книжку включены самые разные песенки, припевки, считалки, потешки, а среди них мы снова встречаемся с мамашей Мишель и папашей Люстюгрю.

Но переводчик обошелся с ними по-своему. Во-первых, они превратились в куму и кума. Во-вторых, переводчик сохранил песенную основу текста, с повторами и припевом. Но это уже не пастораль, а веселая, даже ироническая переключка героев, в которой слышатся отзвуки народной пляски, хора:

*Кума Мишель весь день в слезах:  
Пропала кошка! Ох и ах!  
– Кто киску бедную найдет,  
Того награда тотчас ждет.  
Да-да, да-да, награда ждет  
Того, кто киску мне найдет.*

*Кум Люстюгрю промолвил так:  
– А что награда – не пустяк?  
– Найдите кошку, Люстюгрю,  
Вас поцелуем одарю!  
Да-да, да-да, кум Люстюгрю,  
Вас поцелуем одарю!*

*Тогда сказал кум Люстюгрю:  
– Премного вас благодарю,  
Но только я признаюсь вам,  
Что продал кошку скорнякам.  
Да-да, да-да, признаюсь вам,  
Я продал кошку скорнякам!*

Фольклор на то и фольклор, что в нем сосуществуют разные варианты одних и тех же текстов, а у переводчиков есть возможность по-разному эти тексты истолковывать. Но, кажется, и в том и в другом

случае сохраняется главное: национальное своеобразие, то, что вряд ли позволит «приписать» эти песенки другому народу, другой поэзии.

Долгие годы марку Детгиздата – Детгиза – Детлита нельзя было спутать ни с какой другой маркой какого бы то ни было издательства<sup>16</sup>. Ленинградские переводные книж-

ки – и стихи, и иллюстрации – были тому примером. Я их бережно храню в надежде, что придет время переизданий.

Конечно, переводы старятся, некоторые незаметно переходят в ряд «литературных памятников». А с памятниками следует обращаться трепетно: рядом с этими – книжными – мы росли.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Статья была написана к 70-летию Детгиза и опубликована в журнале «Дружба народов», № 12, 2004. Публикуется с незначительными уточнениями и дополнениями.

<sup>2</sup> Эткинд Е. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. СПб., 1997 (Новая библиотека поэта). С. 32.

<sup>3</sup> Чуковский К. Высокое искусство. М., 1988. С. 251.

<sup>4</sup> Блок. А. Записные книжки. М., 1965. С. 270.

<sup>5</sup> Маршак С. Портрет или копия? (Искусство перевода) // Маршак С. Воспитание словом. М., 1964. С. 230-235.

<sup>6</sup> Чуковский К. Маршак // Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература. М., 1975. С. 58.

<sup>7</sup> Бухштаб Б. Поэзия Маршака 20-х годов // Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература. М., 1975. С. 73.

<sup>8</sup> Чуковский К. От двух до пяти // Чуковский К. Собрание сочинений: В 15-ти т. Т. 2. М., 2001. С. 352-353.

<sup>9</sup> Эткинд Е. Мастер поэтического портрета (О стихотворных переводах С. Маршака для детей) // О литературе для детей. Вып. 7. Л., 1962. С. 131-155.

<sup>10</sup> Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.-Л., 1963. С. 371-372.

<sup>11</sup> Чуковский К. Квитко // Чуковский К. Собрание сочинений: В 15-ти т. Т. 5. М., 2001. С. 355-356.

<sup>12</sup> В конце жизни Заболоцкий составил нечто вроде своих заповедей переводчика. Одна из них гласила: «Успех перевода зависит от того, насколько удачно переводчик сочетал меру точности с мерой естественности. Удачно сочетать эти условия может только тот, кто правильно отличает большое от малого и сознательно жертвует малым для достижения большого» (Заболоцкий Н. Заметки переводчика // Заболоцкий Н. Избранные произведения. В 2-х тт. Т. 2. М., 1972. С. 284).

<sup>13</sup> «Между нами долго была какая-то стена». Письма К. Чуковского к С. Маршаку // Подготовка текста, вст. ст. и коммент. М. Петровского. Егупец. № 12. Киев, 2003. С. 297.

<sup>14</sup> Анализу этого стихотворения Л. Квитко и его переводам посвящена статья В. Дымшица «Скрипичные мастера», опубликованная на интернетовском сайте «Booknik.ru» 5 ноября 2008 г. (<http://booknik.ru/context/?id=27896>). «Сейчас это, может быть, и не так, – замечает в ее начале автор, – но в моем детстве стихи Льва Квитко входили наряду со стихами Маршака, Чуковского, Михалкова и Барто в канон детского чтения. Дети не читают оглавлений, поэтому мало кто помнит, что Квитко писал свои стихи на еврейском языке, идише, а на русский язык их переводили разные, в том числе очень хорошие, поэты и переводчики. В сущности, гениальный еврейский поэт Лейб Квитко (ударение на первый слог) и советский детский поэт Лев Квитко (ударение на второй слог) уже очень давно – два разных автора. Даже когда первого расстреляли в 1952 г. по делу Еврейского антифашистского комитета, книги второго не были изъяты из школ и детских садов».

<sup>15</sup> Береговская Э. Французский фольклор для русского читателя // По дороге на Лувьер. Фольклор Франции. М., 2001. С.28.

<sup>16</sup> Тем более, важно, что сегодня имя Детгиза снова возвращено старейшему ленинградскому-петербургскому издательству.

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Марко Престель**

## ЧУДЕСНЫЙ БЕСПОРЯДОК. ВВЕДЕНИЕ В ФАНТАСТИЧЕСКУЮ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ И ТЕОРИЮ ФЭНТАЗИ <sup>1</sup>

По миру поползли слухи: дети снова взялись за чтение! Как такое может быть? Ведь повсеместное беспокойство о нашей культуре чтения, возвращенной тяжким трудом, было очень велико; постоянно уверяли, что эта культура плохо преподносится, что ее поражение перед лицом детей, всем обеспеченных и нежелающих читать, практически неизбежно. Что же произошло? Многие предполагают, что всеми ожидаемый и все же непредвиденный перелом произошел, скорее всего, в конце 90-х и почти неощутимо связан в своих истоках с появлением некоего ученика из Школы Чародейства и Волшебства, в круглых очках и со шрамом на лбу в виде молнии. Подобно спасителю он вышел на всемирную литературную сцену и поистине магическим образом обратил толпы юных библиофилов в библиоманов. И с этого момента повсюду слышен чуть слышный вздох облегчения: спасибо Гарри Поттеру Джоанны К. Роулинг, дети снова читают. По-настоящему. Это хорошая

весть, а плохая – они почти всегда читают не то, что надо.

Затмивший всё и вся цикл романов о Гарри Поттере Джоанны К. Роулинг – только солнце в центре обширной фантастической книжной системы, вокруг которого вращаются многочисленные малые планеты и спутники. Это произведения таких авторов, как Корнелия Функе, Вольфганг Гольбайн, Кай Майер, Йон Колфер, Кристофер Паолини, Рик Риордан, Роберт Стайн, Стивен Кинг, Терри Пратчетт, Сьюзен Коллинз, Стефани Майер, К. С. Льюис и, конечно же, не в последнюю очередь Дж. Р. Р. Толкиен <sup>2</sup>, пользующиеся в настоящее время исключительной (а некоторые из них – вновь обретенной) популярностью как у юных читателей, так и у взрослых. Другими словами, это в подавляющем большинстве фантастика, которая к началу XXI века вновь обрела коммерческую ценность – отличительное свойство литературных жанров, не так давно именовавшихся макулатурой и пори-

цавшихся (во всяком случае, взятых на заметку) как бульварная литература; плоская, безвкусная, полная клише и беззастенчиво тривиальная, нередко воинственная и прославляющая насилие, которую постоянно упрекают в том, что она дает своим читателям возможность очень комфортного, а значит в высшей степени проблематичного бегства от реальности.

Одним словом: это захватывающая и развлекательная литература не реалистического толка, которая безоговорочно превалирует над высоко художественными современными жанрами детско-юношеской литературы, несмотря на относительно активное сопротивление. При этом она снова сделала привлекательным добровольное чтение в свободное время, не по школьной программе. Не случайно исследователь детской литературы Г.Г.Эверс, оглядываясь на конец 90-х годов XX века, говорил в этой связи о наступлении новой эпохи литературы для детей и юношества – эпохи, которую, по его мнению, отличают три признака: во-первых, глобализация рынка (детско-юношеской) книги, во-вторых, расширение мультимедийных предложений для детей и юношества и как результат бесчисленное множество произведений детской литературы на современном рынке мультимедиа, наконец, в-третьих, появление детско-юношеской фантастической

литературы и соответственно фэнтази как центрального жанра новой эпохи – по крайней мере, на уровне повседневного чтения (ср. Ewers 2011, 1).

Однако: что же понимать под фантастической литературой и/или именно фэнтази; другими словами, как истолковать эти жанры и отграничить друг от друга, а также какие конкретно тексты к ним можно было бы причислить, а какие нет – об этом ученые спорят. И спорят порой страстно. С позиций теории жанра нелегко точно определить, что же такое фантастическая литература, а что, в отличие от нее, фэнтази. Пока нет единого мнения в том, следует ли типологически рассматривать эти жанры как отдельные (ср. Ewers 2011, 3), или же речь идет скорее о близкородственных жанрах (ср. Rank 2011, 172), границу между которыми нельзя провести точно и однозначно, как бы этого ни хотелось <sup>3</sup>.

Этим вопросам и посвящена настоящая статья, в которой будет совершен обзорный экскурс в «чудесный беспорядок», как я хотел бы его назвать, фантастических теорий и определений. Идея и цель статьи состоят в том, чтобы обрисовать различные попытки дифференциации понятий фантастической литературы, ее повествовательных и основных моделей; разумеется, достаточно кратко, чтобы представилась воз-



возможность сжатого и одновременно емкого ознакомления с обширным полем существующих теоретических подходов. Учитывая современное развитие научных исследований в области детско-юношеской литературы, в данной работе будет предпринята попытка разграничить в жанрово-типологическом отношении фэнтези и прочую фантастическую литературу. При этом к понятию фэнтези необходимо подойти с двух сторон. Во-первых, при помощи термина фэнтези традиционно, особенно в последние годы, пытаются обозначить вариант или особую форму собственно фантастической литературы. Во-вторых, и в настоящее время это касается исключительно исследований немецких ученых в области детской литературы, фэнтези рассматривается как современная форма мифопоэзии, другими словами, это современная литературная игра, основанная на использовании мифологических мотивов; акцентируя вторую часть дефиниции, следовало бы утверждать, что фэнтези вообще находится вне компетенции теории фантастической (детско-юношеской) литературы!

### **Что такое фантастическая литература? Проблемы дефиниции жанра**

Постоянно появляются утверждения, а при случае и жалобы, что ни один другой литературный жанр

не находится, с точки зрения экспертов и любителей, в таком неясном и неудовлетворительном состоянии, как фантастическая литература (ср. Kaulen 2004, 12 и Durst 2001, 59). С одной стороны, это связано с тем, что тексты, объединенные данным понятием, оказываются в силу своей гибридной природы настолько изменчивыми и разнообразными, что для них очень трудно подобрать полностью адекватное и непротиворечивое определение (ср. Weinkauff/Glasenapp 2010, 96). С другой стороны, как только речь заходит об области нереалистической литературы, то оказывается, что большинство литературоведческих исследований сталкивается с недостатком необходимых дефиниций (ср. Biesterfeld 1993, 71). К чести всех литературоведческих попыток дать подобные дефиниции необходимо заметить, что появление большого количества таких определений не удивительно: границы каждого в отдельности жанра, причисленного к нереалистическим, порой настолько размыты, что принципиально усложняют любое стремление дифференцировать эти жанры ясно и однозначно.

Теория фантастической литературы находится в особо непростой ситуации, поскольку терминологический аппарат связанной с ней литературоведческой дискуссии, в которой, по словам Уве Дурста, царит «удру-

чающая терминологическая неразбериха» (Durst 2001, 59), - в высшей степени неоднороден. Все происходит потому, что обоюдные усилия различных литературоведческих дисциплин прийти к однозначной и адекватной дефиниции до настоящего времени ни к чему не привели, как бы невероятно это ни звучало (ср. Ewers 2011, 1). Именно так в трудах по детской немецкоязычной литературе выглядит жанровая полемика, сама по себе охватывающая весьма разнородные позиции. Она мало принимается во внимание общелитературными теоретическими изысканиями в области фантастики, появившимися достаточно поздно, равно как и международными англоязычными исследованиями по фэнтези, что в первую очередь обусловлено языковыми причинами. Но даже там, где языковые барьеры для научных дисциплин не имеют значения, положение дел мало чем отличается: немецкие работы по фантастической литературе, относящиеся к англистике, не соприкасаются с исследованиями данного жанра в области германистики.

На практике мы имеем дело с печальным следствием: терминология англоязычных литературоведческих исследований по данной теме отличается от соответствующей немецкоязычной терминологии, внутри нее общелитературная система терминов не совпадает с принятой в работах по

детской литературе, использование отдельных понятий в которых тоже неоднородно (ср. Biesterfeld 1993, 71, O'Sullivan 2003, 6 и Ewers 2011, 1). В итоге ключевые термины жанра (фантастическое, фантастика, фантастическая литература, а равно и фэнтези) зачастую употребляются не только по-разному, но отчасти и синонимично или совершенно произвольно. Необходимым условием однозначного толкования фундаментальных понятий является как можно более точное описание жанра – об этом еще будет сказано.

Однако прежде необходимо обратить внимание на вторую, не менее важную проблему, связанную как с крайне неоднородными и неоднозначными текстами, так и с недостатком необходимых дефиниций относительно нереалистической литературы вообще. Различные варианты определений, как уже сказано выше, не только используются для несовместимых понятий, но и относятся к разному спектру текстов; в связи с этим возникает вопрос: какие тексты можно рассматривать как относящиеся к фантастической литературе, а какие нет? Если стремиться к наиболее адекватному описанию жанровых формулировок фантастической литературы, поверхностного взгляда на эту проблему недостаточно. Субъективность и разнообразие подходов к решению данной проблемы имеют

не меньшее значение, в связи с чем Райнберт Табберт настоятельно призывает думать о фантастической литературе одновременно и в узком, и в широком смысле слова (ср. Tabbert 2000, 187). Эммер О'Сулливан также указывает, что различные попытки выделить понятия фантастической литературы не выходят за границы определенной области дефиниций: с одной стороны, это так называемые минималистические, более узкие жанровые определения, с другой – максималистические, более широкие (ср. O'Sullivan 2003, 4).

### Между центром и полюсами: обширное поле теорий и пояснений

Наиболее известным приверженцем минималистических воззрений на фантастическую литературу считается французский литературовед Цветан Тодоров. В 1970 году в своей книге «Введение в фантастическую литературу» он впервые разработал системную объяснительную модель, которая, несмотря на критику и определенные ограничения, до сих пор очень часто принимается во внимание в широко развернувшейся теоретической дискуссии о фантастической литературе. Во избежание недопонимания следует напомнить, что Тодоров не был первым, предпринявшим попытку найти дефиниции для фантастической литературы, в 50-е годы

XX века этим занимались Руфь Кох, Анна Крюгер и Гёте Клингберг (ср. Koch 1959, 55-84, Krüger 1960, 343-363 и Klingberg 1974, 220-241). Работы указанных ученых отличаются от исследования Ц. Тодорова по двум причинам: во-первых, Кох, Крюгер и Клингберг обращаются к текстам для детей, созданным исключительно в XIX-XX веках, в то время как Тодоров рассматривает общелитературные тексты XVIII и XIX веков, во-вторых, Кох, Крюгер и Клингберг стремятся сформулировать определения, исходя из структурных текстовых признаков (как показывает время, путь, и сегодня представляющийся обычным, но уже во многом не бесспорным!), а для Тодорова, напротив, решающим критерием был сам читатель, а не текст.

Фантастическое, по Тодорову, определяется как «замешательство, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» (Todorov 1975, 26). Решающим у Тодорова является момент «колебаний», который не позволяет нам как читателям определить, о чем идет речь: «Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта

реальность подчиняется неведомым нам законам. <...> Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра - жанра необычного или жанра чудесного» (там же).

Фантастическое понимается у Тодорова в первую очередь как психологический читательский феномен, «существенный признак которого – периодические колебания данного читателя в процессе чтения» (O'Sullivan 2003, 5). Понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого; рассказы, относящиеся к жанру необычного или жанру чудесного, не принадлежат к фантастической литературе, поскольку обязательный для дефиниции Тодорова момент замешательства или нерешенности здесь отсутствует (ср. также Haas и др. 1984, 271, Tabbert 2000, 13 и O'Sullivan 2003, 4 и далее).

Несмотря на то, что и по прошествии почти сорока лет подход Тодорова все еще имеет очень высокую ценность, в отношении детско-юношеской литературы он, по общему мнению, представляется слишком узким: с точки зрения Тодорова, текст можно причислить к фантастической литературе в «чистом виде» (Tabbert 2000, 187) только

тогда, пока существуют колебания в отнесении события к иллюзорному или реалистичному. А так как число текстов детской литературы, соответствующих такому строгому критерию, очень ограничено (O'Sullivan 2003, 4), подобный подход попросту исключает из фантастической литературы многие тексты, для которых в жанрово-типологическом отношении трудно подобрать определение (ср. Naas и др. 1984, 271, Tabbert 2000, 188 и Kaulen 2004, 13).

Если обратиться к противоположному полюсу дефиниционного многообразия, то там обнаружатся очень схожие проблемы, но раскрывающие, разумеется, диаметрально противоположные подходы. Максималистические определения раздвигают границы жанра так экстремально широко (заметьте: экстремально!), что под фантастикой понимается «любое отклонение от реальности» (O'Sullivan 2003, 5), в связи с чем всякий без исключения вид литературы, основанный на вымысле, можно было бы отнести к фантастической, поскольку вся литература описывает фиктивную, нереальную картину мира (там же). Но вымысел сам по себе не должен подменять фантастику или быть тождественным фантастическому, это скорее наджанровый и структурный признак (ср. Kaulen 2003, 33).

Наиболее известным сторонником максималистических определе-

ний фантастической литературы, ее понимания в самом широком смысле слова выступает исследователь детской литературы и специалист в области литературной дидактики Герхард Хаас (ср. O'Sullivan 2003, 5, Rank 2006, 14, Weinkauff/Glasenapp 2010, 99 и Rank 2011, 174). Поскольку вопросы функциональности фантастического представляются ему более важными, чем структурные и дефиниционные вопросы, в своей основополагающей статье о структуре и функциях фантастической литературы (1978) Хаас вслед за французским этнологом Клодом Леви-Строссом призывает к тому, чтобы понимать этот жанр как художественную форму «первобытного мышления», когда структуру и понятие жанра определяют не характерные текстовые признаки, а в гораздо большей степени методические принципы, в соответствии с которыми задумываются, структурируются и обосновываются – в альтернативной, бесспорно нереалистической и наглядной форме – картина мира и действительность фантастического рассказа (ср. Naas 1978, 349).

Следовательно, по Хаасу, фантастическая литература в меньшей степени является литературным жанром – это скорее особая форма мировоззрения или форма мышления, которая отличается от (так называемого) реалистического взгляда на мир. Особенно это касается аргументации, в основе

которой лежит не «принцип упорядоченных причинно-следственных отношений» (Rank 2006, 14), а чувственное восприятие и образное мышление, базирующееся на интуиции (ср. Naas 1982, 15 ff.). Таким образом, Хаасу удалось подогнать под свое определение весь спектр фантастической литературы от романтизма до наших дней: готический роман, фантазмагорию, научную фантастику, сказки и легенды – произведения фантастической литературы для взрослых и для детей. Справедливо ли такое весьма пространное определение жанра для многообразия нереалистической литературы, которая получила развитие во второй половине XX века – это, конечно же, другой вопрос. Не случайно Бернхард Ранк очень четко показал, что между такими текстами, как, например, сказка и повесть о виртуальной или компьютерной реальности, нет непреодолимой пропасти, однако значительные различия, касающиеся конкретных функций жанра, все же существуют (ср. Rank 2006, 15 и Rank 2011, 174).

Поскольку максималистический подход, также как и основанный на традиции Тодорова минималистический, в равной степени не применимы к исследованиям в области детско-юношеской литературы, в настоящее время обычно отдается предпочтение определениям, которые располагаются в центре описанного Эммером

О'Сулливаном дефинитивного поля, между его полюсами, другими словами: это подходы, стремящиеся преодолеть крайности. По этой причине и я буду ссылаться на определение фантастической литературы, которое бы находилось в указанном диапазоне и в то же время было бы хорошо известным, а также наиболее соответствующим моим представлениям; по крайней мере, когда это касается конкретных текстов (детской и юношеской) литературы. Между тем предлагаемое мною определение в целом небесспорно (ср. Ewers 2010, 1 f. и 12 f. также Ewers 2011, 2 f. и 11 ff.), на этом я еще раз подробнее остановлюсь позже.

Но прежде всего нужно решить проблему, связанную с отсутствием единой терминологии: в отношении ключевых понятий по-прежнему царит «заметная путаница» (Rank 2011, 169) и эти понятия употребляются не только не всегда единообразно, но отчасти и синонимично (хотя затрагивают абсолютно разные тематические поля!). Сначала необходимо дать элементарные определения, относящиеся к жанру фантастики, которые были бы однозначными, точными и четко обособленными друг от друга. Нельзя произвольно говорить то о фантастическом, то о фантастике, то о фантастической литературе. Поэтому я остановлюсь на попытке найти и дифференцировать

жанровые определения, которую в отношении фантастической детской литературы предпринял Генрих Каулен, обратившийся к опыту Карстена Ганзеля. Собственно говоря, это первая серьезная попытка (по-моему, в высшей степени достойная похвалы), проясняющая и упорядочивающая терминологическую неоднородность.

### Проект описания ключевых понятий

Согласно теоретическим построениям Каулена (соотв. первоначально Ганзеля), к фантастическому причисляются все литературно-художественные элементы, то есть герои, мотивы, обстоятельства, формальные элементы, отклоняющиеся от «правдоподобия определенной социально-исторической действительности» (например, если нарушаются или находятся под угрозой границы и законы эмпирически воспринимаемой действительности, из-за чего невозможное представляется возможным), и/или указанные элементы переплетаются друг с другом «невероятным или кажущимся невероятным образом относительно эмпирически воспринимаемой действительности» (Gansel 1998, 76). Само по себе появление фантастических событий, персонажей, мотивов и обстоятельств еще не делает повествование фантасти-



ческим, поскольку такие элементы могут возникать и в совершенно реалистической литературе как незначительные нарушения реально описываемого мира (ср. там же, далее Kaulen 2003, 33 и Kaulen 2004, 13).

