

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Астраханский государственный университет»

*На правах рукописи*



**КОЧЕРГИНА Анна Александровна**

**ПОЭТИКА АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ  
ДЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

10.01.01 – русская литература

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
доцент Звягина М. Ю.

Астрахань – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
Глава 1. Общая характеристика литературы детского авангарда .....	17
1.1. Детский авангард: от истоков к современности .....	17
1.2. Традиции ОБЭРИУ в детской литературе конца XX – начала XXI в. ....	27
1.2.1. Творческие установки ОБЭРИУ .....	27
1.2.2. Общие черты в творчестве обэриутов и современных детских писателей .....	32
1.3. Авангардная речевая игра в современной детской литературе .....	62
1.4. Интертекстуальность как традиция авангардной игры .....	74
1.5. Двухадресность как неотъемлемая черта современной детской книги ...	82
Выводы по главе 1 .....	92
Глава 2. Жанровые трансформации в детском авангарде .....	94
2.1. Актуализация традиционных жанров .....	96
2.1.1. Переосмысление страшной истории .....	96
2.1.2. Переосмысление волшебной сказки .....	105
2.1.3. Переосмысление мифа .....	123
2.1.3. Переосмысление детектива .....	128
2.2. Концепция жанровой феноменальности, «разовые жанры» .....	133
2.3. Осколочность жанра, «принцип коллекции» .....	137
Выводы по главе 2 .....	138
Глава 3. Типы героев в авангардной детской литературе .....	140
3.1. Герой-чудак .....	142
3.2. Герой-творец .....	148
3.3. Герой-прагматик .....	151
3.4. Совестьливый злодей .....	154
Выводы по главе 3 .....	157
Заключение .....	159
Источники материала .....	165
Список литературы .....	169

## ВВЕДЕНИЕ

Временные и терминологические рамки авангарда до сих пор чётко не очерчены. Объясняется это тем, что изучаться данный феномен начал сравнительно недавно: «на ранних этапах своего научного освоения он представал прежде всего как новый особый *дискурс*» (Крылова 2002: 6) и не мог восприниматься целостно, 1930–1960-е же годы ознаменовались его планомерным уничтожением. «Мировоззренческие приметы авангарда усматривали в почти криминальных “эстетстве”, “эгоцентризме”, “мистицизме”, “космополитизме”» (Крылова 2002: 6). Тем не менее сейчас вряд ли найдётся исследователь, который, принимая во внимание всю сложность и неоднозначность этой художественной эпохи, станет отрицать её эстетическую значимость.

Одной из главных заслуг русского литературного авангарда, безусловно, является поистине глобальный эксперимент над языком. Представители левого искусства старательно «преодолевали шоры визуального словоупотребления и “очищали конкретный предмет от его литературной и обиходной шелухи”» (Кобринский 1999: 74). Эти приёмы «словесной клоунады», зачастую не понимаемые и не принимаемые взрослым читателем, неожиданно весьма органично вписались в детскую литературу, где продолжают плодотворно существовать. Наряду с языковыми особенностями поэтики, современные детские писатели унаследовали такие авангардные традиции, как отказ от устоявшихся художественных конвенций, нарушение логики сюжета и композиции, алогизмы и бессмыслица, жанровые трансформации.

Однако прежде чем рассуждать о традициях русского литературного авангарда, следует сказать несколько слов о том, как это новое искусство из «бесцельного эксперимента» превратилось в самостоятельное литературное направление. Значительный вклад в осмысление авангарда начали вносить уже сами участники произошедшей культурной революции.

«Первым серьезным про авангард» назвала А. А. Ахматова знаменитую статью В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм», написанную в 1916 г. Огромное значение по сей день имеют труды его современников – Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, Р. О. Якобсона, М. Л. Слонима. В дальнейшем теоретиками авангарда стали писатели и литературоведы, оказавшиеся в эмиграции. Они заложили основы западного «авангардоведения». Не стояло на месте и советское литературоведение, и здесь, прежде всего, следует отметить представителей ленинградской и тартуской литературоведческих школ – В. Н. Орлова, В. Н. Альфонсова, П. П. Громова, Л. Я. Гинзбург, З. Г. Минц, Вяч. Вс. Иванова.

Со второй половины 1960-х гг. наконец начинается изучение наследия обэриутов – когда Я. С. Друскин, хранивший архивы своих друзей и до последнего надеявшийся на их возвращение, решил познакомить с творчеством А. И. Введенского и Д. И. Хармса молодых филологов А. А. Александрова и М. Б. Мейлаха. Тогда же, в 60-е гг., вспомнили о поэте и прозаике К. К. Вагинове (см., напр.: Вулис, 1965; Никольская, Чертков, 1967), появились первые исследовательские статьи о Н. А. Заболоцком, не содержащие негативной оценки (см., напр.: Роднянская, 1959; Македонов, 1960; Турков, 1966; Ростовцев, 1976).

И все же очень долго об авангарде говорили и писали с величайшей осторожностью. Лишь с конца 80-х гг. прошлого века можно говорить о реабилитации этой культурной эпохи. Публикуются разнообразные статьи, результаты исследований, материалы круглых столов и дискуссий, в журналах («Искусство», «Творчество», «Вопросы литературы», «Литературное обозрение», «Вопросы философии») даются целые тематические подборки. Начинается издание самих текстов литературного авангарда, появляются такие издательства, как «Гилея», «Новое литературное обозрение», ориентирующиеся на выпуск печатной продукции, связанной с авангардом. Сотрудничать с отечественным литературоведением и печатать свои труды в России стали зарубежные исследователи авангарда –

Ив-Ален Буа, Б. Гройс, Ж.-Ф. Жаккар, Р. Нойхаузер, Р. Циглер, Дж. Янчек и др.

За последние десятилетия появились солидные научные труды таких теоретиков, как Д. Х. Булатов, В. П. Григорьев, Р. В. Дуганов, И. Е. Лошилов, Е. Ф. Ковтун, Ю. Б. Орлицкий, С. М. Сухопаров, В. С. Турчин, Е. В. Тырышкина, В. И. Тюпа, Н. И. Харджиев, М. И. Шапир. Особенно следует отметить антологию С. Е. Бирюкова «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (М., 1994) с глубоким исследовательским комментарием и книгу этого же автора «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов, 1998), в которой сделан подробнейший обзор литературы по авангарду. Кроме того, выделим «исторический обзор» А. В. Крусанова «Русский авангард» (СПб., 1996), книги В. Г. Кулакова «Поэзия как факт» (М., 1999) и И. Е. Васильева «Русский поэтический авангард XX в.» (М., 2000). В последнее десятилетие защищена не одна кандидатская и докторская диссертация, в которых доказывается закономерность появления авангарда в литературном процессе (Тырышкина, 2002), рассматривается его генезис (Казарина, 2005; Зайцева, 2009; Попов, 2003). Однако всего этого ещё слишком мало «для поднятия материка авангарда» (Бирюков, 2001: 6). К счастью, об авангарде продолжают говорить и спорить, и благодаря этому с ним наконец-то, по выражению И. Е. Васильева, «стала связываться не только способность быть бродилом, закваской творческих исканий, но и способность производить судьбоносные открытия, намечающие новые пути развития искусства» (Васильев, 2000: 7).

Говоря об отличительных чертах авангарда, исследователи до сих пор расходятся во мнениях, что же всё-таки ставить во главу угла. Так, по Д. Н. Сарабьянову, базовыми характеристиками авангарда являются неременность художественного открытия, «программность, <...> манифестное сопровождение» искусства, что, в свою очередь, ведёт к утверждению новой концепции творчества, «новой реальности» (Сарабьянов, 2000: 83–91). Основной идеей авангардного мировоззрения

Н. А. Гурьянова называет идею преобразования (Гурьянова, 2000). Д. А. Пригов главным критерием авангардности считает идею завершенного или незавершенного эстетического строительства (Пригов, 1994). Т. А. Тернова в качестве значимого критерия авангардного художественного мышления выделяет маргинальность, понимая под этим «процесс стирания границ между периферией и центром, высоким и низким, жизнью и искусством» (Тернова, 2012: 4).

В данном диссертационном исследовании мы придерживаемся устоявшихся взглядов на авангард, согласно которым под ним понимается совокупность движений и направлений в искусстве первой половины XX в., для которых характерен радикальный разрыв с классической (прежде всего реалистической) традицией. Отличительным свойством авангарда является доминанта нетрадиционности и новизны художественного языка. В условиях беспорядка, хаоса как закона современной жизни авангардисты провозглашают отказ от репрезентативности, т. е. от воссоздания мира в узнаваемых и достоверных формах. Из этого проистекают самые причудливые эксперименты в области формы и стиля, поиски новых художественных средств и приёмов, травестирующих устоявшиеся понятия и представления. Особая роль в авангарде отводится реципиенту (читателю, зрителю, слушателю). Он является более активным, чем автор, творцом художественного смысла произведения, который, однако, никогда не может стать окончательным. Встречающийся в диссертации термин «детский авангард» не претендует на научность и употребляется нами в качестве синонима к словосочетанию «детская авангардная литература» во избежание тавтологии и многословности. При этом стоит отметить, что в критическую и научно-популярную литературу термин «детский авангард» вошёл в начале двухтысячных годов и в настоящее время регулярно в ней используется (см., напр.: Корф, 2006; Канунникова, 2011; 12 милых балконят..., 2008).

Если говорить о традициях авангарда в детской литературе, то это тема ещё требует серьёзного и многопланового изучения. Пожалуй, первым, кто

сформулировал некоторые «заповеди» детского авангарда, стал Корней Чуковский. Именно он в своей знаменитой книге «От двух до пяти» объяснил, почему детей так влечёт к себе путаница, почему их притягивают произведения, в которых налицо отказ от изображения мира в узнаваемых и достоверных формах. На примере народной поэзии и своих собственных стихов Чуковский доказал, «что “путаницы” <...> не только не мешают ребёнку ориентироваться в окружающем мире, но, напротив, укрепляют в нём чувство реальности и что именно в интересах реалистического воспитания детей следует культивировать в детской среде такие стихи» (Чуковский, 1990: 271). Во многом благодаря Чуковскому удалось отстоять детские произведения Введенского, Хармса, Заболоцкого, Олейникова, Владимирова и вернуть их читателю. Но о том, чтобы заняться их основательным литературоведческим анализом и сравнением со «взрослыми» текстами этих и других авангардистов, не могло быть и речи. (Тем более что на «взрослый» авангард всё ещё было наложено соцреалистическое вето.) Однако с конца 80-х гг. прошлого века, с расцветом авангардной детской литературы начинается и её изучение. Одной из первых публикаций на эту тему стала статья Р. Б. Калашниковой «Школа и “антишкола” Даниила Хармса», вышедшая в сборнике «Проблемы детской литературы» (Петрозаводск, 1987). В ней исследовательница, конечно, не применяет к детскому творчеству Хармса и обэриутов вообще термин «авангард», но говорит о юморе нового типа в поэзии для детей, примерами которого называет «все произведения Д. Хармса для детей и многие стихи обэриутов (“Лошадка”, “Кто?” А. Введенского, “Что такое а ля брасс?”, “Мистер Кук Барла Барла” Н. Заболоцкого, “Евсей”, “Барабан”, “Оркестр” Ю. Владимирова и др.)» (Калашникова, 1987: 38). Калашникова анализирует также творчество взрослых и детских писателей конца 70-х – начала 80-х гг., «работающих в русле начинаний Даниила Хармса» (Калашникова, 1987: 40), и впервые говорит именно о продолжении традиций обэриутов, «о “своеобразии” влияния обэриутской поэтики» (Калашникова, 1987: 40)

на это новое поколение авторов. Новаторски для того времени звучит и мысль Калашниковой о неразрывности «детского» и «взрослого» Хармса, о том, что «без осмысления “взрослого” Хармса невозможна оценка его детского творчества» (Калашникова, 1987: 38).

По мере публикации наследия обэриутов и других авангардистов растёт число их последователей, в том числе в детской литературе. Всё чаще литературоведы находят авангардный «след» в творчестве тех или иных писателей. Однако исследований, посвящённых авангардным традициям в произведениях для детей, практически не предпринимается. Так, регулярно появляются работы, изучающие традиции русского авангарда в поэзии представителей «лианозовской школы». Этому, в частности, посвящён ряд публикаций Марии Двойнишниковой (Челябинск), которая затрагивает вопрос наследования Генрихом Сапгиром традиций ОБЭРИУ (см., напр.: Двойнишникова, 2008а; Двойнишникова, 2008б; Двойнишникова, 2009). Преемственность ОБЭРИУ и лианозовцев также отмечает Наталия Азарова (Москва) в статье «Ты + ты» в поэзии 60-х (Л. Аронзон, Г. Сапгир)», анализирующая местоимение «ты» в текстах Я. Друскина, Л. Аронзона, Г. Сапгира (Азарова, 2010). При этом исследователи почти не обращают внимания, например, на присутствие обэриутских приёмов в произведениях Г. Сапгира для детей.

О. Б. Корф, литературный критик, писатель и постоянный автор газеты «Библиотека в школе», пожалуй, единственная, кто прямо назвал исследуемые в данной работе произведения авангардом новой детской литературы. Во вкладке к газете «Библиотека в школе» – «Остров сокровищ» (№ 14 (170), 16–31 июля 2006 г.) – вышла её статья «Юмор эпохи всеобщей депрессии». Материал, конечно, не литературоведческого, а скорее обзорного толка (к этому обязывает специфика издания), но всё равно ясно даёт понять, «какие новаторские произведения появились в трудные для страны времена» (Корф, 2006). Автор очень точно подмечает, что «главным устремлением авангардной детской литературы было объединение детей

и взрослых» (Корф, 2006) (отсюда и её двухадресность). Действительно, талантливые писатели, работающие для детей, отличаются «умением видеть жизнь сразу в двух измерениях», чем и «определяется двухадресность детской книги» (Колесова, 1999: 11).

И. Н. Арзамасцева и С. А. Николаева в своём учебнике по детской литературе (2005) посвящают главу детской литературе России постсоветского периода и начала XXI в., где, в частности, отмечают актуальность авангарда, попутно сетуя на то, что «наследие авангардистов начала XX века и обэриутов было воспринято поверхностно, без их философской базы, на уровне общей установки на игру и приёмов игры» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 474). Хотя и обзорно, но исследователи всё-таки называют основные оплоты детской авангардной литературы: объединение поэтов и прозаиков «Чёрная курица», журналы «Трамвай», «Куча мала». В числе причин, не позволивших переориентировать большинство родителей и детей на чтение авангардной литературы, Арзамасцева и Николаева выделяют, прежде всего, «уход от социально значимых тем и серьёзных жанров, отказ от этических координат, хотя бы и на словах» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 475). Между тем стоит отметить, что по-настоящему массовым литературный авангард не был никогда. Как элитарное искусство, «требующее от читателя духовного усилия, вовлекающее его в со-творчество» (Крылова, 2002: 61), авангард, в том числе детский, недоступен для неподготовленного реципиента. Чтобы оценить все авторские новшества, юный читатель должен быть хорошо знаком с классикой детской литературы, обладать определённой жанровой памятью, большим цитатным фоном. При этом очевидно, что каждое новое поколение «легче» воспринимает поэтику авангарда. Это связано с особенностями внутрилитературного развития: современная культурная пост-ситуация, в арсенале которой приёмы всех предыдущих этапов развития искусства, характеризуется активным выходом за рамки эстетики реализма. Этим объясняется и достаточно большое число современных детских

авторов, обращающихся к традициям авангарда, и их растущая популярность у современных читателей. Что касается ухода от социально значимых тем, то это заявление кажется нам не совсем правомерным. Недетский юмор, пародийность и даже аллюзии на какие-либо политические события нередки в произведениях детского авангарда. Причём «“взрослый” адрес может быть убран в подтекст, и юный читатель его не замечает <...>, но может проступить и достаточно отчётливо» (Колесова, 1999: 11).

Большинство представителей современной литературы детского авангарда стали знаменитыми в конце 90-х гг. прошлого столетия. Тим Собакин (Андрей Иванов) так описывает это время: «...в стране была полная разруха, все бегали, искали что поесть. А мы сидели в редакции, терять было нечего. Отчаяние и протест» (12 милых балконят..., 2008). Что касается отчаянья, оно вряд ли имеет место в текстах этих авторов, но протест, горькая ирония, сарказм – всего этого они, рисуя портрет эпохи, действительно не жалеют. «В книгах ведущих писателей 90-х мир, преображенный фантазией, оказывался истинным. Глобальный конфликт, обозначенный новой литературой, – это конфликт между психикой ребенка и удушающей неправдой жизни. По-разному раскрывали его сказка, страшилка и реалистическая проза – хотя последнее определение весьма приблизительно: настолько сильны в этой прозе фантастические элементы, – но в каждом из этих жанров чувствительной болью отзывался нерв современной жизни» (Корф, 2006).

Разброс мнений о наличии традиций русского литературного авангарда в творчестве современных детских писателей, недооценённость их философской глубины позволяет сделать вывод, что без пристального изучения этого вопроса новые тенденции в детской литературе выглядят поверхностными и односторонними.

**Актуальность** диссертационной работы определяется необходимостью изучения наследия авангарда в целом и элементов его поэтики, активно используемых в настоящее время в произведениях детской литературы

в частности. Их многоуровневый анализ с точки зрения языка, сюжета, композиции, жанра и героя позволяет понять, что, несмотря на явный игровой характер, эти тексты являются «наследниками» литературного авангарда, что существенно расширяет представление о генезисе и принципах их поэтики.

**Объект** исследования – произведения для детей конца XX – начала XXI вв., в которых просматриваются черты авангарда. Полагаем оправданным рассмотрение творчества этих представителей детской литературы не целиком (как правило, сложно найти автора, чей художественный мир полностью вписывается в программу того или иного литературного направления), а на уровне отдельных произведений. В то же время значительное число таких текстов позволит сделать выводы о закономерности, а не случайности использования традиций авангарда.

**Предметом** изучения в рамках диссертации являются содержательные и функциональные особенности элементов поэтики, художественно-эстетические принципы, выявляющие принадлежность к авангардному творчеству.

**Цель** диссертационного исследования – выяснить, какие художественно-эстетические принципы авангардного творчества и в какой степени присутствуют в современной детской литературе. Для достижения цели исследования в диссертации решаются следующие **задачи**:

- 1) исследовать истоки поэтики современного детского авангарда;
- 2) выявить уровни, на которых современные детские писатели продолжают традиции авангарда начала XX в.;
- 3) охарактеризовать новые типы героев, встречающиеся в современной детской литературе;
- 4) определить специфические черты пафоса (идейно-эмоциональной настроенности) детской авангардной литературы, отличающие её от авангарда начала XX в.

В качестве **материала** исследования выбраны стихотворные и прозаические произведения современных детских писателей, работающих в традициях авангарда (Тима Собакина, Артура Гиваргизова, Сергея Седова, Андрея Усачёва, Сергея Шаца, Марины Бородицкой, Сергея Георгиева, Михаила Есеновского и др.).

**Методологической основой** диссертационной работы послужили труды таких исследователей авангарда, как А. А. Александров, М. Б. Мейлах, В. Н. Сажин, И. Е. Васильев, А. А. Кобринский, С. Е. Бирюков, Н. В. Крылова, Ж.-Ф. Жаккар. Теоретико-методологическую базу исследования жанра составила концепция, разработанная в трудах Н. Л. Лейдермана. Нами использованы отдельные положения, сформулированные им во взгляде на проблему жанра в модернизме и авангарде. Говоря об актуализации традиционных, в частности фольклорных жанров, мы опирались на работы В. Я. Проппа, Е. М. Неёлова и О. Ю. Трыковой. В работе учтены исследования поэтики нонсенса, предпринятые Н. М. Демуровой и Е. В. Клюевым. Для изучения интертекстуальности были использованы труды Ю. Кристевой, Р. Барта, Б. В. Томашевского. В диссертации также приняты во внимание взгляды на современную детскую литературу таких учёных и критиков, как Л. Н. Колесова, И. Н. Арзамасцева, С. Н. Николаева, О. Б. Корф.

В работе используются принципы целостного анализа художественного произведения в тесном взаимодействии с такими **методами**, как:

1) сравнительно-исторический – для установления идентичности философско-эстетических принципов русского литературного авангарда и элементов его поэтики, используемых современными детскими писателями;

2) типологический – для исследования художественного материала в контексте обнаружения типологических аналогий, общих признаков (классификация авангардных приемов, жанровых трансформаций и новых типов героев в новейшей детской литературе);

3) структурный – для определения внутренних закономерностей художественного произведения, отражающих его жанрово-видовые признаки и свойства.

Следует признать, что творчество современных детских авторов, работающих в традициях авангарда, нуждается в глубоком и основательном научном изучении. Думается, в результате разностороннего исследования поэтики станет возможным постижение его основных, типологически устойчивых закономерностей. Диссертационная работа призвана помочь восполнить значительный пробел, существующий в изучении творчества этих писателей, расширить и углубить представления о месте и роли авангарда в современной литературе для детей, что обуславливает **научную новизну** исследования. В диссертационном исследовании впервые:

1) проанализирована степень присутствия в новейшей детской литературе художественно-эстетических принципов авангардного творчества;

2) описан феномен обращения детских писателей конца XX – начала XXI вв. к игре с жанром, а именно выявлены механизмы жанрообразования и трансформации уже существующих жанров и попытки создания новых жанровых конструкций в современной литературе для детей;

3) предпринята попытка описать новые типы героев, ранее не встречавшихся в детской литературе.

Несмотря на всё возрастающий интерес к творчеству вышеназванных писателей, в современной науке нет специального исследования, посвященного анализу элементов поэтики с точки зрения возрождения традиций литературного авангарда. Диссертационная работа позволит расширить и углубить представления о месте и роли авангарда в современной детской книге.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования состоит в разработке классификации авангардных приёмов, жанровых трансформаций и новых типов героев в современной детской литературе.