Но если фантастическое начинает играть роль доминантной текстоорганизующей структуры, другими словами: чудесные, сверхъестественные события и художественные элементы определяют все повествование в комплексе - только тогда можно говорить о фантастике или литературной фантастике, указывает Каулен (ср. Kaulen 2003, 34). Понятие фантастической литературы охватывает различные литературные жанры, для которых фантастическое содержание и фантастические формообразующие элементы являются жанроопределяющими (ср. там же). Следовательно, к (литературной) фантастике можно было бы отнести сказку, сказание, легенду, миф, утопию и антиутопию, научную фантастику<sup>5</sup>, готический роман и триллер, а также саму фантастическую литературу.

Из этого можно заключить, что для фантастической литературы необходимо найти такую дефиницию, которая бы выделяла литературную фантастику как отдельный жанр на фоне других жанров; ее отличительным признаком станет тогда «дуализм диаметрально противоположных миров и систем ценностей» (Kaulen 2004, 14).

Это так называемый первичный окружающий мир, подчиненный бытовой логике и связанный с повседневным житейским опытом, в котором происходит реально-вымышленное действие, и – иррациональный, сверхъестественный, именно фантастический мир, являющийся вторичным, выходящим за границы чувственно-рационального сознания и повседневного опыта, называемый также иным миром (ср. Kaulen 2003, 34).

Большинство литературоведческих попыток описать интересующий нас жанр хотя и различается в деталях, но сходится в том, что фантастическая литература определяется конфронтацией реального и иного мира, дуализм является наиболее яркой его характеристикой (ср. Kaulen 2003, 34 и Kaulen 2004, 14); более того, именно этот структурный признак лежит в основе всех попыток найти дефиницию жанра (ср. Weinkauff/Glasenapp 2010, 97 и 103). Напомним, что на это, в отличие от Тодорова, уже указывали Кох, Крюгер и Клингберг.

О способе контакта между этими мирами еще ничего не сказано, но в большей или меньшей степени очевидно, что взаимоотношения между двумя мирами могут быть совершенно различными. В связи с этим возникает вопрос: как конкретно выстраивается и реализуется встреча или контакт между первичным и вторичным миром, а также как отражается этот

факт на многообразии форм фантастической литературы?

### **Прототипические повествовательные модели фантастической литературы для детей**

В теоретической полемике о детской фантастической литературе традиционно различают три повествовательные или основные модели (или три типа), которые нагляднее и проще всего дифференцировать по способу конкретной реализации отношений между художественным (реально-вымышленным) первичным миром и вторичным фантастическим миром. Это ставшее популярным и почти традиционным разграничение восходит к Марии Николаевой; как и другие теоретики до нее (например, Кох, Крюгер и Клингберг), Николаева в своей диссертации 1988 года «Магический код» в качестве решающего критерия, выделяющего фантастическую литературу на фоне родственных текстовых образований, называет структуру двух миров (two-world-structure) и исследует в связи с этим отношения, в которых могут находиться реальный и иной мир.

Во-первых, вторичный мир может воплощаться как имплицитный, в какой-либо форме проникающий в первичный мир, но сам не являющийся предметом повествования; во-вторых, возможен открытый вторичный мир

и его контакт с реальным миром; в третьих, фантастический мир может существовать как автономный, не контактирующий с реальным (ср. Tabbert 2000, 188 и O'Sullivan 2003, 8). Как и во всяком моделировании, данные модели должны пониматься исключительно как идеальные, не всегда применимые на практике при анализе отдельных текстов – этот факт необходимо прежде всего принимать во внимание, когда речь идет о произведениях для детей и юношества. Такие тексты могут демонстрировать признаки всех трех моделей, а значит, смешанные формы не только возможны, но и действительно встречаются в литературе.

В первой повествовательной модели, когда вторичный мир представлен как имплицитный, действие разворачивается в обыденном мире, в котором внезапно появляются фантастические персонажи или предметы, существующие по законам эмпирической реальности, но возникшие в фантастической среде, которая в повествовании эксплицитно не представлена (ср. Rank 2006, 17 и Gansel 1998, 77). Примеры такой модели – прежде всего, «Мэри Поппинс» (1934) Памелы Трэверс, романы о Зубастике (1973-2009) Пауля Маара, «Долой огуречного короля!» (1972) Кристины Нестлингер, серия романов «Сумерки» (2006-2009) Стефани Майер; нередко сюда причисляют и «Пеппи Длинный чулок»



(1945-1948) Астрид Линдгрэн.

В отличие от первой описанной модели, в которой фантастический мир имплицитно полностью зависит от происходящего действия, во второй модели с открытым вторичным миром происходит контакт между двумя мирами: между обыденно-реалистичным и пространственно или во времени отделенным от него фантастическим миром. Локально вторичный мир может находиться практически в любой точке пространства: в отдаленной местности, на каком-то острове или на другой планете, в картине или в зеркале, под водой или под землей. Этот мир может быть мифической страной или сказочным королевством, (анти)утопической общиной, миром игрушек или животных (ср. Tabbert 2000, 190).

Кроме того, для второй модели важное значение имеет устройство пограничной области, другими словами: способ связи или перехода между двумя мирами; как правило, это возможно при пересечении магических границ или в символических пунктах перехода. Эту функцию могут выполнять двери или разного рода отверстия, книги, зеркала и шкафы, железнодорожные платформы и пещеры, а также смерть и сновидения (ср. там же, далее Mattenklott 2001, 12, O'Sullivan 2003, 8 и Kaulen 2004, 14)<sup>5</sup>. Примерами второй модели являются в первую очередь такие произведения как «Али-

са в стране чудес» (1865) Льюиса Кэрролла, «Щелкунчик и мышинный король» (1816) Э.Т.А.Гофмана, «Питер Пэн» (1911) Дж.Барри, «Бесконечная история» (1979) Михаэля Энде, трилогия «Чернильное сердце» (2003-2007) Корнелии Функе, «Артемис Фаул» (2001-2011) Йона Колфера, романы о Перси Джексоне (2005-2011) Рика Риордана и, конечно же, цикл о Гарри Поттере (1997-2007) Джоанны К. Роулинг. По чисто формальным признакам сюда можно было бы причислить «Хроники Нарнии» (1950-1956) К.С.Льюиса, хотя такая классификация и не бесспорна (но об этом ниже!).

В третьей модели действие с самого начала происходит в автономном вторичном мире т.е. замкнутом в самом себе ином мире. Этот мир является фантастическим потому, что в нем, как во всех текстах, относящихся к фантастической литературе или фантастике, доминантное структурообразующее значение имеют фантастические художественные средства: персонажи, события или мотивы (ср. Gansel 1998, 78, O'Sullivan 2003, 8, Kaulen 2003, 35 и Kaulen 2004, 15); замкнутость его проявляется в том, что на первом плане оказываются действующие лица полностью автономного иного мира. В то же время с позиций повествователя и читателя дуализм обыденной и фантастической реальности сохраняется – до тех пор, пока в этой повествовательной мо-

дели ощущается отдаленность художественно воспроизведенного иного мира, пока сознание читателя (при помощи рациональных объясняющих и рефлектирующих комментариев повествователя) в состоянии обнаружить случайные намеки на собственную историческо-социальную действительность. Другими словами: дуализм двух различных миров воспринимается не действующими лицами, а читателем, и проводником в фантастический мир для него является повествователь. Очень просто и наглядно эту модель охарактеризовал Бернхард Ранк: в этой повествовательной модели первичный мир не проявляется непосредственно в тексте, но он существует, так как постоянно подразумевается, что в нем живут рассказчик и читатель (ср. Rank 2006, 17). Примеры третьей модели – конечно же, «Хоббит, или Туда и обратно» (1937) и «Властелин колец» (1954-1955) Дж.Р.Толкиена, «Плоский мир» (1983) Терри Пратчета, «Эрагон» (2004) Кристофера Паолина, сага о Земноморье (1968-2001) Урсулы Ле Гуин, «Конан» Роберта Говарда, цикл «Темная башня» (1974-2004) Стивена Кинга и трилогия «Голодные игры» (2008-2010) Сьюзен Коллинз. В то же время трилогия Коллинз имеет черты научной фантастики и может одновременно рассматриваться как дистопия или антиутопия. В совокупности тексты

именно этой повествовательной модели принято относить к фэнтези.

Однако поскольку с употреблением понятия фэнтези постоянно происходит путаница и фэнтези часто приравнивается к фантастической литературе, а ее структурные признаки не позволяют однозначно дифференцировать эти понятия, то необходимо еще раз подчеркнуть существенные различия указанных терминов. Я попытаюсь рассмотреть понятие фэнтези с двух сторон: во-первых, термин фэнтези будет описан как вариант или вид собственно фантастической литературы – как это традиционно принято в новейших исследованиях по детской и юношеской литературе. Во-вторых, понятие фэнтези будет рассмотрено как современная литературная игра с традиционными мифами – такой подход принят в англо-американских исследованиях и представлен также в немецкоязычных работах по англистике, когда фэнтези рассматривается как современная форма мифопоэзии (ср. Ewers 2010, 2 и Ewers 2011, 3 f.).

### **Фантастическая литература vs. фэнтези I: фэнтези как вариант или особая форма фантастической литературы (традиционное понятие)**

Если говорить о наиболее популярном на сегодняшний день варианте фантастической литературы, то речь

пойдет об относительно небольшой (!) группе фантастических произведений, которые относятся к повествовательной модели, описывающей автономный вторичный мир, и объединяются понятием фэнтези. Здесь легко можно запутаться в терминологии, потому что в англоязычном литературоведении термин фэнтези употребляется иначе, чем в немецкоязычном: английское понятие фэнтези соответствует немецкому фантастическая литература, в то же время немецкий термин фэнтези касается только тех англоязычных текстов, которые относятся к героической фэнтези или фэнтезийному боевику (*Sword and Sorcery*) (ср. *Biesterfeld 1993, 74 и 77, далее O'Sullivan 2003, 9, Kaulen 2004, 15 и Bonacker 2006, 66*). Как правило, в исследованиях по детской фантастической литературе<sup>6</sup> только очень ограниченный вид текстов принято относить к фэнтези.

Что же отличает эти тексты? Действие почти всегда разворачивается в «мифологическом или в мире далекого прошлого, соотносящимся с иной, непривычной для читателя географией и историей, населенном фантастическими существами и имеющим собственный язык» (*O'Sullivan 2003, 9*) то есть чаще всего это средневековый мир, в котором отсутствуют техника, наука и другие признаки современности, но совершенно естественно существуют магия и волшеб-

ство, персонажи живут в архаичных социальных структурах, участвуют в вечной борьбе добра и зла (ср. *Kaulen 2003, 35 и 43, Friedrich 2004, 4 f. и Bonacker 2006, 66*). Детально прорисованы и когерентно представлены топография, история, население и социально-политическое устройство вымышленного мира, а также миф о его возникновении и космогония. Практически обязательным признаком этого варианта фантастической литературы считаются древние фиктивные географические карты, генеалогии и хронологические таблицы (ср. *Friedrich 2004, 4*). Поэтому неудивительно, что этот «богатый и тщательно, до мельчайшей детали очерченный колорит вторичного мира» нередко приводит к созданию «грандиозных по охвату циклов» (*Kaulen 2003, 43*); «Властелин колец» Дж.Р.Р.Толкиена является одним из впечатляющих и наиболее изученных примеров.

Собственно говоря, фэнтези может проявляться и как смешанный жанр, например, как научная фэнтези, в которой фантастические и магические элементы переплетены с технико-футуристическими и другими элементами научной фантастики, которые соответствующим образом воплощаются в автономном ином мире (ср. *Friedrich 2004, 5*) цикл Джорджа Лукаса «Звездные войны» - наиболее выразительный тому пример (1977-83 и 1999 2005), а также менее впечат-

ляющий, но в свое время удивительно прибыльный проект «Хи-мэн и Властелины вселенной» (1982-1988).

Еще раз стоит повторить, что согласно дефиниции, в которой на первый план выходит структурная аргументация, фэнтези – не обязательно то, за что ее повсеместно принимают, и далеко не все те произведения, которые снабжаются этим ярлыком, чтобы извлечь наибольшую выгоду: «Фэнтези – это рыночная категория. Если она в моде, все, что хоть сколько-нибудь подходит, продается под этой маркой» (*Friedrich 2004, 4*). Согласно выдвинутому нами определению, когда фэнтези описывается как вариант фантастической литературы, как ее особый вид, такие произведения, как «Гарри Поттер» Дж. Роулинг, «Чернильное сердце» Корнелии Функе, «Артемис Фаул» Йона Колфера, романы о Перси Джексоне (2005-2011) Рика Риордана и сами «Хроники Нарнии» К.С.Льюиса, хотя и принадлежат к фантастической литературе, к фэнтези не относятся – даже в том случае, если их называют романами-фэнтези и в качестве таковых продвигают на рынке.

Тем не менее, некоторые из вышеназванных текстов наводят на размышления, что приведенное нами определение фэнтези, достаточно точное и в настоящий момент наиболее распространенное, хотя и в известной степени ограниченное, не лишено

противоречий. В последнее время в свете новейших тенденций, связанных с литературой этого жанра, оно все больше подвергается критике. Проблема этой дефиниции, основанной на структурных признаках, состоит в том, что она ведет к спорной, если не неудачной жанрово-типологической классификации: такие тексты, как, например, «Гарри Поттер» или «Хроники Нарнии» с самого начала должны быть исключены из жанра фэнтези в силу множественности созданных в них миров. Вместо этого их необходимо отнести к фантастической литературе, даже если на содержательном уровне эти тексты имеют доказательные признаки фэнтези, а мотивы и элементы указанного жанра в них узнаваемы – это наблюдается и у Дж.Роулинг и у К.С.Льюиса.

Как и минималистический подход Тодорова, теоретический подход, ориентирующийся на структурные признаки, в отношении современной детско-юношеской фантастической литературы кажется слишком узким, односторонним. Неоднократно подчеркивалось (ср. *Bonacker 2006, 66 и Ewers 2011, 3*), что современная фэнтези давно уже не исчерпывается мифическим или автономным миром, поэтому с оглядкой на друга Дж.Р.Р. Толкиена К.С.Льюиса и его «Хроники Нарнии» хотелось бы осторожно добавить: это и раньше не было правилом! Попытки разрешить и теоре-

тически разработать данную проблему предпринимались и в прошлом. Но, за неимением лучшего, скажем: поиски наиболее адекватной объяснительной теории привели к существующей структурной дефиниции, расширенной за счет исключений и теоретически сглаженной (ср. Vonacker 2006, 66). Однако этому определению не удалось преодолеть неизбежного влияния литературоведческих подходов. Сейчас самое время найти подходящее определение.

### **Фантастическая литература vs. фэнтези II: фэнтези как современная мифопоэзия и игра с традиционными мифами**

На этот аспект, не раскрытый в немецкоязычных исследованиях для детей, но представленный в англо-американском литературоведении, не так давно и, насколько мне известно, первым обратил внимание Г.Г.Эверс в рамках симпозиума «Литература фэнтези на занятиях по немецкому языку?!». Как полагает Эверс, литературоведческие работы по германистике все еще не определились в выработке подхода к фэнтези (ср. Ewers 2010, 1), более того: во второй редакции своего доклада он оценивает все попытки немецких ученых дать приемлемую жанровую дефиницию как «совершенно неудачные» (Ewers 2011, 2).

По мнению Эверса, это в первую очередь связано с тем, что фэнтези в исследованиях по детской литературе рассматривалась только как вариант или особый вид фантастической литературы. Многие теоретики фантастической литературы, как указывает Эверс, считали, что фэнтези также входит и их компетенцию – в этом они глубоко заблуждались (ср. Ewers 2010, 2, 6, также Ewers 2011, 12)<sup>7</sup>. Конечно же, между фантастической литературой и конкретными формами фэнтези существует если не общность (в особенности структурная), то некоторое сходство, так что путаница не исключена; но это сходство чисто внешнее, а сами жанры в корне различны. По этой причине Эверс призывает к точной жанрово-типологической дифференциации фантастической литературы и фэнтези не только по структурным признакам, но и по основному содержанию; тогда фэнтези можно будет определить как «беллетристическую пародию на предмодернистский героический эпос» (Ewers 2011, 3).

Идея, которую выдвигает Эверс (ср. Ewers 2011, 3) – однозначно отделить жанр фэнтези от фантастической литературы – не нова, хотя и идет вразрез с традиционными и признанными определениями (ср. Rank 2011, 172). В середине 70-х годов шведский исследователь детской литературы Гёте Клингберг выделил как отдель-

ный жанр наряду с фантастическим рассказом рассказ мифологический, который в сегодняшнем понимании является фэнтези. Действие такого рассказа, согласно дефиниции Клингберга, происходит в мифологической действительности, не соответствующей нашей обыденной, и только в ней (ср. Klingberg 1974, 222 и далее. и 227). Попытка Клингберга разграничить фэнтези и фантастическую литературу в жанрово-теоретическом плане оказалась преждевременной и была практически забыта, т.к. на первый план выдвинулось теоретическое моделирование Марии Николаевой (1988). Общим для Клингберга и Николаевой является тот факт, что жанровые дефиниции формулируются на основе структурных признаков – а это достаточно проблематичная основа в силу вышеуказанных причин.

В своем стремлении описать поэтику фэнтези Эверс исходит не только из структурных признаков, он опирается на многовековой феномен: со времен Средневековья и Возрождения определенные способы изложения материала были особенно привлекательны, так что к ним обращались вновь и вновь в более поздние эпохи. Материал подвергался переработке в соответствии со вкусами того или иного времени и облекался в ту или иную литературную форму. Речь идет преимущественно об античной, индуистской и христианской мифо-

логии, античных и средневековых героических эпосах, легендах времен короля Артура и рыцарей Круглого стола, восточных сказках (ср. Ewers 2010, 2 и Ewers 2011, 4). Литературная обработка этого материала происходила и происходит в форме пародии, при этом термин пародия понимается здесь очень широко, то есть как «варьированное обращение к произведениям или жанрам, намеренно возвышенное, критическое или изобличающее» (Ewers 2011, 4). Эти пародии не обязательно опираются только на отдельные произведения, они могут касаться целого жанра. При этом действующие лица и события, сюжетная канва и мотивы также соответствуют определенному образцу более или менее произвольно (ср. ebd., 4): «В подобных случаях мы имеем дело с созданием героев, событий, мотивов в стиле пародируемого жанра прошлого» (ebd., 5).

В этот литературно-исторический контекст согласно Эверсу вписывается и современная фэнтези конца XX – начала XXI вв., как она представлена в немецкоязычных исследованиях по детской литературе. С его точки зрения, в фэнтези своеобразно интерпретируются повествовательные модели эпохи Ренессанса, оживают излюбленные средневековые (а с недавних пор и античные) героические эпосы (ср. там же., 4 и далее и Ewers 2010, 2,7). Современная фэнтези описывается как



героический эпос нашего времени, который, как и его предшественники, повествует о путешествиях, сражениях и испытаниях одного или нескольких героев и его спутников на чужбине; центральное, если не сказать основное, содержание подобного эпоса – героика эпохи предмодернизма (ср. Ewers 2010, 7 и Ewers 2011, 5)<sup>8</sup>.

Во многом благодаря литературной традиции повествования о героических событиях, современная фэнтези остается привлекательной в наше время, кроме того, она освобождает место для эпоса в новейшей литературе, конечно не в традиционном, первоначальном смысле, а в форме романа (ср. там же., 6 и далее.). Фэнтези правомерно рассматривать в виде современной интерпретации эпоса, поскольку эти жанры роднит «преимущественно политизированное содержание, затрагивающее сущность понятия «народ» или иного коллектива» (там же, 7). Особенность героизированных персонажей фэнтези, чье появление можно рассматривать как конститутивное для всего жанра в целом, состоит в том, что их действия и поступки оказывают влияние на все общество, нравственный и политический базис народа, нации или иного коллектива, даже если совершаются в интересах отдельных героев или нескольких персонажей. Фэнтези повествует о борьбе героя за существование нации, о создании нового мирового порядка и о подавлении

всех сил, угрожающих установлению этого порядка; о низложении узурпаторов, незаконных правителей и властолюбивых деспотических существ (там же, 7).

Центральные темы фэнтези, такие как героика, спасение мира и освободительная деятельность героев очень далеки от тем, входящих в круг детского или юношеского чтения. Даже там, где речь идет о юных персонажах, традиционные для детей темы отходят на второй план, заменяются общечеловеческими, не учитывающими возраст читателей; вместо психологически реалистичных действующих лиц – детей или подростков, появляются герои и властители, мифические существа и персонажи (ср. Ewers 2010, 15 и Ewers 2011, 14). В фэнтези не повествуется о разрешении каких-либо проблем, характерных для детского или юношеского возраста (как замечает Эверс, детская реальность перестает быть особенно интересной: семья и школа как место действия постоянных конфликтов уже более или менее исчерпали свой художественный потенциал). Речь в фэнтези идет об установлении государственного или мирового порядка, о борьбе против разрушения силами противника естественных основ жизни, о защите от таких сил, о спасении от катастроф и т.п. Из этого следует, заключает Эверс, что о фэнтези можно говорить как о политическом, если

не об историко-философском или мировоззренческом сочинении, центральными темами которого являются наряду с архаичной героикой господство, угнетение, имущество и власть. Такие произведения в силу их тематической ориентации можно отнести к кроссоверу или литературе для всех возрастов. Для них не существует барьеров между детской литературой, с одной стороны и взрослой – с другой (Ewers 2011, 14).

Прежде чем я перейду к жанровотипологическому описанию различий между фэнтези (в вышеозначенном смысле) и фантастической литературой, коротко скажу о роде литературно-пародийного отражения и способе обработки архаичного повествовательного материала: во все времена интерпретация происходит, как подчеркивает Эверс, всегда по-новому. Отдаленность и потому отстраненность настоящего не должна при этом действовать на современного читателя как нечто совершенно чуждое, приводящее его в замешательство или абсолютно непонятное (ср. там же, 4 и Ewers 2010, 3); чтобы достичь нужного эффекта, в фэнтези архаичные элементы переплетаются с современными, знакомыми читателю; переживания чужого прошлого должны быть понятны, создается доверительная атмосфера. Фэнтези невозможно было бы представить как чисто современную или чисто архаич-

ную форму литературного повествования; это скорее смешанная форма, в которой современные и новейшие повествовательные элементы тесно переплетены с древними, предмодернистскими.

Такой смешанный характер фэнтези, охарактеризованный, разумеется, несколько сокращенно и представленный схематично, может конкретно воплотиться в двух основных вариантах: во-первых, есть возможность ограничиться только действующими лицами, во-вторых, смешение может охватить не только персонажей, но и мироустройство в целом (ср. Ewers 2010, 9-13 и Ewers 2011, 8-13)<sup>9</sup>.

В первом случае архаические и героико-архаические характеры инкорпорируются с современными персонажами и существуют в одной и той же художественной действительности – в соответствии с традиционными, структурно обоснованными определениями фэнтези. Эта действительность чаще всего представляет собой древний или средневековый иной мир. Возможно также, что (главный) персонаж, изначально представленный как современный и негероический, на протяжении всего повествования меняется и постепенно приобретает архаическо-героические черты, превращаясь тем самым в классического героя – практически образцового, как это произошло в «Хоббите» (1937) и «Властелине колец» (1954-1955) Дж.Р.Р.Толкиена.



Смешение и переплетение в фэнтези древнего и современного может выходить за рамки действующих лиц и затрагивать уровень самого действия – здесь я перехожу ко второму варианту характера фэнтези. Это происходит тогда, когда мир, в котором существуют современные персонажи, воссоздается заново – самый наглядный пример тому – цикл о Гарри Поттере (1997-2007) Дж.Роулинг, но уже и в более ранних «Хрониках Нарнии» (1950-1956) К.С.Льюиса художественно обыгрывалась специфическая реконструкция мира. Собственно говоря, в обоих произведениях, как и в случае с Толкиеном, можно говорить о постепенном развитии героев (Гарри Поттера и детей Пэвенси) от современных индивидуалистов к персонажам, подобным древним героям, сочетающим в типичной для фэнтези манере черты архаики и современности.

Еще на одно мгновение задержимся на устройстве воссоздаваемого мира. Во втором случае выявляется смешанный характер фэнтези как литературы многомирия, когда рядом сосуществуют и взаимодействуют два мира: типичный для фэнтези квазисредневековый и реально-вымышленный, вполне соответствующий нашему. Разумеется, возможно переплетение любого количества миров, как, например, у Филиппа Пулмана в «Темных началах» (1995-2000). Один из наиболее

известных и излюбленных приемов в фэнтези двоемирия – первоначальное появление современных персонажей в их собственном мире, откуда затем они попадают в типичный для фэнтези иной мир, путешествуют по нему, чтобы принять участие в событиях и битвах этого мира. Может случиться и такое, что «действие длительное время происходит параллельно в обоих мирах и герои перманентно перемещаются из одного мира в другой» (Ewers 2011, 12), как, например, в романах об Артемисе Фауле (2001-2011) Йона Колфера.

С позиций литературоведения здесь возникает еще один очень важный момент, поскольку именно этот специфический структурный признак – существование двух миров – в различных дефиниционных подходах традиционно выделяется как характерный именно для детско-юношеской фантастической литературы (ср. Kaulen 2003, 34 и Kaulen 2004, 14). В своем исследовании Эверс также прямо указывает, что между фэнтези и фантастической литературой существует структурное сходство, а значит опасность путаницы, бесспорно, есть (ср. Ewers 2011, 12). Именно поэтому, считает он, возникает насущная необходимость отойти от попыток дать жанрово-типологические определения, основываясь только лишь на структурных признаках. Гораздо важнее принять во внимание функ-

циональный аспект художественно воссозданной встречи двух миров. Различие между фэнтези и фантастической литературой состоит в том, что дуализм несхожих систем мироустройства в указанных жанрах выполняет совершенно разные функции (ср. там же, 10, 12).

В современной фэнтези повествуется преимущественно об оценке представленных в ней квазиархаичных событий; другими словами, поднимается вопрос о правильном, ценностно-ориентированном миропорядке и также о том, какой мир более значим в идеологическом, духовно-религиозном и/или социально-политическом отношении (если в фэнтези представлен только один мир, то репрезентантми иного мироустройства являются отдельные персонажи или группы действующих лиц). В то же время в фантастической литературе при воссоздании магически-чудесного мира «неопровержимость современных естественнонаучных представлений о реальности» (там же, 12) подвергается сомнению и переосмыслению.

Непосредственно из этого вытекает, по Эверсу, второе различие между фэнтези и фантастической литературой. В романах фэнтези фантастические элементы воспринимаются как неоспоримые составные части изображаемого мира, потому что для персонажей этого мира чудеса, магия и волшебство понятны

и приемлемы, а значит, и читателю не стоит сомневаться в чудесно-магических элементах и событиях этого мира (ср. там же, 6). В то же время в фантастической литературе, продолжает Эверс, элементы фантастического, в какой бы форме они ни выступали, не являются очевидными составляющими воссозданного мира, а потому расцениваются и действующими лицами, и читателем как настоящие чудеса (ср. там же, 6,12); во всяком случае, необходимо строго дифференцировать фантастическую литературу как таковую и фантастическую детскую литературу, т.к. в детской происходящее представлено по-другому: «Центральная интенция детско-юношеской фантастической литературы состоит [...] в том, чтобы наряду с современным восприятием действительности узаконить для детей и сосуществование мифологического мировоззрения. Современное мироустройство при этом не подвергается сомнению, но действительно лишь в отношении взрослых» (там же, 12).

**Туда и обратно: все как можно проще – но не примитивно!**

Генрих Каулен однажды метко заметил, что литературоведческие жанровые дефиниции создаются как в научных целях, так и для упорядочивания и классификации интересующей читателя необъятной области пред-

метного мира (ср. Kaulen 2004, 12). Как это ни комично, именно потребность в классификациях привела в случае с фантастической литературой и фэнтези к многообразию теорий и определений, которые сами стали почти неисчислимыми (именно поэтому я предпочитаю иносказательно говорить не о многообразии, а о беспорядке). В общем и целом там, где теории многообещающе устремляются в выбранном направлении, выгода достается дорогой ценой: если теории слишком точные и ограниченные (Todorov 1970/75), слишком многие тексты не вписываются в указанные рамки; если слишком пространные (Naas 1978) – дефиниционные контуры нивелируются и утрачивается желаемая ясность и точность. Как это обычно происходит, приходится придерживаться золотой середины, но и в этом случае ситуация напоминает строки из стихотворения «Второе пришествие» Уильяма Батлера Йейтса: «Все рушится, не держит середина».

Получается, что «воз и ныне там»: ситуация по-прежнему остается запутанной и маловразумительной, постоянно изменяющийся предмет исследования не легко поддается целостному осмыслению; однозначной, всех устраивающей дефиниции до сих пор не существует. Этот вечный вопрос о «правильной» дефиниции фантастической литературы, как показывает настоящая статья, выявил

наличие целого ряда различных (нередко противоположных) вариантов определений. Данные варианты различаются не только терминологически (прискорбно, но не фатально!), но и по спектру включения различных текстов в фантастическую литературу: какие тексты сюда относятся, а какие нет (фатально, но менее прискорбно – до тех пор, пока этот факт будет приниматься во внимание!).

Еще один, на мой взгляд, особенно заметный момент теоретической дискуссии, касающейся непосредственно фэнтези: чаще всего работа ведется с опорой на очень узкие – если не сказать минималистские – дефиниционные подходы, и поэтому вполне возможно, что очень многие тексты в силу их структурных признаков просто не включаются в жанр фэнтези и вместо этого причисляются к фантастической литературе. Не наблюдается ли при этом противоречия между прогрессивно развивающейся современной литературой фэнтези и жанро-типологическими теоретическими ограничениями? Справедливости ради, в качестве альтернативы традиционному структурно обоснованному (и потому очень узкому) подходу к фэнтези я бы обратился к противоположной дефиниции, по широте приближающейся к максималистской, как это сформулировал Г.Г.Эверс.

Интересным в этой связи представляется прежде всего тот факт,

что согласно современному положению дел не только фантастическая литература рассматривается в более узком (Todorov 1970/75), более широком (Kaulen 2003/04 et al.) и самом широком (Naas 1978) смысле, но и, по аналогии, дефиниции фэнтези выстраиваются подобным образом. Следовательно, фэнтези может пониматься в узком (Kaulen 2003/04, Rank 2006/11 usw.), широком (Bonacker 2006) и самом широком смысле (Ewers 2010/11).

Поскольку, говоря о фэнтези, также, как и в случае с фантастической литературой, необходимо строго дифференцировать узкие и (более) широкие определения, мне близка позиция Эммера О'Сулливана: для фэнтези тоже подходит моделирование дефиниционного спектра, на противоположных сторонах которого располагаются узкие (минималистские) и широкие (максималистские) определения, в то время как большинство дефиниционных вариантов находится между ними (ср. O'Sullivan 2003, 4). Более того, взаимовлияние полярных определений позволяет интегрированно связать их друг с другом. Пристальное рассмотрение различных теоретических моделей все больше наводит на мысль, что дефиниционная широта обоих жанров взаимно уравновешивается. В зависимости от того, в каком направлении мы двигаемся (к более узким или более широким определениям), изменяется спектр

явлений интересующего нас жанра. Относительно широкое определение фантастической литературы ведет, как показывает структурно обоснованная модель, к достаточно узкой дефиниции фэнтези. И наоборот: широкая дефиниция фэнтези, как наглядно показывает теория Эверса, автоматически возвращает нас к более узкому, почти минималистскому определению фантастической литературы.

Что касается давно назревшего и действительно необходимого преодоления значительной терминологической путаницы в литературоведческой дискуссии, то полное единство терминологии, по моим предположениям, едва ли достижимо – это подтверждается современным состоянием исследований в данной области, т.к. использование отдельных терминов всегда зависит от широты выбранных дефиниционных вариантов, что наглядно было представлено на примере различных возможностей дифференцировать фантастическую литературу и фэнтези. Но это не повод сидеть сложа руки, потому что необходимое единство терминологии, а с ней и точное, обоснованное употребление центральных понятий должно быть достигнуто, несмотря на указанные трудности.

Предложение о примирении: чтобы опрометчиво не ставить палки в колеса общему желанию найти терминологическую унификацию, сле-

довало бы, как это последовательно (!) происходило в настоящей статье, и дальше придерживаться определения фантастического, сформулированного Карстеном Ганзелем (ср. Gansel 1998, 76). В то же время (литературная) фантастика, выделяемая Генрихом Кауленом как родовое понятие, могла бы объединить все тексты и соответственно жанры, для которых фантастическое имеет общее структурно-организующее значение (ср. Kaulen 2003, 34); все это варьируется в зависимости от того, с какой теоретической моделью в конечном счете ведется работа!

На этом уровне необходимо (также и терминологически) дифференцировать различные дефиниционные модели: вариант, основанный на структурных признаках (широкое определение фантастической литературы и соответственно узкое – фэнтези), или взять вариант, предложенный Эверсом, в основе которого центральное место отводится содержанию и тематике (широкое понимание фэнтези и одновременно узкое – фантастической литературы). Во втором случае фэнтези вместе с современными сказочными романами и романами-сагами рассматривается как отдельный жанр, наряду с фантастической литературой и детской фантастической литературой. Существенное различие между этими двумя группами состоит в том, что мир фэнтези и современных сказочных романов показывает

фантастическое как его естественную составную часть, в то время как существование магии и волшебства в мирах фантастической литературы как для детей, так и для взрослых находятся под большим вопросом.

Какой теории отдать предпочтение в конечном итоге – покажет только литературоведческая практика, когда каждый раз все проверяется заново: адекватно ли подходят различные модели к конкретным текстам, о которых идет речь в исследовании. Если не подходят или больше не подходят – модели нужно пересмотреть или обратиться к другим теориям. Само собой разумеется, что общие жанрово-типологические попытки дифференциации, как уже было сказано, должны восприниматься как идеальные, которые при анализе отдельно взятых литературных произведений не всегда, что не обязательно, имеют, однозначные формулировки. Дело осложняется тем, что многие, если не большинство литературных текстов едва ли стремятся к тому, чтобы идеально соответствовать требуемой иерархии или вписываться в обычные жанровые рамки – они и не должны этого делать.

«Давать дефиницию» – буквально означает «находить точное, краткое определение», то есть ни что иное как заключать что-либо в определенные рамки. А кому хотелось бы, чтобы так поступали с литературой для детей или для взрослых?

## ЛИТЕРАТУРА

- Biesterfeld, Wolfgang (1993): Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Literarische und didaktische Aspekte einer phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Günter Lange und Wilhelm Steffens. Würzburg, S. 71-80.
- Bonacker, Maren (2006): Eskapismus, Schmutz und Schund? Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien 17 (58. Jg.), Beiheft: Zauberland und Tintenwelt: Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur, S. 64-70.
- Durst, Uwe (2001): Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen/Basel.
- Ewers, Hans-Heino (2010): Überlegungen zur Poetik der Fantasy. URL: <http://www.hhewers.de>, abgerufen: 02.11.2010 (Vortrag, gehalten am 25. Februar 2010 im Rahmen des vom Deutschen Germanistenverbands veranstalteten Symposiums „Viel geschmäht und heiß geliebt: Fantasy-Literatur. Ein Gegenstand für den Deutschunterricht?!“ an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main).
- Ewers, Hans-Heino (2011): Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit. Versuch einer Gattungsdifferenzierung. URL: <http://www.hhewers.de>, abgerufen: 01.03.2011.
- Friedrich, Hans-Edwin (2004): Was ist Fantasy? Begriff – Geschichte – Trends. In: 1000 und 1 Buch, H.1, S. 4-8.
- Gansel, Carsten (1998): Vom Märchen zur Discworld-Novel. Phantastisches und Märchenhaftes in der aktuellen Literatur für Kinder und Jugendliche. In: Deutschunterricht, H.12 (51. Jg.), S. 597-605.
- Gansel, Carsten (1998): Von Gespenstern, Cyberspace und Abgründen des Ich – Zu Aspekten von Spannung und Phantastik im Subsystem Kinder- und Jugendliteratur. In: Eiskalt. Spannendes Entspannen in Kinder- und Jugendmedien. Hg. v. Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien, S. 71-94.
- Haas, Gerhard (1978): Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Wirkendes Wort, H.5 (28. Jg.), S. 340-356.
- Haas, Gerhard (1982): Phantasie und Phantastik. In: Praxis Deutsch, H.54 (10. Jg.), S. 15-23.
- Haas, Gerhard / Klingberg, Göte / Tabbert, Reinbert (1984): Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Hg. v. Gerhard Haas. Stuttgart, S. 267-284.
- Kaulen, Heinrich (2003): Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends in der phantastischen Literatur. In: Anderswelten in Serie (Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Tutzingen in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen vom 21. bis 23. Juni 2002). Hg. v. Roswitha Terlinden und Hans-Heino Ewers. Tutzingen, S. 29-52.
- Kaulen, Heinrich (2004): Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit, H.1, S. 12-20.
- Klingberg, Göte (1974): Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Hg. v. Gerhard Haas. Stuttgart, S. 220-241.
- Koch, Ruth (1959): Phantastische Erzählungen für Kinder. Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: Studien zur Jugendliteratur, H.5, S. 55-84.
- Krüger, Anna (1960): Das fantastische Buch. In: Jugendliteratur, H.8, S. 343-363.
- Mattenklott, Gundel (2001): Text aus Texten. Phantastische Traditionen bei Harry Potter. In: Harry Potter oder Warum wir Zauberer brauchen. Hg. v. Olaf Kutzmutz. Wolfenbüttel, S. 33-43.



Nikolajeva, Maria (1988): *The Magic Code. The Use of Magic Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm.

Ostheimer, Astrid (2002): *Virtual Reality Novels. Computerspielwelten und virtuelle Realität in der aktuellen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments*. Hg. v. Hans-Heino Ewers und Andrea Weinmann. Weinheim/München, S. 163-186.

O'Sullivan, Emer (2003): *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. v. Inge Cevela und Heidi Lexe. Wien.

Prestel, Marco (2011): *Actioninszenierungen in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. Die Artemis-Fowl-Romane von Eoin Colfer*. Frankfurt/Main, S. 113-142.

Rank, Bernhard (2006): *Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Beiträge Jugendliteratur und Medien*, H.17 (58. Jg.), Beiheft: *Zauberland und Tintenwelt: Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*, S. 10-25.

Rank, Bernhard (2011): *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler, S. 168-192.

Tabbert, Reinbert (1984): *Die komisch-phantastische Kindererzählung*. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Hg. v. Gerhard Haas. Stuttgart, S. 285-295.

Tabbert, Reinbert (2000): *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1: Grundlagen – Gattungen*. Hg. v. Günter Lange. Hohengehren, S. 187-200.

Todorov, Tzvetan (1975): *Einführung in die fantastische Literatur*. München (übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur). Weinkauf, Gina / von Glasenapp, Gabriele (2010): *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn.

Wenzel, Peter (2001): *Gattung, literarische*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar, S. 204-205.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Настоящая статья составлена на основе курса, посвященного экранизировкам в современной детско-юношеской литературе на примере романов об Артемисе Фауле ирландского писателя Йона Колфера (ср. Prestel 2011, гл. 5, 113-142). Я благодарен моей коллеге по институту немецкого языка и литературы (Хильдесхайм) Яне Цегенхаген за внимательное прочтение работы и ценные критические замечания.

<sup>2</sup> В особенности Толкиен, считавшийся и считающийся до настоящего времени культовым автором для многих знатоков и любителей жанра. Не так давно его произведения пережили своеобразное возрождение, благодаря впечатляющей и очень успешной экранизации Питера Джексона «Властелин колец» (2001-2003). В 2012-2013 гг. ожидается выход на экраны «Хоббита» (в двух частях!), по последним сведениям, режиссером снова будет Джексон.

<sup>3</sup> Понятие жанра в литературоведении имеет два значения: одно используется в жанровой системе для различения по родовому признаку – эпический род, лирический род, драматический род (Н.Буало), другое – для

обозначения специфических литературных типов текста, выделяемых на основе различных критериев: комедия, трагедия, баллада, детективный роман, утопия, готический роман и т.д. В данной статье термин жанр употребляется в своем втором значении.

<sup>4</sup> На первый взгляд, кажется удивительным, что научная фантастика может быть причислена к фэнтези; ведь первая ассоциируется не с волшебными-магическими элементами и мотивами, а скорее с элементами технически-футуристического характера. Однако, если опираться на дефиницию фантастического, сформулированную Карстенем Ганзелем (ср. Gansel 1998, 76), это обстоятельство (вероятно, сначала вводящее в заблуждение) становится понятным. Повторюсь: фантастическими считаются те выразительные средства, которые выходят за рамки реальности и определенного социально-исторического опыта и/или на повествовательном уровне оказываются связанными между собой таким образом, который невозможен или пока невозможен в эмпирически воспринимаемой действительности (ср. там же). Это означает, что повествовательные элементы могут, но не обязательно, носить сверхъестественный или магический характер (что наблюдается в фантастической литературе, сказках, многих романах ужаса). Утопически-технические проекты мира будущего или футуристические элементы подобных миров могут рассматриваться как фантастические средства выражения. С этих позиций научная фантастика тоже может быть вариантом фантастической литературы. Особенно близка такая позиция русскому литературоведению, в котором не существует «сайенс-фикшн» (Science-Fiction) как отдельного жанра научной фантастики (ср. Prestel 2011, 151 ff.).

<sup>5</sup> Как указывает Гундель Маттенклотт, не все литературные жанры и формы, в отличие от фантастической литературы, позволяют проследить литературную традицию на основе комбинирования и конструирования (ср. Mattenklott 2001, 33). Об этом пишут также Эмер О'Сулливан и Райнберт Табберт: фантастическая литература в большей степени, чем многие литературные жанры или сама реалистическая литература, проявляется в повторяющихся элементах, темах и мотивах (в разных вариациях и комбинациях) и позволяет идентифицировать себя достаточно легко (ср. O'Sullivan 2003, 11 и Tabbert 2000, 189). Не скрывая этого, фантастическая литература находит источник вдохновения в мифах, сказаниях и легендах, в древних и современных произведениях о чудесном и сверхъестественном и комбинирует найденные элементы в собственном контексте. Именно в связи с этим о фантастической литературе и фэнтези говорится как о «литературе-конструкторе», авторы которой обращаются к одним и тем же составным частям. Оригинальность и новизна фантастических текстов, таких как романы о Гарри Поттере, меньше связана с созданием чего-то принципиально нового, в большей степени она зависит от более или менее удачного монтажа или оригинальной комбинации традиционных элементов, показанных в ином ракурсе. К особенно популярным, и потому, вероятно, наиболее задействованным мотивам фантастической литературы для детей относятся фантастические преграды, волшебники и ведьмы, вампиры и драконы, миф о свете и тьме, вечная борьба добра и зла, живые игрушки, говорящие звери, гости из неведомого мира, путешествия в дальние страны или фантастические иные миры (возможны и путешествия во времени);



большое значение могут иметь также зеркала, сны, болезни или смерть. Нельзя обойтись и без магических предметов, таких как кольцо или компас, волшебная палочка или классическая волшебная книга. Не менее часто в фантастической литературе встречается мотив ребенка из сказочной страны, отсылающий нас к рассказу Э.Т.А.Гофмана «Чудесное дитя» (1817). С повествовательной моделью открытого вторичного мира тесно связан мотив маленьких человечков, в котором, как правило, повествуется о сообществе, незаметно живущем рядом или среди людей (о типичных мотивах детской фантастической литературы (ср. Naas и др. 1984, 270, 275 ff. и 280 f., O'Sullivan 2003, 12 ff. и Weinkauff/Glasenapp 2010, 105 ff.).