Сделанные в работе выводы могут послужить основой для дальнейшего теоретического изучения творчества детских писателей-авангардистов.

**Практическая значимость** диссертации состоит в том, что её результаты могут быть использованы при подготовке спецкурсов по детской литературе, при разработке общих и специальных лекционных курсов, в проведении практических занятий по детской литературе XX–XXI вв., а также в процессе дальнейшего исследования истории детской литературы рубежа XX–XXI вв.

**На защиту выносятся следующие положения:**

**1.** Истоки детского авангарда кроются в фольклоре. Прибаутки, небылички, считалки, нонсенсные произведения народной смеховой культуры с их отказом от изображения мира в узнаваемых и достоверных формах не только вызывают комический эффект, но и укрепляют ребёнка в ощущении нормы, готовят его к восприятию более сложных авангардных текстов.

**2.** Современный детский авангард формировался под влиянием обэриутов (Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого, Ю. Владимирова) и Н. Олейникова, а также писателей второй половины XX в. (Г. Сапгира, О. Григорьева, Ю. Ковалёва, Б. Заходера). Если первые ввели в литературу особые приёмы текстопостроения, опрокидывающие привычные представления о художественном произведении, то вторые активно подхватили эти приёмы, перенесли их не только в свои «взрослые» тексты, но и в произведения для детей.

**3.** Ориентация на авангард начала XX в. осуществляется современными детскими писателями на разных уровнях: языковом, сюжетном и композиционном, жанровом.

В плане языка представители детского авангарда переняли у предшественников различные механизмы «словесной клоунады», воссоздавая в своих произведениях речевые аномалии и орфографические девиации, выходя за рамки ранее существовавших языковых конвенций.

На уровне сюжета и композиции мы нередко наблюдаем то же, что и в текстах «взрослого» авангарда, разложение эпистемологического акта, «разлитературивание», абсурдные, внешне не мотивированные структурные метаморфозы.

Что касается жанрового уровня, то здесь прослеживаются как свойственная авангарду начала прошлого века трансформация уже существующих жанров, так и попытка создания новых (или просто игра в создание новых жанровых конструкций).

**4.** Современные авторы-авангардисты привносят в детскую литературу типы героев, ранее в ней не присутствовавшие, или же смещают акценты при создании уже знакомых образов. Особое внимание уделяется героям-чудакам и героям-творцам, конструирующим собственную реальность. Становится возможным появление на страницах произведений для детей чёрствых и бессердечных героев-прагматиков, чьё поведение несколько не осуждается ни автором, ни другими персонажами, а воспринимается как абсолютно нормальное. Наконец, детский авангард вводит в художественные тексты такого героя, как добрый, или совестливый, злодей. При этом на статус пограничного или даже откровенно положительного героя претендуют те, за кем в детской литературе уже закреплены определённые нелестные амплуа – вампиры, людоеды и т. д.

**5.** Несмотря на внешнюю схожесть с произведениями авангарда начала XX в., тексты современных детских писателей и поэтов, работающих в его традициях, лишены авангардной трагедии и безысходности, подчёркивают не хаос, а гармонию окружающего мира. Их мировоззренческая парадигма также предполагает создание первичной картины мира, а не производной от уже имеющейся, как в текстах «взрослого» авангарда.

**Оценка достоверности** результатов исследования выявила применение адекватных методов и приёмов исследования. Объём анализируемого материала репрезентативен, поскольку включает широкий

круг критических и художественных текстов. Полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу. Основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей (София, Пшемысль, Ереван, Алматы, Санкт-Петербург, Казань, Челябинск, Краснодар, Белгород, Волгоград, Астрахань).

**Апробация и внедрение результатов исследования.** Основные аспекты проблематики диссертации получили разработку в 18 статьях, 4 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России, и 1 опубликована в журнале, входящем в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Армении. Результаты диссертационного исследования неоднократно обсуждались на научных конференциях разных уровней: IV Кирилло-Мефодиевских чтениях (Астрахань, 2010), XXXII зональной конференции литературоведов Поволжья (Астрахань, 2010), IV Международной научно-практической конференции, посвящённой памяти профессора Н. Л. Лейдермана (Челябинск, 2011), VI Международной научно-теоретической конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Зеина Шашкина (Алматы, 2012), XVII Шешуковских чтениях (Москва, 2012), Всероссийской научно-практической конференции «Языковое и литературное образование в современном обществе» (Санкт-Петербург, 2012), международных научно-практических конференциях (Пшемысль, 2012; Краснодар, 2012; София, 2012; Белгород, 2016).

**Структура и объем диссертационного исследования.** Цели и задачи исследования, логика их решения определили структуру диссертации, которая состоит из введения, трёх глав, заключения, списка источников материала и списка использованной литературы.

# Глава 1. Общая характеристика литературы детского авангарда

## 1.1. Детский авангард: от истоков к современности

Если говорить об истоках детского авангарда, то начать следует с фольклора. По меткому замечанию Евгения Клюева, «едва ли не любое произведение фольклора (безразлично, о фольклоре какой страны мы говорим!) есть произведение, прежде всего *абсурдно ориентированное*», «сама по себе область фольклора есть *по преимуществу* область абсурда» (Клюев, 2004: 330) (здесь и далее курсив и полужирный курсив авторов. – А. К.). А абсурд – разрушение логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых – есть одно из проявлений авангарда.

В контексте нашего исследования уместнее всего обратиться к таким фольклорным жанрам, как прибаутки и в особенности небылички. Последние достигают комического эффекта путём нарушения естественных отношений между жизненными явлениями, демонстрацией путаницы реального мира, переворачиванием его с ног на голову (недаром Корней Чуковский называл небылички «перевёртышами»). Простейший комизм этих жанровых образований, безусловно, подготавливает детей к усвоению более сложных форм юмора. Но помимо развлекательной, небылицы-перевёртыши выполняют и познавательную функцию – помогают ребёнку разобраться в хаосе впечатлений, обостряя чувство реального. «...Ребенок – и в этом вся суть – забавляется обратной координацией вещей лишь тогда, когда правильная координация стала для него вполне очевидной, – пишет Корней Чуковский в своей знаменитой книге «От двух до пяти». – <...> Польза подобных стихов и сказок очевидна: за каждым “не так” ребенок живо ощущает “так”, всякое отступление от нормы сильнее укрепляет ребенка

в норме, и он еще выше оценивает свою твердую ориентацию в мире. Он делает как бы экзамен своим умственным силам и неизменно этот экзамен выдерживает, что значительно поднимает в нем уважение к себе, уверенность в своем интеллекте, столь необходимую ему, чтобы не растеряться в этом хаотическом мире: “Я-то не обожгусь холодной кашей”; “я-то не испугаюсь улитки”; “на дне моря я не стану искать землянику”. В этом проверочном испытании, в этом самоэкзамене – главное значение детской игры в перевертыши» (Чуковский, 1990: 288–289). Вот для чего прежде всего нужны всевозможные несуразицы вроде «Ехала деревня / Мимо мужика» и «Сидит корова на березе, / Грызет валяный сапог». Этим и объясняется поразительная живучесть подобных перевёртышей (или, как говорил Чуковский, «лепых нелепиц») в русском, английском, французском, немецком – практически в любом фольклоре.

Непосредственной предтечей детского авангарда становится английский нонсенс, который также имеет фольклорные корни. Особого расцвета нонсенс как литературный феномен достиг в Великобритании в конце XIX в., в Викторианскую эпоху. Его основателями считаются Эдвард Лир и Льюис Кэрролл. Однако нонсенс в английской традиции существовал и до них, что убедительно доказывает в своей работе «Происхождение английского нонсенса» (1998) Ноэль Малькольм. «После недолгого расцвета в позднем Средневековье литературный нонсенс был “переизобретен” в Англии в начале XVII в., но “увял” к концу того же столетия, до своего триумфального возвращения в XIX в.» (цит. по: Чарская-Бойко, 2009: 216). Как источники литературы нонсенса Малькольм выделяет нарочито напыщенные стили (fustian, bombast, canting), сатиру, пародию, макаронические стихи (macaronics), литературный метод impossibilia (изменение естественного порядка вещей), бессвязную речь (gibberish), сон, безумие, фольклор и карнавал. «Нельзя сказать, что какой-либо из этих жанров, форм и методов стал причиной появления поэзии нонсенса, – подчёркивает исследователь. – Но все вместе они составляют большую часть

того ряда средств, которым пользовался литературный нонсенс» (цит. по: Чарская-Бойко, 2009: 216).

В отличие от абсурда, который часто считают синонимом нонсенса, последний подчёркивает гармонию окружающего мира, а не хаос; он лишён трагедии. Кажущаяся околесица «нонсенсных» произведений «создаёт эффект контраста с обычной реальностью, что позволяет разглядеть и понять лучше некоторые вещи» (Колоннезе, 2007: 259). «Умная бессмыслица» Лира и Кэрролла – «интеллектуальный характер нонсенса» (Демурова, 1979: 77), в частности, подчёркивает переводчица и исследовательница творчества последнего Н. М. Демурова – оказалась необычайно привлекательной и для взрослых читателей, что указывает на двойную адресность нонсенса. В то же время следует предостеречь почитателей и ценителей классического нонсенса от сосредоточения только на поиске подлинного и единственно верного смысла, искушения «толковать нетолкуемое» (Клюев, 2004: 284). Сколь убедительной ни казалась бы та или иная версия интерпретации «Алисы в Стране Чудес» или «Охоты на Снарка», попытка навязать её автору, достроить за него нужные смыслы всегда неправомерна. Очевидно, что возможность безграничного числа трактовок есть не подвергаемое сомнению достоинство художественного текста, поэтому свести толкование произведения к какой-то единой версии значит попросту обеднить его. К тому же нельзя оставлять без внимания признания самих авторов, которые неоднократно заявляли, будто сами не знают, о чём их тексты, и очень опасаются, что не имели в виду «ничего, кроме чепухи» (Демурова, 1974: 18). Исходя из этого, исследователь классического абсурда, переводчик произведений «отцов нонсенса» Кэрролла и Лира и автор весёлых «чепушистых» текстов для детей и взрослых Евгений Клюев выводит такой урок: «Текст есть феномен, рассчитанный только и исключительно на чтение: его “адекватное понимание” (как сведение смысла к набору формулировок) невозможно» (Клюев, 2004: 291).

Особо следует сказать о прямой и уже упоминавшейся нами связи нонсенса с народной поэзией: в литературе нонсенса нередко используются фольклорные сюжеты, герои, формы, приемы и даже целые жанры. (Например, любимый Э. Лиром жанр лимерик – шуточное стихотворение из пяти строк с особой рифмовкой, в котором заключена притча, шутка, небылица – бытовал в народной поэзии задолго до XIX в.) Иными словами, нонсенс издавна существовал в фольклоре вообще и в детском фольклоре в частности – в составе так называемых сборников «Nursery Rhymes» (детских стихотворений, считалок, песенок и загадок).

Русскоязычным читателям лучшие стихи Лира и Кэрролла, а также песенки и потешки из английского детского фольклора известны благодаря переводам Самуила Маршака и Корнея Чуковского. Они были не просто патриархами детской литературы, но и открывателями новых талантов. Именно Маршак в конце 1920-х гг. стал неофициальным «властителем» (главным консультантом) ленинградских журналов «Ёж» (1928–1935) и «Чиж» (1930–1941), с которыми не в состоянии было конкурировать ни одно детское периодическое издание тех лет. «“Ёж” – и затем, хотя и в меньшей степени, “Чиж”, – развивали собственные подходы и новаторские методы работы, которые сделали данные журналы эталоном детского издания своего времени» (Суздорф, 1995: 6). Авторский состав журналов формировался вокруг детского отдела государственного издательства (ГИЗ) в Ленинграде, созданного в 1924 г. по инициативе Чуковского. Здесь было сосредоточено удивительное созвездие писателей, в том числе члены молодой, но уже опальной литературной группы ОБЭРИУ – Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Н. А. Заболоцкий, Ю. Д. Владимиров, а также Н. М. Олейников. Когда после ряда публичных выступлений обэриутов стало понятно, что взрослая аудитория ни с какой стороны не готова принять их творчество, С. Я. Маршак предложил «реальным искусникам» сотрудничество в Детгизе. Главный детский писатель того времени почувствовал, что поэтическое творчество, рождённое

из зауми и сдвига (Жаккар, 1995), прекрасно отвечает детским потребностям, связанным с игрой. Новизна ритмов, склонность к причудливому словотворчеству, нестандартное мышление – всё это вскоре сделало ОБЭРИУТОВ ведущей силой в детской литературе.

В творчестве членов ОБЭРИУ тоже было много от народной смеховой культуры, фольклорных небылиц, сказок и нонсенса. Даниил Хармс, например, прекрасно знал русские былины и «Слово о полку Игореве», «Калевалу», очень любил парадоксально-фантастическую книгу Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». В 1928 г. Хармс печатался почти в каждом номере «Ежа», опубликовав на его страницах произведения, ныне признанные классикой литературы для детей: стихи «Иван Иваныч Самовар» (№ 1), «Иван Топорышкин» (№ 2), сказку про великанов «Во-первых и во-вторых» (№ 11), рассказ «О том, как старушка чернила покупала» (№ 12) и др. Произведения Хармса, органически связанные с народной комикой, заставляли юного читателя по-новому воспринимать звучание родного языка, приоткрывали перед ним богатства его ритмов и красок. Хармс со своим самобытным творчеством, с одной стороны, как бы продолжил и умножил традиции К. И. Чуковского и С. Я. Маршака, а с другой – явился создателем юмора нового типа в детской поэзии (впрочем, как и во взрослой литературе, где он нередко пользовался теми же приёмами).

Николай Олейников детям довоенного времени был известен своими остросюжетными репортажами о приключениях Макара Свирепого – «единственного писателя, который сочиняет свои произведения, сидя верхом на лошади». Отважный всадник и любознательный путешественник Макар (естественно, плод фантазии самого Олейникова) был настоящим любимцем детей. «Детская литература нашла своего серьёзного автора – Олейникова, – писала А. Гринберг. – Книги его лишены отрицательных старых приёмов – ненужной беллетристичности, сентиментальности, болтливости; это новый автор не только по содержанию, но и по форме: он деловит, краток, прост, он обращается к подлинности, он пользуется документами» (цит. по: Лебедева,

2011: 81). (Олейников действительно первым в детской литературе применил журналистский приём аргументации с помощью документов.)

Первые читатели «Ежа» и «Чижа» познакомились также со стихами Александра Введенского, Николая Заболоцкого и совсем ещё юного Юрия Владимировича.

В стихах обэриутов («Миллион», «Удивительная кошка» Д. Хармса, «Лошадка», «Кто?» А. Введенского, «Что такое а ля брасс?», «Мистер Кук Барла Барла» Н. Заболоцкого, «Чудаки», «Барабан», Ю. Владимировича и др.) не имелось прямого назидания: неприменная для детской литературы дидактическая функция в них была ослаблена, т. к. главной целью поэтов было поразить воображение, потрясти, удивить читателя.

Особый интерес к детской литературе, вспыхнувший в 20-е гг. XX в. на волне всеобщего обновления, породил поиски новых методов и приемов и в конце концов привел «к истокам речи – языку детей, в том числе к речевой “зауми”» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 295). Таким образом, развитие литературы для детей несомненно проходило под влиянием авангарда: футуристов Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского, поэтов-заумников, обэриутов. «Футуристы и “заумники” способствовали возрождению традиций народной поэзии, сохранившей отголоски скоморошества, “языческой” игры со словом» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 295). Чуткому детскому слуху было доступно то, что не всегда улавливал взрослый, – интуитивное угадывание соответствий между звуком и смыслом, словом и целой образной картиной. В то время как взрослая советская литература очищалась от авангарда в любом проявлении, в детской он, напротив, был возможен и даже процветал.

Однако уже в конце 20-х – начале 30-х гг. талантливые детские писатели подверглись жесточайшей травле. Педагогические работники, литературные критики и даже государственные деятели (например, Н. К. Крупская) считали своим долгом оградить пролетарского ребенка от «классово чуждых влияний» в детской литературе, объявив войну

«перевёртышам» и «чепушинкам». Досталось прежде всего сказкам К. И. Чуковского: появился даже специальный термин «чуковщина» – «это, во-первых, антиобщественность, упорное игнорирование современной тематики, это, во-вторых, антипедагогичность, широкое использование приемов, травматически действующих на детей; и, в-третьих, формальное закостенение, отказ от поисков таких форм, которые бы соответствовали новому содержанию» (Ханин, 1930: 198). Также под удар попал С. Я. Маршака, поэзия обэриутов, издатели «Ежа» и «Чижа», выпускавшие «нелепые, чудовищные вещи, вроде “Во-первых” Д. Хармса» (Кальм, 1929: 2). Естественно, «полемику, развернувшуюся в определённый момент вокруг детской литературы, журналистики, нельзя рассматривать вне <...> исторического контекста, как явление частное, локальное, исключительно литературного свойства» (Холмов, 1983: 163).

Уже в предвоенные годы состав редакции «Чижа» («Ёж» к этому времени уже закрылся) значительно изменился. Новая редколлегия предпочла традиционную воспитательную прозу, классическую сказку, стихи, формирующие у детей коммунистическое мировоззрение и воспитывающие высокие морально-политические качества.

Начиная с 1960-х гг. к традициям обэриутов постепенно возвращаются многие детские писатели и поэты (Ю. Коваль, Б. Заходер, Э. Мошковская, И. Токмакова, О. Дриз и др.). Р. Б. Калашникова отмечает бережное отношение этого поколения к творчеству «реальных искусников» и наследование духовной энергии их стихов (Калашникова, 1987: 40).

В конце 70-х – начале 80-х гг. наступает настоящий расцвет парадоксально-игровой детской литературы. Это и Генрих Сапгир, и Олег Григорьев, и Михаил Яснов... При этом Р. Б. Калашникова считает, что в то же время очень часто приходится говорить о получившем значительный размах заимствовании всего лишь отдельных приёмов, идущем вразрез с постижением духовной сути (Калашникова, 1987: 40). В частности, исследовательница сопоставляет произведения современных ей авторов

с текстами Хармса: рассказ Григорьева «Лестница» и миниатюру «Сонет» из цикла «Случаи», стихотворение «Ме-две-жа-та» Г. Сапгира и «Вруна», «Память» («Ехал Ваня на коне...») Э. Успенского и «Ивана Топорышкина» и т. д. Калашникова усматривает в этом сознательную и граничащую с плагиатом эксплуатацию находок Хармса, в то время ещё неизвестного массовому читателю. Однако, по нашему мнению, в данном случае вполне правомерно говорить о диалоге текстов: новаторские обэриутские приёмы текстопостроения не могли не привлечь талантливых последователей, которые, несмотря на все замеченные «переклички», остаются самобытными и яркими авторами.

Одним из самых органичных продолжателей традиций обэриутов, и в особенности Хармса, является Юнна Мориц. Её стихи «Абракадабра», «Любимый пони», «Резиновый ежик», «Сто фантазий» – едва ли не лучшие примеры игровой поэзии 70–80-х гг. «В поэтике Мориц развиты многие черты творчества Хармса: эксцентрика образов, дивная фантазия, праздничное мироощущение, музыкальность стиха. Главное, что роднит поэтов, – их высокая духовность. Неординарность личностей Даниила Хармса и Юнны Мориц, серьёзность и глубина взрослого творчества определили высокоталантливость их произведений для детей» (Калашникова, 1987: 49).

Детские поэты конца прошлого века охотно продолжают эксперименты поэтов 1920-х гг. – А. Кручёных, В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Чёрного, И. Сельвинского, Н. Асеева и, конечно же, обэриутов. Те же оксюмороны, метатезы, особые рифмы, синтаксический и смысловой параллелизмы фраз, звукопись. В авангардно-андеграундовом стиле начинают создаваться «произведения детские, полудетские и совершенно взрослые, но в “детских” формах (раннее творчество Д. Пригова и В. Пелевина)» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 474). Как и в начале века, возникают всё новые и новые творческие объединения, которые декларируют свои принципы понимания искусства и действительности. Одним из таких союзов стала группа поэтов и

прозаиков «Чёрная курица», сложившаяся в 1989 г. «Название объединения «указывало на “подпольный” план в известной сказке Антония Погорельского» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 474). Свой манифест в то время ещё не особо известные авторы (В. Друк, А. Усачёв, Ю. Нечипоренко, Ю. Вийра, М. Бородицкая, Тим Собакин, С. Седов, О. Кургузов, Н. Ламм и др.) опубликовали в журнале «Пионер» № 4 за 1990 г. сразу же за передовицей, которая была посвящена ленинскому юбилею, – «тем самым перевернув страницу в истории детской литературы» (Арзамасцева, Николаева, 2005: 474). В манифесте они прямо указывали на связь с обэриутами и авангардными установками на внеморальность и усиление рецептивной активности читателя: «Пусть будут доноситься из того “живого” уголка, где “Ёж” и “Чиж”, голоса Даниила Хармса, Александра Введенского, Николая Олейникова, Юрия Владимирова, а вместе с ними игра, парадокс, мрачноватые закоулки непредсказуемой повседневности, приключения души!

<...> Пусть будут перепутанные “должен”, “надо”, “хорошо”, “плохо”, “нельзя” и т. п. – настоящая литература перемешивает, переворачивает их, смеётся над ними, чтобы дать возможность самим учиться переживать непосредственный опыт на огромном поле воображения, кстати, умение разучиваться не менее важно, чем умение учиться» (цит. по: Арзамасцева, Николаева, 2005: 475).