<sup>6</sup> Вслед за Генрихом Кауленом среди других вариантов фантастической литературы, наряду с фэнтези и научной фэнтези, мы можем назвать мистери и рассказы о виртуальной реальности (или рассказы киберспейс, компьютерные - ср. Kaulen 2003, 35 f. и Kaulen 2004, 16). Мистери Каулен определяет как фантастическую литературу настоящего, «являющегося полем битвы сверхъестественных сил» (Kaulen 2003, 35). А потому литература мистери может рассматриваться как модель имплицитного вторичного мира; к сожалению, Каулен не приводит примеров литературных произведений подобного рода. С моей точки зрения, сюда можно отнести также и сериалы, такие как «Сумеречная зона» (1959-1964), «Твин Пикс» (1990-1991), «X-файлы» (1993-2002), «За гранью возможного» (1963-1964, 1995-2002), «Сверхъестественное» (с 2005), «Герои» (с 2006), «Остаться в живых» (2004-2010). В компьютерных новеллах повествуется, согласно Генриху Каулену и Астрид Остхаймер, о модификации третьей модели фантастической литературы (открытый вторичный мир), в котором существуют реально-вымышленный и иной мир, а переход из одного в другой осуществляется при помощи современных средств коммуникации: компьютеров, компьютерных игр, интернета. Вторичный мир таких произведений обычно представляет собой искусственно созданную виртуальную реальность, «речь не обязательно идет о компьютерной игре, такую реальность могут сгенерировать другие компьютерные программы или интернет» (Ostheimer 2002, 164). Остхаймер классифицирует рассказы о виртуальной реальности также по тому, какое объяснение дается для возникновения вторичного мира. Хотя в большинстве случаев речь идет о искусственно созданном мире (с точки зрения структуры), чисто фантастические миры в таких рассказах тоже встречаются, но редко. В тех случаях, когда вторичный мир представлен как фантастический, переход к нему должен осуществляться при помощи компьютера или подобного устройства – тогда произведение будет относиться к компьютерным рассказам (ср. там же 165 и 171 ff.).

<sup>7</sup> Г.Г. Эверс использует в своих статьях (2010-2011) понятия (литературная) фантастика и фантастическая литература синонимично, это не очень удачный подход, на мой взгляд, он способствует терминологической путанице. Для преодоления этого противоречия, а также с целью достижения терминологического единства в данной работе, в тех случаях, когда придется обращаться к теоретическим рассуждениям Эверса, я буду придерживаться понятия (литературная) фантастика, сам термин фантастика (в рамках дефиниции Карстена Ганзеля; ср. Gansel 1998, 76) будет использоваться лишь в том случае, если речь будет идти о произведениях,

для которых фантастическое имеет доминантное структурообразующее значение. Тогда наряду с фантастической литературой и фэнтези сюда будут причислены и сказка, легенда, сказание, миф, (анти)утопия, научная фантастика, готический роман и роман ужасов (vgl. Kaulen 2003, 34).

<sup>8</sup> Конечно же, фэнтези не является единственным жанром, обращаясь к повествовательному материалу прошлого. Близкородственными жанрами считаются, по Эверсу, современные романы-сказки и романы-сказания (ср. Ewers 2011, 5). Все они различаются между собой по тому содержанию, которое лежит в основе каждого исторически сложившегося жанра и переосмыслено пародийным образом. В то время как фэнтези обращается к древней героике, современные романы-сказки, например, «Рони, дочь разбойника» (1981) Астрид Линдгрен, построены на традиционной сказочной новеллистике и потому могут рассматриваться как пародия (в широком смысле слова!) на старинные истории о жизни королевского двора. Современные сказания, например, «Крабат» (1971) Отфрида Пройслера, повествуют, как правило, о внезапном проявлении сверхъестественных сил, существование которых само собой разумеется в местечковом мире (ср. там же). Общим для всех трех жанров является особое строение мира, в котором фантастические элементы, перенесенные из древних текстов, совершенно естественны и не подлежат сомнению (ср. там же, 6).

<sup>9</sup> В качестве уточнения необходимо заметить, что, строго говоря, существует еще одна возможность смешения архаичного и современного, на которую указывает Эверс. Согласно его аргументации, древняя тематика фэнтези всегда перерабатывается с позиций отношения к современности и это может проявляться на разных уровнях (ср. Ewers 2011, 8). Во-первых, выразителем этой позиции может быть повествователь, связывающий читателя и текст и постоянно выявляющий различия между представленными реальностями (ср. там же). Добавим: это немного напоминает высказывание Бернарда Ранка, приведенное чуть выше. С опорой на модель двоемира Николаевой он предлагает и читателя, и повествователя поместить в первичном мире (ср. Rank 2006, 17). Эверс находит такой вид аргументации недопустимым: «Пока повествователь не представлен эксплицитно как фигура схожего с нашим миром, нельзя говорить о таком мире как первичном» (Ewers 2011, 8). Во-вторых, персонажи фэнтези тоже могут выступать в такой роли: «Современная позиция может инкорпорироваться в отдельных персонажах времени героев» (там же). Современность такого персонажа заключается в его характере, поведении, образе мыслей, в то время как его внешность, одежда, деятельность остается архаичной или фантастической по своей природе, как, например, в «Хоббите» Толкиена (ср. там же). И наконец, в-третьих, изначально современный персонаж в ходе действия может измениться и приобрести архаические черты; это постепенное превращение современного индивидуума во властелина не по своей воле или в героя, схожего с античным, может быть временным или необратимым (ср. там же, 10). Как утверждает Эверс, решающее значение имеет тот факт, что подобные романы фэнтези не имеют ничего общего с романами воспитания, поскольку герои романов воспитания, как правило, дети или подростки.

Перевела с немецкого В.Г.Сибирцева

## ХУДОЖНИК И КНИГА

**Н.Д.Соколова**

РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА. МИХАИЛ БЫЧКОВ,  
ХУДОЖНИК ДЕТСКОЙ КНИГИ

Петербург богат талантливыми художниками книги. Михаилу Абрамовичу Бычкову, петербургскому графику, в 2002 году был присужден Почетный Диплом Международного Совета по детской книге (IBBY), а это вторая высшая награда в современной мировой детской литературе. Книга Астрид Линдгрэн «Эмиль из Леннеберги» с его иллюстрациями удостоена серебряной медали на Московской международной книжной выставке-ярмарке 1997 года. Сама же Астрид Линдгрэн в день своего девяностолетия получила от художника подарок, «Эмиля» и «Пиппи Длинныйчулок», и в ответ прислала письмо: «Очень приятно было утром в день своего рождения получить книги с такими прекрасными иллюстрациями». Иллюстрации, и в самом деле, чудесные. А еще они необычны, даже для шведов, которые были поражены самим образом Пиппи в изображении Михаила Бычкова:

«У шведов книга иллюстрируется один раз и навсегда. Более полувека

назад образ маленькой Пиппи создала художница Ингрид Нюман. С тех пор книга выдержала более 57 изданий, и все – с одними и теми же иллюстрациями. Бабушка, которой в детстве подарили книжку о Пиппи, и ее внуки уверены, что Пиппи именно такая, какой ее нарисовала Нюман. Книжный персонаж, как родственник, стал частью их жизни. Поэтому шведы были в шоке, когда я показывал свои рисунки. Агент Астрид Линдгрэн сказала: «Почему она такая взрослая?» Я ответил: «По иллюстрациям Нюман, Пиппи лет пять-шесть, а в книжке-то – девять. Поэтому у меня-то как раз Пиппи настоящая». Она ударила себя ладошкой по голове: «И, правда!»

Художник думал, что после такого, навязанного временем стереотипа (57 изданий!), придется долго искать новый образ Пиппи, однако «едва взял в руки перо и карандаш, как она сама выскочила из листа, как Кролик Роджер: «О-па! А вот и я!». Именно такую видим мы Пиппи на обложке издания и в книге – озорной, зади-



*Эмиль из Леннеберги*



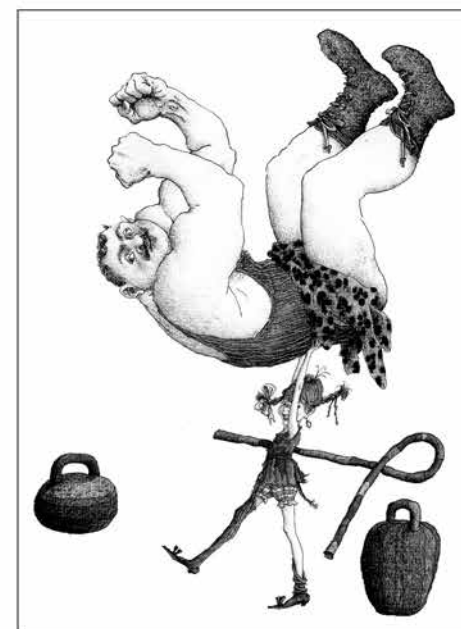
ристой и всемогущей. Она свободно поднимает гигантскую лошадь, становится негритянской принцессой и смело бунтует против мещанской глупости: «Как приятно читать и верить, что кто-то может спать ногами на подушке, защитит от злых дядек, ходить спиной вперед и сам отвечать за себя и друзей» (Михаил Бычков). А в иллюстрациях Михаила Бычкова она еще и кокетливая девчонка, которая с завидной артистичностью ловко передразнивает манеры городских жеманниц.

Маленький Эмиль из трилогии Астрид Линдгрэн («Эмиль из Леннеберги», «Новые проделки Эмиля из Леннеберги», «Жив еще Эмиль из Леннеберги!») - сложный характер,местилище всевозможных достоинств и недостатков. Неистощимый на выдумки, ловкий проказник, он сообразителен, хитер и бесстрашен.

Книги Астрид Линдгрэн отвечают ненасытной потребности ребенка в приключениях, увлекательных событиях и происшестввах, а изображением всего этого переполнены иллюстрации Михаила Бычкова. В их основе лежит захватывающий рассказ. Такой, какой и должен быть в детской книге, - «яркий, образный, праздничный, оригинальный, понятный, точный, детальный, доступный, искренний, чтобы душу волновал и запал в сердце». Вот такую характеристику «картинке» в детской

книжке дал сам художник. Этот рассказ-изображение очаровывает образной достоверностью и создает удивительное и редкое ощущение – иллюзию реального существования в его изобразительном пространстве. «Я не рисую иллюстрации, я создаю пространство, населенное персонажами...», - слова, очень точно отражающие своеобразие графического стиля Михаила Бычкова. И далее: «Это пространство само по себе сказочно, оно может быть глубже, короче, разворачиваться вверх и по диагонали. В нем можно существовать мысленно. Я в нем живу. Я и Кот в сапогах, и Людоед, и глупая красавица, и волшебный лес. Как я себя чувствую в этом пространстве, также в нем себя чувствует и ребенок, для которого я рисую».

Глупая красавица, Кот в сапогах и Золушка - это из «Волшебных сказок» Шарля Перро, любимого и детьми, и взрослыми. Сборники его сказок оформляли многие замечательные художники. Мы помним исполненные акварелью иллюстрации Александра и Валерия Трауготов, покоряющие сочностью цвета и свободой красочного мазка. Они поэтичны, в них – прелесть намека, когда отдельные, тонко подмеченные детали указывают на эпоху, сюжет, создают настроение. И совсем другая интонация «слышится» в рисунках Михаила Бычкова. Вот, например,



золотая карета, по взмаху волшебной палочки появившаяся на белый свет из огромной тыквы. Увидев ее, любой знаток истории Франции воскликнет: «Да это же настоящая королевская карета времен Людовика XIV!». Такую художник наверняка видел в музее, делал зарисовки, внимательно отмечая в памяти и на бумаге конструкцию, форму, рисунок орнамента, в коих без труда угадывается изящество рокайльного стиля. Однако не будем думать, что он просто-напросто скопировал музейный экспонат. Как это ни удивительно, но перед нами и вправду бывшая тыква! О ней говорит не только форма кареты, о ней свидетельствуют слова самого художника: «Эта золотая карета – настоящая, потому что появилась из настоящей тыквы. Мой друг-художник не снимал ее с грядки, пока она не превратилась в карету.... А вот замок в «Золушке». Думаете, я его выдумал? Нет. Разве можно придумать такой замок, висящий над водой, с головокружительными лестницами, невесомыми шпильями, окнами, фонариками, мостами? Он реально существует, я не шучу». Художник уверяет (и мы этому верим!), что, во Франции существуют в точности такие старинные замки. Вспомните, мы говорили о «кладовой памяти» художника книги. Так вот, у Михаила Бычкова она прямо-таки золотая!

Там богатейший запас наблюдений и знаний. Впрочем, никакие знания не помогут, если нет творческого воображения и веры в подлинность литературных героев, событий и обстановки повествования. А что нужно, чтобы эта вера возникла и у читателя? Нужны убедительность, яркость, жизненность зрительного образа. Вот здесь-то и не обойтись без соединения правды и вымысла, художественного и конкретного, то есть без настоящего, живого творчества. О том, как это происходит, замечательно рассказал автор иллюстраций: «Для этой книги я вывел новую породу коней – «Конь мышастый». Смастерил карету из тыквы. Выточил из горного хрусталя туфельку, сами понимаете – хрустальную. Построил множество замков. Изучил все виды паутины. Вырастил несколько волшебных лесов. Даже запеленал одного принца.

Дверцы шкафа пришлось прижать спиной, чтобы закрылись – столько набралось платьев, бантов, костюмов, перьев, шляп, вееров, сумок, сумочек и кошельков. Всего и не сосчитаешь.

А сапоги – сколько я их стачал! И Коту, и Людоеду, и Синей Бороде. Словом, всех обул, одел, накормил. Один стол Людоеда чего стоит! Но ему, бедняге, все было мало. Как заметила моя маленькая дочь Таня, разглядывая увешанные шляпками



*Спящая красавица; Рикки-с-хололком; Кот в сапогах*



рога оленя за его спиной: «Он еще и дамов ел!».

А вот феи сами прилетели, я тут ни при чем, каждая на своем личном транспорте. Одна даже совершила посадку на кончике моего карандаша. Но не надолго. Они такие деловые, эти феи».

Не правда ли, в этих словах – почти детская вера в реальность сказки! Может быть, еще и поэтому в книгу с иллюстрациями Михаила Бычкова всегда хочется «войти» и «жить» там вместе с ее героями, совершая те же поступки, переживая их чувства и приключения. Она представляет собой целостный мир, некое обитаемое пространство, в котором и сам читатель может найти себе место, встретить интересного героя, такого как Питер Пэн или Джек Бобовый Росток, в чем-то похожего на него самого и поэтому могущего стать его другом. В такой книге важными становятся пространственность картинки-иллюстрации, отображающей наше представление о глубине, а также обилие увлекательных деталей. Замечательно, что все это есть у Михаила Бычкова. И замечательно то, что при этом иллюстрация не утрачивает своей графической условности, так как сохраняет необходимую на книжной странице меру пространственной глубины, изящество рисунка и узнаваемость графической техники.

Если о технике, то одна из люби-

мых у Михаила Бычкова это цветной карандаш, довольно редко встречающийся в книжной иллюстрации, но зато с детства знакомый каждому из читателей его книг. Цветной карандаш использован в иллюстрациях к «Эмилю» и «Пиппи», а в «Волшебных сказках» Шарля Перро он, вместе с угольным карандашом – единственный инструмент в руках мастера. Что отличает цветной карандаш от других рисовальных техник? Конечно, он не обладает такой цветовой интенсивностью и такой нежной бархатистой фактурой как пастель, но его неповторимое своеобразие состоит в приятной неяркости и мягкости тона. Границы штриха и линии у цветного карандаша более строги и определены, чем у пастели (в пастели штрих более зернистый и фактурный), и поэтому для закрашивания тона необходимо класть штрих к штриху, линию к линии совсем рядышком, – так, чтобы они практически соприкасались друг с другом. Казалось бы, чего проще – обыкновенные цветные карандаши. Однако в рисунках Бычкова эта техника доведена до утонченного артистизма! Это только на первый взгляд цветной карандаш прост. В серьезной работе он требует от художника высокого мастерства. Одна из трудностей заключается в поиске цвета и его разнообразных оттенков, которые невозможно за-



*Питер Пэн; Джек Бобовый Росток*



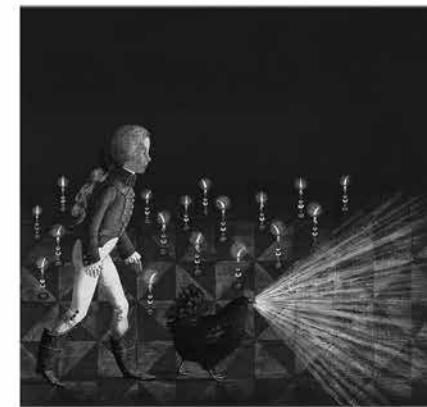
ранее составить на палитре путем механического смешивания (как в акварели). Поэтому цвет приходится искать, пробовать и составлять непосредственно на работе, а для этого нужен немалый опыт. Достойны подлинного восхищения рисунки «Конь мышастый», «Добрая волшебница с тыквой», «Золотая карета». Вслед за художником мы можем воскликнуть: один «Стол Любоеда» чего стоит! Но не в смысле обилия яств, а в смысле тонкости исполнения рисунка.

Порою художник-иллюстратор использует сразу несколько материалов в одной работе, экспериментируя и добиваясь необычных художественных эффектов. В такой, смешанной, технике, исполнены многие работы Михаила Бычкова и, в частности, иллюстрации к сказке русского писателя 19 века Антония Погорельского «Черная курица». Многие качества этих иллюстраций (плотность красочной поверхности, иллюзия трехмерности, а также четкость краев, отделяющих изображение от окружающей плоскости листа) отвечают принципам построения внекнижных, самостоятельных изображений. Похожие на маленькие живописные композиции, они воспроизводят мистические картины детского сна и живые фрагменты русской жизни второй половины 18 века. Листая страницы книги, мы видим, как одна картина сменяет дру-

гую и, незаметно для самих себя, мы начинаем «жить» в этом книжном пространстве почти как в реальном. Возникает, своего рода, «эффект присутствия», что представляется весьма важным в иллюстрированной книге для подростков, когда переживаемое событие вызывает ощущение личной к нему сопричастности.

Повторимся, однако, что это возможно при одном условии: до окончания работы художник должен сохранить в себе способность чувствовать эпоху и героев не «со стороны», а так, будто живет вместе с ними, даже смотрит на все их глазами. Бывает и так, что нужно себе самому помочь сохранить это ценное качество и создать внутреннее состояние, необходимое для глубокого переживания событий далекого времени. Об этом лучше всего сказал сам художник:

«Действие происходит около 1785 года в частном пансионе на Васильевском острове. Как выглядел этот дом, если в тексте сказано, что к началу 19-го века его уже не было? В доме жили старушки, которые видели Петра I и «даже с ним говорили». Может быть, этот дом из эпохи Петра? Как его нарисовать? Ведь это обычный дом, не дворец. Я нашел всего пару домов этой эпохи во дворах Васильевского острова и один специально сохраненный типовый фасад... Я создаю образ этого



Черная курица



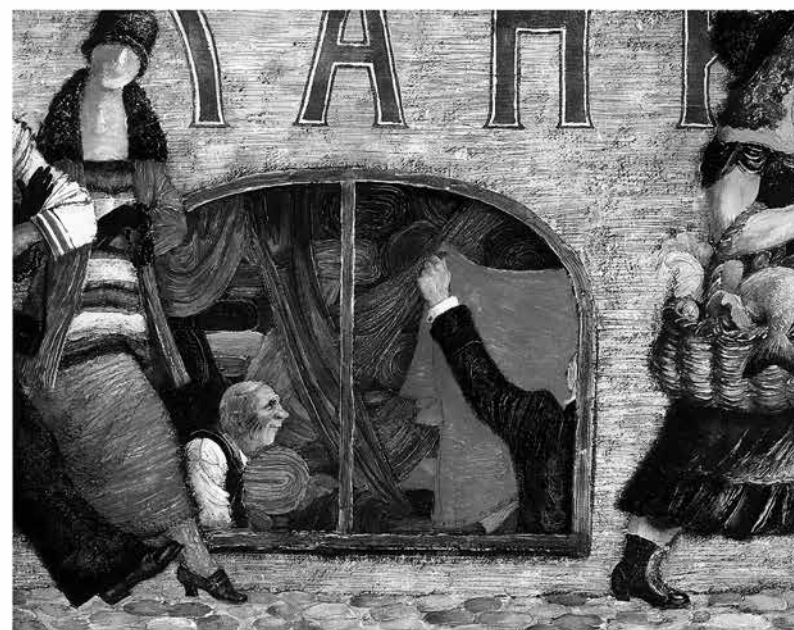
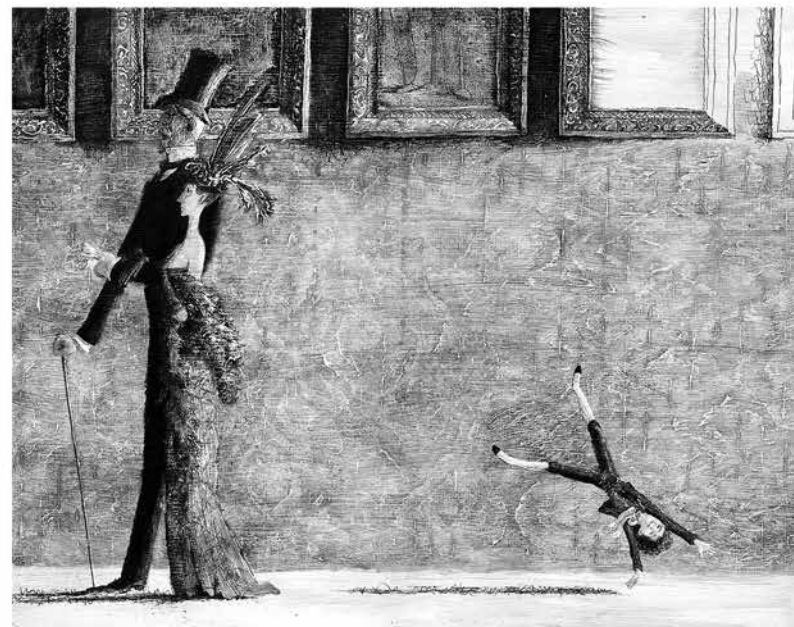
дома, изучив все, что доступно из 18-го века, даю читателю возможность его увидеть. Это часть моей работы. А как был одет учитель в пансионе? Как были одеты ученики? Была униформа. Каков был ее дизайн? Каковы были интерьеры дома? Зима в Петербурге. Как проходили занятия при замерзших окнах? Я изучаю в музеях, каталогах живописи, альбомах 18-й век и рисую иллюстрации, свободные художественно – по форме, но костюмы, детали быта и обстановки, даже атмосфера пансиона (может быть, это главное!) – дают представление об этой эпохе... Какая была атмосфера занятий при свечах, жарко натопленных печках? По полу гуляли сквозняки, учитель и пансионеры были обуты в сапожки и в них же выходили на улицу. Все это недоступно воображению читателя, неважно, взрослого или ребенка. Это – забота иллюстратора. Но ведь я художник, а не реставратор эпохи. Я додумываю, заостряю, переживаю. Причем я не касаюсь собственно рисования, его связи с живописью 18-го века. Все, о чем я говорю, в конце концов, передается кистью, красками, фактурой и тут все индивидуально, таинственно и необъяснимо».

Все, что сказано здесь, свидетельствует, прежде всего, о необычайной, порою недоступной для абсолютного понимания сложности творческого

процесса, включающего и знания, и воображение, и мастерство, и еще что-то такое, что связано с интуицией и что до конца объяснить невозможно. В самом деле, как объяснить тот поразительный факт, что мастерская Михаила Бычкова находится в доме, где когда-то, в 1910-е годы поселился Александр Грин и, что обнаружился этот факт в то самое время, когда художник работал над иллюстрациями к «Алым парусам»? Случайность? Может, и нет. Ведь, не все, что необъяснимо, случайность...

«Я нарисовал первый лист к «Алым парусам» в 1988 году. Никакой сентиментальности, никакой липовой романтики, алых парусов не будет. Будет грубая реальность. С таких мыслей все начиналось. Они же родили плотную фактурную живопись иллюстраций. Двенадцать лет я возвращался к Грину без договоров, без денег. Это называется «авторский проект». Настолько достали социальные катаклизмы, чернуха, грубая реальность, «грязные и хищные паруса», что меня пробило: «Все! Мне нужен алый цвет, мне нужны алые паруса, мне нужны «... улыбка, веселье, прощение и – вовремя сказанное нужное слово!». Парусник двинулся в иллюстрации, алые паруса вышли на обложку. Книгу напечатали. Это был 2000 год».

А в 2002 году листы по мотивам феерии Александра Грина «Алые



*Алые паруса*

паруса» были названы лучшей иллюстрацией детской книги в России.

Иллюстрации к «Алым парусам» необычны – практически, они представляют собой станковые (самостоятельные) композиции и могут существовать вне текста. Это своеобразный живописный цикл, где изображения связаны между собой не внешним действием, не сюжетом, а состоянием, и в этом смысле представляют собой «трудный случай» для иллюстратора:

«Грэй выбирает алую ткань. Я долго бился над этой иллюстрацией. Были варианты, где он сидел в кресле с трубкой, беседовал с продавцом, рассматривал товар, но все получалось слишком в лоб. Сел за чистый лист, и откуда-то появилась крупная дама в шляпе, понесла корзинку с рыбой... Слева пошла девица с матросом. Иногда такое бывает: сам не понимаешь, что делаешь, а потом оказывается – просто твое сознание не поспело за тем, что тебя вело... Я вдруг понял, что вот здесь, посередине, будет окошко подвальчика – лавка тканей. А среди разноцветных рулонов – застывший жест: рука, поднявшая к свету алый шелк. Первый план – будни, походы в магазин, быт. А в это же самое время кто-то выбирает ткань для алых парусов. Ведь и сейчас так происходит...».

Между тем, возможность существования этих листов вне текста во-

все не означает, что, будучи в книге, они никак не связаны с нею. «Выстроить режиссуру книги, то есть создать гармонию – найти всем элементам место, масштаб, пропорции, организовать и напрячь белое пространство» было и остается главной задачей Бычкова-иллюстратора и дизайнера. Максимально выразительно раскрыть тему литературного произведения, создать его целостный образ, значит, все элементы книги заставить звучать в унисон, подчинив этому образу. Даже, если эти элементы консервативны и незыблемы с давних времен – к примеру, полоса набора или титульный лист:

«Однажды я нарушил прямоугольность полосы набора, самого консервативного и традиционного элемента книги. В моих «Алых парусах» все полосы набора изогнуты как парус. Правда, я не забыл позаботиться, чтобы набор прекрасно читался при отсутствии традиционных абзацных отступов. Дискомфорта нет. Первые две страницы удивляешься форме полосы набора, затем привыкаешь и читаешь как обычный текст. Весь строй набора «Алых парусов» пронизан ритмом наполненных ветром парусов. Это естественно и органично для ЭТОЙ книги. Было бы странно, если бы я «изогнул» Льва Николаевича Толстого. Никто бы меня не понял».

С первых веков своего суще-

ствования и до нашего времени, книга была системой с очень строгой организацией, и тем более выразительным является любое (талантливое!) отступление от жестких рамок. «Такое свободное построение вносит ощущение непринужденности, естественного существования текстов и изображений в пространстве книги, а значит, подобной же нескованности в движении по ним взгляда и мысли читателя».

Иллюстрации Михаила Бычкова к повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» могут служить примером такого творческого отношения к организации движения в книжном пространстве.

Самая петербургская из повестей Гоголя, «Невский проспект» с 1905 года не выпускалась таким масштабным изданием. Художник делал свой авторский проект к 300-летию Петербурга, и тема города манила не менее гоголевского сюжета. Тем более, что Невский проспект, это средоточие петербургской жизни во все времена, и есть едва ли не главный персонаж повести.

Гоголь – писатель необыкновенно сложный для иллюстратора, особенно – для художника детской книги, привыкшего к изобразительной конкретности. Уже в самом начале работы стало ясно, что стандартно иллюстрировать гоголевский текст невозможно, «нужно делать парал-

лельный ряд, создавать параллельную концепцию».

Именно в организации этого «параллельного ряда» получает свое наглядное выражение динамика книжного пространства. Иллюстративный ряд приобретает двойное содержание. С одной стороны, он традиционно является средством для освещения сюжета, а с другой – способом выражения определенной идеи, какой-либо мысли. И тогда роль играет не только художественная выразительность собственно иллюстрации, но и ритмическое звучание зрительного ряда в целом, его композиция. Все это, безусловно, и определило авторскую концепцию иллюстраций к гоголевскому тексту, а его художественное оформление в данном случае можно считать своего рода драматургией книги.

Один из элементов этой драматургии – включение в книгу разворота с листами из рабочего блокнота художника – первой мысли, брошенной на бумагу. Это неожиданный и выразительный прием, приоткрывающий читателю некоторые стороны творческого процесса (поиск образов, типажей, характеристик, ситуаций) и вызывающий в памяти альбомные наброски Павла Федотова (весьма уместная здесь ассоциация с эпохой).

Как соединить реальные чувства героев, психологию ситуаций с исторической достоверностью, не всту-



пая при этом в противоречие с гоголевской образностью?.. Композиция книги, нестандартность организации ее внутреннего пространства стали одним из элементов художественно-образного языка, призванного решить эту сложнейшую задачу. Текст Гоголя (во всю полосу набора) начинается только с 34-й страницы, а «до того он потихонечку накатывается на читателя» по одной, две или три строки, соседствуя с изображением. Таким образом, мы постепенно входим в атмосферу Невского проспекта и пока добираемся до начала второй части, где начинается сюжет, мы уже охвачены глубоким переживанием...

Не ошибемся, если скажем, что большую роль в раскрытии содержания гоголевской повести играет созданный художником образ самого автора. Гоголь появляется на страницах книги дважды. Сначала мы видим его молодым, ему 25 лет, и в это время он написал «Невский проспект». Мы не привыкли видеть его таким, - в бирюзового цвета жилете, коротком сюртучке, с гигантским хохлом на голове под названием тупея. Именно таким, франтоватым блондином, «гуляет» Гоголь по Невскому на первой странице (сохранился портрет молодого Гоголя – литография А.Г. Венецианова, которая и послужила Михаилу Бычкову образцом для иллюстрации). Здесь он весь в движении, веселый, открытый радостям

жизни. А в конце книги – совсем другой Гоголь, сгорбленный, полусумасшедший, закутанный в плащ и убегающий с Невского проспекта, «где все ложь и суета».

Дважды появляется в книге и некий мистический символ города – петербургский горбатый мост с решеткой: «над темной водой по мосту мчатся мириады карет, а потом то же самое, только вместо карет – мириады машин. Все переходит в нашу жизнь, ничего не исчезает и не прерывается. Невский проспект с его обманами и миражами – вечен». Многоликость Невского, его превращения отражены в целой серии больших иллюстраций, создающих своего рода панораму проспекта: «Мне хотелось показать город безумно интересный не только архитектурой, но и всей атмосферой – тенями, темными тучами над Фонтанкой, освещением брандмауэров».

Листая книгу, мы видим, как активное, творческое прочтение текста, художественно-изобразительное воплощение гоголевского духа совместимы в иллюстрациях Михаила Бычкова с серьезным изучением документов эпохи: деталей быта, костюмов, даже рекламного оформления города. Здесь много точных исторических деталей: «Деревца подвязывали именно так, крест накрест – это документально, рекламные щиты – точные, как у Садовнико-



Невский проспект

ва на панораме, правда, размещены по-другому... Чтобы нарисовать достоверный костюм поручика, я нашел путь в Эрмитаж, мне показали настоящий офицерский мундир из запасников».

Между тем, при всей своей достоверности, исторический фон становится полноценным художественным образом, в котором реальность и фантазмагория гоголевского мышления (а точнее, его сюрреальность) получают адекватное зрительное воплощение.

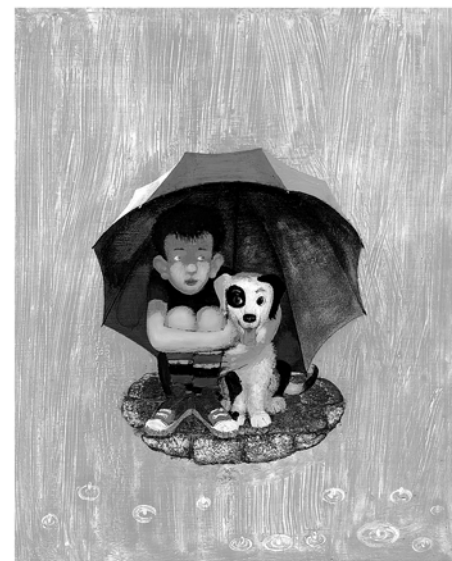
Несомненно удачный опыт «Невского проспекта», ставший примером иллюстрирования сложного литературного текста, ничуть не отвлек художника от детской книги. Напротив, он снова и снова возвращается к ней как самой любимой и душевно близкой области книжной графики.

Стихи современных французских поэтов для детей в переводе Михаила Яснова («Месье, месье, который час?») в России публикуются впервые. Впервые и Михаил Бычков обращается к иллюстрации поэтического слова. Отсюда и первоначальные сомнения: «рисовать» прозу привычно и понятно, а стихи?.. Ведь чаще всего смысл слова поэтического улавливается «между строк», он не буквален, а потому неизобразим. Прямая иллюстрация сделает кни-

гу скучной. Да и нужна ли она?.. А что, если рисовать просто, без затей, прислушиваясь к ритму стиха и не очень-то задумываясь над буквальным сюжетом?.. Рисовать то, что душа пожелает!.. И тогда он понял, что будет свободен, и сразу же «пошли» рисунки! Их много, больше, чем в других его книгах, - почти пятьдесят разворотов! Им свойственна особая живописность, сочетающая сочный контраст с разнообразием и сложностью цвета.

Все мы «родом из детства», а художники и поэты – особенно. И как же обрадовались авторы, французские поэты, когда каждый из них нашел в книге свой портрет, похожий и обликом, и характером, а главное, отразивший их детские мечты и желания! Так, маститый литератор, знаток и историк французской поэзии Жак Шарпантро во всю прыть несется на самокате, ученый-лингвист Жан-Люк Моро скачет через скакалку, а преподаватель французской литературы Лиз Матье парит в счастливом полете над восходящим солнцем! Такая и книга получилась – счастливая.

Каждая новая книга для Михаила Бычкова это счастливая возможность новых открытий. В этом секрет его творческого успеха и любви, как маленьких, так и взрослых читателей.



*Месье, месье, который час?*



## ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ

**И.И.Тихомирова**

ОНА УЧИЛА НАС ИСКУССТВУ ЧТЕНИЯ. О КНИГЕ НАТАЛЬИ ДОЛИНИНОЙ «КАЖДЫЙ ЧИТАЕТ ПО-СВОЕМУ» (СПБ.:ДЕТГИЗ, 2007).

Книги и статьи Натальи Долининой (1928-1979) школьного учителя литературы, писателя и публициста - создавались в 60-70-е годы ушедшего столетия. Они помогли нашему, в то время молодому поколению, войти в мир идей и образов гениальных писателей России, которых мы зовем классиками. Спросите любого, кто учился в эти годы в школах или институтах, и они непременно вспомнят ее сочинения «Печорин и наше время», «По страницам «Войны и мира», «Прочитаем Онегина вместе», «Предисловие к Достоевскому» и др. Автор пробуждала интерес читателя не столько к книгам, сколько к героям этих романов, учила видеть в них живых людей. О героях произведений, изучаемых в школе, она рассказала с присущим ей талантом так, что нам казалось – они живут не только среди нас, но и в нас. Особенность прочтения ею классической литературы состоит в умении соединять то, что волновало людей в минувшие века с тем,

что волнует их сегодня и всегда. Она вела своего читателя от жизни к литературе, от литературы – к жизни, полагая, что в читательском сознании литературные герои живут рядом с реальными людьми, что опыт придуманных людей оказывается не менее, а может быть, и более важен, чем наш собственный. Хотя Наталья Долининой давно уже нет в живых, книги ее переиздаются, к ним присоединяются новые, собранные из ее статей. Они как живой родник, утоляющий жажду читателя в чистом и свежем взгляде на «скучные» программные произведения, способные рассказать нам о нас самих и о нашем времени. Автор убеждала: то, что переживает каждый человек, как и каждый литературный герой – неповторимо, и в тоже время повторяет чувства миллионов людей.

Учительница отвечала языком классических образов на актуальные вопросы молодого поколения, значимые во все времена. Среди них: «Чем наполнить свою жизнь, чтобы не быть одиноким? В чем счастье? Что

такое дружба и что такое любовь? В чем долг каждого человека перед всеми остальными людьми? Почему жизнь одного можно назвать богатой и счастливой, а другого бедной при его внешнем благополучии? Как стать необходимым людям? Стоит вспомнить, что подобные вопросы задают себе и многие литературные герои великих произведений. Что такое жизнь и что такое счастье? - спрашивает Пьер Безухов в «Войне и мире». Что дурно? Что хорошо? Что надо любить? Что ненавидеть? Для чего жить и что такое я? Вот на эти вечные вопросы и пыталась найти ответ Наталья Долинина, размышляя о судьбах литературных персонажей, втягивая в свои размышления и читателей ее книг.

К разговору о литературных произведениях и их героях учитель подошла с позиции пристально-вглядывания в реальную жизнь и взаимоотношения окружающих людей. Первыми ее книгами были публицистические, связанные с учительством. Как публициста ее особенно интересовал дуэт: родители и дети. Об этом говорят сами названия книг, с которых она начинала свой путь в литературу: «Мои ученики и их родители», «Взрослые или дети», «Дорогие родители», «Человек – людям». Нынешним старшим поколениям не забыты и художественные произведения автора, среди которых:

«Мы с Сережкой близнецы», «Разные люди», повесть «Отец», а также написанные ею киносценарии: «Разные люди», «Свободный час», «Доктор Жуков, на выход!»

Больше других ее как личность и читателя волновал вопрос о душевном богатстве человека. Ее интересовало, чем живет человек, когда остается наедине с самим собой, чем бывает заполнен его внутренний мир. Она помогала выработать особое отношение к состоянию души. Читая ее книги, мы начинали наслаждаться богатством собственной личности. Она будто бы дарила, возвращала нам наше собственное «Я», но углубленное и обогащенное. Ее нестандартные размышления о великих литературных произведениях, которыми мы до этого пренебрегали, побуждали нас немедленно взяться за чтение или перечитывание их. Силой собственного читательского таланта, соединенного с педагогическим и психологическим даром, Наталья Долинина обязательное чтение превращала в желаемое, а литературных героев делала нашими близкими знакомыми и друзьями.

В 2007 году петербургское издательство «ДЕТГИЗ-Лицей», подарило любителям классической литературы и всем, кто склонен размышлять о проблемах бытия, а вместе с ними и о роли чтения, книгу Натальи Долининой «Каждый читает по-своему». Книга пригласила



читателя к серьезному разговору о духовных ценностях, о которых мы нынче нередко забываем. В книгу вошло изданное впервые в 1977 году издательством «Детская литература» авторское эссе «Просто размышления» и ряд статей о литературе и своем учительском опыте, написанных в те годы. Книгу предваряет предисловие «От автора», написанное Натальей Долининой в 1977 году. В нем автор объясняет замысел книги, состоящий в попытке ответить на ряд важнейших, особенно для молодых людей, вопросов, касающихся жизни, ее смысла и человеческого предназначения. Рассмотреть эти вопросы автору помогает литература, преимущественно русская, сумевшая проникнуть в глубины глубин внутреннего мира человека. Название книги «Каждый читает по-своему» дано по одноименной статье, посвященной стихотворению Лермонтова «Дубовый листок». В ней автор говорит: «Настоящее стихотворение настоящего поэта тем и отличается, что каждый читает его по-своему; оно бесконечно, его можно перечитывать десятки раз по-новому, и каждый раз останется еще что-то, сегодня непонятное, сегодня недодуманное,- для того, чтобы через год или через десять лет мы опять вернулись к этим строкам и снова задумались над их кажущееся простотой». Эти строки применимы не

только к стихам великих поэтов, но и к любому талантливому литературному произведению. Характерно, что Наталья Долинина в избранном принципе исходит не только от «каждого другого», но и от самой себя, сумевшей одно и то же произведение, прочитанное не через год или десять лет, а сегодня, прочитать по-разному, увидеть в нем бесконечно много не только во временной протяженности, но и в сиюминутном прочтении. В том же «Дубовом листке» она сумела увидеть стихотворение об одиночестве, о людях своего поколения, о трагедии бесцельной жизни, о политических проблемах века.

Еще одно качество читательского таланта Натальи Долининой поражает – широта ее литературных ассоциаций. Пишет ли Наталья Долинина об «Анне Карениной», о «Даме с собачкой», о «Василии Теркине» или о «Трех мушкетерах», она включает в орбиту своих размышлений множество других книг и персонажей. Так, раздел «Жизнь любви», где главными героями являются Анна Каренина и Вронский, она начинает с Маленького принца и его взаимоотношений с розой, переходит к чувствам Анны Сергеевны и Гурова, касается любви Левина и Кити. В каждой из этих пар она ищет сходство и различие, позволяющие сделать общий вывод: любить - это значит «переступить через себя ради другого, найти себя в

самом значительном из чувств, которые дарованы человеку». На страницах книги наряду с персонажами живут реальные люди. Среди них Януш Корчак, Иван Пущин, А.И.Герцен и даже отец Натальи Долининой Григорий Александрович Гуковский. Все они так или иначе вошли в круг великих духовных ценностей, навечно поселившихся в мире души самой Натальи Долининой.

Меня как человека профессионально занимающегося психологией чтения художественной литературы особо поразила та грань читательского мастерства Натальи Долининой, которая проявилась в ее способности проследить динамику внутренней жизни человека-персонажа, где она предстает перед нами как тончайший психолог души человеческой. Речь, в частности, идет об исследовании внутреннего мира героя повести Вадима Шефнера «Сестра печали». Рассказ об этом составил целый раздел книги, названный «Внутренний мир человека». К нему предпослан эпиграф из пушкинских строк: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать // И ведаю, мне будут наслаждения // Меж горестей забот и треволения».

Повесть «Сестра печали» Наталья Долинина определила как произведение о становлении Человека в человеке. Главного героя зовут Толя, он студент техникума, выросший в детском доме, а теперь живущий в

одной комнате с тремя такими же, как и он, ребятами. Время действия - последний предвоенный год. О том, что скоро будет война, никто из них не предполагал. Все они учились жить и осмысливать свою жизнь, как кто умел. На занятия военным делом Толя мог и не ходить, так как ему дали отсрочку от армии. Но он ходил, объяснив это так: «Не ходить было как-то неловко, все ходят, а я рыжий, что ли? Слово «неловко» в рассмотрении характера Толи было воспринято Натальей Долининой как ключевое. Оно и привлекло ее к повести Шефнера. «Неловкость» литературного персонажа автор статьи незаметно распространяет на живых людей, делая общий вывод: «Чувство неловкости перед другими людьми, умение не выделять себя среди всех, подчиняться общим законам – ведь это и делает человека нужным и значительным для окружающих людей». Способность Натальи Долининой переходить от книги к реальной жизни, от вымышленного лица к окружающим людям, делать это органично и незаметно в статье о повести Шефнера проявилась в полной мере.

Основной вопрос, какой ставит Толя, рассматривая плакаты в комнате для занятий военным делом: Кто я? Какой? Что буду чувствовать, если начнется война и для меня? Очень мне будет страшно? Размышляя вместе с героем над этими простыми, на

первый взгляд, вопросами, Наталья Долинина видит в них коренные вопросы жизни. Она видит в них способ приготовления души к преодолению опасности. В способности героя думать над этими вопросами, она находит отражение богатства его души, ибо «безмыслие», по ее словам, опустошает человека. Исследуя внутренний мир Толи, в частности его мысли о возможности проявления страха, Долинина вспоминает поэму Лермонтова «Беглец», которая начинается так:

*Гарун бежал быстрее лани.  
Быстрой, чем заяц от орла.  
Бежал он в страхе с поля брани,  
Где кровь черкесская текла.  
Отец и два родные брата  
За честь и вольность там легли...*

Лермонтов в поэме не пишет о причинах страха, не отвечает на вопрос, почему испугался Гарун. Ему важно другое: что ждет беглеца, забывшего свой долг и стыд, как ему жить дальше. От него как от труса отворачиваются все, даже мать. Гарун убивает себя: дальнейшая его жизнь, покрытая позором, не имеет смысла. От поэмы «Беглец» Долинина переходит к «Войне и миру» Толстого, показывая, как каждый литературный персонаж решает проблему мужества и трусости по-своему. А в целом, делает она вывод, страшно всем, но при

этом люди идут навстречу опасности. «Я не могу бояться», – думает Андрей Болконский и остается в самом горячем месте сражения. Навстречу опасности идет капитан Тушин, навстречу опасности мчится на коне Петя Ростов. Все, кто думает о своем страхе, кто осознает его, те побеждают. А те, кто не думают, как штабной офицер Жерков, стремглав бежавший с поля боя, подвергает опасности других. (Интересно заметить, что вопрос о трусости – важнейший вопрос для подростков. Не случайно В.Каверин, говоря о своем прочтении «Севастопольских рассказов» в детские годы, решил, что Толстой «написал их только потому, что ему хотелось доказать себе и отчасти другим, что он не трус, иначе он не стал бы утверждать, что на войне бояться почти все, в том числе и храбрые люди. Но боялись они по-разному – это особенно заинтересовало меня»).