Апрельский номер «Пионера» почти целиком был отдан «чернокурам». «Молодые детские писатели – рыцари “Чёрной курицы” – заговорили о том, о чём прежде было не принято писать в книжках для детей, по-своему отвечая не только на вопрос “о чём писать?”, но и “как писать?”» (Звонарёва, 1990: 32). В их произведениях вторую жизнь обрели алогизм, идея художественной деформации, речевые и логические аномалии, широко используемые в авангардной практике. «Чернокуры» очень отличались друг от друга по творческой манере, но их объединяли «склонность к абсурду, карнавальному юмору, философской сказке, философии вообще» и, главное,

смех – «единственный переводчик со взрослого языка на детский» (На грани эпох...).

Позже свою концепцию двуадресности, отсутствия возрастных границ для настоящего искусства «чернокуры» перенесли в детские журналы «Трамвай», «Куча мала», «Пампасы», «Синдбад», «Вовочка», создателями и идейными вдохновителями которых они стали. Самым знаменитым из них, завоевавшим поистине народную любовь детей и взрослых, является «Трамвай».

Этот журнал критики впоследствии называли первым изданием детского авангарда. Разработкой его концепции занимались А. Иванов и А. Гланц. Вот её основополагающие постулаты:

«1. Журнал для детей, а НЕ для писателей, пишущих для детей. Поэтому предполагается самая широкая связь с детьми. Журнал должен стать их другом и советчиком.

2. Журнал для семьи. Поэтому в нём должны присутствовать материалы, рассчитанные на возраст от 5 до 10 лет (достаточно широкий диапазон!), к тому же интересные не только детям, но и их родителям.

3. Журнал универсальный. Поэтому его тематика должна охватывать самый широкий диапазон явлений окружающего мира, раскрывая их сущность для ребёнка.

**СЛЕДОВАТЕЛЬНО:** основная цель журнала – помочь ребёнку найти своё место в мире!» (Репринтное издание детского журнала «Трамвай»..., 2011: 4).

«Обычный детский журнал тогда (да и сейчас) был похож на детскую кроватку с прутьями – чтобы дитё, не дай Бог, не вылезло и не расшиблось, – вспоминает стоявший у истоков «Трамвая» Григорий Кружков. – А нам хотелось другого – без прутьев и без слюнявчиков» (Репринтное издание детского журнала «Трамвай»..., 2011: 402). И «Трамвай» действительно стал совсем другим. Именно в нём, например, были впервые опубликованы «взрослые» стихи Анны Ахматовой, Николая Гумилёва, Даниила Хармса,

Николая Заболоцкого, Николая Олейникова, рассказы Владимира Набокова, Елены Гуро. Из авторов «Трамвая» во многом и сложилось лицо современной детской авангардной литературы.

В 1996 г. журнал закрылся, и на смену ему сначала пришло приложение к еженедельнику «Семья» «Куча мала», которой руководили Тим Собакин и Олег Кургузов, а позже – альманах «Колобок и Два Жирафа» во главе с Михаилом Есеновским. Однако эти издания не обрели такой популярности и не стали культовыми для целого поколения.

О том, что «Трамвай» был совершенно особенным явлением в детской периодике, говорит тот факт, что в 2011–2012 гг., спустя более 20 лет после выхода первого его номера, по инициативе его давно выросших читателей издательство «Вебов и Книгин» выпустило коллекционный репринт журнала.

Сегодня изданиями, продолжающими авангардную «трамвайную» линию, можно назвать литературно-иллюстрированный журнал «Кукумбер», волгоградскую «Простоквашу для детей непреклонного возраста», а также интернет-журнал Ю. Нечипоренко «Электронные пампасы».

## **1.2. Традиции ОБЭРИУ в детской литературе конца XX – начала XXI в.**

### ***1.2.1. Творческие установки ОБЭРИУ***

В интересующем нас контексте следует подробнее рассказать о «взрослой» литературной деятельности представителей группы ОБЭРИУ, чье творчество, естественно, не ограничивалось стихами и рассказами для журналов «Ёж» и «Чиж». Проводя параллели между произведениями обэриутов и представителей современного детского авангарда, мы сознательно акцентируем внимание по большей части на «взрослых» текстах «реальных искусников». Именно в них в полной мере раскрывается своеобразие поэтики членов данного литературного объединения. Из обэриутских текстов для детей нами выбираются только те, куда их

авторы перенесли «мотивы и самую эстетику «взрослого» творчества, которое не могло появиться на страницах печати...» (Сажин, 1999а: 7)

То, что ОБЭРИУ действительно представляло собою объединение с едиными эстетическими и поэтическими принципами, а не просто «сборище друзей», для многих исследователей остается спорным утверждением. Это понимали и сами обэриуты, заявлявшие в своей Декларации: «... у каждого из нас есть своё творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа – это нечто вроде монастыря, где все монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, – художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает – чем он связан с остальными» (ОБЭРИУ (Декларация)..., 1991: 458) (разрядка авторов. – А. К.).

В настоящей работе мы пользуемся термином «обэриуты», имея в виду литераторов, составивших ОБЭРИУ. Так именуются Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Н. А. Заболоцкий, И. В. Бахтерев, К. К. Вагинов, Ю. Д. Владимиров, Дойвбер (Борис Михайлович) Левин, а также Н. М. Олейников, формально не входивший в ОБЭРИУ, но очень близкий ему по творческой манере. По сложившейся традиции этот термин применяется к их творчеству и до осени 1927 г., и после 1931 г. (за исключением Заболоцкого, Вагинова и Бахтерева, чье творчество постобэриутского периода в значительной мере отходит от установок группы).

«Структура ОБЭРИУ, как и структура практически любого иного литературного объединения, не была однородной. В ней может быть выделено ядро в составе тех поэтов, творчество которых наиболее полно и ярко воплотило в себе главные черты, составившие то, что можно называть обэриутской поэтикой, – это Д. Хармс, А. Введенский (в значительно меньшей степени – И. Бахтерев)» (Кобринский, 1999: 8). Наследие Бахтерева до сих пор не собрано и почти не опубликовано, по этой причине в центре

нашего внимания будут произведения Хармса и Введенского. Творчество Н. Заболоцкого рассматривается только в обэриутский период. Итак, мы сосредоточимся на элементах поэтики интересующих нас авторов, проявившихся в период ОБЭРИУ, имея в виду и эволюционную перспективу движения в целом.

Возникновение и развитие такого культурно-литературного явления, как ОБЭРИУ, не было случайным. Отказ от воспроизведения привычной действительности, отрицание дедуктивного метода познания и поиск новых связей при почти полном игнорировании ранее имеющихся были обусловлены исторической ситуацией, возникшей на сломе двух эпох. К. А. Свасьян в статье «Освальд Шпенглер и его реквием по Западу», характеризуя атмосферу перелома, связанную с крушением картезианской модели XIX столетия, заставлявшей послушно следовать за мыслью, пишет: «“Закат Европы” уже со всеми жёсткими обертонами немецкого *Untergang*, включающего гибель, крушение, светопреставление, был в этом смысле обычной констатацией повсеместно переживаемого факта; почва ускользнула из-под всех ног, являя полный разгул расфантазировавшейся действительности, за которой тщетно теперь пыталась угнаться мысль. <...> Теперь уже реалистами приходилось становиться всем, ибо чем же, как не отчаянными потугами дотянуться до самой реальности и, стало быть, только разновидностями нового реализма были все эти футуризмы, кубизмы и экспрессионизмы, талантливо или бездарно воспроизводящие в символах то именно, с чем на каждом шагу сталкивался обыватель <...>, что, следовательно, перешло уже из измерения фантазии в зону <...> самой жизни, <...>, которую оставалось лишь срисовать с природы, чтобы явить ошеломлённому глазу вполне натуральный бедлам вчерашних незыблемых твердынь» (Свасьян, 1993: 18).

Таким образом, возникновение ОБЭРИУ нельзя рассматривать в отрыве от исторической ситуации, во многом его и породившей. «На стыке величайших утопических ожиданий и мрачноватой действительности

возникла литература 20-х гг. Свихнувшаяся реальность не укладывалась в прокрустово ложе реализма» (Энциклопедия для детей. Т. 9, 2004: 87). Абсурд неизбежно появляется там и тогда, где и когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Скорее всего, обэриуты явились закономерной реакцией на грандиозное смещение языковых пластов 20–30-х гг. прошлого века и отражали «нарастающий идеологический диктат языка» (Медведев, 1999) – иными словами, «ситуацию, когда градус абсурда и в общественной, и в литературной жизни уже явно начинал зашкаливать» (Медведев, 1999).

Считается, что обэриуты восстали против «системы». В действительности же политики в их текстах (по крайней мере сохранившихся) почти нет. Если они и восстали против какой-то системы, то это была система всего человеческого мышления, познания, привычной (а значит, по мнению большинства, единственно верной) логики. Введенский писал: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провёл как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлечённая. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (Введенский, 1993, т. 1: 44).

Главное, что объединяло обэриутов, – это неприятие обывательского здравого смысла, неспособного объяснить непонятный и нелепый мир, и активная борьба с так называемым реализмом. Группа утверждала революционность своего «универсального» метода, который должен был вывести «на дорогу новой пролетарской художественной культуры». Позиция ОБЭРИУ по отношению к искусству чётко выражена в их

манифесте «Поэзия обэриутов»: «Кто мы? И почему мы? <...> Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и её предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая её со всех сторон <...>. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы – первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своём творчестве мы углубляем и расширяем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики» (ОБЭРИУ (Декларация)..., 1991: 458). Иными словами, главной особенностью нового метода становилось особое отношение к вещам, а именно – конкретное материалистическое ощущение вещи и явления. Ради этого вполне допускался отход от жизнеподобия и «житейской логики».

Именно обэриуты во многом предвосхитили такое направление в драматургии, как театр абсурда. Их вклад в формировании философии абсурда убедительно обосновывается в целом ряде научных работ (см., напр.: Театр абсурда..., 2005; Буренина, 2005; Токарев, 2002). Владимир Глоцер в статье «Я думал о том, как прекрасно всё первое» называет обэриутов «родоначальниками европейского литературного абсурда»: «Прочитав наконец неизвестные дотоле <...> прозаические и стихотворные произведения Д. Хармса, а также пьесу «Ёлка у Ивановых» (1939) и стихотворения А. Введенского, он (т. е. мир. – А. К.) увидел, что эта столь популярная нынче ветвь литературы появилась задолго до Ионеско и Беккета в России» (Глоцер, 1988: 131).

«Абсурд стал эстетической доминантой обэриутского художественного языка и, кстати говоря, его расхожей, часто понимаемой крайне поверхностно характеристикой. Дело ведь не в самом абсурде, немотивированности, спонтанности, а в том, что за всем этим стоит. А стоит

за этим страшно острое ощущение рутины, заданности человеческого мышления и языка и стремление эту заданность, “априорность форм познания” разрушить, преодолеть» (Кулаков, 1999: 165).

### ***1.2.2. Общие черты в творчестве обэриутов и современных детских писателей***

**Приём «разлитературирования».** Обэриутская «картина мира создавалась диссонирующими аккордами красок и в целом представляла собой саморазрушающуюся реальность» (Васильев, 2000: 150). Художественное высказывание как связный текст разлагается на уровне повествования, организации сюжета, и произведения превращаются в «иллюстрации деградирующего эпистемологического акта или полной невозможности создания законченного и целостного произведения» (Васильев, 2000: 150). А. А. Кобринский приводит в пример хармсовскую «Симфонию № 2», где намечаются пять историй, ни одна из которых, однако, «не может считаться состоявшейся, так как *события* в его литературном значении, как правило, так и не происходит» (Кобринский, 1999: 27). Люди-тени, персонажи Хармса, неожиданно появившись, так же неожиданно исчезают, чтобы никогда больше не возникнуть в поле зрения читателя: «рассказчик либо неожиданно теряет желание продолжать повествование, либо ничего о предмете повествования не знает, либо забывает о том, о чём хотел рассказывать, либо, наконец, – приводит рассказ к своего рода нарративной тавтологии, ставя знак абсолютного равенства между протокольным сообщением о свершившемся факте и рассказом о нём (имеется в виду история облысения Марины Петровны)» (Кобринский, 1999: 27). Знаком прерывания читательского ожидания у Хармса часто становится финальная фраза «Вот и всё» или «Вот, собственно, и всё».

По сути, «разлитературирование» явилось воплощением фундаментальной идеи русского авангарда, коей стала «идея неготовности

мира, реализованная в плане поэтики как модель неготового текста» (Тернова, 2012: 8).

Традиционную «описательность», повествовательное бессилие пародировал и Юрий Владимиров. Вот одно из немногих дошедших до нас стихотворений юного обэриута, которое цитирует в своей разгромной статье «Реакционное жонглёрство (об одной вылазке литературных хулиганов)» Л. Нильвич:

Пётр Иваныч заблудился,

А потом пришёл домой и женился (Введенский, 1993, т. 2: 153).

Устоявшиеся художественные конвенции, сюжет, жанр и композиция, как считали обэриуты, больше не работают. Радикальное сомнение во всех литературных условностях и возможностях литературы как социального института не позволяли обэриутам строить свои произведения по законам «житейской» логики и объективных детерминант. Во многих произведениях обэриутов «сознательно не выдерживается единый закон построения, происходит постоянная немотивированная смена типов условности, переход с одного уровня художественной организации на другой, что нарушает эффект ожидания, озадачивает читателя и зрителя» (Васильев, 2000: 165).

К идее невозможности описания мира с использованием традиционных языковых средств, возможно, ближе всех подошёл Введенский – «крайняя левая» ОБЭРИУ, сделавший своим девизом «звезду бессмыслицы». «В искусстве сюжет и действие исчезают, – писал он. – Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орёл» (Введенский, 1993, т. 2: 81). У Введенского многие предметы и действующие лица вводятся в повествование просто потому, что этого требует рифма. Таким образом, по меткому замечанию

Ж.-Ф. Жаккара, искусство абсурда, будучи всегда реальным искусством, всё более склоняется к повествовательному нулю (Жаккар, 1995: 247).

Современные детские писатели, используя в своём творчестве принцип «разлитературивания», безусловно, преследуют иные цели, нежели обэриуты – прежде всего, позабавить ребёнка, познавшего основные принципы гармонии окружающего мира и теперь наслаждающегося возможностями её условного распада, или спародировать неустоявшееся детское речевое поведение. Тем не менее схожесть приёмов очевидна. Рассказ Сергея Георгиева «Бегемот» состоит всего из двух предложений: «В цирке “Вайссенборн” выступал бегемот. Он пел под гитару песни собственного сочинения, такие скучные, что многие зрители зевали или же просто вставали с мест и уходили» (Георгиев, 2009: 9). Наряду с обозначенным началом наблюдается полное отсутствие развития сюжета и логического финала. (Весь глубинный смысл произведения – зрителей не удивляет сам факт того, что бегемот способен сочинять и петь под гитару песни; они придираются к содержанию и манере исполнения – остаётся на уровне подтекста, уловить который ребёнок ещё не способен.) Чем не хармсовское: «Вот однажды один человек пошёл на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и всё»?

Отсутствие развития сюжета наличествует и во многих текстах Артура Гиваргизова: автор доводит повествование до какого-то момента и оставляет как есть, принимая его за конечный. Так, фабулу и сюжет рассказа «Подземный переход» можно уместить в одно предложение: родители дают Диме сто рублей, чтобы он купил что-нибудь поесть, но мальчик вместо этого слушает в подземном переходе концерт и кладёт все деньги в консервную банку. Сам рассказ немногим длиннее и заканчивается фразой, произнесённой папой Димы: «– Ну всё-о-о-о-о-о-о-о-о-о!!! <...> Больше по подземным переходам с деньгами ходить не будешь!!!» (Гиваргизов, 2011б: 12). Вполне логичная в обыденной жизни, в литературе подобная развязка

выглядит нелепо, поскольку не несёт в себе события в литературном значении.

То же самое встречаем в рассказе «Моя», где папа запрещает Диме плохо вести себя в его машине. После того как мальчик и его мама поочередно обижаются на папу, заявляя, что это и их машина тоже, тот соглашается и резюмирует: «Нельзя, Дима, в нашей машине ничего. Сиди тихо и не дыши, понял?» (Гиваргизов, 2011б: 13).

Отсутствие развития сюжета характеризует такой тип текста, как описание. По сути, в проанализированных рассказах повествование действительно подменяется описанием явления. Автор ставит знак равенства между сообщением о случившемся факте и повествованием о нём, оставляя читателя в недоумении, зачем вообще надо было рассказывать об этом и обрывать едва наметившееся действие практически на полуслове.

В сказке из цикла «Ефремовские сказки» «Аптека закрывается» событие в литературном значении сознательно пропускается рассказчиком и подменяется сообщением о малозначительных деталях. «Однажды в Ефремов приехал цирк», – начинает рассказчик, сразу же настраивая читателя на то, что сейчас последует рассказ о цирке. Этого, однако, не происходит, потому что о нахождении цирка в Ефремове ничего не сообщается: «А когда уехал, Николай Михайлович нашёл на улице большую коробку с серебряными звёздами». У читателя снова появляется надежда, что уж теперь-то начнутся чудеса, потому что коробка с серебряными звёздами – вещь волшебная, непременный атрибут фокусника. Так думает и Николай Михайлович, залезая в коробку и надеясь куда-то исчезнуть. Когда ничего с ним не случается, герой говорит себе: «Это не та» – и идёт в аптеку покупать гематогены, т. к. они «полезны для крови и вкусные». Попутно рассказчик сообщает, сколько стоят эти гематогены, в каком количестве их покупает Николай Михайлович, какую песню поёт аптекарь в конце рабочего дня... И лишь в финале, как бы спохватываясь и извиняясь за свою «литературную

неуклюжесть», добавляет: «Только непонятно, если не та [коробка], зачем вообще было об этом рассказывать?» (Гиваргизов, 2011а: 126).

Цикл рассказов Гиваргизова «Плывёт контрабасист» заканчивается фразой-зачином «Плывёт контрабасист дальше...» (Гиваргизов, 2011а: 152). Далее рассказчик, видимо, забывает, о чём хотел рассказать, потому что сообщает читателю: «Потом, может, ещё вспомню» (Гиваргизов, 2011а: 153).

Ещё более радикальный случай «разлитературивания» наблюдаем в последней главе книги «Непослушный пират»: «А в это время миллионер Михаил Александрович... А в это время Михаилу Александровичу стало скучно ничего не делать, и он решил» (Гиваргизов, 2009: 63). В конце предложения в соответствии с грамматическими нормами стоит точка, но логически завершённым оно не является, поскольку глагол «решить» в данном случае предполагает наличие инфинитива или придаточного предложения и не может употребляться самостоятельно.

**Единство обэриутского мира.** Нельзя сказать, что эстетика обэриутов строилась только на сознательном разрушении привычного смысла. Скорее, они стремились устанавливать «новые связи» между вещами и явлениями. «Обэриутов, как магнит, притягивала мысль о всеобщей связи вещей» (Васильев, 2000: 174). Возможность оборотничества – превращения всего во всё – в произведениях обэриутов говорила о единстве бытия. Даже в том, что лишено разумной жизни, они открывали сверхсмысл. Такой своеобразный анимизм, правда, в утрированно-шутливой форме выразил Николай Олейников в поэме «Пучина страстей»:

Я стою в лесу, как в лавке,

Среди множества вещей.

Вижу смысл в каждой травке,

В клюкве – скопище идей (Олейников, 2004: 161).

Стремление очистить предмет «от литературной и обиходной шелухи», отыскать в нём какую-то абсолютную идею основывалось у обэриутов «на особых натурфилософских представлениях – о своего рода “жизненной

материи», той первоосновы бытия, из которой путём конкретных, вычленимых преобразований создаётся многообразие конкретных форм и видов жизни» (Кобринский, 1999: 63) (жизни в обэриутском понимании, естественно). Во многом подобными взглядами обэриуты были обязаны Малевичу, который призывал вернуться к той нулевой точке, в которой мир ещё не состоял из суммы известных и узнаваемых предметов, а представлял собой бесформенную массу, из которой могут возникать новые формы (Жаккар, 1995: 71).

Отсюда, из идеи «жизненной материи», обэриуты вывели возможность сопоставления предметов и явлений из разных рядов, «превращения предмета из железа в слово, в ропот, в сон, в несчастье, в каплю света» (Введенский, 1993, т. 1: 161). Если всё на свете имеет единую первооснову, значит, все предметы (растения, животные и пр.) равны. Отсюда – принцип равноценного замещения одних вещей другими.

Частный случай оборотничества – **принципиальная зоо- и антропоморфизация, доходящая до полного взаимозамещения** – сквозная черта природного универсума поэтики ОБЭРИУ (Кобринский, 1999: 61). По замечанию Александра Кобринского, «наиболее адекватным знаком, используемым обэриутами для подобной “подстановки”, становится *дерево*» (Кобринский, 1999: 61). Яркий пример зооморфизации деревьев встречается в хармсовской «Лапе»: «Тут [на небе] стоят два дерева и любят друг друга. Одно дерево – волк, другое – волчица. Когда Земляк выглянул из-за угла, то волк кинулся к решётке. <...> Волк поцеловал волчиху» (Ванна Архимеда..., 1991: 188–189). В этом же произведении на небе, где оказывается главный герой – Земляк, вырастает «сосна с руками и в шляпе», у которой даже есть имя – Мария Ивановна (в дальнейшем она зовётся «Мария Ивановна Со сна»).

В произведениях современных детских писателей уподобление растений животным и людям (и наоборот) часто мотивировано спецификой работы детского сознания. Дети более наблюдательны, чем взрослые: они

подмечают, что камень, например, похож на лошадиную голову, а куст – на человека. С этой точки зрения интересно стихотворение Нины Орловой с характерным названием «Дерево-жираф»:

Проснись чуть свет, пойдём с тобой скорее  
туда, где речка прячется в рукав,  
где дерево гуляет, как жираф,  
смешную выгнув шею.

Жираф пятнист,  
он весь покрыт цветами,  
он слушает, как мы с тобой поём,  
и шевелит весёлыми ушами,  
и на плече украшен воробьём (Кукареку..., 1990: 150).

Первое четверостишие повествует о том, что дерево просто похоже на жирафа (это подчёркивается сравнительным оборотом – «дерево гуляет, как жираф»), хотя уже здесь можно уловить некие зооморфные и даже антропоморфные мотивы («дерево *гуляет*»). Во втором же четверостишии происходит абсолютное взаимозамещение: отныне рассказ ведётся не о дереве и даже не о дереве-жирафе, а о настоящем животном, сохранившем лишь некоторые признаки растения («покрыт цветами», «на плече украшен воробьём»). Особенно следует выделить строчку «он слушает, как мы с тобой поём», которая подчёркивает разумность дерева-жирафа, его способность к чувственному восприятию действительности. Подобный «приём, проецирующий друг на друга растительный, зооморфный и антропоморфный коды» (Кобринский, 1999: 64), некогда использовал Кручёных в своей книге, написанной в соавторстве с одиннадцатилетней девочкой Зиной В. Таким образом он показывал тесную связь детского словотворчества с программной для футуристов тематикой. Например, в центральном рассказе Зины В. – «рос в поле медведь...» – повествуется, как росли рядом на грядке в саду два друга – медведь и сом. Несмотря на то что

у обоих героев есть стебли и корни, медведь и сом сохраняют и свои зооморфные признаки (первый – хвост, лапы и способность реветь, второй – усы). Однако нужно подчеркнуть, что, в отличие от футуристической и обэриутской традиции, стихотворение «Дерево-жираф» воспринимается, в общем-то, в реалистическом ключе. Несмотря на то что дерево вроде бы *гуляет и слушает*, мы понимаем: описываемая картина разыгрывается только в детском воображении. Таким образом, налицо всего лишь внешнее сходство с обэриутской тематикой.

Принципиальная сводимость растений, животных и человека к единому началу утверждалась обэриутами и путём *внешне не мотивированных метаморфоз* (реальных и воображаемых). В частности, у Введенского в «Куприянове и Наташе» Наташа в финале превращается в лиственницу, и Куприянов говорит:

Я говорил, что женщина это почти что человек,  
она дерево.

<...> Прощай дорогая лиственница Наташа (Введенский, 1993, т. 1: 157).

У Хармса в «Столкновении дуба с мудрецом» узнаём, что:

один человек хотел стать дубом,  
ногами в землю погрузиться,  
руками по воздуху размахивать  
и в общем быть растением (Хармс, 1999а, т. 1: 96).

Наконец, нельзя не вспомнить потерпевший фиаско эксперимент Волка (Николай Заболоцкий «Безумный волк»):

Однажды ямочку я выкопал в земле,  
засунул ногу в дырку по колено  
и так двенадцать суток простоял.  
Весь отощал, не пивши и не евши,  
но корнем всё-таки не сделалась нога  
и я, увы, не сделался растением (Заболоцкий, 1983: 142).

То, что не всегда получалось у обэриутских героев, оказывается возможным в произведениях современных детских писателей. Так, у Тима Собакина вполне реальным становится путём длительных тренировок превратиться в слона («Превращение в слона»):

Не курил я папирос  
и не мылся в душе.  
Я вытягивал свой нос,  
заодно – и уши...  
Через пару лет всего,  
люди дорогие,  
хобот вырос –  
о-го-го!  
уши – во какие! (Собакин, 2007: 75).

Отсутствие веской причины, мотивации для такого превращения (как и в текстах обэриутов) подчёркивается финальным:

Стал слоном я,  
как мечтал.  
А зачем?  
Не знаю (Собакин, 2007: 75).

Более яркая форма подобных метаморфоз в современных произведениях для детей схожа с идеей реинкарнации. Так, в рассказе Тима Собакина «Собака, которая была кошкой» большая чёрная собака Шак забывает о том, что когда-то была маленькой белой кошкой, и в результате её жизнь идёт наперекосяк: «Лаять Шак не научился, а как мяукать – забыл. Поэтому часто вздыхал, а в дни рождения тихо мурлыкал. Из еды он больше всего любил свежую рыбу. Однако тётушка Сольвейг кормила его только консервами для собак. Шак терпеть их не мог! Но, чтобы не огорчать хозяйку, научился говорить: “Спасибо, я сыт...”» (Собакин, 2007: 196). При этом Шак периодически вспоминает, что был кошкой, и это помогает ему влезть на дерево за вороной, а впоследствии спуститься с него за свежей

рыбой. Кстати, аналогичную мысль можно встретить в рассказе близкого установкам ОБЭРИУ Евгения Шварца «Рассеянный волшебник». Там лошадь, задержавшись в теле кошки, с возвращением ей нормального облика сохраняет, тем не менее, кошачьи привычки: «Пашет она землю, тянет плуг, старается – и вдруг увидит полевую мышь. И сейчас же всё забудет, стрелой бросается на добычу. И ржать разучилась. Мяукала басом. И нрав у неё остался кошачий, вольнолюбивый. <...> По ночам открывала она ворота конюшни копытом и неслышно выходила во двор. Мышей подкарауливала, крыс подстерегала. Или легко, как кошка, взлетала лошадь на крышу и бродила там до рассвета» (Кукареку..., 1990: 153).

Такие способности к «перерождению» – не только ключ к взаимопониманию всего живого (недаром лошадь из вышеупомянутого рассказа обожают все кошки), но и победа над смертью: умерев в одном теле, вполне можно возродиться в другом. Схожим образом рассуждает герой стихотворения Михаила Яснова «Крылатое деревце», обнаруживший мёртвую птицу:

А вдруг,  
Я подумал,  
На будущий год,  
Как зёрнышко,  
Птица моя прорастёт,  
Проклюнется,  
Солнце увидит –  
Крылатое деревце  
Выйдет? (Яснов, 2003).

Мальчик решает закопать трупик, полить его водой и отметить могилку, чтобы отыскать по весне первый росток «крылатого деревца». Таким образом мрачная тема смерти получает в произведении принципиально иную окраску и оборачивается вечной жизнью (пусть даже только в воображении ребёнка). В данном стихотворении также обращает на себя внимание столь

традиционная для поэтики ОБЭРИУ реализация буквального значения в контексте переносного употребления, напоминающая приём реализации тропа, – просьба ребёнка «Проклюнься, пожалуйста, птица!» (в переносном смысле слово «проклюнуться» употребляется по отношению к зёрнам, давшим ростки).

Можно сказать, что широко используемый обэриутами приём зоо- и антропоморфизации чаще всего сводился к стремлению преодолеть преграды между растительным, животным и человеческим мирами. Существа, созданные из единой первоосновы (снова вспомним «жизненную материю» Малевича), в обэриутских произведениях априори *равноправны*. К подобным идеям, например, нередко обращался Александр Введенский, у которого даже цветок – «нам ровесник по уму». О дорастании природы до разумного состояния мечтал Николай Заболоцкий. Для него «весь мир неуклюжего полон значения», одухотворён:

Здесь волк с железным микроскопом  
Звезду вечернюю поёт,  
Здесь конь с редиской и укропом  
Беседы длинные ведёт (Заболоцкий, 1983: 132).

Похожие мотивы нередко встречаются и у современных детских писателей. У Тима Собакина, в частности, есть настоящий гимн братству всего живого – стихотворение «Вместе с жуком». Обнаружив в своём сапоге надоедливо жужжащего жука, лирический герой не торопится от него избавляться. Более того – на него как будто снисходит озарение:

Его шесть ног,  
а может, рук  
пожав ему подряд,  
я понял вдруг,  
что этот Жук –  
мой друг  
и даже брат.

Хотя  
с товарищем Жуком  
мы не похожи,  
но  
ходить под солнцем  
босиком  
нам вместе суждено (Собакин, 2007: 38).

Жук и человек – «ровесники по уму», несмотря на то что наделены неодинаковыми способностями и непохожим внешним видом. Уважением к такому маленькому, но всё-таки живому существу подчёркнуто не только символическим жестом (рукопожатием) и обращением «товарищ», но и написанием названия насекомого с прописной буквы – как имени собственного. (Это в принципе свойственно творчеству Собакина, будь то название птицы, животного или даже явления природы.)

Герой – носитель подобного мировоззрения, воспринимающий мир в единстве животных и людей, довольно характерен для современной детской литературы. Интересен приём вписывания подобного персонажа в обычную, на первый взгляд, совершенно бытовую историю, лишённую волшебной подоплёки. Если в рассмотренных выше примерах лирические герои не попадали из-за своих взглядов в конфликтные ситуации, не выглядели изгоями, то совсем иначе дело обстоит в рассказе Сергей Шаца «Истопник Игнат Васильевич». Заглавный герой работает в школьной котельной, дружит и общается только с местной детворой. По сути, он сам – обладатель именно детского мировоззрения, поэтому со школьной администрацией, педсоставом и особенно буфетчицей отношения у него не складываются: те просто не понимают его «причуд». Главной «странностью» истопника является его страсть к жару: «Топил Игнат Васильевич по-страшному» (Шац, 2004: 12). Из-за этого в школе постепенно начинают появляться экзотические животные: удав Федька, крокодил Панкрат, кенгуру Капитанская Дочка и др. Объяснение, конечно, совершенно

ненаучное, но вполне соответствующее детскому взгляду на мир: «Тепло у меня там, вот они, черти, и развелись» (Шац, 2004: 13). В конце концов почти всем удаётся найти общий язык: звери остаются в школе, никому не мешают, ни за кем не охотятся. И лишь когда буфетчица обнаруживает крокодила в бачке с сардельками и устраивает скандал, директор решается вызвать участкового. На этом идиллия заканчивается: в школе становится всё холоднее, звери исчезают один за другим, а Игнат Васильевич, по слухам, уезжает в Сочи. Школу подключают к центральному отоплению – и чудеса прекращаются. В рассказе можно обнаружить и некоторый нравственный подтекст: насилие над детской фантазией, преждевременное «овзроslение» не приводят ни к чему хорошему.

Полноправными героями современных произведений для детей являются не только животные, но и растения. Например, в стихотворении Николая Ламма «Репейник» лирический герой – мальчик – замечает некоторое сродство с репейником («Зелёный / репейник / подстрижен / как ёжик. / Я тоже – / как ёжик...»), однако констатирует:

...с репейником мы  
абсолютно несхожи,  
поскольку  
он бегать  
и прыгать  
не может (Кукареку..., 1990: 187).

Подчеркнём, что «абсолютное несходство» устанавливается ребёнком исходя из оппозиции «статичность – движение», однако способности репейника к осмысленному существованию герой не отрицает. Напротив, он, проявляя эмпатию, жалеет, что растение из-за своей «вынужденной» привязанности к одному месту лишено стольких удовольствий:

...гулять на опушке,  
сменять  
у подружки

значок на ракушки,  
за бабочкой  
гнаться,  
на яблоню  
слазить (Кукареку..., 1990: 187).

Ребёнок находит способ восстановить справедливость – фактически через буквальное сращение себя с растением:

Зелёный репейник  
с собою возьму.  
Ему надоело  
давно одному  
без цели, без дела  
топтаться на месте.  
– Репейник,  
цепляйся  
к носку моему,  
мы будем с тобой  
путешествовать вместе! (Кукареку..., 1990: 187)

Очевидно, что сложные философские идеи единства мира, которые не всегда в силах уловить даже взрослый человек (вспомним, что квинтэссенция гуманистической мысли Заболоцкого – поэма «Торжество земледелия» – была единодушно осуждена критиками, названа «вредительской» и «кулацкой»), как ни странно, прекрасно соотносятся со спецификой детского мышления. На основе рассмотренных примеров можно сделать вывод, что способы реализации единства обэриутского мира (принципиальная зоо- и антропоморфизация, доходящая до полного взаимозамещения; внешне не мотивированные метаморфозы героев; равноправие всего сущего) находят новое осмысление в современной детской литературе.

**Алогизм, бессмыслица.** Слово «абсурд» в контексте русской литературы впервые прозвучало в 1965 г. в небольшой статье Анатолия Александрова «Даниил Хармс» (Александров, 1965: 290–291), а затем было подхвачено другими исследователями (Н. Халатовым, М. Мейлах, Л. Чертковым). Постепенно «абсурд» и «алогизм» стали ключевыми терминами при описании художественного мира ОБЭРИУ.

Стоит отметить, что идею беспредметной и абстрактной поэзии обэриуты во многом взяли от Малевича, который придавал большее значение состоянию предмета, а не его сути и смыслу. Малевич так определял поэзию: «Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и не знающими своего соседа. Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим самый нелепый ряд форм» (Малевич, 1995: 145).

Рассматривая творчество членов ОБЭРИУ, можно провести параллель между художественным видением «реальных искусников», познающих мир как будто с самого начала, и спецификой детского мышления (предметность, повышенная ассоциативность, алогизм). Именно «бессмыслица», нонсенс позволяет детям лучше понимать окружающий мир, усваивая понятие через игру с ним. Нелепицы, как это ни парадоксально, усиливают в ребёнке ощущение реальности (см. п. 1.1 – высказывание Чуковского о «перевёртышах»). Создавая свои произведения для детей, современные писатели очень часто – осознанно или интуитивно – ориентируются на традиции обэриутов, в том числе на их «взрослые» тексты.

«Новое мироощущение, о котором говорили обэриуты, базировалось на чудаковатом, детски-первобытном взгляде, не знающем причинности и видящим поэтому свои, внерациональные способы постижения действительности» (Васильев, 2000: 146). Действительно, психологической мотивировкой абсурда в текстах обэриутов нередко служит именно *детское*

*сознание*. Герои современных произведений – не только сами дети, но и взрослые дяди и тётки, бабушки и дедушки – тоже подчас рассуждают с позиции детской логики, что рождает абсурдные ситуации. Так, в *романе для детей младшего возраста* Григория Остера «Сказка с подробностями» милиционер Иван и бабушка Марья, увидев дедушку Серёжу, который вместо мыла «помылся» шоколадкой и стал похожим на негра, немедленно начинают давать ему советы по обустройству Африки. Впрочем, штамп сознания, свойственный детям (все негры живут в Африке), не столь абсурден, как последующие мысли дедушки Серёжи: «...он [дедушка Серёжа] не знал, куда ему теперь идти. – Где живёт тот негр, которым я стал? – спрашивал дедушка себя и не находил ответа» (Остер, 1989: 71); «– Неужели теперь придётся жить в Африке? – волновался дедушка» (Остер, 1989: 73).

Детской игровой логикой часто руководствуются и герои Артура Гиваргизова. Например, в рассказе «Тры-тры-тры-тры» автоинспектор останавливает велосипедиста Диму за превышение скорости, объясняя, что со скоростью восемьдесят километров в час можно ездить только машинам и мотоциклам. Дима пытается убедить автоинспектора, что едет на мотоцикле, и начинает жужжать, имитируя звук мотора. «– У мотоцикла мотор не так шумит, – говорит автоинспектор. – А вот так: тры-тры-тры-тры-тры-тры!

– Тры-тры-тры-тры-тры-тры-тры! – повторил Дима.

– Теперь другое дело, – говорит автоинспектор, – можете ехать восемьдесят» (Гиваргизов, 2011б: 7).

Совершенно алогично действуют родители Димы («Пластырь»), даря ему на день рождения пластырь и объясняя, что этот недорогой, но очень полезный подарок пригодится, если мальчик упадёт с велосипеда или роликов, в то время как у него нет ни того ни другого. «– Неважно, – обрывают родители Димины робкие возмущения. – Главное, у тебя есть пластырь. Поздравляем с днём рождения!» (Гиваргизов, 2011б: 11).

В рассказе «Шоколад» Лёня и Дима презрительно рассуждают о белом шоколаде, будто это всё равно что синий арбуз – и тут же покупают одну за другой две плитки белого шоколада и «с презрением» их съедают.

Парадоксально меняются местами милиционер и правонарушитель в рассказе «План-2». Пенсионер Дмитрий Анатольевич бегаёт по газону, и милиционер подходит к его другу Леониду Даниловичу со словами: «Придётся ему или вам платить 500 рублей». Пользуясь неоднозначностью фразы (из-за особой последовательности слов её можно истолковать двояко, причём совершенно противоположным образом), хитрый Леонид Данилович отвечает: «Если милиционеры всем нарушителям будут платить по 500 рублей, то у нас ни одного газона не останется», чем ставит служителя порядка в тупик. Тот уже готов сам заплатить штраф, когда Леонид Данилович «великодушно» заявляет: «Ну ладно уж, первый раз обойдёмся замечанием. Можете идти» (Гиваргизов, 2011б: 107).

Таким образом, в рассказах Гиваргизова под натиском неумолимой логики абсурда отступают даже те, в чьи обязанности входит сохранять строгий порядок, – автоинспекторы, милиционеры, генералы.

Ещё одна особенность детского сознания – *попытка проникнуть в суть незнакомого слова, основываясь на его звучании*, включая игру воображения. Так, в стихотворении Николая Заболоцкого «Что такое а ля брасс?» дети предлагают свои различные варианты трактовки этого выражения:

– А ля брасс, – сказал Никита, –  
Раньше плавал знаменито.  
Это был такой пловец,  
Меж пловцами главный спец.

– Ерунда, – сказал Тарас, –  
Это рыба – а ля брасс.  
А ля брассы очень ходки,

Обгоняют даже лодки (Заболоцкий, 1993: 37).

Услышав, что её хотят оштрафовать, кошка Аксинья из той же «Сказки с подробностями» догадывается о неприятности этого процесса, но что именно он собой представляет, понять не может. Поэтому когда её хвост, торчащий из земли, куда она воткнулась, упав с дерева, чистят и причёсывают, Аксинья связывает свои странные ощущения с непонятным словом: «“Начинают штрафовать”, – думала Аксинья и старалась на всякий случай не шевелиться» (Остер, 1989: 133).

Слово сознанием ребёнка воспринимается как нечто конкретное, отождествляется с вещью, действием. Это вполне соответствует провозглашённому обэриутами «пятому значению» предмета (помимо начертательного, эмоционального, целевого и эстетического), которое определяется самим фактом существования предмета и обеспечивает ему полную свободу, освобождая от условных связей. То есть слово рассматривается как предмет, а предмет – как слово (ср. у Александра Введенского: «за кончик буквы взяв, я поднимаю слово шкаф»). У обэриутов слова, «вещи и процессы уравниваются в своих правах, ничему не отдаётся предпочтение» (Васильев, 2000: 146). Можно сказать, художественное мышление обэриутов уподоблено мифологическому сознанию, главный закон которого, по мнению А. Ф. Лосева, «есть оборотничество, то есть возможность превращения всего во всё» (цит. по: Васильев, 2000: 146). Отсюда – причудливые ассоциации, немотивированные уподобления, соединение несоединимого. Вот пример типичной *семантической бессмыслицы* у Введенского:

уж летят степные галки  
уж горячей пеной по небу  
в шесть мечей сверкают башни  
и блестят латинским маслом  
волосами щит лазурный  
вмиг покрылся как гусёныш

кипите кости в жиже бурной  
варенье чёрное в стаканах  
уста тяжёлого медведя  
горели свечкою в берлоге (Введенский, 1993, т. 1: 43–44).

Не столь явную, но всё же нескладицу встречаем у Тима Собакина:

такой печальный но разумный  
чужой голодный полосатый  
надев потрёпанные крылья  
пришёл в 11.07

на ужин ел сухую мышку  
на завтрак пил сырую чашку  
затем печально но разумно  
глядел на звёзды и туман  
он говорил  
вчера был вторник  
а завтра будет понедельник  
как много *шмяксов* преподносит  
нам Геометрия Времён (Собакин, 2007: 286–287).

Обращает на себя внимание не только полное (как и в большинстве стихотворений Введенского) отсутствие знаков препинания, но и нарочитое нарушение привычных временных отношений, загадочные эпитеты (*сырая чашка*).

Странные, невиданные в реальности вещи у Собакина постоянно носит с собой бабушка Клава («Залив непоседливых бабушек»). В вещевом мешке у неё «согласно Уставу положено: 20 котлет, / бидон ядовитой отравы / и даже *пузатый скелет*» (Собакин, 2007: 12), а из акваланга она достаёт «*бутыль пучеглазого масла / и даже сухой сандалет*» (в приведённых примерах курсив наш. – А. К.). Автор также вкладывает в уста одного

из героев – кашалота – нелепую характеристику самой бабушки: «А что там, подобное крабу, плывёт, будто рыба-пила?» (Собакин, 2007: 14).