Вот почему для Натальи Долининой так важно, что юноша Толя за год до начала войны спрашивал себя «Очень ли мне будет страшно?» И, думая вместе с героем над этим вопросом, она уже заранее предвидела тот день, когда он под бомбежкой, когда все горит и он тоже может сгореть, взвалит себе на спину раненого товарища и потащит его из огня и тем самым погасит в себе страх. «Тащить было очень тяжело, так тяжело, что страх за себя стал меньше» – расска-

жет о себе позже взрослый Анатолий. Для читателя очень важна внутренняя жизнь героя повести, в ней зреет идеал, который заставляет тянуться к нему, человек видит цель, к которой надо стремиться. Вот почему для автора статьи так важны прогулки Толи по вечернему предвоенному Ленинграду, когда наедине с самим собой открывается ему возможность подумать о себе и окружающих людях, разобраться в своей душе, перенести ее на других. Так формируется в подростке уважение к духовному миру окружающих людей, способность понимать близкого человека, умение жить среди таких, как он сам. Это умение сказалось на взаимоотношениях со своими однокашниками. Все они, как и Толя, научились думать о близком человеке не меньше, а даже больше, чем о себе. Они помнят о том, что другие люди так же нуждаются в тепле, в добром слове, в понимании, как и каждый из них. О том, что их ждет в скором времени, ребята не могут представить, но они готовятся к тому, что придет в их жизнь.

Предвидя вопросы: К чему нужны душевные переживания? Зачем обременять себя памятью о прошлом и думой о будущем? Зачем вообще нужна душевная жизнь? Наталья Долинина, анализируя повесть Шефнера, отвечает на них. Она объясняет, что лишённые внутренней жизни люди жестоко страдают. От одино-

чества. От неумения найти утешение. А сберегает его как раз его умение занять свою душу не собой.

Исследуя процесс формирования души главного героя, она устанавливает, что о своей собственной персоне мальчик думает мало. Его занимают другие люди. В подтверждение она пересказывает сцену, когда Толя вместе с завучем отправились на чердак: Толя – красить балки, а завуч – разбирать всякий хлам. И вот завуч, работая, запел очень тонким и жалобным, совсем не своим голосом. Кому-то другому это могло показаться смешным. Но только не Толе. «Я продолжал работать. Я понимал, что, если брошу кисть и устану на него, я его обижу». Он понимал: человек поет будто бы в шутку, а на самом деле ему хочется, чтобы кто-то принял его песню к сердцу. И Толя это умеет. Он наделен с избытком способностью чувствовать, чем наполнена душа другого человека и уважать эту наполненность.

Чем ближе Долинина-читатель знакомится с Толей, тем больше она его понимает, и это понимание передает своим читателям. Она знает, что этот юноша непременно встретит свою большую любовь, о которой мечтает. К этому счастью он подготовил свою душу. И он его нашел. Это не было случайностью, так как они встретились в библиотеке, куда тянулась душа обоих. Любовь его трудная.

Характер встреченной им девушки не из легких. Но умение Толи уступать, признавать свою вину, прощать, понимать близкого человека сохраняет их любовь. «Оба знают: между ними происходит то, что важнее гордости, важнее самолюбия, ни один из них не может ложно понять другого, каждому важнее счастье, спокойствие другого, чем свое». И опять, говоря о любви двух вымышленных Шефнером людей, Наталья Долинина выходит за рамки повести в мир реальных, наблюдаемых ею взаимоотношений между юношами и девушками, размышляет над философией любви. Эта способность перемешивать книги и жизнь и делает ее статьи о чтении столь актуальными и важными для молодых людей.

На войне Толя не совершает героических поступков – он просто честно воюет, идет в бой вместе со всеми, преодолевает страх, стреляет, подчиняется приказам. Думая о том, что будет после войны, он мысленно добавляет: «Если буду жив». Он остался жив. Но убило его девушку снарядом при обстреле. Но и погибшая, она помогает Толе, а теперь уже Анатолию Анатольевичу, жить. Воспоминаниями о ней и заканчивается эта грустная повесть: «Я помню ее только живую. Она живет в моей памяти, и когда меня не станет, ее не станет вместе со мной. Мы умрем в один и тот же миг, будто убитые

одной молнией. И в этот миг для нас кончится война». Размышлением об этом заключающем книгу абзаце, заканчивает Наталья Долинина свою собственную статью о чтении этой книги. Она говорит, что мысли о других людях, о тех, кто жив и кого уже нет, поддерживают человека, дают ему силы, делают богаче и щедрее. Вот последняя ее фраза: «Читая такие книги, как «Сестра печали», удивляешься и радуешься тому, сколь прекрасен и богат может быть внутренний мир человека». А мы добавим, сколь прекрасен и богат может быть внутренний мир талантливого читателя, в который входят тысячи жизней и судеб других, придуманных и пропущенных сквозь сердце писателей людей.

В наше время, когда духовный мир растущего поколения крайне обеднен и материализован, когда связи молодых людей с подлинной литературой заметно ослаблены, когда подпитки для души сегодня урок литературы не дает, а размышления о внутреннем мире человека – явление очень редкое, книга «Каждый читает по-своему» чрезвычайно нужна любому входящему в жизнь человеку. Ее надо читать и перечитывать как пособие о познании людей, человеческих судеб и взаимоотношений, и о роли в этом познании великой литературы, открывающей свои тайны лишь тем, кто овладел искусством чтения.

**Л.Г.Яковлев**

## КРАХ ЗАВЕТНОЙ МЕЧТЫ

«Каждая хорошая книга имеет эффект замедленного действия: она влияет на читателя гораздо дольше, чем то время, которое нужно для ее прочтения. Национальная детская литературная премия «Заветная мечта» выбирает хорошие книги из тысяч рукописей, чтобы нашим детям было над чем подумать». Странно читать эти тезисы на авантитуле книг лауреатов «Заветной мечты». По крайней мере странно. Неужели ЭТО будет влиять дольше прочтения? Неужели над ЭТИМ дети будут думать?

«В большом и шумном городе Мюнхене, в западной его части, Недерлинге, жили со своими любящими родителями двое детей. Дети очень походили друг на дружку чертами лица и светло-льняными волосами... Но спутать брата и сестру (даже не глядя на волосы или всегда аккуратную одежду) не смог бы никто... Взгляд Кри был всегда сосредоточен, она вечно куда-то спешила и всегда знала, зачем ей в жизни необходим именно этот день и час... С большим удовольствием, например, она смотрела в свои восемь всяческие видеокассеты... Супруги Реннер считались людьми со «средними

доходами», как выражается взрослый мир. Но они очень старались для обоих детей»... И т.д., и т.п. «Далжно, трудности перевода с немецкого», - скажет кто-то, введенный в заблуждение «городом Мюнхеном» (что и впрямь странновато, учитывая российскую «национальность» премии). Да нет, автор – Леонид Саксон, лауреат, так сказать, живет (так написано в аннотации) в Челябинске и работал учителем русского языка и литературы (!).

Если, дорогие родители, вы надеетесь, что Бог милует ваших детей от этого «шедевра» про Акселя и Кри, похожих «чертами лица и светло-льняными волосами», а в дальнейшем похищенных «среди белого дня из мюнхенского парка гигантским призрачным псом», то разочарую вас – 150-тысячным тиражом он разослан по детским библиотекам, а на всякий случай еще и по школьным (контрольный выстрел).

Вообще-то меня отговаривали от этой статьи – поссорюсь сразу и со всеми, ведь в разные годы жюри возглавляли и в жюри состояли хорошие и талантливые люди, с некоторыми я даже дружу. Но что-то здесь не



так, не могли такие люди, прочитав хотя бы пару страниц этой серятины с блестками косноязычия (я и сам больше не осилил), благословить 150-тысячное тиражирование!

Когда-то, при зарождении «Заветной мечты» (как раз вышла в «Книжном обозрении» моя трехполосная позитивная статья про современную прозу в детской литературе, называлась «Бесшумный взрыв») руководители национальной премии восклицали - найдем новых, лучших, талантливых! И вот нашли...

Уже с понятным испугом беру еще один «лауреатский» том, называется «Горожане солнца» (чуete замах?). Автор Илья Боровиков, это уже вам не учитель, а настоящий искусствовед, публикуется в специализированных изданиях (из аннотации). Начинается роман с новеллы о «новом директоре школы», который «имел какую-то большую голову... стонали учителя, едва голова виднелась где-нибудь... А Зауч (?) возглавляла собой педсовет и несла все властвование школой... И с тихим шепотом толпой собрались (дети) у входа в актовый зал, где директор затевал занятие...». Уж не собирается ли автор статью, не дай Бог, новым Платоновым? Или Кампанеллой? Ну а если так, почто для своего становления задействовать детей? С како-

го перепугу 150-тысячным тиражом «Заветной мечтой» распространена новелла о плохом педсовете (первая в книге), который закрыл Директора в кабинете на ключ, потом вообще заколотил дверь досками и покрашил краской (страшно и подумать об отходах жизнедеятельности директора!), потом отменил перемены, чтобы директор не делился с детьми мыслями по радио, но не тут-то было - директор нашел ход из кабинета в подвал и сначала гулко ходил по нему, пугая шагами детишек, а потом начал лазить внутри стен и выглядывать в розетки и решетки, но тогда плохой педсовет залепил розетки и решетки жевачкой, и тогда директор, за отсутствием детей, стал учить висящую в гардеробе детскую одежду: «Далее Директор придумал еще: пускай одежды сами к нему ходят! И он их научил прирастать. (?) Главное – ноги, которые Директор научил из физкультурных штанов. (!) Чем такие ноги были хороши, что бегали так, что куда там обычным брюкам! ... И еще, конечно, выучил шапки и варежки прирастать и служить своим шубам. Потом он купил каждой одежке в карман по фонарику. И научил светить и велел приходить к себе ночью. И ночью, едва дети засыпали, одежки тихо выползли из шкафов и собирались в целого ученика... В

подвале одежки складывали фонарики в виде костра, и начинался урок. Один наблюдатель в это время стерег их в будке бомбоубежища... И скоро, когда снег окончательно прирос к земле, одежки стали гулять уже совершенно самостоятельно. Собирались в кучки, кто с кем подружился, и бродили по ночам. И разыскивали для Директора елочные игрушки. А дети не догадывались про это». Дорогие родители, верьте мне, это цитаты, причем почти подряд!

С какой целью «Заветная мечта» напечатала эту бомбу «замедленного действия»? Не решаюсь предположить, чем может для неопытных детишек завершиться это «замедленное действие» (роман раз в пятьдесят больше новеллы). Будем надеяться, что им хватит здравого ума просто посмеяться над теми, кто это для них учудил. Вот именно – УЧУДИЛ. Знаете, такое впечатление, что автор забавлялся в свободное от искусствоведения время, лично для себя и узкого круга единомышленников, но «Заветная мечта» призвала, и – почему бы и нет - он не без пользы для себя отправился в 150-тысячное путешествие.

Приведенные цитаты можно просто так печатать, без комментариев. Как говорит один мой партнер по бадминтону, «вы сами все видели».

В большинстве случаев достаточно одной страницы, причем любой, она приведет в шок любого скептика. Поверьте, обижать кого-то – не моя цель. Но моя цель – возопить. И предупредить, что нельзя так делать! Что нельзя так нас унижать, меня и моих товарищей по этой детской литературе! Что нам от этого 150000-ного... не скажу чего, очень плохо. А детям так прямо хана! В них убивают противоядие от грядущей взрослой графомании! А ведь кто-то из этих детишек мог бы стать писателем, а теперь не станет, прочитав про одежки, которые, извините за выражение, по ночам тихо выползают из шкафов, собираются в целого ученика, а потом разыскивают для Директора елочные игрушки. Ну, если хочется, давайте своим «лауреатам» все, что им предназначено (от этого никому никакого вреда и даже кому-то польза), но не рассылайте это повсюду!

Вот вам еще один 150-тысячник: Владимир Поляков, «Олух царя небесного»: «Выпаливал вопросом за вопросом, чтобы подольше владеть отцовским вниманием... Удивительно, но под взглядом прозрачных глаз не выходили даже заученные простые вещи... Мучитель уходил, и Мишка, не сдержав слез, забивался меж висящих в коридоре пальто... Она смеялась, и он, недовольно уверты-

ваясь от ласковых рук и продолжая всхлипывать, не мог скрыть невольную улыбку». (На этом месте один знаменитый драматург застонала: «Лева, это за гранью!»).

Если вам мало, вот еще один 150-тысячный шедевр – «Ложкаревка-интернэшнл и ее обитатели» Натальи Менжуновой. «Стюардесса была, как всегда, вежлива и предупредительна. Салон пришел в легкое движение, в нем стало оживленно. Послышались приглушенные голоса... (Это только первый абзац!) В это время за дверью послышалась возня, и стало ясно, что воздушное путешествие подошло к концу... Заволновался все тот же тоненький голос из дальней клетки...» Очередной набор пошлости и неряшливости. Можно брать любой абзац и учить студентов, как не надо писать ни в коем случае.

Очередной опус – «Лис Улисс» Фреда Адра, археолога, искусствоведа, музыканта, писателя, юмориста. Вчитываемся в текст: «А ведь выражение мордочки страдальцы не один час репетировалось перед зеркалом... В общем, незнакомец явно подходил под критерии внешнего вида Коварного Самца... Сказала Барбара с неловкостью... Постигшая его личная трагедия была настолько велика, что в несчастном

пингвине выиграла тяга к саморазрушению... И тут он увидел два силуэта, направлявшиеся к входной двери одного из домов». И опять до боли похоже на плохой перевод. Да, шутки-шуточки приподымают «Лиса Улисса» над прочими «шедеврами», но как только герои перестают хохотать, действие топчется на месте, герои уплощаются до однослойного картона, а стиль... «...происходящее было приключением. Не таким, конечно, как пойти юнгой на корабль, обжигая перья соленым ветром, но все равно – позволяло отвлечь раненое сердце»... Вы сами все видели.

Оглушающее отсутствие автора. Все процитированное как будто строчил кто-то один, под разными именами, безликий, косноязычный, непрофессиональный и победоносно уверенный, что попадет в сектор «приз»?

Писать надо либо честно, либо не писать. Я хорошо отношусь к Дине Сабитовой (автор следующего опуса), но «Цирк в шкатулке» - это все-таки более плохо, чем хорошо. Назовите эту повесть доброй, трогательной, искренней, пробуждающей хорошие чувства, не буду спорить ни по одному пункту, но зачем же писать так неряшливо? «За ним выбежал директор и, заламывая руки, свистящим шепотом, чтобы никто не

расслышал, пытался что-то сказать, оттесняя Пе назад в дверь... Иногда он поднимал голову и оглядывал грустными глазами окрестности... Господин директор никогда еще не шел по своему собственному цирку с таким замиранием сердца». Все это не может сопутствовать доброте, искренности, трогательности и пробуждению хороших чувств!

И вновь рискуя испортить отношения, но надеясь на понимание, удивлюсь, что хороший писатель Андрей Максимов (на заре нашей с ним молодости я с удовольствием включил в альманах «Кукареку» его сказки) представил на конкурс биографическую повесть о Стивенсоне «Не стреляйте в сочинителя историй!». Она всего лишь добротная, не более, и уж точно на национальную премию не тянет. А вот что касается «Синего дождя» Рины Эльф и «Козла» Тварка Мэна из того же сборника на четверых, там - привычный для 150-тысячников «Заветной мечты» набор пошлостей и несуразностей, от которых, я думаю, вас уже подташнивает. И вдруг – в том же сборнике на четверых – блистательно смешная «Школьная жизнь» Марины Сочинской! И вдруг – это еще один том - блистательно трогательное «Детство Левы» Бориса Минаева.

Но почему тогда все остальное,

растиражированное «Заветной мечтой» и подкарауливающее во всех библиотеках ничего не подозревающего ребенка так печально? Познакомлю вас со своей версией, которая основана на участии в подобных конкурсах. Причина та же, что и везде – настойчивое и непреодолимое вмешательство внелитературных интересов. Проще говоря, надо кому-то угодить, кого ну никак нельзя обидеть. И кто бы ни работал в жюри, и какие бы дети к ним не приплюсовывались, всем им приходится, хотя бы или нет, встраиваться в эту загогулистую и для постороннего взгляда не очевидную систему «угождения», которая не терпит бунтарства. Дети будут угождать взрослым, взрослые – другим взрослым, а литература в этой цепочке, увы, никогда не будет иметь принципиального значения. Правда, возможна и другая причина – люди, которые решали, кого печатать, совсем не те люди, которые сидели в жюри. В таком случае, мое негодование адресовано именно им, которые самовольно насытили все российские библиотеки этими «шедеврами».

Если мне возразят, что ограться от «угождения» невозможно, я вспомню и другие конкурсы, давнишние, без больших денег и больших тиражей, в которых зажглись настоящие звезды. Между прочим,

в многочисленном списке лауреатов «Заветной мечты» есть и они, настоящие, но, странное дело, они остались без книг! Может, лоббировали и их, но тиражи-то – а это главное – получили недостойные. Значит, система лоббирования порочна! Даже если каким-то чудом просочились Б. Минаев и М. Сочинская.

Система эта, до боли знакомая, порочна везде и всегда. Разве возможно в какой-либо области выявить лучшее, если вмешиваются посторонние, не имеющие отношения к мастерству и таланту интересы? Если надо кому-то угождать?

Написал статью – и вдруг узнал,

что нет больше «Заветной мечты». Не ощутил печали. Национальная премия «Заветная мечта» рухнула не сейчас, когда кризис разгорелся, а тогда, когда решила, что бумага все стерпит. И так будет со всеми подобными проектами, я уверен. Даже внешне успешными. Все эти литпирамиды рухнут, оставив у питавших, возможно, светлые надежды устроителей послекусии зря потраченных денег и усилий. Рухнут и похоронят под обломками только что вспыхнувших и тут же погасших лауреатов. И появятся, увы, новые национальные проекты, точно такие же, как рухнувшие. Кто следующий – угождать?

## К ЮБИЛЕЮ ЖУРНАЛА «КОСТЕР»

### ИНТЕРВЬЮ С.В.САХАРНОВА, ДАННОЕ А.П.ГОСТОМЫСЛОВУ В 2006 ГОДУ.

Перепечатано из книги А.П.Гостомыслова «Детская журналистика». СПб.: издательство В.А.Михайлова, 2006. Печатается с разрешения автора.

– Святослав Владимирович, кто принимал решение об открытии журнала «Костер» в 1936 году?

– Это дело темное. Были закрыты журналы «Чиж», «Еж», «Новый Робинзон». И якобы для того, чтобы обеспечить их сотрудников работой, Маршак добился открытия нового журнала. Но в новом журнале их сотрудники практически никакого участия не принимали. Об этом я спрашивал первого редактора «Костра», но тот ответил, о чем угодно спрашивай, но только не об этом. И не сказал ни слова. Может быть, он боялся мести со стороны детей власть имущих.

– «Костер» открылся около восьмидесяти лет назад. Неоднократно я слышал рассказы, что у истоков его стоял Маршак. Что про него скажете?

– Сложный был человек, который очень много сделал для русской советской детской литературы и поэзии.

– А все же, с «Костром» он как-то связан?

– Не знаю. Говорят, что он имел отношение к созданию журнала. Но старые сотрудники ничего конкретного вспомнить не могут.

– Бывший техред «Костра» Вера

Мецагунова рассказывала, что редакция журнала с готовыми материалами шла к Маршаку домой и там решалось, что печатать, что не печатать.

– Я думаю, это легенды. Она сама-то пришла намного позже. Подобные легенды и про ленинградский «Детгиз» существовали. Их я слышал от людей, работавших в «Детгизе». «Костер» родился как обкомовский журнал.

– Какие этапы прошел «Костер» за эти без малого восемьдесят лет?

– Журнал регулярно выходил до войны, потом, во время блокады, какое-то время по радио выходил. Потом его, на какое-то время, закрыли, на всякий случай. Не Москва, а местное начальство. Это связано с историей журналов «Звезда» и «Ленинград». «Костер» выходил с июля 1936 г. до лета 1947 г. В 1947 г. был закрыт. Возобновлен в 1957 г. Главным редактором в 1956 г. пришел Григорьев. После него главными редакторами были Косырева (1958-1959 гг.), Чернякова (1960-1961 гг.), Торопыгин (1961-1973 гг.), и с 1973 по 1988 гг. - Сахарнов.

– Можно ли говорить, что каждый редактор – это новый этап, новая форма...



– Нет. «Костер» – это традиция, петербургская школа. Традиция, которая была заложена когда-то «Чижом», «Ежом», и хотя «Костер» был взрослее, и он не повторял разделы этого журнала, но принципы работы с авторами, принцип формирования коллектива из наиболее талантливых людей, принцип жесткого отбора – сохранялся. То есть, это не был журнал для блатных сотрудников. Таким он не был ни при Торопыгине, ни при мне и даже ни при этих обкомовских женщинах Косыревой и Черняковой, поскольку там сидели очень квалифицированные редакторы. Там сидел Никольский, сидела Шереметьева. Не надо думать, что журнал резко менял форму свою, нет. Была большая плодотворная традиция. Всегда в журнале были проза и поэзия, всегда была научно-популярная, научно-художественная литература, всегда была тема природы. Всегда был юмор... Всегда, всегда... Появилась, скажем, тема пионерская при мне, с приходом Верховского. Но нельзя сказать, что она что-то изменила, в принципе, в журнале. Появилась еще одна хорошая рубрика. Так же, как в свое время появилась сильная рубрика «Морская газета». Кто-то до меня ее предложил, потом я ее взял в свои руки, поставил на ноги, и она лет пятнадцать или двадцать шла в таком виде. Сейчас она снова возобновлена, но форму потеряла. Она уже не замечена, не похожа на газету,

текст идет сплошным потоком. Появлялись новые интересные рубрики. Но принципиально журнал не менялся. И кроме того, безусловно, всегда сильнейшей стороной его была проза. И «Два капитана» были напечатаны Каверина, и «Необыкновенные приключения Карика и Вали» Я. Ларри...

– Давайте полистаем юбилейный номер, к пятидесятилетию «Костра», когда журнал был на большом подъеме, его тираж приблизился к рекорду – миллион триста тысяч экземпляров!.. Теперь даже трудно себе представить детский журнал такого масштаба. На развороте главный художник Михаил Беломлинский нарисовал ответственных сотрудников журнала и самых заметных авторов. Чем интересны эти люди, что из памятных работ опубликовано за минувшие годы? Ваш комментарий, пожалуйста.