Как уже отмечалось ранее, жанрово-стилевая традиция обэриутов восходит к народно-смеховому творчеству, и прежде всего к небылицам. «Художественный мир небылиц – это невозможный в действительности “мир невоплощённого и неосуществимого”, который создаётся в условиях установки на ничем не ограниченную свободу вымысла» (Васильев, 2000: 161). Многие рассказы и «Случаи» Хармса могут быть охарактеризованы как «небывальщины» и «неслыхальщины» – трудно представить, что у девочки на носу могут вырасти две голубые ленты, или что все люди разом способны позабыть, что идёт раньше – 7 или 8. Такими же «небывальщинами», лишёнными волшебной подоплёки (то есть основанной не на вмешательстве потусторонних сил), изобилует современная детская литература. Наиболее тесно понятие абсурда как *ситуационной бессмыслицы* в ней связано с именем уже не раз упоминаемого Артура Гиваргизова. По признанию автора, творчество обэриутов, их приёмы построения абсурдного текста сильно повлияли на его собственную писательскую манеру. Особенно восхищает Гиваргизова тот факт, что у обэриутов «все описываемые ситуации выглядят как натуральные, какими бы нелепыми они при этом бы ни были. Это особое умение и талант <...> сделать серьёзную ситуацию комичной, а бессмыслицу и выдумку – реальной ситуацией» (Хейфец, б/г). Юмор Гиваргизова часто заключается в том, что писатель навязывает своим героям какие-либо абсурдные обстоятельства и ставит их перед необходимостью сосуществовать с ними и, более того, воспринимать их как должное. При этом сами факты демонстративно нелепы. Например, обычный школьный урок преподносится автором как строевая подготовка, где главное – не получение новых знаний, а железная дисциплина и умение беспрекословно выполнять команды учителя. В рассказе «Урок музыки» вся проверка домашнего задания сводится к тому, что учительница Вера Петровна называет ноты и требует ответить на вопрос, что это. При этом

отвечать нужно предельно лаконично, не добавляя от себя ничего лишнего, даже если это «лишнее» – имя и отчество самой учительницы:

«– Коробкин, что такое “До”?»

– Название ноты, Вера Петровна.

– Отставить Веру Петровну!

– Есть отставить» (Классики..., 2002: 6).

Любое отступление от шаблонного ответа «Название ноты» сурово карается:

«– Кто мне скажет, что такое “Соль”? Ну-ка, Клеткина.

– Это такая... в еду кладут, чтобы вкуснее было. Вера, ой, извините, отставляю.

– Лечь, Клеткина, встать! А теперь подойди к пианино и подними его пять раз» (Классики..., 2002: 7).

Образ учителя как воинственного солдафона подчеркивается Гиваргизовым наличием у педагога вполне реальных армейских атрибутов:

Она [Марь Иванна] у входа.

Та, что в каске,

В солдатских туфлях по колено.

Что машет в воздухе указкой,

Похожей больше на полено (Гиваргизов, 2012: 18).

Часто перевёрнутый вверх ногами мир становится для персонажей писателя единственно пригодным для существования, в то время как вполне нормальные, логичные вещи воспринимаются ими враждебно. Главный герой рассказа «Глупый математик» решает заработать много денег (на пиджак) и поступает работать в магазин продавцом, наивно полагая, что главное для этого – умение считать и крепкие ноги. Математик точно взвешивает товар на весах и правильно выдает сдачу, чем вызывает у покупателей раздражение:

«Идут хозяйки домой в плохом настроении, еле ноги тащат. Одна думает: «Я бы сказала, если бы меня обвесили: “Ты что думаешь, я считать

не умею! Да я в школе отличницей была, понял?” Нет, не так: “Да я в школе отличницей была, понял?!” Эх, зря вчера до полдвенадцатого готовилась».

«Эх, эх, эх, эх, – вздыхала в мыслях другая хозяйка. – А я стихи сочинила: “А ну-ка посчитай получше, а то будет тебе сейчас хуже”» (Гиваргизов, 2011а: 116).

В итоге директор магазина увольняет математика, объясняя причину так:

«– С людьми надо по-человечески, а не как машина. <...> Ты бесчувственный» (Гиваргизов, 2011а: 117).

«Небывальщины» и «неслыхальщины», которые никому таковыми не кажутся, постоянно происходят с Нинкой из рассказов Валентины Дёгтевой: девочка пьёт чай с гуманоидом, ест овсянку с летающим крокодилом, в то время как её мама вызывает пожарных, чтобы те сняли рептилию с подоконника – «а то он весь вид портит» (Дёгтева, 2009: 59). Каждое утро метаморфозы происходят с мальчиком Юрой из рассказов Михаила Есеновского: то у него вырастает огромная голова, то усы, то ружьё вместо левой руки. И каждый раз абсурд происходящего усугубляется совершенно алогичной реакцией Юриной мамы. Например, когда у мальчика появляются девчоночьи косы, мама утешает сына весьма своеобразным способом: «по головке погладила, расчесала и нарядные бантики заплела, синего мужского цвета» (Есеновский, 2009: 42).

В отличие от обэриутов, современные детские писатели иногда объясняют причины происходящих непонятностей, кроящиеся, как правило, в игре детского воображения: «Другой раз Юра проснулся, а у него ничего не выросло – ни ноги, ни руки, ни шея, ни голова. Стал он себя осматривать с головы до ног. Так и есть – ничего нет. Так Юра вырос и стал большим, большим-пребольшим, очень большим, даже *взрослым*» (Есеновский, 2009: 62). Фактор «взрослости», или рациональности нередко нарушает сложившуюся *гармонию абсурда* (подробнее об этом – ниже), потому что диктует свои правила-стандарты. В стихотворении А. Усачёва читаем:

Плыла в облачках  
Вобла в очках,  
Листала журнал с интересом.  
Вдруг видит – рассказ!..  
О воблах как раз  
Писал знаменитый профессор:

Что воблы не могут  
Плыть в облачках,  
Что воблы вообще  
Не бывают в очках,  
Что вобла с журналом,  
в очках –

Это вздор  
И верить подобному вздору –  
Позор!

И Вобла решила  
По небу не плыть  
И даже очки  
Перестала носить,  
И больше журналов  
Она не читает –  
Обидно читать,  
Что тебя НЕ БЫВАЕТ! (Кукареку..., 1990: 71).

«Заразившись» от взрослых «вирусом рациональности», ребёнок утрачивает связь с миром жизнеутверждающего абсурда, как в «Сказке» В. Друка:

Летела швабра.  
«Мама, – спросил Коля, –

а разве швабры летают?»

«Нет, конечно», – ответила  
мама.

И швабра упала (Кукареку..., 1990: 12).

Развёртывание обэриутского текста подчинено не раскрытию смысла, а двусмысленной игре, в которой возможность понимания манит и ускользает. Эта игра пронизывает содержательный и формальный планы, от неожиданных сюжетных ходов до окказиональной орфографии и пунктуации, *разрушения принципов вербального общения*, когда «подчёркивается неспособность языка выразить реальность хаоса» (Лейдерман, Липовецкий, 2006: 392). В произведениях современных детских писателей эти приёмы порождают прежде всего комический эффект. Например, абсурдность диалогов в текстах Артура Гиваргизова достигается при помощи использования фраз, лишённые информации или смысла. Коммуникация персонажей, однако, от этого несколько не страдает, т. к. они прекрасно понимают друг друга, и вся ущербность их общения остаётся чисто внешней. Так, в рассказе «Как дела» два друга, Серёжа и Юра, встретившись после двухдневной разлуки, никак не могут наговориться. Усевшись посреди дороги в креслах, которые они по счастливому совпадению оба несут из магазина, друзья беседуют до позднего вечера, мешая машинам проехать. Вот что представляет собой их диалог:

«– Как дела? – спрашивал Серёжа.

– Нормально, – отвечал Юра.

– Как дела? – спрашивал Юра.

– Нормально, – отвечал Серёжа» (Гиваргизов, 2011б: 130).

Гиваргизов по-доброму подтрунивает над малоинформативной речью подростков, которые, едва расставшись, тут же звонят друг другу и подолгу говорят ни о чём. Но в этом общении – не оборванный, дисгармоничный мир хаоса, а естественная потребность.

Часто львиную долю диалога героев в текстах Гиваргизова составляют дразнилки. Никто из персонажей не может остановиться первым, и «процесс коммуникации», основанный на различных звукоподражаниях, звуковых повторах и вариациях, затягивается до бесконечности. Такой приём, в частности, используется в рассказах «Генерал и грибы», «Генерал и колобок» и «Генерал и медведь». В первом случае генерала дразнит леший, и весь их диалог состоит из одного только «Ме-е-е-е-е-е». Во втором рассказе забиякой оказывается лиса: она смеётся над генералом за то, что тот не съел колобка:

«– Да я просто есть не хотел! – оправдывался генерал. – Я за час до этого три тарелки борща съел!

– Ха-ха-ха! – смеялась лиса. – Я тебе верю!

– Хэ-хэ-хэ, – передразнивал генерал.

– Ха-ха-ха...

– Хэ-хэ-хэ...

– Ха-ха-ха...

– Хэ-хэ-хэ...»

В третьем рассказе уже сам генерал издевается над медведем, забывшим сделать три строевых шага, называя его курицей:

«– Ко-ко-ко, – обзывался генерал. – Курица! Ко-ко-ко...

– Сам ты курица!

– Цып-цып-цып-цып-цып...

– Сам ты – цып-цып-цып-цып» (Гиваргизов, 2011а: 85).

Юные читатели наверняка узнают в этих рассказах себя, увидят, как смешно и нелепо выглядят со стороны бесконечные дразнилки и что было бы, если бы этим занимались не только дети, но и взрослые. Гораздо проще и умнее – не поддаваться на провокации со стороны насмешливо настроенного собеседника и не злиться на него, как это и делает жена рыбака в рассказе «Сон»:

«– Скажи, а ты веришь в сны? <спрашивает рыбак у своей жены>

– Конечно, – ответила жена.

Она опустила вязание и сняла очки.

– Ну и дура, – сказал рыбак.

– А ты умный, – усмехнулась жена.

Она надела очки и стала вязать дальше» (Гиваргизов, 2011а: 96).

Однако не всегда герои Гиваргизова беспрепятственно ведут диалог, пусть даже и внешне неполноценный. Порой что-то мешает им наладить нормальную коммуникацию, и часто следствием этого становится возникновение языковых и речевых аномалий. Персонажи, например, могут обладать разным багажом знаний, как двоечник Серёжа Гаврилов и отличница Сереберцева, что не позволяет им адекватно понять друг друга. Так, в рассказе «О гематогенах» Серёжа Гаврилов допытывается у Сереберцевой, почему она круглая отличница. Получив ответ «Это гены», Серёжа решает, что гены – это какое-то лекарство, и бежит за ним в аптеку. Там ему говорят, что в продаже имеются только гематогены. Серёжа покупает семь штук, съедает их, но по-прежнему получает двойки и злится на Сереберцеву.

У неудачного коммуникативного акта может быть и более простая причина – незнание одним из участников беседы языка остальных говорящих. Царице-англичанке из сказки «Как маленькая пылинка спасла государство» попадает в глаз пылинка. Все решают, что царицу стукнули в глаз, и начинают допытываться, кто виновник. Произнося с сильным акцентом русские слова, англичанка невольно обрекает на казнь Песчинкина, Пылинкина, Пылова, Капылова, Пыльева, Соринина, Сорина, Соринского и Семёнова. Чтобы хоть как-то объяснить правомерность подобного количества смертей, автор заявляет, что все казнённые были членами революционно-террористической организации и планировали в этот день государственный переворот, но у них ничего не вышло (Гиваргизов, 2011а: 73–74).

Наконец, коммуникация может не состояться по такой банальной причине, как глухота одного из героев. Дедушка из рассказа «Опять о машинах» плохо слышит, но обязательно хочет участвовать в споре. Он невпопад соглашается то с одним, то с другим спорщиком, всё время повторяя при этом: «А о чём вы спорите?» Комизм рождает и его финальная фраза «А о чём вы спорите? Опять о машинах?», естественно, не имеющая к спору никакого отношения.

Таким образом, неудачная коммуникация в рассказах и сказках Гиваргизова не рождает ощущения трагедии языка, языкового расподобления – она является одним из приёмов, попыткой по-новому взглянуть на известные слова, удивиться внешнему сходству семантически далёких слов (гены – гематогены, Пушкин – пушистый и т. д.), поиграть с ними.

Нарушение постулатов нормальной коммуникации то и дело встречается и в уже упоминавшейся ранее «Сказке с подробностями» Г. Остера. Вот возмущаются, начиная уже путаться в выражениях, школьники, обнаружившие на детской площадке вылезший из земли корень баобаба: «– Кошмар! – закричали школьники. – Если всякие тормашки начнут расти вверх ромашками... То есть, мы хотели сказать, ромашки вверх тормашками...» (Остер, 1989: 85) А вот, решив проучить своих вечно ссорящихся детей, родители Кати и Пети выбирают необычный способ «мести»: «Взрослый Катин и Петин папа с бородой, измазанной разноцветными красками, висел под потолком, ухватившись руками за люстру, быстро раскачивался туда-сюда и выкрикивал какие-то отдельные слова:

– Бессонница! Гомер! Тугие! Паруса! Я! Список! Кораблей! Прочёл! До середины!

Мама Кати и Пети, взрослая симпатичная тётя в очках и очень красивом, но ужасно испачканном платье, прыгала по дивану, изо всех сил крутила над головой утюг на электрическом проводе и не переставая кричала что-то совершенно непонятное:

– Е равно Эм Це квадрат! Е равно Эм Це квадрат! Е равно...» (Остер, 1989: 112–113).

Сцена, на первый взгляд достойная хармсовской «Елизаветы Бам». Сравните:

Елизавета Бам: Котлеты! Варвара Семённа!

Иван Иванович (*кричит, стиснув зубы*): Плясунья на проволо-о-о!

Елизавета Бам (*спрыгивая со стула*): Я вся блестящая!

Иван Иванович (*бежит вглубь комнаты*): Кубатура этой комнаты нами не изведена.

<...>

Елизавета Бам (*бежит на другой конец сцены*): Свои люди, сочтёмся! (Хармс, 1999б: 130).

Та же нелепость движений, то же речевое расподобление... Между тем, если у Хармса мы видим полную дисгармонию, искажение связи между причиной и следствием, человеком и миром, подлинную «трагедию языка» (Ж.-Ф. Жаккар), когда смысл теряют даже идиомы (фраза Елизаветы «Свои люди, сочтёмся!» в контексте пьесы не несёт абсолютно никакой информативности), то у Остера всё иначе. Внешне абсурдное поведение родителей имеет чёткую цель, и для её достижения они используют средства, заимствованные у собственных детей – с той лишь разницей, что выкрикиваемые ими фразы представляют собой ещё и своеобразное приобщение Кати и Пети к мировой культуре (а значит, наполняются новым смыслом, а не теряют ранее имеющийся). Иными словами, пользуясь приёмами обэриутов, Остер создаёт абсурдную внешне, но гармоничную внутренне ситуацию, что позволяет говорить о *гармонии абсурда*.

То же самое встречаем у Тима Собакина. Нечленораздельными звуками, напоминающими поэзию «зауми» начала прошлого века, у писателя неожиданно завершаются многие вполне логически цельные стихотворения, вошедшие в сборник «Заводной мир»: «умк-умк туююю» (Собакин, 2007: 219), «ынг-ынг хеееее» (Собакин, 2007: 226) и пр. Однако непонятные

фонемы прекрасно отражают название книги, передавая механические звуки *заводного мира*, игру, которая сама по себе является выражением гармонии.

Одним из основных текстопорождающих механизмов, приводящих к абсурду, и важнейшим принципом поэтики ОБЭРИУ является и многоуровневая *релятивность*. Этот принцип в самых общих чертах «характеризуется тем, что значимые элементы текста существуют в нестабильном состоянии, они не могут быть однозначно зафиксированы и определены, а те определения, которые к ним применяются, сосуществуют в тексте, носят взаимоисключающий характер» (Кобринский, 1999: 70). Самым простым примером является начало рассказа Хармса «Четвероногая ворона»: «Жила-была четвероногая ворона. Собственно говоря, у неё было пять ног, но об этом говорить не стоит» (Хармс, 1999а, т. 2: 129). Другой рассказ Хармса «Голубая тетрадь № 10» целиком построен на этом принципе. Начинается он так: «Был один рыжий человек...». Затем читатель узнаёт, что у этого человека не было волос, ушей, рта и внутренностей. Рассказ заканчивается словами: «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём больше не будем говорить» (Хармс, 1999а, т. 2: 129).

У Введенского и Хармса релятивность часто достигается при помощи приёма нестабильности персонажа. Например, Иван Иванович в уже упоминаемой пьесе «Елизавета Бам» присваивает героине различные отчества: Елизавета Таракановна, Елизавета Эдуардовна, Елизавета Михайловна. Во многих произведениях обэриутов «персонажи не равны себе и нередко в очередных сценах выступают в новом амплуа» (Васильев, 2000: 167).

По мнению А. А. Кобринского, «релятивность, наблюдаемая в поэтике обэриутов, является воплощением их главных художественных устремлений: уловить и зафиксировать в тексте “текущую” и неуловимую реальность, с помощью ограниченных возможностей языка (ср. прокламационные строки

Введенского: “Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли”) воплотить постоянное движение и изменчивость» (Кобринский, 1999: 74).

Аналогичный приём встречаем у современных детских писателей. Например, сборник рассказов Михаила Есеновского «Главный шпионский вопрос» начинается словами: «Один мальчик, которого звали Юра, был очень храбрый. Он практически ничего не боялся, кроме некоторых вещей» (Есеновский, 2009: 5). Далее выясняется, что Юра боялся чуть ли не всего на свете: спать на кровати, всех тёмных комнат в квартире, сохнувшего на кухне белья (особенно простыни), дедушкиного портрета на стенке и пр. Или у любителя парадоксов Тима Собакина в стихотворении «Подарок» читаем:

И я привязывал пуговицы  
верёвками  
(как умел),  
хотя привязывать пуговицы  
я никогда не умел (Собакин, 2007: 70).

Сказка Артура Гиваргизова «Танцор Генрих» начинается словами: «В биографии великого танцора Генриха написано, что у него одна нога была короче другой. На целых двенадцать сантиментов» (Гиваргизов, 2011а: 41). Сам по себе этот факт, конечно, не исключает возможности наличия у Генриха выдающихся танцевальных способностей. Но уже следующая фраза – «И, говорят, танцевать он вообще не умел» (Гиваргизов, 2011а: 41) – демонстрирует один из примеров релятивности (как может быть выдающимся танцором человек, не умеющий танцевать?).

Абсурд неизбежно приводит к своеобразной смысловой аберрации, неподвластной обычной человеческой логике, но вполне доступной ребёнку. Странности и всякого рода непонятности, нарушение привычных принципов повествования привлекают детей, поскольку возвеличивают игровую ситуацию как таковую.

На основе рассмотренных примеров можно сделать вывод, что присущие обэриутскому тексту приёмы и черты находят новое осмысление в современной детской литературе. Если эстетика обэриутов подчинена особой логике дисгармонии, вывернутой наизнанку реальности, гротескности аннигилированного мира, все привычные связи, прежние пропорции, отношения, естественный порядок вещей в котором оборваны и подчинены новым жестоким законам, то современные авторы, пишущие для детей, не утверждают свой абсурдный художественный мир, а поясняют рядовые жизненные ситуации, не искажая, но наоборот, раскрывая ординарные явления.

### **1.3. Авангардная речевая игра в современной детской литературе**

Ещё одним важным приёмом, при помощи которого авангардисты «преодолевали шоры узуального словоупотребления и “очищали конкретный предмет от его литературной и обиходной шелухи”» (Кобринский, 1999: 74), является создание речевых аномалий и орфографических девиаций. То, что некоторые исследователи списывали на неграмотность (особенно это касается текстов Хармса, так и не сумевшего, как известно, получить ни высшего, ни даже средне-специального образования), на деле оказалось глобальным экспериментом над языком. В своих произведениях авангардисты создали особый мир, который принципиально не мог быть описан с помощью ранее существовавших языковых конвенций.

Литература для детей в конце XX – начале XXI вв. развивается, в основном, по авангардной игровой модели, главным принципом которой была игра со словом. Популярность речевой игры в творчестве поэтов и писателей, работающих для детей, объясняется, главным образом, наивным отношением к слову юных читателей (слушателей): «смех вызывает простая перестановка слов, или их неправильное произношение, или сопоставление иностранного слова по звучанию с русским» (Сарафанова, 2008: 67).

Как игровой приём, несомненно, стоит рассматривать, в частности, речевые аномалии на основе *тавтологии* – повторения однокоренных слов:

Но смелая бабушка Клава

умело умеет нырять! (Собакин, 2007: 13)

(Тим Собакин «Мой товарищ бабушка»)

...заслуженного свиновода

заслуженно ты заслужил (Собакин, 2007: 22).

(Тим Собакин «Мой товарищ внук»)

Эта языковая игра явно бросается в глаза и воспринимается на слух как скороговорка, забавляя ребёнка. Являясь, по сути дела, речевой ошибкой, семантическая избыточность, тем не менее, «освежает» текст, одновременно демонстрируя скрытые возможности языка.

Ещё один часто встречающийся у современных детских писателей тип аномалий основан на *реализации тропа*. Это излюбленный приём Тима Собакина. Пример тому – буквальное понимание поговорки «нужен как собаке пятая нога» героиней стихотворения «Запасная нога» – служебной Собакой. Лирический герой спрашивает Собаку, «не нужна ли / ей случайно пятая нога» (Собакин, 2007: 35), на что получает ответ, что она «была б готова голодать – / лишь бы только с самого начала / пятою ногою обладать» (Собакин, 2007: 35). Далее воображение рисует Собаке радужные перспективы поимки врагов при помощи запасной ноги, которые герой обрывает своим признанием: «Извините, я ведь пошутил» (Собакин, 2007: 36).

Другой пример – реализация буквального значения выражения «сесть после стирки» (стихотворение «После стирки»). Когда хозяин ругает брюки за то, что они сели утром грязными за стол, те «резонно» возражают:

«Мы ведь *сели*

после стирки –

значит,

чистые вполне!» (Собакин, 2007: 39).

Интересно «работает» этот же приём в стихотворении «Усталый снег». В первой строфе автор, используя повторы («шёл, шёл»), описывает долго идущий снег, во второй перечисляет предметы, оказавшиеся под снегом, и наконец заключает: снег лёг,

Потому что шёл  
всю  
ночь.

Потому что снег  
устал (Собакин, 2007: 77).

Известно, что буквальное понимание идиом свойственно, прежде всего, детям, ещё не постигшим образность родного языка. Так, в одном из «Рассказов маленького мальчика» Олега Кургузова главный герой дословно понимает брошенную мамой в адрес папы фразу «Не лезь в бутылку!» И даже после того как мать объясняет значение этого фразеологизма: «Про человека, который попусту спорит и упрямится, говорят “Он лезет в бутылку”» (Кургузов, 2008: 87), мальчик сдаёт все имеющиеся дома пустые бутылки, а на вырученные деньги покупает банку яблочного компота. «Компот этот я не очень люблю, но зато у банки горлышко широкое. Папу легче доставать будет» (Кургузов, 2008: 88), – объясняет он свой поступок.

Играет с идиомами и современный детский поэт Евгений Клюев. В цикле его стихотворений «Учителя всякой всячины» есть, в частности, и текст, посвящённый некой Марине Псовне Комаровой – учителю стояния на кончиках ушей, которая «могла хоть две недели / стоять и подпирать собой / небесный купол голубой» (Клюев, 2009: 29). Когда ученик близок к отчаянью и в сотый раз падает в грязь, Марина Псовна, подбадривая его, говорит:

Твои успехи впереди –  
Ты только *ухом не веди* (Клюев, 2009: 29).

Устойчивое выражение «и ухом не вести» (то есть не обращать никакого внимания) в данном контексте оказывается конкретным советом.

Другой учитель – Евгений Мармеладыч Колесов – учит «ношению усов / в авоське»:

...вот тебе авоська  
в ней, дорогой мой, значит, и *носи*  
свои неприручѣнные *усы*! (Клюев, 2009: 61).

Здесь одно из значений слова «носить» – иметь что-либо – неожиданно подменяется другим – перемещать что-либо на весу.

Другое устойчивое выражение – «распустить нюни» (то есть расхныкаться, расплакаться) – Клюев не просто использует в буквальном значении, но и обновляет: если нюни *распускают*, значит, можно их и не распускать. И этому, по мнению рассказчика, опять же можно и нужно научиться:

Кондрат Апрелич Полнолуний  
учил *нераспусканью нюней*:  
вы положите ваши нюни  
в карман плаща или пальто –  
и ни при маме, ни при няне  
не распускайте ни за что! (Клюев, 2009: 72).

Реализацию буквального значения в контексте переносного употребления – «характерный пример возвращения к “конкретным формам и значениям” <...> в противовес сформировавшейся традиции употребления» (Кобринский, 1999: 80) – нередко использует и Марина Бородицкая. Так, в стихотворении «Убежало молоко» Бородицкая подробно расписывает путь молока из кастрюли по улице и обратно:

Вниз по лестнице  
Скатилось,  
Вдоль по улице  
Пустилось,

Через площадь  
Потекло,  
Постового  
Обошло,  
Под скамейкой  
Проскочило,  
Трёх старушек  
Подмочило,  
Угостило  
Двух котят,  
Разогрелось –  
И назад... (Бородицкая, 2007: 26).

Буквальное понимание выражения «молоко убежало» не отменяет, впрочем, его переносного значения:

Тут хозяйка подспела:  
– Закипело?  
Закипело! (Бородицкая, 2007: 26).

А вот приём, использованный в другом стихотворении этого же поэта – «Прогульщик и прогульщица», – близок скорее к каламбуру: если вначале Бородицкая образовывает существительные «прогульщик» и «прогульщица» от глагола «прогуливаться»:

Прогульщик и прогульщица  
Прогуливали день:  
Брели вдвоём сквозь белый свет  
и голубую тень... (Бородицкая, 2007: 4) –

то впоследствии оказывается, что дети не просто гуляли, а именно *прогуливали* уроки:

...И проходили за урок  
По полтора бульвара (Бородицкая, 2007: 4).

(Здесь, кстати, интересно и выражение «проходили за урок»: употреблённое в буквальном значении (успевали пройти расстояние в полтора бульвара за то время, пока идёт урок), оно вызывает улыбку, поскольку чаще всего употребляется в значении «изучали на уроке, осваивали какую-либо тему».)

Похожий пример встречаем в стихотворении Бородицкой «Последний снег», где речевая игра основана на многозначности слова «выпасть» (в частности, так говорят и об осадках, и о жребии):

*Так выпало – значит, лети, кружась,  
Одной надеждой держась,  
Что скажет какой-нибудь человек:  
«Ну вот и последний снег»* (Бородицкая, 2007: 79).

Каламбурит и Сергей Седов в одной из «Сказок о Змее Горыныче», рассказывая о встрече Змея с «феноменальным хвастуном» Петькой: «Однажды Змей Горыныч схватил Петьку лапой, положил его на свой самый больной зуб и собрался раскусить». Когда Петька начал выдавать себя то за Геракла, то за Илью Муромца, то за чемпиона мира по каратэ, «Горыныч за сердце схватился и упал без сознания – так и не раскусил Петьку-хвастуна» (Седов, 2000: 22) «Не раскусил» в данном случае значит и «не разгрыз, не съел», и «не понял, не догадался».

В сказке Сергея Шаца «Повелитель сновидений» тоже встречаем любопытный каламбур. Описывается следующая сцена в пекарне: «Пекарь открыл дверцу печки, и горячие булочки одна за другой стали выпрыгивать на прилавок. Все принялись ловить их, но они скакали по прилавку, не даваясь в руки. Но вот они немного остыли, и тогда, наконец, их удалось поймать» (Шац, 2004: 26). Глагол «остыть» здесь употреблён как в прямом значении – «охладиться, утратить теплоту», так и в переносном – «стать пассивным, менее деятельным».

На *метафорической полисемии* строит целое стихотворение Тим Собакин:

Уважаю вход  
как вид движения:  
я входил и в роль,  
и в курс,  
и в разум...  
Лишь пока в чужое положение  
мне войти не удалось ни разу (Собакин, 2007: 304).

Финал стихотворения, однако, возвращает к приёму реализации тропа:

Я когда-нибудь  
войду в энциклопедию!..  
Постою,  
вздохну –  
и тихо выйду (Собакин, 2007: 304).

Вообще, словесное творчество в произведениях детского авангарда близко к балагурству в его понимании Д. С. Лихачёвым. Последний считал, что балагурство – «одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит “лингвистической” его стороне» (Лихачёв, Панченко, Поньрко, 1984: 7), – «разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, даёт неверную этимологию или неуместно подчёркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т. д.» (Лихачёв, Панченко, Поньрко, 1984: 7).

Одним из комических приёмов балагурства является *стилизация безграмотной речи* путём нарочитого грамматически неправильного построения форм слов или даже целых фраз. В стихотворении «Перелётные мухи» уже не раз упомянутого Тима Собакина читаем:

...стаи упитанных мух  
снова вернутся на север,  
чтобы,  
летая вокруг,

нежно жужжать возле ухов,  
чтобы маханием рук  
мы отбивались от мухов (Собакин, 2007: 304).

В стихотворении «Визит» Собакин предлагает другой (естественно, тоже некорректный) вариант формы множественного числа родительного падежа слова «ухо»:

И голос ваш  
моих касался уш (Собакин, 2007: 184).

А форма третьего лица будущего времени глагола «хотеть» звучит не иначе как «захотит» (Собакин, 2007: 65).

Стилизацию под неграмотную письменную речь встречаем в произведении Олега Кургузова «Мы пишем рассказ», где дворовые мальчишки обносят дерево, про которое пытаются написать рассказ главный герой и его папа, изгородью и вешают табличку «Дериво пра каторое пишут расказ» (Кургузов, 2008: 73). В каждом слове сделано максимально возможное количество ошибок, что, естественно, воспринимается как приём.

Другая популярная форма словесной игры в поэтике детского авангарда – *метатеза*. Чаще всего метатезой называют перестановку звуков или слогов в слове, меняющую его звуковой, а иногда и смысловой облик. Но можно понимать её и более широко – как взаимное перемещение частей близлежащих слов или целых слов в одной фразе или в рядом стоящих фразах. Метатеза как нельзя лучше иллюстрирует формулу авангардного произведения – «акт разделения, сдвига и нового соединения» (Крылова, 2002: 24). «Авангард, “принципиально строящийся на смещении и переплетении планов или перераспределении элементов”» (Бирюков, 1996: 21), просто не мог пройти мимо этого приёма. Соответственно, различают метатезу на синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях.

Интересна морфологическая метатеза в «Очень трудной загадке» Собакина, точнее в ответе на неё:

Ну, а как зовётся тот,

кто автобус долго ждёт?

Он ещё не пассажир,  
но уже не пешеход... (Собакин, 2007: 211).

«*Ответ:*

Того, кто шёл по улице и был ПЕШЕХОДОМ, а потом ждёт на остановке автобус, чтобы стать пассаЖИРОМ, можно было бы назвать ПЕШЕЖИР.

И наоборот – ехавшему в автобусе ПАССАЖИРУ, который затем стал пешеХОДОМ, вполне подошло бы название ПАССАХОД» (Собакин, 2007: 211).

Пример лексической метатезы, также создающей комический эффект, встречаем в стихотворении того же автора «Время добрых зверей»:

Пускай забодала бы птица!  
пускай заклевала б овца! (Собакин, 2007: 279).

Лексическую метатезу наблюдаем и в стихотворении Евгения Клюева «Учитель дрессировки котов». Здесь она иллюстрирует неудачу лирического героя: если все коты учителя «могли считать до сорока, / могли летать под облака / и исполнять мечты», то кот ученика

...делал всё наоборот –  
не так, как все коты:  
летал мой кот – до сорока,  
считал мой кот – под облака  
и разбивал мечты... (Клюев, 2009: 22).

Простор для речевой игры предоставляют попытки **воспроизведения иноязычной речи**. В рассказе Олега Кургузова «Мы понимаем друг друга» мальчика и его папу приводит в восторг обронённая мамой фраза «Айн кокен драй петух»: «Ого! – сказал папа. – Ты и по-иностранному умеешь!» (Кургузов, 2008: 119). Значение фразы, правда, остаётся загадкой, т. к. мама с детства успела позабыть немецкий. Зато эти несколько слов становятся символом причастности к какому-то таинству, недоступному большинству

(недаром гости, при которых герои произносят «Айн кокен?» – «Драй петух!»), ничего не поняв, обижаются и уходят).

Категории «понимания-непонимания» очень часто обыгрываются детскими писателями именно при помощи стилизации под иноязычную речь. В рассказе Артура Гиваргизова «Песня о любви» король решает «подарить» королеве «любовную» песню бродячего певца из Африки, выдав за свою собственную: «Имбо каримбо-о-о, имбо-кари-и-и! Парам такарам! Са-а-а-а-а-у-у-у-э-э...» (Гиваргизов, 2005: 57). Однако план чуть было не срывается: «– Это не о любви, – сказала одна из служанок королевы (она была негритьянка). – Это о борьбе за свободу. Могу перевести» (Гиваргизов, 2005: 57). Впрочем, дело улаживает министр культуры, который отзывает служанку в сторону, после чего та «исправляется»: «Ой нет, я перепутала, не о борьбе за свободу, а о любви» (Гиваргизов, 2005: 57).

Есть у Гиваргизова и рассказы, в которых иноязычная речь воспроизведена вполне корректно. Но, лишённая перевода, она может быть понята только взрослыми, причём образованными взрослыми, владеющими турецким («Волшебный ковёр») или латынью («Не испортились ли придворные?») – то есть теми, чья эрудиция приближена к авторской (подробнее об этом – в п. 1.5. настоящей главы). У остальных читателей подобные фразы вызывают комический эффект, представляясь забавным набором слов, который всего лишь своеобразным способом активизирует внимание.

Не менее забавным приёмом видится соединение разноязычных морфем. Например, в своём стихотворении «Пудинг» Андрей Усачёв берёт английский суффикс «-инг» и проецирует его на русские слова, изначально такового не имевшие. В результате получается целый ряд комичных языковых новообразований: «блюдинг», «гостинг», «худинг», «толстинг» (Усачёв, 2010: 152).

Тим Собакин, используя аналогичный приём в стихотворении «Занятие что надо», идёт ещё дальше, сохраняя даже латинское начертание морфемы -ing:

И пусть во время дайвiнг  
тебе щекочут пузiнг  
то плавники акулiнг,  
то щупальца медузiнг (Собакин, 2007: 238).

Нередко писатели не просто видоизменяют уже имеющееся слово, чтобы представить его в новом свете, а создают новое. «Актуализации скрытых смыслов» служат *неологизмы*, «на которые чрезвычайно богат словарь авангардного искусства» (Крылова, 2002: 50). Поскольку словотворчество свойственно детскому сознанию, современные детские писатели зачастую объясняют появление в своих текстах новых слов именно неустоявшимся речевым поведением ребёнка: обладая пока ещё небогатым лексиконом, он пытается сконструировать недостающие слова при помощи имеющихся средств. Яркий пример – рассказ Олега Кургузова «Я задаю вопросы»:

«Мама не отпускает меня гулять.  
Кто она? Непускальщица?  
Я отказываюсь от обеда и реву.  
Кто я? Капризорёв?  
Папа ставит меня за это в угол.  
Кто он? Вуголставщик?  
Я стою в углу. А они обвиняют друг друга в том, что плохо воспитали меня.  
Кто они? Обвинщики?  
Папа кричит на маму и машет руками?  
Кто он? Крикомахальщик?  
Мама молча бьёт тарелку за тарелкой об пол.  
Кто она? Тарелкобивица?

Наша семья ссорится.

Но разве мы семьеесорщики?» (Кургузов, 2008: 148–149).

По сути, рассказ является иллюстрацией процесса детского словотворчества, описанного ещё Корнеем Чуковским в его знаменитой книге «От двух до пяти»: «Иное “созданное” ребёнком речение, кажущееся нам таким самобытным, возникло, в сущности, лишь потому, что ребёнок слишком прямолинейно применяет к словам эти [грамматические] нормы, не догадываясь ни о каких исключениях» (Чуковский, 1990: 85). Чуковский восхищался лёгкостью, с которой дети от двух до пяти лет осваивают множество грамматических форм и создают по их законам собственные слова, думая, что они должны существовать во взрослом языке. Однако произведение Кургузова интересно ещё и тем, что за наивными детскими вопросами и забавными ответами на них прячутся глубокие нравственные проблемы, что позволяет говорить о дидактической функции, реализуемой в лёгкой, игровой форме.

В стихотворении Андрея Усачёва «Паповоз» лирический герой изобретает новое слово, дающее меткое название любимой игре:

Мы играли в паповоз,

В самый быстрый паповоз,

В самый лучший паповоз:

Ехал я, а папа – вёз (Усачёв, 2009: 25)..

Но иногда в подобные словесные игры включаются и взрослые. В рассказе Олега Кургузова «Полдник у пополдников» фраза мамы «Через полчаса мы пополдничаем» толкает отца семейства на «изобретение» особого воинского звания – пополдник (Кургузов, 2008: 105). Сына папа назначает своим заместителем – подпополдником. Новый статус обязывает к новым знакам отличия: вместо звёздочек на погонах герои развешивают у себя на плечах макаронины, что подчёркивает комичность и пародийность ситуации.

Свежий юмористический взгляд на такое обыденное занятие, как приём пищи, демонстрирует Тим Собакин, придумывая особые глаголы:

Жизнь гораздо вкуснее, чем кажется,

Настроение мигом повысится,

Если утром привычно

обкашиться,

а под вечер с лихвой

обсосиситься (Собакин, 2007: 271).

Таким образом, на основе вышесказанного можно сделать вывод, что из всего многообразия приёмов речевой игры современные детские писатели чаще всего выбирают именно те, которые близки самому ребёнку. Тем самым текст становится более понятным юному читателю, на подсознательном уровне владеющему этими приёмами. С другой стороны, многообразие функций, которые выполняют эти приёмы (эстетическая, развлекательная, познавательная, нравоучительная), позволяют говорить об их высокой продуктивности и релевантности.

#### **1.4. Интертекстуальность как традиция авангардной игры**

Введённый в 1967 г. теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой термин «интертекстуальность» оказался очень жизнеспособным. Кристева опиралась на труды М. М. Бахтина, его исследования «чужого слова» и «диалогичности» (учение о тексте как звене в цепи, диалоге между культурами) и, в частности, на работу 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Идея «диалога» «была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т. е. интертекстуальностью» (Цурганова, 1999: 205). Кристева утверждала, что «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (Кристева, 2000: 428). Затем к разговору

об интертекстуальности присоединился Р. Барт, который заявил, что само существование текста возможно лишь в силу его межтекстовых отношений (Барт, 1989: 486). Он же дал таким понятиям, как «интертекстуальность» и «интертекст», каноническую формулировку: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. <...> Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» (цит. по: Цурганова, 1999: 207).

Действительно, без явных или неявных цитат, вкраплений из других текстов, аллюзий, заимствований и пародий не обходится практически ни одно современное художественное произведение. Не составляет исключения и детская литература. Порой появление «ранее сказанного» в стихах или сказках для детей кажется случайным, непреднамеренным: слишком уж сложны для детского восприятия претексты, тексты-доноры, что сводит возможность знакомства с ними до прочтения текста-реципиента к нулю. Однако в литературе нет ничего случайного, поэтому авторы используют интертекстемы, преследуя определённые цели, без понимания которых невозможен анализ подобных произведений.

Скрытая и явная цитация в детской литературе конца XX – начала XXI вв. опирается на игру со словом. Именно как игровой приём стоит рассматривать, в частности, написание продолжения известного стихотворения Агнии Барто «Бычок» Тимом Собакиным. В русле исследований Б. В. Томашевского, который в начале XX в. выделил три типа текстовых связей («схождений»), как то: «сознательная цитация, намёк, ссылка на творчество писателя, определённым образом освещающие (трактующие) ранее созданные произведения»; «бессознательное

воспроизведение литературного шаблона» и «случайное совпадение» (Томашевский, 1923: 210–213), – мы явно имеем дело с первым типом. Собакин называет имя Барто в самом начале и дословно приводит её стихотворение, а затем сообщает, что некий доктор поэтических наук Роман БУЛЬВАРНЫЙ «обнаружил в секретном отделе публичной библиотеки неизвестные доселе строки», – и пишет ещё пять четверостиший. В «продолжении» повествуется, как «умелые строители устойчивых мостов» соорудили на месте падения бычка мост, на открытие которого приехал даже президент. Стихотворение заканчивается оптимистичным

И было всем наградою

Редиски два пучка...

И больше там не падало

Ни одного бычка! (Собакин, 2007: 216).

Помимо ясно выраженной юмористической направленности, подобное «поэтическое открытие», думается, преследует и другие цели. Автор иронизирует по поводу таких явлений массовой культуры, как многочисленные сиквелы (а также триквелы, приквелы и т. д.), которые нередко создаются не авторами оригиналов и с которыми, безусловно, знаком современный ребёнок.

В современной детской литературе встречаются и цитаты «взрослых» классиков, чьи произведения, впрочем, должны быть знакомы младшим школьникам, поскольку входят в рамки программы по чтению. Особенно часто «материалом» для современных детских писателей служит творчество А. С. Пушкина. Почему именно его? С детства ребёнку преподносят как аксиому: «Пушкин – наше всё», «Пушкин – солнце русской поэзии». Как правило, тем самым достигается обратный эффект: примелькавшиеся, крепко затверждённые, но совершенно неосмысленные строчки вызывают у ребёнка в лучшем случае апатию, в худшем – раздражение и ненависть к их автору. Как носитель клипового сознания, современный ребёнок «всегда ощущает некий барьер при обращении к классике, ведь это для него переход от одного

стиля мышления (изложения) к другому, иногда практически чужому» (Скорости культур..., б/г). Как показать, что классика не просто так выдержала испытание временем, что она до сих пор понятна и близка? Например, попытаться вписать её в современный контекст.

Именно это и делает, в частности, Артур Гиваргизов. В рассказе «Гениально» мы снова наблюдаем первый тип текстовых схождений по Томашевскому: дедушка читает внуку стихотворение Пушкина «Сижу за решёткой в темнице сырой...», прямо указывая автора. Сидящий на голове памятника поэту голубь думает, что Пушкиным назвали его – за пушистое оперенье. Решив похвалиться этим перед кошкой, голубь терпит от неё насмешки и затем, чтобы реабилитироваться, читает – «с выражением» – подслушанные строки. Эффект превосходит все ожидания: «Кошка перестала смеяться. Она серьёзно посмотрела на голубя и спросила:

– Сам сочинил?

– Сам.

– ГЕ-НИ-АЛЬ-НО!!!» (Гиваргизов, 2011а: 101).

Конечно, привитие ребёнку уважения к классике вряд ли можно считать первоочередной задачей этого текста (слишком отчётливы его смеховая природа и отсутствие дидактизма), но вопрос «Если даже кошка признаёт Пушкина гениальным, может, так оно и есть?» вполне прослеживается в произведении.

Обращается к Пушкину (правда, уже не столь явно) и Сергей Шац. Персонаж его рассказа «Птичий рынок» постовой Афанасий Мошкин «в свободное от службы время <...> был добрейший человек, гурман, любитель хорового пения. <...> Однако, заступая на пост, Афанасий буквально сатанел, буквально не владел собой, о чём позднее сильно жалел» (Шац, 2004: 63). Поэтому во время службы его звали не иначе как Афанасий *Буря-Мглою*. Хоть первоисточник и не назван прямо, разгадка значения фамилии лежит прямо на поверхности, и удовольствие от встречи хрестоматийных строк в столь необычном контексте ребёнку обеспечена.