– Каверин – «Два капитана». Сначала написал чудесную книжку, которую раздул до такого объема. Она была компактна. Он ее продолжил и увеличил раз в пять. Пантелеев и Зоценко. Пантелеев опубликовал рассказы «Честное слово», «Последние халдеи». Зоценко один или два рассказа, вроде бы, напечатал в «Костре» и то плохие, по -моему, про Ленина. Носов – «Мишкину кашу», Шварц «Сказку о потерянном времени». Сотрудничали с «Костром» Пахомова, Чарушин, Бианки... Бианки, он работал в «Чиже», «Еже» и принес свои традиции нам. В «Костре» мало печат-

тался, опубликовал «Тайну ночного леса», но свои традиции передал. Вот я и пришел, чтобы продолжить его традиции. Каверин один раз опубликовался до войны. Заболоцкий перевел «Тилия Уленшпигеля» до войны, и журнал печатал роман из номера в номер. Ну и стихи Маршака, Берггольц, Тихонова.

Во время войны Наталия Владимировна Терebinская, заместитель главного редактора, одна осталась в редакции, остальные ушли воевать. Вот она, нарисована художником в блокаду, укутанная платками, везет на саночках на радио рукописи.

– Далее нарисован Радий Петрович Погодин.

– Новое дыхание «Костер» получил в пятидесятых годах, когда сразу пришла группа молодых писателей. В Ленинграде они возникли и в «Костре» сразу же. Это Погодин «Кирпичные острова», «Ожидание» и все последующее, что он писал, печаталось в «Костре». Это Голявкин, который печатал в «Костре» и «Мой добрый папа», и все другие повести. Томин, который печатал в «Костре» свои романы, что сейчас называется фэнтези, «Шел по городу волшебник», «Карусели над городом» — очень хорошие. Из переводов — повести Родари «Приключения Джельсомино», Кэрролла «Алиса в зазеркалье», Линдгрена «Эмиль из Леннеберги». Григорьев, Торопыгин — это главные редакторы. Тема Григорьева — граж-

данская война, «Бронепоезд Ганзи»... Торопыгин — взрослый комсомольский поэт типа Дементьева. Для детей не писал. Добросовестно работал.

Коля Федоров. Однажды пришел человек и принес рассказ «Пуговица». Я спросил: «Это все, что вы написали?» «Нет, у меня еще кое-что есть». «Ну, несите». Он принес пачку. Я говорю: «Вот все и будем печатать». Он со своей школьной темой сразу лег на журнал. И так же, как Погодин, Голявкин, Томин, печатал все, что писал, все печаталось. Но он меньше написал, чем они. Кроме того, если у тех есть очень хорошие крупные вещи, как «Мой добрый папа» — великолепная повесть, то у Федорова лучшие вещи — это, конечно, рассказы: «Зеленая бутылка», «Пуговица», «При свечах»...

Коваль — еще одна гордость «Костра». Однажды я приехал в Москву, в «Детгиз» с очередной рукописью, и на месте не было моего редактора. Я сидел за столом, мне нечего было делать, и заведующая редакцией Леля Либит говорит: «Слава, тебе нечего делать? А вот у нас есть новая рукопись. Посмотришь, вдруг она «Костру» подойдет?» — и дает мне «Недopesок». Я как начал читать, так и захлебнулся. Говорю: «Леля, а у тебя есть еще один экземпляр?» Она говорит: «Есть экземпляр, который я должна отдать художнику». Я говорю: «Ну, перепечатаешь», — и увез. И пошло — мы напечатали подряд «Недopesок»,

«Пять похищенных монахов», «Клеенку», – классика, классика, классика...

Художники пошли. Я про них не буду говорить. Это Аземша, Беломлинский. Это писатель Никольский. Он тоже автор «Костра». Когда демобилизовался из армии, пришел в «Детгиз» и начал с детских рассказов. И мы с большим удовольствием его печатали. Одно время он даже работал в «Костре» при Косаревой, потом ушел в «Аврору». По крайней мере все детские рассказы, которые он давал — мы все печатали. Особенно хорошо я запомнил книжку «Как я прыгал с парашютом».

Сладков. Великолепный писатель, один из лучших детских писателей Ленинграда, мы его печатали регулярно. Другое дело — не для печати будь сказано — самые сюжетные лучшие вещи он написал еще до моего прихода в журнал. Но при мне, когда мы с ним дружили, а я был главным редактором, он писал книги, писал сразу целыми книгами. Он редко предлагал свои книги, а мы редко их печатали, но это не потому, что его не любили. Он был членом редколлегии, устраивали с ним встречи... Просто расцвет «Костра» пришел на то время, когда он уже перестал писать отдельные рассказы.

Балуев... Балуев был хороший человек. Я помню, меня вызвали в обком и сказали: «Надо взять такого-то». Я говорю: «Вы бы хотя спросили меня». А там был в это время человек, он потом на радио ушел, председа-

лем радио, а тогда был секретарем в обкоме. Неприятный такой, жесткий человек и манеры неприятные. Говорит: «Ничего не буду спрашивать. Взять и все». Его сняли со «Смены». Он пришел и хорошо работал. Хорошо работал, хорошо писал, человек был с хорошим характером. Хороший добрый характер. Мы печатали ваши, написанные совместно с Балуевым, очерки тоже.

Гостомыслов — это был человек уже другой какой-то генерации. Человек, который пришел из журналистики, у него был большой вкус к поездкам, к путешествиям. К реальной невыдуманной жизни, к несконструированной писателем жизни. Вот почему достаточно было ему иной раз просто подсказать какой-то пустяк, типа заголовочка, и вещь, которая и без того была наполнена жизнью — начала играть всеми красками. Скажем — «Как я ездил на оленях», «Вышка в тундре», «Шемогодская береста»...

Верховский. С ним, как с Федоровым, получилось. У нас место освободилось. Приходит ко мне Вольт Суслов и говорит: «Есть человек, — и не стал объяснять, в чем дело. — Он два года без работы». Я удивлен: «Как же это так?». «Да, он все время пишет». «Ну, пусть принесет все, что за эти два года написал».

Приходит человек с чемоданом. Я предлагаю: «Ну, сидите». Открыл чемодан, стал смотреть. Потом закрыл чемодан и говорит: «Идите оформляй-

тесь». Он начинал как поэт, потом увлекся пионерской темой. К нам он пришел, искренне веря в пионерское дело, принеся ту искренность, энергию, желание работать в этой теме. Когда он затеял журнал в журнале «Барабан», а художник Коверчук сразу повернул его поперек журнала, у «Костра» лицо появилось необычное, это было маленькое открытие. Весь журнал он не перевернул, но, во всяком случае, этим разделом мы гордились.

Олег Орлов. Про него Федоров сказал: «Человек, который совмещает все достоинства и недостатки человека и журналиста». Хорошо сказано. Он хороший журналист, хорошо писал, был одаренный человек. Когда я привел его в издательство «Детская литература», он для них стал писать научно-художественную литературу и десять книг написал. Кончилось тем, что он вообще роман написал про Суворова. Все достоинства в нем были. Ну, недостатки, — он на улице подбирал кирпичи, приносил в редакцию. А из редакции домой их не уносил. Ну и так далее...

Секретарь редакции Маша Верховская при масштабах, которых достиг «Костер», миллион триста тысяч тираж, и сто тысяч писем, плюс через год организация семинаров Всесоюзных, тут организационная работа ложится на секретаря, вот она и была тем человеком, который на себе все это тянул. И кроме

того, для детского журнала было важно, что человек не склочный.

Барский. Удивительный человек, участник Сталинградской битвы, командир роты, тяжело раненый в горло, осколком снаряда перебило сонную артерию, семья получила повестку о героической смерти, и все же сумевший остаться живым... Человек, который на протяжении нескольких десятков лет ведет раздел «Арчебек» — «Армия черных и белых пешек», про шахматы и шашки. И еще так же удивительно, что нашелся художник, иллюстрирует раздел все эти годы, и каждый раз рисует новую шапку к этому разделу. Потому, что к любому разделу один раз найденная шапка так и живет десятки лет — «Зеленые страницы», «Барабан», «Морская газета», а этот много лет в каждый номер рисует новую шапку, каждый раз смешно, остроумно...

Людмила Фадеева. Она удивительный поэт, потому что девяносто девять процентов поэтов, пишущих для детей, пишут про былинки, солнышко, луну, ручеек и причем пишут неплохо. И эти стишки очень легко писать и печатать. А Фадеева пишет для школьников совершенно удивительно, она заняла свою нишу в русской советской детской поэзии. Вот почему, когда она приходила с очередным стихотворением, то шла прямо к Маше Верховской. Маша Верховская сообщала мне: «Фадеева пришла со стихами» — и от меня шла

по всем отделам, собирала людей, и Людмила читала стихи. И тут же на месте мы решали — все печатать или половину, а чаще так случалось — давали ей разворот в журнале, ярко иллюстрированный.

Четверть века ведет Леонид Каминский как Учитель Смеха юмористический раздел «Веселый звонок». Он нашел форму. Или сам пишет, или заказывает небольшой фельетончик, либо пишет школьный анекдот — что произошло на уроке, печатает письма ребят, вспоминает смешные случаи... Четверть века добросовестно, с высоким вкусом, без всякой пошлости. Очень остроумно. Для школьного журнала цены нет — иметь такой раздел. Цены нет. И пускай те, кто будет делать школьный журнал, обращаются к подшивкам журнала «Костер».

В юмористическом разделе нужен человек со вкусом, потому что, ежели пустить на самотек, там такое пойдет, что за голову схватитесь. Я понимаю директора школы, который в своей газете «Импульс» запретил печатать анекдоты, потому что почти наверняка это была безвкусица. На самотек этот раздел пускать нельзя, это должен быть взрослый человек, просто человек со вкусом, который курировал бы этот раздел юмора, безусловно, пошлятину нужно отсекают сразу и безжалостно.

Воскобоников. Читайте Довлатова о Воскобойникове. Добросовестный зав отделом, мягкий чело-

век с литературным вкусом, охотно печатал самого себя, но писал неплохо. Черкашин работал вместе с Воскобойниковым. Что для него характерно — на нем отразилось военное детство. Он же был в Севастополе во время оккупации, это каким-то образом сделало его мягким, добрым и отзывчивым человеком. Это отразилось в книге «Вкус медной проволоки», которую он написал. Добросовестный, к сожалению, тянулся в публицистику и ушел, потом связался с Собчаком, написал книгу об атомной угрозе, которую разослали всем главам правительств на земном шаре. Собчак провернул такую глупость. Все это — чушь собачья — не может человек ни с того, ни с сего, не будучи ни специалистом, ни работая много лет в этой теме, написать книгу, которая была бы обращена ко всему миру, испугала бы весь мир, обратила на себя внимание, короче говоря, глупость.

Есть такие авторы, которые хорошо начинают, правильно начинают, а потом теряют себя, не определив собственную нишу, и не оставаясь в этой нише, начинают бродить по чужим нишам, по чужим темам, по чужим формам и гибнут, и гибнут...

— Возможен ли сейчас выпуск детского журнала, такого как миллионник «Костер»?

— Сейчас журналы с таким огромным тиражом не востребованы. Не нужны. Все в руках телевидения.

## ИНТЕРВЬЮ С ПИСАТЕЛЕМ

«ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ ДОЛЖЕН БЫТЬ ФАНТАЗЁРОМ!»: ИНТЕРВЬЮ Г.М.ЦЫПЛЕНКОВОЙ ДЛЯ ЖУРНАЛА «ЕНИСЕЙКА» (2011)

(Печатается с разрешения гл.редактора «Енисейки» С.Н.Кузичкина)

В конце 2010 года своё 70-летие отметила известная детская писательница из Сызрани Галина Мингачевна Цыплёноква. Детская литература для неё — смысл жизни. С юбиляршей встретился О.И.Корниенко и попросил ответить на ряд вопросов.

— *Галина Мингачевна, почему вы стали писать для детей? Даже во взрослых стихах у вас детский взгляд на мир!*

— Наверное, потому, что я по натуре фантазёрка. Детским поэтом ты не станешь, если у тебя нет фантазии. Если ты мыслишь обычно...

— *Какое первое стихотворение вы напечатали?*

— Детское стихотворение «Лестничаровесница» в 1965 году. Напечатал его в районной газете «Красное Приволжье» ныне известный поэт Вячеслав Харитонов, а редактором газеты тогда был Сергей Смирнов. Потом я познакомилась с Надеждой Подлесовой, с которой работала в объединённой детской больнице. Она была педиатром. Я

пришла к ней в рентгенкабинет, показала свои стихи, и мы вдвоём пришли на заседание ЛИТО, которое ежемесячно собиралось на Карла Маркса, в угловом деревянном здании, где размещалась редакция. Руководил тогда ЛИТО Николай Михайлович Овчинников. Он посмотрел наши стихи и говорит: «Я их заберу, я еду на днях в Самару и там покажу ваши стихи». Овчинников показал наши стихи известным сказочникам — братьям Бондаренко, и вскоре старший, Вениамин, прислал мне письмо и пригласил на заседание детской секции Самарской писательской организации. Я приехала, стихи ему понравились, и в Союзе писателей тут же включили их в план на 1967 год. И в этом же году вышла моя первая книжка — «Непослушный ручеёк». Ездить одной было скучно, и я предложила поехать на секцию за компанию Н. И. Подлесовой. Её стихи мне очень нравились. Она упиралась, не хотела: «Меня никто не приглашал». Но я уговорила ее, и мы стали ездить вместе.

— *Насколько я знаю, у вас до сбор-*



*ника уже были контакты с Куйбышевским издательством...*

— Стихи в сборнике «Весёлая ярмарка» (1971 год) были моей первой солидной публикацией. А вот следующий сборник у меня вышел спустя двадцать три года в «кассете» к юбилею А. С. Пушкина. Потом я подготовила ещё одну рукопись. Но поскольку денег не было, то меня поддержала председатель нашего КТОСа Людмила Васильевна Симонова: «Мы вам поможем». И вышел сборник «Обереги меня судьба».

*— А потом вышла книга «Я иду по облакам» — самая солидная...*

— Самая солидная и самая любимая. Вообще-то у меня нет нелюбимых стихов. Если я пишу, я уже знаю, каким стихотворение получится. И я посчитала, что моя новая рукопись должна выйти и это будет хорошая книга. Я обратилась в администрацию, мне выделили деньги. Так благодаря поддержке мэра Виктора Хлыстова, директора местного СНПЗ депутата Николая Лядина была издана книжка, которая получила высокую оценку на Третьем международном конкурсе детской литературы имени А. Н. Толстого. Я не все стихи отдала, ещё можно такую книжку выпустить.

*— Как вы сейчас оцениваете состояние детской литературы в области, в России?*

— Когда было награждение в Москве дипломантов Третьего международного литературного конкурса имени А. Н. Толстого, много говорилось о состоянии библиотек, про бедность книжного фонда. Что дети мало читают. Но никто не сказал о качестве детской литературы. Мне кажется, в детской литературе много людей случайных. Несколько лет назад в Москве при Союзе писателей России создано Товарищество детских и юношеских писателей, но, как я заметила, большинство литераторов там — это люди, далёкие от детских проблем. В основном писатели там — «взрослые». Когда я попросила одну писательницу показать её детские книжки, оказалось, что они ещё только в рукописях. А рукописи дома остались. Там я детской литературы не видела, а потому судить не могу.

*— Раньше при Союзе писателей в Самаре была детская секция. Что вы там делали? Что обсуждали?*

— У меня до сих пор сохранились почтовые открытки с вызовами на заседание детской секции. А приглашали только писателей, достойных внимания. Тех, кто в перспективе мог выпустить книжку. Там ежемесячно проводился или семинар, или разбор творчества одного из детских писателей. Или составление плана, например, на 1970 год, и «просили принять участие». Или отчётно-выборное собрание

(а заседания детской секции проводились ежемесячно!), и всегда нас с Н. И. Подлесовой приглашали, хотя мы были не члены СП России. «Просим прислать материал для «Орлёнка» или «Светлячка». Нас, пишущих для детей, было человек пятнадцать. Это братья Бондаренко, Самуил Эйдлин, Павел Башмаков, Юра Денисов, Женя Морозов, Валентин Беспалов, Клавдия Киршина, Надежда Подлесова, другие...

*— Только в прошлом году самарское издательство «Русское эхо» впервые издало четверых детских авторов: Александра Карякина, Юрия Денисова с рисунками нашей художницы Татьяны Твердохлебовой, Александра Малиновского, Василия Семёнова. Уверен, они составили бы серьёзную конкуренцию другим конкурсантам Международного конкурса имени А. Н. Толстого.*

— Это всё хорошо, но мало. А всё потому, что детскую литературу считают литературой как бы не серьёзной, а, скорее, неприбыльной. А она имеет огромное значение в воспитании ребёнка. То, что мы закладываем в ребёнка: чувство доброты, патриотизма, любовь к родителям, к Родине, отношения семейные, внутри семьи, любовь к природе и животным, — всё это приходит из книжек.

*— Но лёд всё-таки тронулся: детские книги издаются...*

— Лёд тронулся, но в другом плане:

есть у автора деньги — издают низкопробную литературу. И в России, и у нас в Самаре. Некоторые считают, что детскую литературу просто писать, а потому в детскую литературу идут все, кто хочет.

*— Недавно сызранские писатели объединились в Содружество детских писателей, чтобы хотя бы в нашем регионе изменить ситуацию с литературой для детей. А что, по-вашему, нужно сделать для развития детской литературы?*

— Чтобы в области была добротная детская литература, чтобы это было не для престижа, а служило добру. Выпускает человек книгу за свои деньги или за счёт спонсоров — любой выпуск детской книжки должен проходить через Союз писателей, через одобрение детских писателей. Потому что они, как никто другой, чувствуют детскую душу. И потом — они профессионалы.

*— Что бы вы пожелали себе в юбилейном году?*

— Скоро в детском самарском журнале «Светлячок» выйдет, как «книжка в книжке», моя рукопись «Как Ёжик свои иголки считал». Для меня это и радостно, и огорчительно. Радостно, что она пусть в «Светлячке», но увидит свет, а огорчительно, что это всё-таки не книжка.

*— Будем надеяться, что выйдет и книжка. С юбилеем вас, здоровья и новых творческих удач!*

## ИНФОРМАЦИЯ

### СОБЫТИЯ

**М.В.Иванкива**

#### ТЕАТР ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ

В январе-феврале этого года в Театре юного зрителя им. А.А. Брянцева состоялся конкурс детского изобразительного творчества «Театр глазами детей», который проходит под руководством педагогов ТЮЗа ежегодно уже более тридцати пяти лет. Идея конкурса проста: дети смотрят спектакли, а потом под руководством наставников создают свои произведения-впечатления. Работы на тему увиденных спектаклей, а шире – на тему Театра они создают в разных техниках (масло, акварель, графика), используют разные материалы: пластилин, глина, папье-маше, пластик и даже тесто.

19 февраля 2011 года состоялось открытие выставки, на которой были представлены лучшие работы, отобранные художниками, педагогами и актёрами ТЮЗа. Выставка будет доступна посетителям театра в течение года.

Следует отметить, что ТЮЗ является уникальной площадкой для проведения разного рода мероприя-

тий. Помимо «Театра глазами детей», с 12 по 18 мая текущего года на большой сцене прошёл XII Международный театральный фестиваль «Радуга». Фестивальная программа включает лучшие спектакли, адресованные подросткам и молодежи, вышедшие в течение театрального сезона в российских и зарубежных театрах. По традиции приглашаются студенческие спектакли российских театральных ВУЗов.

Фестиваль собирает режиссеров, художников, драматургов, актеров - всех, кто работает для подростков и молодежи, и кого беспокоит судьба детского театра. По словам организаторов, уникальный по своей тематике фестиваль активизировал интерес к проблемам молодёжного театра не только в России, но и за рубежом. Таким образом, «Радуга» – это возможность познакомить коллег и единомышленников с новыми произведениями, осмыслить тенденции драматургии для детей и современный драматургический язык детских театров.

В этом году зрителей ожидает программа, в которую войдут спектакли из Болгарии, Греции, России, Финляндии, Эстонии. Откроет фестиваль новый спектакль эстонского «Линнатеатра» по пьесе Питера Барнса «Красные носы» (Приз Лоренса Оливье за лучшую новую оригинальную пьесу) в постановке Эльмо Нюганена. На малой сцене зрители увидят спектакль «Фрагменты» по мотивам древнегреческой поэзии режиссёра и педагога Василиса Лаггоса (Афины, Греция). Театр «Иван Вазов» (София, Болгария) представит спектакль режиссёра Александра Морфова «Волшебная ночь» по мотивам произведений абсурдистов С. Беккета, Э. Ионеско, С. Мрожека. Приоритетными для фестиваля станут постановки, созданные молодыми режиссёрами на основе пьес современных драматургов. Московский ТЮЗ привозит спектакль петербуржца Дмитрия Егорова по пьесе Александра Молчанова «Убийца». Прокопьевский драматический театр покажет спектакль «Экспонаты» Вячеслава Дурненкова, удостоенный Приза критики на «Золотой Маске»

- 2011 (режиссёр Марат Гацалов). На малой сцене будет показан спектакль лауреата премии «Прорыв» Дмитрия Волкострелова по пьесе Павла Пряжко «Запертая дверь» (Молодёжная театральная режиссёрская лаборатория «ОН.Театр», Санкт-Петербург).

ТЮЗ Саратова представит спектакль известного американского режиссёра, художественного руководителя авангардного театра Mabou Mines (Нью-Йорк) Ли Бруера «Проклятье голодающего класса» по пьесе Сэма Шепарда. Завершит фестиваль недавняя премьера ТЮЗа им. Брянцева, спектакль художественного руководителя проектов театра Адольфа Шапиро «Король Лир» Уильяма Шекспира.

Кроме того, в рамках фестиваля состоится конференция, посвященная современной эстонской драматургии. В завершении фестивальной программы будет проведена итоговая конференция «Театр для молодых сегодня», в которой примут участие театроведы, театральные критики Москвы и Петербурга.

Подробности на сайте театра: [www.tyuz-spb.ru](http://www.tyuz-spb.ru)

## М.В.Иванкива

### ПРЕМЬЕРА В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ

К международному дню театра 26 марта 2011 года в Российском государственном театре драмы им. А.С. Пушкина театре Андрей Могучий в соавторстве с Константином Филипповым выпустили детский музыкальный спектакль «Счастье» по мотивам «Синей птицы» и других произведений бельгийского драматурга Мориса Метерлинка.