Читатель более старшего возраста наверняка улыбнётся, узнав в том же рассказе имя двухголового великана – Гога-и-Магога (библейские названия народов, чьё нашествие принесёт с собой конец света; также упомянуты в «Мёртвых душах» Гоголя, где с ними сравниваются губернатор и вице-губернатор) – и «выслушав» от самого героя нехитрое ономастическое объяснение: «Левая башка – Гога. Правая – Магога. А вместе – Гога-и-Магога» (Шац, 2004: 75). Примерно на эту же интеллектуально-возрастную аудиторию рассчитано замечание паука из сказки Шаца «По лунной дороге», что четвёртую ногу он потерял в сражении при Аустерлице (Шац, 2004: 93): топоним явно выбран не случайно и отсылает к известному эпизоду «Небо Аустерлица» из романа Л. Толстого «Война и мир».

Буквально пронизана интертекстемами сказка Андрея Усачёва «Малуся и Рогопед». Злой гений Рогопед создаёт целый мир из искажённых слов, попутно используя в качестве «стройматериалов» и элементы других текстов. В сказке можно найти следы не только художественных произведений, но и, например, песен. Так, *Моляк*, как и добрая половина других персонажей не выговаривающий звук «р», утешает своих друзей при появлении акул словами, поразительно напоминающими «Песенку о капитане» В. Лебедева-Кумача: «– Спокойно! Я десятки лаз тонул следи акул...» (Усачёв, 2011: 45).

В произведении есть отсылки и к другим текстам, явно не входящим в круг детского чтения. Например, герои сказки ищут город Градов, который задолго до Усачёва придумал Андрей Платонов. Несмотря на то что Усачёв вряд ли мог этого не знать, об осознанной цитации речи быть не может: интертекстема никак не работает на переосмысление идеи претекста. Зато на ум приходит другое объяснение: словосочетание «город Градов» имеет особую аллитерационную выразительность и представляет определённую сложность для произнесения людьми с речевыми дефектами (как герои сказки). Кроме того, название города в дальнейшем обыгрывается: когда

город захватывают *Кысы*, он становится *городом Гадов* (нетрудно догадаться, что в обоих случаях из слов просто изымается буква «Р»).

Текстом-донором для сказки становится даже «Божественная комедия» Данте Алигьери. Попав на мрачный остров *Глот*, герои видят табличку, на которой среди прочего написано: «Оставь надежду каждый / Попавший в мой живот» (ср. с надписью на вратах дантовского ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий»). В данном случае вполне возможно случайное совпадение, тем более что оценить реминисценцию смогут разве что родители, читающие детям эту сказку. Впрочем, если учесть, что современная детская литература в основном носит двухадресный характер (подробнее об этом – в п. 1.5. настоящей главы), становится ясно, что авторская ирония достигает цели: *Глот* сознательно описывается с претензией на метафизику (приводятся размышления об относительности времени, о важности истинного Имени и пр.) и наводит на мысли об аде.

В «Малусе и Рогопедe» есть даже своеобразное толкование целого литературного направления – деревенской прозы: корова Розалия называет так разговоры других коров «о еде, да о мухах, да о местном пастухе *Макаре, который никуда телят не гонял*» (Усачёв, 2011: 89) – ещё одна интертекстема!

В контексте разговора о деревенской прозе любопытен и такой момент: среди персонажей цикла рассказов Усачёва «Приключения в зоопарке» встречается директор цирка, который носит имя Иван Африканович (совсем как главный герой повести Василия Белова «Привычное дело»). Вероятно, здесь мы тоже имеем дело с тем, что М. Л. Лурье в одной из своих статей назвал «эффектом перемигивания или перешучивания взрослых через голову ребёнка» (Лурье, 2003: 339). В то же время некая экзотичность имени, заключённый в нём намёк на Африку (в зоопарке и цирке много африканских зверей) работают сами по себе. (Заметим, что директора зоопарка зовут Львом Павловичем – вполне реальные имя и отчество в контексте рассказов о животных тоже обретают особую выразительность.)

Как игровой приём, дополняющий комический эффект, несомненно, следует рассматривать интертекстуальность и в произведении Сергея Седова «Геракл. 12 великих подвигов: как это было на самом деле. Рассказ очевидца». Иногда автор сам обозначает первоисточник. Например, в эпизоде, где описывается встреча Зевса в облике Амфитриона с Алкменой, греческий бог так отвечает на вопрос женщины о причине столь скорого возвращения с войны: «А чего тянуть-то? Пришёл, увидел, победил!» Фраза Цезаря, ставшая крылатой, снабжена комментарием-сноской: «Тут, по словам очевидца, греческий бог Зевс решил процитировать римского полководца Цезаря» (Седов, 2012: 6).

Многие из подвигов Геракла описаны словами вестников – слуг Эврисфея, подробно докладывающих о ходе каждой битвы своему царю. Вот сражение с Лернейской гидрой:

«– Ну как там?

– Сшибает головы.

– Сшибает? Очень хорошо. Ему же хуже будет!!!

<...>

– Сколько у неё теперь голов? – интересуется Эврисфей.

– Восемнадцать! – услужливо отвечает вестник.

<...>

– Сколько? – кричит Эврисфей.

– Двадцать четыре!..

– Сколько?!

– Тридцать шесть!..

<...>

– А как там наш герой?

– Устал, шатается, еле палицу поднимает» (Седов, 2012: 29–32).

Это напоминает описание битвы Ланцелота с Драконом в сказке Евгения Шварца «Дракон». Сравните:

«1-я горожанка. Но это ужасно!

2-я горожанка. Бедный дракон!

1-я горожанка. Он перестал выдыхать пламя.

2-я горожанка. Он только дымится.

1-й горожанин. Какие сложные маневры.

2-й горожанин. По-моему... Нет, я ничего не скажу!

1-й горожанин. Ничего не понимаю» (Шварц, 2003: 114).

Ещё одна прямо не называемая, но очень узнаваемая интертекстема – знаменитое гагаринское «Поехали!», которое в «12 подвигах Геракла» выкрикивает бог солнца Гелиос, возобновляя своё движение по небу после выхода героя с псом Кербером из царства мёртвых.

Финальная фраза книги – любимое хармсовское «Вот, собственно, и всё» – вполне возможно, является лишь бессознательной цитацией. Если в «Случаях» эти слова служат знаком прерывания читательского ожидания и иллюстрацией невозможности «создания законченного и целостного произведения» (Васильев, 2000: 150), то у Седова они приобретают иронический оттенок, в который раз снижающий пафос произведения: вот и конец, ничего особенного и не было.

На основе рассмотренных примеров можно сделать определённые выводы о функциях интертекстуальности в современной детской литературе. Интертекстеми используются:

- для создания юмористической, иронической атмосферы; с целью позабавить юного читателя;
- чтобы доставить эстетическое и интеллектуальное наслаждение читателю от узнавания известных строк в новом, необычном контексте;
- для актуализации текстов классической литературы, нового «открытия» их читателю;
- с целью придания детской литературе двуадресного характера, перевода её в разряд и взрослого чтения тоже.

Проявляясь в современной детской литературе всё чаще и ярче, интертекстуальность, несомненно, обогащает её, насыщает новыми красками, в то же время актуализируя лучшие традиции авангардной игры.

### **1.5. Двухадресность как неотъемлемая черта современной детской книги**

Такое свойство детской книги, как двухадресность, т. е. одновременная обращённость к детям и взрослым, безусловно, не является изобретением авангарда. О том, что качественная детская литература должна быть интересна не только прямым адресатам (детям), но и взрослым, говорил ещё В. Г. Белинский. Свой тезис о том, что детские произведения должны быть «писаны для всех», он развил в эссе «О детских книгах»: «Пишите, пишите для детей, но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочёл и взрослый и, прочтя, перенёсся бы легкою мечтою в светлые годы своего младенчества. Главное дело – как можно меньше сентенций, нравочений и резонёрства» (Белинский, 1979, т. 4: 61). Как видим, Белинский не уравнивал две интеллектуально-возрастные группы читателей, но подразумевал, что и взрослому должно быть приятно детское чтение – в ностальгическом ключе. Принципиально иначе понимал двухадресность А. П. Чехов. Так, в письме к Г. И. Россолимо от 21 января 1900 г. он отмечает: «...так называемой детской литературы не люблю и не признаю. Детям надо давать только то, что годится и для взрослых», поясняя при этом, что «надо не писать для детей, а уметь выбирать из того, что уже написано для взрослых, т. е. из *настоящих* (курсив наш. – А. К.) художественных произведений...» (Чехов, 1980: 19). Пожалуй, наиболее известное высказывание о двухадресности детской книги принадлежит Маршаку, который на вопрос, как нужно писать для детей, неизменно отвечал: «Так же, как для взрослых, только лучше».

То, что качественная детская литература выходит за границы своей непосредственной возрастной группы и становится литературой для всех, отмечают многие писатели и критики (см., напр.: Корф, 2006; В хорошей детской книге..., б/г; Современная детская литература..., б/г). Из современных литературоведов на принципиальной двуадресности детской литературы настаивает, в частности, Л. Н. Колесова. Однако, по замечанию М. Л. Лурье, её понимание природы и способов выражения «взрослого содержания» в детских текстах касается по большей части «серьёзности этических, психологических, мировоззренческих вопросов, которые ставятся в произведениях для детей и подростков без скидок на возраст читателя» (Лурье, 2003: 330). Таким образом, двойное кодирование практически сводится к усложнённой проблематике, всё отчётливее понимаемой по мере взросления читателя.

Существует, однако, и другое понимание двуадресности, которое предполагает наличие «имплицитно выраженных смыслов, разворачивающихся как бы параллельно с собственно детским содержанием» (Лурье, 2003: 329). «Взрослый адрес» таких текстов рождается при помощи реминисценций, исторических и биографических аллюзий, намёков, которые не могут быть считаны детьми не в силу их психологической незрелости, а по причине отсутствия необходимых знаний. Примеры такой двойной адресации детской книги, когда «взрослое» содержание оставалось в подтексте, встречаются уже в литературе советского периода. Так, двойной код был обнаружен исследователями в сказках К. Чуковского (Петровский, 1966: 123–126, 213–222, 242–253; Неёлов, 1976: 53–70; Гаспаров, 1992: 304–319), «Золотом ключике» А. Толстого (который, кстати, в рукописи был прямо назван «новым романом для детей и взрослых») (Петровский, 1979: 229–251), стихах С. Маршака (Неёлов, 1981: 62–75) и др. Говоря о тех случаях в отечественной литературе, когда «детские» жанры использовались в качестве ширмы для антирежимных высказываний, часто приводят в пример стихотворение Д. Хармса «Песенка» – о том, как человек, выйдя

из дома, бесследно исчезает. Написанное в 1937 г., когда люди тысячами пропадали в застенках и лагерях НКВД, оно действительно вызывало у взрослых читателей злободневные ассоциации. (Правда, А. Кобринский ставит под сомнение тот факт, что Хармс сознательно создавал текст со столь явными намёками (Кобринский, 2008: 184): слишком уж опасно это было, а положение писателя в то время и без того было довольно шатким. Тем не менее аллюзии весьма прозрачны и очевидны.) Тема деспотизма, вписанная в текст детской сказки, фигурировала и в произведениях Е. Шварца – достаточно вспомнить Мачеху из «Золушки» или Короля из «Обыкновенного чуда».

Начиная с 60-х гг. прошлого века манера «двойного письма» стала активно проникать в детскую художественную прозу, что во многом определило своеобразие творческой манеры Ю. Ковалёва, Э. Успенского, Кира Булычёва и др.

Однако попытка объяснить двухадресность детских текстов только стремлением преодолеть жёсткие идеологические запреты выглядит не совсем правомерной. Сегодня, когда давления цензуры уже нет, многие авторы по-прежнему предпочитают работать в том же русле, традиционно печатаясь в изданиях для детей. При этом амплу «вневозрастного» писателя сознательно подчёркивается ими в интервью, аннотациях и подзаголовках произведений. Так, например, ещё в 1990 г. в издательстве «Слово» вышел альманах членов объединения «Чёрная курица» «Кукареку» – «для детей, которым интересны взрослые, и для взрослых, которые не прочь ненадолго стать детьми» (Кукареку..., 1990: 4). Детям «от 5 до 500 лет» адресует свои сборники Юнна Мориц (Мориц, 2008; Мориц, 2010; Мориц, 2011). С «дедского на детский» переводят Артур Гиваргизов и лингвист Максим Кронгауз (Гиваргизов, Кронгауз, 2015). Настоячиво именуется себя «писателем для всех» (Тим СОБАКИН: Хорошая сказка..., 2003) Тим Собакин.

Для современного детского авангарда характерна двухадресность, возведённая в художественный принцип и во многом определяющая как

стиль повествования, так и смысловую структуру текста. Ориентированность детского произведения одновременно на разные возрастные аудитории, «его принципиальная «двукодовость», связанная с неоднородностью смысловой структуры самого текста и порождающая специфический игровой эффект» (Лурье, 2003: 343) – один из определяющих принципов авангардной литературы.

Таким «двукодовым» писателем, вводящим в свои детские тексты «взрослый адрес», является, например, Тим Собакин. Весёлые рассказы о девочке Кате и её родителях, публиковавшиеся в журнале «Трамвай», а впоследствии собранные в цикл «Река небывалых историй» в последнем сборнике Собакина «Заводной мир», в этом плане очень показательны. Рядом с музыкальными енотами и летающими котами взрослый читатель непременно разглядит реалии жизни рядовой российской семьи 1990-х гг., непонятные ребёнку. Последний, наверное, посмеётся над тем, что в Катиной семье постоянно, даже на Новый год, едят одну яичницу – с помидорами, макаронами, горохом, а взрослый вряд ли равнодушно пройдёт мимо строчек: «У нас и на яичницу с помидорами не всегда хватает» (Собакин, 2007: 100) или «Мне уже два месяца жалование не выдают» (Собакин, 2007: 100). А чего стоит упоминание о «ГОСУДАРСТВЕННОЙ премии», выданной Кате и её папе за спасение водолаза и сундучка с драгоценностями: «Они [Катя и папа] на неё два мороженных купили. И маме – ещё одну порцию» (Собакин, 2007: 91). Трудно не заподозрить автора в расчёте, что на эти элементы социальной сатиры среагирует именно взрослый читатель.

Мотивы голода, холода, лишений в произведениях Собакина выведены без обречённости, поданы как юмористическая критика. Так, лирический герой стихотворения «Как откормить свинью» зачитывается одноимённой брошюрой и, дрожа «совокупностью тощих форм» (Собакин, 2007: 266), мечтает, чтобы кто-нибудь сочинил брошюру о том, как откормить его. Но внезапно замечает «в конце оглавления неприятное слово «Убой»

(Собакин, 2007: 267) и решает: «...не стоит откармливаться – / лучше буду, / как прежде, / худой» (Собакин, 2007: 267).

Схожие мысли встречаем в другом стихотворении с говорящим названием «Собачья жизнь». Лирический герой – типичный маленький человек; единственное, о чём он может думать, это ломтик сала. Во время прогулки он встречает Собаку, одетую в комбинезон, и дальнейшие описания построены на контрасте:

Дрожал от мороза осиновый лист,  
и ветер свистел то и дело.  
Был комбинезон у собаки пушист,  
и сала она не хотела.

Моё же пальто  
было меньше на рост –  
едва прикрывало колено.  
И если б имел я в наличии хвост,  
то хвост бы дрожал непременно (Собакин, 2007: 251).

Впрочем, как показывает автор, за всё в этой жизни приходится расплачиваться:

Хозяин сказал вдруг Собаке:  
– Ложись!.. –  
Собака свалилась под ясень.

И смысл выраженья  
«собачья жизнь»  
мне стал очевиден и ясен (Собакин, 2007: 252).

Однако чаще всего животное в текстах писателя оказывается в том же положении, что и лирический герой, и само страдает от голода и холода. Так, мечты собаки из стихотворения «Собака в магазине» удивительно схожи с мечтами предыдущего героя: ей хочется погулять мясном отделе, чтобы

передать привет сарделькам,  
пообщаться с ветчиной,  
погостить у карбоната,  
поглазеть на колбасу... (Собакин, 2007: 59).

При этом область привнесения скрытых смыслов у писателя не ограничивается карикатурой на сложную экономическую ситуацию 90-х гг. прошлого века, когда были написаны эти строки. Собакин иронизирует и над другими, вневременными, явлениями – в частности, над пошлостью обывателей и их «засаленными страстишками» (Е. Евтушенко):

Сквозь обворожительный туман  
ехал я куда-то  
с милой девой,  
обхватив её рукою левой, <...>  
Дева мне шепнула:  
«Отчего ж  
вы кармана щупаете нити?  
Лучше в плен объятий заключите,  
чтобы я не чувствовала дрожь...» (Собакин, 2007: 276)

или

Здрав штанины мятых брюк,  
я сел за столик осторожно.  
Она сказала:  
– Милый друг,  
не заказать ли нам пирожных?  
А я подумал:  
«Баловство!  
Тем паче слишком дорогое...»  
Но заказал того-сего,  
а также многое другое (Собакин, 2007: 292).

Пародийность этих строк скрыта от юного читателя, но легко улавливается взрослым. Более того, ребёнок в данном случае сознательно обрекается автором на профанирование смысла, а полноценным читателем оказывается именно взрослый.

Одним из самых излюбленных приёмов у Собакина является создание эффекта сиюминутного, спонтанного рождения текста. Оговорки, самоисправления, причудливые, сменяющие друг друга ассоциации – всё это роднит его стихотворения и рассказы с произведениями, написанными в традициях метатекстовой прозы, и с автобиографическими произведениями, где «регулярно используются образные формулы, подчёркивающие фрагментарность, нечёткость воспоминаний, их ассоциативный характер» (Николина, 2002: 389). Неудивительно поэтому, что главным героем повествования нередко становится сам Андрей Иванов, или Тим Собакин. В круг тем, связанных с героем – «двойником автора», входит прежде всего творчество. Впуская читателя в «святую святых» – творческую мастерскую, представляя перед ним не демиургом, а ремесленником, критически оценивающим плоды своего труда (текст), писатель вызывает у юных читателей большее доверие к написанному. Но всё же приём остаётся приёмом, то есть сознательно предпринятым шагом. А в случае с Тимом Собакиным – ещё и ироничным:

Но бабушка Клава не дрогнет –  
такой уж она человек! (*Нет, лучше так:*  
она человек уж такой!) (Собакин, 2007: 12).

\* \* \*

Теперь вы и сами видали:  
шофёром работает внук –  
уверенно жмёт на педали  
привычным движением рук  
(*то есть ног*) (Собакин, 2007: 19).

\* \* \*

Как только по весу рекорды  
питомцы колхоза побьют,  
их свинообразные мор...

*(простите рыльца)*

сразу в «Книгу рекордов Гиннеса» попадут! (Собакин, 2007: 21).

(В двух последних примерах курсив наш. – А. К.)

Мы явно имеем дело с автором-организатором произведения, который «выстраивает текст на глазах у читателя, считая нужным поделиться своими сомнениями, соображениями, объяснить свой выбор сюжетного хода, размышляет над жанром и т. д.» (Звягина, 2001: 61). Характер двойной адресации в данном случае определяется уже не сложностью проблематики, а спецификой смысловой структуры самого текста. «Творческая рефлексия», с одной стороны, вроде бы отражает «муки творчества», знакомые каждому ребёнку, создающему собственное произведение (будь то стихотворение или школьное сочинение), а с другой – имеет юмористический подтекст, своеобразное послание взрослому читателю, знакомому с так называемыми «текстами о текстах».

Элементами интеллектуальной игры, скрытыми от прямого адресата – ребёнка – и не маркированными для него как загадки полны тексты другого представителя детского авангарда – Сергея Шаца. Рассказ «Птичий рынок» – одно из самых насыщенных «двойными кодами» произведений этого автора. Вот как там описывается, например, таракан-воришка Гиви: «Это был тощий, “взъерошенный” таракан, чем-то напоминавший Родиона Раскольников» (Шац, 2004: 70). Можно, конечно, предположить, что автор в данном случае рассчитывает на энциклопедический эффект, что любознательный читатель непременно поинтересуется у родителей, кто такой Раскольников и чем на него может быть похож какой-то таракан. Однако простым упоминанием имени героя Достоевского автор не ограничивается, и ниже на странице внезапно появляется не связанный напрямую с ходом действия

квазилитературоведческий монолог: «...Гиви не может зарубить Алёну Ивановну и несчастную Лизавету. Однако преступник любого размера нуждается в само-оправдании (так у автора. – А. К.). Что в конечном счёте оборачивается чистой воды само-обманом (так у автора. – А. К.) и жизненной драмой, что с большой художественной силой показал Фёдор Михайлович Достоевский в своём бессмертном романе» (Шац, 2004: 71). Названное здесь имя Достоевского для основного читателя (ребёнка) по-прежнему ничего не проясняет, и становится очевидно, что автору важен вовсе не познавательный эффект, а сам процесс затеянной им игры.

Помимо культурных реминисценций и аллюзий, предназначенными по большей части взрослым читателям представляются сатирические элементы, присутствующие в текстах Шаца. Героиня того же рассказа «Птичий рынок» тётя Муся, возмущённая тем, что её кот напугал «электрический коврик» (живая подушка) произносит «короткую, но пламенную речь» о «былых временах, о Днепрогэсе и беззаветной преданности. Да разве в ТЕ времена позволяли прыгать коврикам? Нет, не позволяли! Не для того мы Днепрогэс строили, не для того Магнитку пускали!» (Шац, 2004: 58). Когда она уходит, «вся суровая история нашей страны» (Шац, 2004: 59) отражается на её лице. Возможно, юному читателю интонации и риторика тётки Муси напомнят собственных прабабушек и прадедушек. Но что такое Днепрогэс и Магнитка, о каких загадочных «ТЕХ временах» идёт речь – всё это, конечно, скрытые от детей, недоступные им смыслы.