Будучи носителем фламандской художественной традиции, которая проявляется в эстетизированном отношении к жизни и осознании мистифицированной призрачности жизни, Метерлинк стал родоначальником символистского театра. Его пьесы, которые осмысливали жизнь человеческой души, не принимались современными театрами: Театр Творчества был единственной площадкой, которая ставила его пьесы. Но «Синюю птицу» (1907) можно назвать исключением. Эта пьеса феерия - костюмная, богатая, красочная, сложная для постановки была популярна у зрителей. Но здесь, как и в других своих пьесах, Метерлинк продолжает говорить о проблеме внутренней реальности, о несовпадении внутреннего и

внешнего, о блуждании человеческих переживаний и ощущений во внутреннем пространстве. Отсюда так важен для драматурга мотив слепоты, ибо слепота связана не только с постижением видимого, но и с постижением или не постижением невидимого.

Кажется странным, что произведение подобной проблематики могло стать спектаклем для детей от девяти лет. Спектакль Могучего и Филиппова можно назвать интерпретацией сюжетных мотивов произведений Метерлинка. Фактически они написали новую пьесу, но им удалось точно почувствовать эстетику Метерлинка, увидеть и выбрать те мотивы, которые являются магистральными в творчестве бельгийца. Два главных героя и сюжетная канва – почти все, что постановщики напрямую взяли из первоисточника. Сам режиссер объясняет это так: «Пьеса Метерлинка лишена человеческих мотиваций, это, по сути, литература, а не пьеса. А законы театра не соответствуют законам литературы. Поэтому мы взяли из пьесы только один момент и раскрутили его в сюжетную линию, которую стали усложнять, обогащать, запутывать».

Действие спектакля происходит в канун Нового года в семействе дровосека. Брат и сестра Тильтиль и Митиль, папа, бабушка, две зеленые собаки, красная кошка и ждущая ребенка мама собираются праздновать Новый год. Спокойствие нарушает птица, залетевшая в окно. Маме становится плохо, ее увозят в больницу, с детьми остается соседка сверху фрёкен Свет. Оказывается, птица - это выпорхнувшая душа, и чтобы спасти маму и еще нерождённого малыша, Тильтилю и Митиль нужно отправиться в опасное путешествие в царство мёртвых и забрать у Царицы Ночи синюю птицу. Борьба за жизнь матери происходит в пространстве сна, в который погружает детей Свет. Спектакль разбит на три части, в каждой из которой дети видят сны, полные кошмаров, страданий, испытаний и в итоге выигрывают бой, спасают маму и брата.

Следует отдать должное художнику Александру Шишкину, художникам-аниматорам, видеохудожникам, художнику-бутафору, так как им удалось создать на сцене мир, словно увиденный глазами ребенка: сценография и костюмы в

эстетике детского рисунка, где все персонажи словно бы созданы рукой ребенка, почти мультяшный облик героев, обилие анимации, костюмы, увеличенные в размерах так, чтобы зритель без труда поверил в то, что главные персонажи – дети. В спектакле звучит музыка Александра Маноцкова и Вольфганга Амадея Моцарта, которую исполняет оркестр под руководством колоритного дирижера в алых перчатках. Сам оркестр – оркестр душ музыкальных инструментов (скрипка, туба, аккордеон, труба и виолончель). Их актеры театра, которые за время репетиций овладели этими музыкальными инструментами.

Режиссер называет спектакль «абсолютно детским, для детей от девяти до двенадцати». Но, кажется, он будет интересен не только детям, но и взрослым. Могучий добавляет: «Мы попытаемся разговаривать с детьми на темы, которые важны мне и важны людям, сочиняющим этот спектакль вместе со мной». Эти темы просты и сложны одновременно: основы мироздания, жизнь, смерть, добро, зло, мнимое и подлинное счастье.



## МУЗЕИ

**М.В.Иванкива**

### ПЕТЕРБУРГСКИЙ МУЗЕЙ КУКОЛ

Петербургский музей кукол (Камская ул., 8, Санкт-Петербург) – это негосударственный музей, созданный в 1998 году при научно-методическом руководстве Российского этнографического музея. В настоящее время это единственный музей в Санкт-Петербурге, наиболее полно рассказывающий об истории куклы. Основу музейных фондов составили несколько частных коллекций, музейные экспозиции постоянно пополняются современными авторскими и антикварными куклами.

Постоянная экспозиция размещается в 8 залах: Гордость и Слава Отечества (сувенирные и авторские куклы из различных материалов, «оловянные солдатики», модели и макеты, рассказывающие о военной истории России с древности до наших дней), зал «Ушедшая Русь» (зал народных кукол, созданных при содействии Российского этнографиче-

ского музея и известного этноклуба «Параскева»), зал сказки (персонажи русских и зарубежных сказок (как народных, так и авторских), эпические герои русских былин, экзотические фольклорные персонажи), зал «Лесное царство», Театральный зал (виды театральных кукол: ростовые, перчаточные, тростевые куклы, разнообразные марионетки, фрагменты театра теней, пальчиковые куклы), зал фривольных кукол и зал авторской куклы. Кроме того, посетители имеют возможность посетить демонстрационные мастерские по изготовлению сувенирных кукол.

Весной в музее прошла выставка лучших работ студентов Государственной Академии Театрального искусства «Где живет папа Карло», представляющая кукол-марионеток.

Все подробности на сайте:  
[www.museumdolls.ru](http://www.museumdolls.ru)

## ВЫСТАВКИ

**О.С.Бундур**

### ТУРНЕ С ПИСАТЕЛЯМИ

С осени 2008 года я начал собирать книги российских детских писателей. Причём просил авторов присылать их с автографами, адресованными юным читателям города Кандалакша. Откликнулось более сорока прозаиков и поэтов из Челябинска, Уфы, Казани, Вятки, Иванова, Одессы, Петрозаводска, Москвы и Петербурга. Спасибо им всем за это и низкий поклон!

Теперь эта выставка «Автограф в подарок» (на сегодняшний день у нас их 163) разместилась в Центральной детской библиотеке Кандалакши. Здесь же - портретная галерея двенадцати авторов – всех писателей просто не разместить. А потом я закончил делать симпатичную папку с большими (А4) портретами писателей, приславших книги, и их библиографиями. Сюда, в библиотеку, приходят ребята, смотрят книги, смотрят на писателей, а писатели – на них. Так и знакомятся друг с другом.

1-го мая 2009 года вечером, загрузив в свой джип коробки с «автографической» библиотекой и портретной галереей авторов, я

отправился по нашим мурманским городам как офеня, но не продавать книги, а рассказать взрослым и детям о том, что есть у нас в России много живых писателей, что они успешно работают, издают книги. Ну, мало знают наши дети писателей, кроме Пушкина и Толстого, а о живых и говорить нечего. Правда, бывают счастливые исключения – называют Э. Успенского. И то!

Оговорюсь: для «живой» галереи я отобрал только нескольких поэтов, кого я знаю и люблю. Делать галерею из всех детских поэтов и прозаиков – такую задачу я не ставил, да она и непосильна. Небольшое отступление.

Раньше, до перестроечных времён, такие города, как моя Кандалакша, постоянно прирастали молодыми (и не только) людьми, окончившими вузы в столицах СССР и других крупных городах. Десятки специалистов ежегодно вливались свежими струями и взбадривали жизнь города. И она текла. Конечно, не так бурно, как в столицах, но довольно живо. Уж поверьте мне, я это точно знаю.

Сейчас выпускники из столиц к

нам не едут: нет работы, нет денег, нет квартир для них. Те из местных ребят, что закончили вузы в больших городах, назад не возвращаются. Молодые люди из наших, что получают вузовские «корочки», учатся заочно, иногда даже на сессии не выезжают из города – везде полно филиалов. Доморощенных «заочных» специалистов трудно сравнивать по общему уровню культуры и образованности с выпускниками, например, Санкт-Петербурга, прожившими 5-6 лет в таком городе, получившими специальные знания, как говорится, из первых рук, из рук профессоров, а всё остальное, чем отличается столичный житель от провинциала – из атмосферы самого города, так вот, такой «заочный» специалист – совсем другой специалист...

Вот и заболачиваются, заиливаются, застаиваются наши города.

Безысходно получается. Но не всё так плохо. В каждом городе есть средоточия ума и знаний – Дома Культуры, библиотеки, школы. Да есть ведь и люди – талантливые люди – писатели, художники, рукодельники и просто умные, заинтересованные люди. Так и хочется сказать: патриоты. Но это слово нынче не в ходу, да они и не думают ни о каком патриотизме, просто живут, как чувствуют. И многое стекается, замыкается на библиотеках, в том числе и детских.

С них начинается, в них важное формируется. Придя однажды в библиотеку и раскрыв рот в изумлении от такого количества книг, малыш часто остаётся читателем навсегда. И не только читателем.

В библиотеке Мончегорска, с её обилием разнообразных залов (я насчитал пять разных) под одной крышей с ней находится Городской выставочный зал и огромный зал Школы народных ремёсел. Пацанята, нет-нет, да и забегают сюда, суют любопытные носики в картины или смотрят зачарованно, как из рук народного умельца вырастает чудо. И остаются там... И книги своих юных читателей издаёт библиотека. Да какие! На мелованной бумаге, с такими живыми иллюстрациями.

В Оленегорской библиотеке на Ленинградском проспекте (ленинградские строители делали!) в просторном помещении (его буквально грудью библиотекари отстояли у городских властей – хотели отнять под коммерческие цели) тоже простор и для работников, и для читателей, и для книг, и для реализованных фантазий. Вот все и пользуются друг другом. И сказки разыгрывают, и встречи устраивают. И всем на пользу.

В Апатитах 15 лет живет детская библиотека в детсадовском здании без ремонта. И это сразу бросается в глаза. Но только я заикнулся об

этом, мне радостно сообщили: будет ремонт в этом году! И тогда их Музей кукол вообще превратится в настоящую сказку. И так заходишь туда – как будто попадаешь в какое-то таинство: со всех сторон окружают тебя и куклы-великаны, и куклы-малышки: книжные, фольклорные и просто выдуманные. Так хотелось попросить на память какую-нибудь... (Извиняюсь, это было в мае 2009г. В марте 2011, нынешнего, я вновь посетил эту библиотеку – часть помещений уже отремонтировали).

Умба – это самый крупный из самых далёких посёлков на юге Кольского полуострова (сюда я поехал уже в следующий майский выходной – 10 мая). Здесь детская библиотека не такая уж большая по площади, но находится под крышей Дома Культуры. И самое интересное и важное проходит именно здесь, в Доме Культуры. И юные читатели всегда могут переместиться из читального зала в зрительный зал, не выходя из здания. И коллектив в библиотеке такой, что позавидуешь. Ну, скажите, разве в плохом коллективе на Крайнем Севере выросли бы плодоносящие лимонные и апельсиновые деревья? Конечно, нет. А кактусов таких я вообще не видел: полуметровой высоты, толщиной 15-18 см. Стоят такие богатыри на подоконнике и приглашают проходящих: заходите и нас по-

смотрите, и книги почитайте! Потому детвора и бегают сюда: чем больше сидят здесь, тем быстрее растут и телом, и душой!

В 2007 году был я в детской библиотеке Карельского посёлка Надвоицы (а название какое! Здесь много таких...). Что меня поразило: значительную часть помещения библиотеки выделили под настоящий театр: сцена (именно сцена, не зрительный зал) с ярусом, зрительный зал, гримёрная. Тогда они как раз заканчивали строительство. А сейчас уже наверняка спектакли идут с аншлагами.

И так в каждой библиотеке нашей большой страны Россия: что-нибудь такое есть, чем хочется восхищаться, удивляться, перенимать. (Вот провести бы какую-нибудь конференцию-семинар, чтобы каждая библиотека показала что-то своё, именно то, чего у других нет!).

И во всех библиотеках работают подвижницы, бесребреницы – увлечённые женщины. Сохраняют, а, может, и спасают сейчас культуру. (В России всегда всё спасали женщины). И тоже не думают ни о патриотизме, ни о своём высоком предназначении. Притом, что в течение многих-многих лет слышат из уст городских начальников одну и ту же фразу: - Денег нет! Или вот так: – Нет денег!

Для библиотечных работников «нет денег» то же самое, что «нет выхода». Новую книжку покупать надо, на дачной грядке не вырастишь. (Написал и подумал: а ведь наверняка во всей России есть такие работники библиотек, что выращивают на своих грядках какие-нибудь петрушки-зеленушки, продают их и на эти деньги что-то покупают для своей родной библиотеки.) Конечно, какие-то скудные ручейки всё-таки протекают в библиотеки, но не на всё, что хотелось бы и даже не на всё, что необходимо. Но ведь всегда встречают милыми улыбками, добрыми взглядами, тёплым словом! И нужно видеть изумление, удивление, восхищение на лицах и библиотекарей и детей, когда они рассматривали книги, что я привёз и выставил на стеллажах. А я привёз меньше половины – 58 книг.

Они трогали портреты, гладили руками обложки. Ещё бы! Ведь каждую (!) недавно держал сам автор (!!) и подписал (!!!) для юных читателей Кандалакши. Ах, как они хотели, чтоб это написано было в их адрес! Я их понимал... Поддержать в руках книгу с автографом автора – то же самое, что пожать ему руку.

В библиотеках есть книги далеко не всех даже московских и питерских писателей. Есть Усачёв, Бородинская, Гиваргизов, Яснов, Махотин. Авто-

ров, живущих в Казани, Рязани, Уфе, Челябинске, конечно же, нет. Да что там Челябинск, нет книг замечательной писательницы Н.Васильевой из соседнего Петрозаводска. И как хорошо, что многие авторы откликнулись на мой авантюрный призыв и прислали книги.

После встречи ребятня толпилась у стеллажей, тыча пальчиками в портреты, читали фамилии на обложках, запоминали, а когда мы прощались, библиотекари говорили, что дети разобрали все книги тех авторов, о которых я говорил и которые были в библиотеке. Вот как здорово!

От ситуаций, что сложились вокруг многих библиотек, можно впасть в депрессию. Но милые женщины улыбаются! Они уже по сто лет (ну, пускай не по сто) проработали здесь, пережили и перестройку, и обвалы, и дефолты. И кризис... И всё так же станут сюда мальчишки и девчонки за книжками бегать. И хорошо бы, когда вырастут и будут проходить мимо своей самой первой библиотеки, низко поклонились ей. Хотя бы в душе.

В поездках по Мурманской области со мной участвовали московская писательница Дина Крупская – в ноябре 2009 г., а в марте 2010 так же любезно согласился попутешествовать Сергей Махотин из СПб. Мы с ним проехали от самого

северо-западного г. Никель, до самой южной Кандалакши, проехали в сумме около 3 тыс.км.

А в июле 2010 года я попал в самые далекие населённые пункты на востоке Кольского полуострова Чавангу, Тетрино, Стрельну, Чапому. Именно попал, так как добраться до них можно только на вертолёте и на вездеходе. Места необычайные! Стоишь, а справа Белое море до горизонта, а слева тундра до горизонта! Не могу удержаться. Не поместить пару стихотворных зарисовок:

#### КАРТИНКА

*Слева море, справа – тундра,  
Солнца свет в полночный час,  
Заблудиться очень трудно,  
Даже, если в первый раз.*

*Я иду, как по картинке:  
Небо, травы, гладь воды,  
Мотоцикловы тропинки,  
Вездеходовы следы,*

*Рядом речка-недалечка,  
Избы, улицы села,  
Тонкий дым из чьей-то печки,  
Чайка рыбку пронесла,*

*Дров поленица большая –  
Хватит на зиму-зиму...  
Я иду и не мешаю  
Никому и ничему.*

#### ЗАТЕРЯЛСЯ!

*Пролетела птица –  
Звать её чирок,  
Речка спотыкается –  
Это о порог.*

*Надо мною синее –  
Это небеса,  
А вокруг равнина –  
Тундрополоса.*

*Смотрят удивлённо:  
Что тут за чудак?  
А я сижу на кочке  
И звать меня никак!*

Это старые поморские сёла, с которых начиналась жизнь на Кольском полуострове. Они, к сожалению, вымирают, но летом жизнь кипит: много детей приезжает к родителям из интерната, что в поселке Умба, много отпускников. Есть сельские клубы и библиотечки в них.

Там живут настоящие люди, мужественные, стойкие и мужчины, и женщины. А слабакам там просто не выжить, когда зимой их сёла заметает снегом, когда воеет пурга и нет никакой связи с остальной жизнью полуострова. Свои впечатления от этой последней поездки, а я жил там целую неделю, передал в подборке стихов «Я купался в Белом море».



## СВЕДЕНИЯ О ПИСАТЕЛЯХ

**Людмила Леонидовна Бубнова** – писатель, по образованию филолог-германист. Вдова В.В.Голявкина, автор книг и публикаций о его творчестве. Член Союза писателей России.

**Олег Семенович Бундур** – родился в г.Макеевка Донецкой обл. в 1947 г., врач-психотерапевт. Автор книг «Если в доме каждый рад» (Малыш, 1991), «Как воспитывать папу» (Детгиз, 2010). Постоянный автор детских журналов. Лауреат 3-го Конкурса А.Толстого за стихи и северные рассказы, 5-го Конкурса П.Ершова за книги «Книжка про нас» и «Как воспитывать папу», дипломант Конкурса «Жёлтая гусеница» (Алтайский дом литераторов) в номинации за «Нежность и нужность». Живет в г.Кандалакша.

**Наталья Анатольевна Гузеева** – родилась в 1952 году в Киеве. Детский писатель, сценарист-мультипликатор. Известна как автор детских книг «Капитошка», «Петя Пяточкин и Дед Мороз» и др.. С 1995 года живет в Германии.

**Ирина Ивановна Краева** – родилась в 1966 году в Кирове. Журналист, педагог, кандидат филологических наук. Лауреат международной литературной премии им. В. Крапивина (2007).

**Екатерина Вадимовна Мурашова** – родилась в Ленинграде в 1962 году. Окончила биологический и психологический факультеты ЛГУ. Работает семейным психологом в детской поликлинике. Известнейшая петербургская писательница, автор многих детских книг. Лауреат престижных литературных премий. Член Союза писателей Санкт-Петербурга.

**Мария Васильевна Семенова** – родилась в Ленинграде в 1958 году. Писатель, переводчик. Наиболее известна как автор романа «Волкодав». Одна из основателей «славянского фэнтези». Автор научно-популярной исторической энциклопедии «Мы – славяне».

**Олег Дмитриевич Трушин** – родился в 1969 году в Шатурском районе Московской области. По образованию – адвокат. Член Союза писателей России и Товарищества детских и юношеских писателей. Писатель-натуралист, автор многих книг о природе – «Когда цветёт багульник», Шатура, 2003; «Зов леса», Икар, Москва, 2005; «Там русский дух...», Российский писатель, Москва, 2008 год; «Рассказы о Московском Кремле», Дрофа, Москва, 2008 год; «Снегириная метель», Икар. Москва, 2009 год. «Хорюшка», Повести и рассказы о природе. Аквилегия-М, Москва, 2011 год. Лауреат Премии Центрального Федерального округа РФ в области литературы и искусства (2009 год), литературной премии им. А.П.Чехова (2010 год), дипломант Первого (2007 год) и лауреат Второго (2008 год) и Третьего (2009) Международного конкурса художественной детской и юношеской литературы имени А.Н.Толстого, лауреат Всероссийского литературного конкурса на лучшую детскую книгу о животных, учрежденного издательством «ОЛМА-ПРЕСС», Союзом писателей России и Международным Советом по детской книге (2004г.)

**Людмила Леонидовна Фадеева** – родилась в 1938 году, известный детский писатель, поэт. Автор множества детских книг, постоянный автор детских журналов. Лауреат премии ЦК ВЛКСМ за достижения в области детской литературы. Член Союза писателей Санкт-Петербурга. Живет в г.Колпино Ленинградской области.

**Галина Мингачевна Цыпленкова** – родилась в 1940 году в Сызрани. Окончила Сызранское медучилище. Детские стихи, загадки, скороговорки публиковались в журналах «Наш современник», «Мурзилка», «Весёлая нотка», «Книжки, нотки и игрушки для Катюшки и Андрюшки», «Светлячок», в коллективных сборниках «День поэзии», «У старого окопа», «Весёлая ярмарка», «Поиграем-ка, ребята», в периодике. Автор книг для взрослого читателя «Убегу в ромашковую заводь», «Обереги меня, судьба», а также для детей – «Непослушный ручеёк» и «Я иду по облакам». Дипломант Международного конкурса детской и юношеской литературы имени А. Н. Толстого (2009). Член Союза писателей России.

## ОБ АВТОРАХ «ВЕСТНИКА»

**А.А.Бубнева** – соискатель кафедры зарубежной литературы РГПУ им.А.И.Герцена.

**О.С.Бундур** – детский поэт и прозаик, г. Кандалакша

**И.И.Бурова** – доктор филологических наук, профессор СПбГУ, член Союза писателей России

**А.В.Давыдова** – кандидат филологических наук, доцент Поморского Государственного университета (Архангельск)

**Н.Ю.Жуланова** – заместитель главного редактора журнала «Костер», член Союза журналистов

**М.В.Иванкива** – кандидат филологических наук, преподаватель

**Б.С.Жаров** – доктор филологических наук, профессор СПбГУ

**С.В.Максимова** – кандидат филологических наук, редактор

**М.Престель** – литературовед, преподаватель университета Хильдесхайма (Германия)

**В.Г.Сибирцева** – кандидат филологических наук, доцент НФ ГУ-ВШЭ, Нижний Новгород

**О.В.Сливицкая** – доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербург

**Н.Д.Соколова** – искусствовед, Государственный Русский музей

**А.С.Сорокина** – кандидат филологических наук, переводчик

**И.И.Тихомирова** – кандидат филологических наук, доцент кафедры детского чтения и библиотечной работы с детьми СПбГУКИ

**Л.Г.Яковлев** – писатель, литературный критик (Москва)

**М.Д.Яснoв** – петербургский поэт и переводчик

83.3(0)

В38

**Вестник детской литературы:**  
Информационно-аналитическое издание  
(Выпуск 3). – СПб, ИД «Петрополис» 2011 – 150 с.

ISBN

**ВЕСТНИК ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Ежеквартальное информационно-аналитическое издание

Выпуск 3

Под редакцией доктора филологических наук

Т.А. Федяевой

(fedjaew58@mail.ru)

ИД «Петрополис»

Подписано к печати 15.07.2011. Формат 60x90 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура NewtonС. Уч.-изд. л. 7,2.

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис»

197101 СПб, Б.Монетная ул., д. 16

Офис центр- 1, к. 12