Ориентированное на взрослых содержание включается Шацем в подтекст явно специально, не нарушая при этом общей манеры повествования. Так, рисуя типичную для птичьего рынка атмосферу пестроты и разношёрстности, автор походя останавливается на собаке породы боксёр, которой ищут невесту: «Боксёр курил сигару. Временами хозяин вытаскивал её у него из пасти, и тогда боксёр шумно лакал чай со сливками» (Шац, 2004: 69). Позже выясняется, что кличка собаки – Уинстон. И если на знание ребёнком того факта, что сигара и чашка чая –

непременные стереотипные атрибуты классического англичанина (хозяин собаки назван в тексте англоманом), автор ещё может рассчитывать, то политические аллюзии от юного читателя скорее всего будут далеки. Этот слой текста адресован тому, кто знает, что знаменитого британца Уинстона Черчилля ещё при жизни сравнивали с бульдогом, – то есть взрослому.

Вообще, наделение персонажей специфическими «двухкодовыми» именами – один из любимых приёмов Шаца. Так,мышь Луиза из рассказа «Записки на клочках» просит, чтоб подруга называла её Брижит Бардо (Шац, 2004: 148). От ответа на вопрос, откуда она взяла такое «нелепое имя»,мышь уклоняется. Представить, что в круг познаний современного ребёнка входит творчество актрисы 50–70-х гг. прошлого века, довольно сложно, поэтому адресатом здесь видится всё-таки взрослый. И уж совсем невозможно заподозрить юного читателя во владении такой специфической терминологией, как устаревшие единицы измерения объёма жидкости, преимущественно крепких напитков. Поэтому двойной смысл имени домового из рассказа «Шестой подъезд» – Шкалик – сможет понять только взрослый человек.

В пародийном ключе выписаны у Шаца и отрицательные персонажи. Так, злодеи в сказке «Три подвига Сумбурука», несмотря на непонятную видовую принадлежность (у них есть хвосты, острые уши, шерсть, они все огромного роста), обрисованы как обычные уголовники. В этом плане особенно примечателен некий г-н Хамбр: «На нём была тельняшка, шаровары и скрипучие кирзовые сапоги. Толстые лапы были сплошь покрыты татуировками, среди которых особо выделялась одна: “Не забуду матушку Жуабр. До смерти”» (Шац, 2004: 39). Ассоциации с «классическими» тюремными наколками «Не забуду мать родную» и «Век воли не видать» очевидны. Подобная схема двойной адресации, по выражению Лурье, «напоминает одну из форм baby-talk: сообщение, адресованное ребёнку, одновременно содержит скрытое от прямого адресата послание к присутствующим (или «мыслимым») взрослым. Послание это, как

правило, иронического содержания, и «шутка» всегда сопряжена с тем, что ребёнку слегка морочат голову; развлекаая его, развлекают и самих себя» (Лурье, 2003: 339).

Полемика об уместности взрослых смыслов в детских произведениях периодически возобновляется. При этом двуадресность нередко связывается с проблемой утраты в современных произведениях для детей классически понимаемой специфики детской литературы. Однако сложно спорить с утверждением, что именно на привнесении новых черт и основывается эволюция. К тому же двум важнейшим традиционным характеристикам детской литературы – познавательности и назидательности – двуадресность отнюдь не мешает. В детском авангарде они просто обретают новые формы, меняют приёмы воплощения, связанные прежде всего с уходом от прямого морализаторства и дидактизма и расширением круга затрагиваемых тем. При этом детей могут привлекать яркие характеры, авантюрные сюжеты, юмор, автор – понимающий собеседник, который считает ребёнка равным себе. А взрослых – необычная ассоциативность, подтекст, игра со словом и с жанром (см. гл. 2), интертекстуальность (см. п. 1.4. настоящей главы). Трудно однозначно сказать, является ли это сугубо авторской интенцией или же обусловлено спецификой самих авангардных приёмов. Но как результат – эти произведения востребованы и детьми, и взрослыми даже без специального указания на двойного адресата.

### **Выводы по главе 1**

Обобщая всё вышесказанное, мы приходим к выводу, что современный детский авангард складывался под влиянием фольклора, а именно вбирая в себя абсурд, присущий небыличкам и прибауткам. Предтечами детского авангарда также стали рождённый из фольклора английский нонсенс, творчество Самуила Маршака, Корнея Чуковского и в особенности членов литературной группы ОБЭРИУ. Говоря о последних, стоит отметить, что современные авторы-авангардисты перенесли в свои произведения не только

приёмы и принципы, которые обэриуты использовали в стихах и рассказах для детей, но и находки, свойственные их взрослым текстам: приём «разлитературивания», иллюстрирующий невозможность создания литературного произведения по законам объективных детерминант, принципиальное единство мира, алогизм и бессмыслицу на разных уровнях, релятивность.

Анализ произведений современных детских писателей позволяет также выделить в них присущие русскому литературному авангарду приёмы речевой игры: речевые аномалии, орфографические девиации, метафорические полисемии, метатезы, многочисленные неологизмы. Из бесконечной тяги к игре со словом, безусловно, проистекает и стремление к использованию в текстах детского авангарда скрытой и явной цитации, интертекстом. Наряду с ними, в детских книгах нередко иронические пассажи, построенные на реминисценциях, намёках, ассоциациях, использовании специфических понятий и имён. Они создают эффект особой семантико-стилистической насыщенности текстов и делают их интересными как детям, так и взрослым. Всё вышеперечисленное характеризует современную детскую литературу, во многом создаваемую в традициях авангардной игры.

## Глава 2. Жанровые трансформации в детском авангарде

Прежде чем обращаться к исследованию конкретных жанровых трансформаций в литературе современного детского авангарда, целесообразным представляется наметить линию развития теории жанра. Жанр и жанровая принадлежность – один из наиболее трудных и часто затрагиваемых вопросов в литературоведении. Существует множество определений понятия «жанр», каждое из которых, заостряя внимание на каком-либо аспекте, не является, однако, исчерпывающим.

В словаре актуальных терминов и понятий под редакцией Н. Д. Тмарченко, например, читаем: «Жанр – это тип словесно-художественного произведения как целого, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений <...>; 2) “идеальный” тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта <...>» (Тмарченко, 2008: 69).

Жанр как содержательная структура наиболее последовательно описан в работах Г. Н. Поспелова. В своих трудах он разделяет такие понятия, как «жанровая форма» и «жанровое содержание», подчёркивая способность одного и того же жанрового содержания воплощаться в различных формах.

Развивая эту теорию, Л. В. Чернец выявляет повторяющиеся черты жанров (категория литературного рода, особенности проблематики и пафос) через выделение содержательных принципов литературного произведения.

Признанная некоторыми исследователями не универсальной, содержательная концепция обрела «соперника» в лице формальной интерпретации жанра. Её сторонники (Н. Л. Степанов, Г. Д. Гачев, В. В. Кожин) считают жанр «определённой, исторически сложившейся формой» (Степанова, 1959: 136), а жанровую форму, в свою очередь, – устойчивым типом организации текста.

Эти и другие теории позволяют классифицировать литературные произведения, однако в этом случае жанр предстаёт как некое статичное образование, ему так или иначе отказывают в генезисе, развитии, взаимодействии с другими жанрами. Восполнить этот пробел позволяет генетический подход, описанный О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппом, Д. С. Лихачёвым, М. М. Бахтиным, Е. М. Мелетинским. В частности, Бахтин доказал, что окаменевшая в той или иной жанровой форме первичная семантика каждый раз заново оживает в новом произведении, определяя его концепцию. Учёный отмечает: «В жанрах <...> на протяжении веков жизни накапливаются формы видения и осмысления определённых сторон мира» (Бахтин, 1986: 351).

Обосновывая процесс возникновения и развития жанра, генетический подход, однако, не объясняет явления жанровой трансформации. Между тем, существование жанра невозможно без эволюции и различного рода трансформаций. Социальная динамика – как внелитературные факторы, так и смена литературной обстановки – обуславливает и «сдвиг» в жанровом мышлении. Трансформация конкретных жанров и целых жанровых систем расширяет их границы, способствует взаимопроникновению, актуализирует возможности жанровых диалогов. Можно сказать, что она – необходимое условие развития литературы.

Поэтому наиболее, на наш взгляд, перспективный взгляд на жанр принадлежит представителям функционального подхода и, в частности, Н. Л. Лейдерману. В его трудах категория жанра предстаёт как инструмент миромоделирования. Каждый жанр, считает Лейдерман, «порождает целостный образ-модель мира (мирообраз), который выражает определённую эстетическую концепцию действительности» (Лейдерман, 1976: 7). При этом «нет какого-то единого, универсального принципа организации произведений в целостный образ мира» (Лейдерман, 1982: 20).

## 2.1. Актуализация традиционных жанров

По мнению Н. Л. Лейдермана, «искусство модернизма и авангарда стало серьёзным испытанием представлений о жанре» (Лейдерман, 2008: 154). Оно характеризовалось небывалым расцветом антижанров (например, «антипьесы» Хармса и Введенского), распадом целостной жанровой структуры на осколки, построенные по принципу нонселекции, и, конечно же, появлением новых жанровых образований («сверхповести», или «заповести», Хлебникова, «поэзы» Северянина, «дра» Зданевича). Сходные явления можно проследить и в современной детской литературе. Прежде всего, для неё характерно переосмысление уже существующих жанров. Естественно, подобные «жанровые эксперименты» рассчитаны на детей, уже имеющих определённый литературный опыт и представление о жанровом каноне – количественно-структурной модели художественного произведения того стиля, «который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип констатирования из местного множества произведений» (Лосев, 1973: 15). В противном же случае они просто не будут работать и не вызовут ожидаемой реакции – смеха. По этой же причине для переосмысления жанров выбираются те из них, которые имеют наиболее строгий и узнаваемый канон.

### 2.1.1. Переосмысление страшной истории

Одним из таких жанров, обладающих чёткой и однотипной структурой сюжета, является *детская страшилка*. «Классическая» страшилка имеет своей целью напугать слушателя (читателя). Как правило, её сюжет строится по определённой строго заданной схеме: предупреждения или запреты, исходящие от близкого человека либо таинственного незнакомца – сознательное или неосознанное нарушение их – воздаяние (увечье или – что чаще – смерть героя). Причём каждое последующее сюжетобразующее звено призвано ещё больше усилить в слушателе (читателе) ощущение

надвигающейся беды, предчувствие трагической развязки. Все эти элементы и сюжетные ходы давно закрепились в жанровой памяти, поэтому легко эксплуатируются в т. н. антистрашилках, становясь объектом пародии или переосмысления. В антистрашилках, или «нестрашных страшилках», потусторонний страх неожиданно разрешается через смешное. Такие тексты носят смеховой профанирующий характер, что, безусловно, является признаком их авангардной природы.

Отрицание устоявшейся жанровой формы страшилки иногда прямо заявлено писателями в подзаголовках к произведениям. «Нестрашные страшилки» – именно такое жанровое определение даёт некоторым своим текстам Тим Собакин. Юрий Вийра и вовсе собирает антистрашилки в целую книгу под названием «Страшилки-смешилки», подчёркивая тем самым роль юмора в этих текстах, их близость к анекдоту.

Что же сохранилось в «нестрашных страшилках» от страшилок «классических»? Как в антистрашилках Собакина, так и в страшилках-смешилках Вийры присутствует традиционный зачин – встреча со странными, таинственными людьми или предупреждение-запрет. В завязке сразу же задаётся тревожный тон:

«Одна девочка встретила на улице совсем древнюю бабушку и перевела её через дорогу» (Собакин, 2007: 202).

«Один мальчик встретил на улице страшного дядю» (Собакин, 1990: 9).

«Жила-была непослушная девочка. Однажды мама сказала ей:

– Не ходи ночью на кладбище – это не место для игр!» (Вийра, 2001: 10).

«Мама не раз говорила своей дочке Кате:

– Не открывай кладовку – там сидит Чёрный Человек!» (Вийра, 2001: 36).

«Однажды летним утром мама сказала дочке:

– По радио передали: в нашем лесу появилась Зелёная Рука. Поэтому держись от леса подальше» (Вийра, 2001: 48).

Заметим, что главными героями этих «нестрашных страшилок», как и страшилок традиционных, являются обычные дети, которые тем или иным

образом сталкиваются со смертоносными предметами и существами. Особую роль здесь играет цвет этих «вредителей». (Вообще, функция и выбор цвета в страшилках – едва ли не предмет отдельного исследования. Мы же ограничимся замечанием, что цветовая гамма в страшных историях довольно традиционна. Вспомним хотя бы *страшную повесть для бесстрашных школьников* «Красная Рука, Чёрная Простыня, Зелёные Пальцы» Эдуарда Успенского.) Кстати, при выборе этих предметов и существ-вредителей у Собакина и Вийры наблюдается некоторый отход от жанрового канона страшилки: как правило (но не всегда), они взяты не из классического набора таковых (несмываемое пятно, занавески, гроб на колёсиках, пианино, телевизор, радио, пластинка, автобус, трамвай, а в современных страшилках – ещё и мобильный телефон и компьютер). Но вплоть до развязки это часто единственный «сигнал» того, что мы имеем дело с «ненастоящей» страшилкой. К тому же в сочетании с характерными цветами (*Чёрный Утюг, Чёрный Человек, Чёрная Сумка, Чёрная и Белая Линейки, Жёлтые Зубы*) они выглядят вполне зловеще.

В «нормальной» страшилке герой, как правило, получает прямое или иносказательное пророчество о грозящей беде. Есть такие предупреждения и у современных авторов:

«– Дяденька, а где же ваши зубы? – спросил мальчик.

– Сегодня ночью узнаешь!..» (Собакин, 1990: 9).

Как и в традиционных страшилках, таинственные предметы у Собакина и Вийры начинают действовать ночью. «Ночь – сакральное время сказки, былички и особенно страшилки» (Трыкова, 2001: 205). Как только в доме все засыпают, Чёрный Утюг заползает на шкаф, Скелет приходит за своим черепом, который девочка утащила с кладбища, приняв в темноте за мячик, а Жёлтые Зубы ровно в полночь влетают в спальню мальчика. Следует заметить (и это тоже указывает на травестирирование и переосмысление жанра), что герои «нестрашных страшилок» – это носители жанровой памяти. Они уже знакомы с настоящими страшными

историями, наверняка не раз слышали их и потому либо ожидают характерной развязки:

«– Черный Утюг! – в страхе закричала девочка. – Ты хочешь упасть со шкафа и стукнуть меня по голове?» (Собакин, 2007: 202);

«– Жёлтые зубы! – испуганно вскрикнул он [мальчик], вспомнив про страшного дядю. – Вы жизнь мою хотите отнять?» (Собакин, 1990: 9), – либо ведут себя необычайно смело, даже дерзко:

«– Чем это пахнет?

– Могильным хладом, – ответила [Пиковая] дама.

– То есть холодом, да? – Девочка догадалась, КТО перед ней, но не струсил. – Вам на какой этаж?» (Вийра, 2001: 6);

«– Это вы их [дельфинов] заколдовали?

– Да, – подтвердил сторож. – И вас сейчас заколдую.

– Но сначала вы должны нас поймать, – сказала девочка и бросилась бежать. Мальчик метнулся в другую сторону» (Вийра, 2001: 25).

В противовес традиции, в антистрашилках всё заканчивается благополучно: Чёрный Утюг выглаживает мятое платье девочки, Жёлтые Зубы всего-навсего забирают у мальчика зубную щётку, Чёрный Человек и скелеты предлагают сыграть в подкидного дурака или проверить, выучены ли уроки... Такая «естественная» развязка, разумеется, вызывает комический эффект.

Некоторые антистрашилки не просто являются пародией на жанр, но активизируют работу защитного психологического механизма, помогающего ребёнку справиться со страхом и превратить страшное в смешное. «Сюжеты о том, как вместо чего-то ужасного появляется смешное и трогательное <...>, убеждают ребёнка в несостоятельности его страхов, учат смелости и выдержке» (Трыкова, 2001: 203). Например, герой цикла рассказов Михаила Есеновского – мальчик Юра – обладает традиционным почти для каждого ребёнка набором фобий. В них фигурируют как свойственные «классическим» страшилкам герои (скелет,

удушающая простыня), так и более современные, навеянные триллерами и детективами (например, иностранный шпион). Посланный мамой за полотенцем в тёмную комнату, Юра пугается шевелящейся шторы: за ней притаился скелет.

«– Скелет, – говорит Юра. – Ты здесь?»

А скелет молчит, только штора слегка шевелится.

– Скелет, – говорит Юра, – я, по-моему, к тебе обращаюсь. Ты что, не слышишь?

– Ну здесь, – говорит скелет. – Дальше что?» (Есеновский, 2009: 11).

Или, придя на кухню за конфетой, мальчик пугается сохнувшей простыни, объясняя ей причину своего страха: «Я отвернусь, а ты меня сзади душить начнёшь» (Есеновский, 2009: 17).

Неожиданный юмор развязки у Есеновского основан на том, что с «потусторонними» силами всегда оказывается возможным по-дружески договориться: например, посмотреть вместе со скелетом в окно на луну, а простыню угостить конфетой. Строго говоря, рассказы Есеновского не являются антистрашилками в чистом виде: в них не обыгрываются заданность и клишированность страшилок. Герой хоть и знаком с «правилами» поведения типичных «предметов-вредителей», считает нужным вступить с ними в диалог, причём в довольно вызывающем тоне, что только углубляет комизм, поскольку напоминает манеру общения взрослых с непослушным ребёнком («Вот ведь свинья! Ещё и руки об себя вытерла» (Есеновский, 2009: 17), – говорит Юра испачканной в конфете простыне).

Если «страшилки» Есеновского по-своему дидактичны и учат всегда улаживать дело миром, то «страшные истории» о девочке Нинке Валентины Дёгтевой, как и «нестрашные страшилки» Собакина, на первый взгляд абсолютно неморальны. В рассказе «Кто там» присутствует некоторая каноничность зачина: Нинкина мама уезжает и запрещает дочери открывать дверь. «Потому что за дверью может быть кто угодно: и маньяк с ножом, и слесарь с пилой, и волк. Настоящий» (Дёгтева, 2009: 46). Такой

разношерстный набор потенциальных угроз уже уводит нас в сторону от традиционной страшилки: там запрет всегда связан с конкретной личностью или предметом. В рассказе присутствуют и интертекстуальные мотивы: волк отсылает нас к переработанной Шарлем Перро европейской сказке «Красная Шапочка», а появляющаяся впоследствии Баба Яга – к русскому фольклору. Тем забавнее и пародийнее выглядят на этом фоне «маньяк с ножом», пришедший из реалий нашего времени и СМИ, и «слесарь с пилой» – совершенно абсурдный элемент, наличие которого можно объяснить разве что причудливым характером детских фобий. Как и полагается в страшилках, мамин запрет нарушается и девочка по очереди впускает в дом сначала Волка, потом Бабу Ягу и, наконец, воров. Прекрасно зная о намерениях «гостей» («– Это волк? Кушать меня пришли?» (Дёгтева, 2009: 46)), Нинка, тем не менее, сама показывает Волку, где находятся продукты и посуда, лезет к Яге в мешок, а вору сообщает местонахождение денег. Подобное отсутствие страха и элементарного инстинкта самосохранения совершенно не свойственно страшилке – становится понятным, что автор попросту травестирует жанр страшной истории и нарочно переворачивает всё с ног на голову. Страшное остаётся в тех текстах-первоисточниках, которые слушала и читала Нинка, именно поэтому она несколько не напугана, хотя пришедшие ведут себя недвусмысленно. У Дёгтевой переосмысливается не только момент развязки (связанной, кстати, с возвращением мамы, которая начинает наводить в доме порядок и выпроваживать «гостей»), как в «нестрашных страшилках» Собакина, похожих на анекдоты, но и весь ход действия «страшной истории».

В другом рассказе этой писательницы с характерным названием «Кошмары» уже вторая фраза перестраивает со страшного на смешное: «К Нинке по ночам стали приходить кошмары. Они пронюхали, что Нинка прячет под подушкой печенье» (Дёгтева, 2009: 36). Сам приём реализации метафоры (кошмары, как видно, оказываются одушевлёнными существами) и все последующие действия героев (мужественное поведение Нинки,

спасающей сладости, детская обида «кошмаров», что с ними «не поделились», угроза уйти к соседскому мальчику, который по ночам ест сосиски, и пр.) совершенно лишают слово «кошмары» отрицательной коннотации. Мотив страха и опасности, которая рождается с наступлением темноты в воображении ребёнка, в данной сказке отсутствует.

Отдельно стоит сказать о страшилках Сергея Седова. С одной стороны, их нельзя назвать антижанровыми образованиями, поскольку герои этих произведений действительно чаще всего калечатся, пропадают без вести и умирают. По словам Седова, детям нравится бояться, им необходим «витамин страха» (ср. у Чуковского – «витамин ужаса»), поэтому «жанр страшилки не терпит несерьёзного, безответственного отношения, не допускает приблизительности, “разболтанности” деталей» (Корф, 2006). В страшных историях этого автора все ужасы настоящие. С другой стороны, ироническая интонация, смех, который они вызывают, всё же не позволяют отнести их к жанру «классической» страшилки.

Смешными кажутся даже сами предметы-вредители. Несмотря на то что они чётко выполняют свою смертоносную функцию, их выбор кажется забавным: они либо очень современные (магнитола, CD-ROM), либо слишком необычны, непривычны для страшилок (гимнастический козёл, Чёрный Унитаз). При этом автор почти всегда сопровождает их клишированными эпитетами, которые кажутся утрированно-нелепыми: *роковой* козёл, *безжалостный* CD-ROM и т. д.

В страшилках Седова особенно чётко просматривается дидактическая функция: мораль часто прямо высказывается автором, в то время как в фольклорных страшилках она, как правило, «вытекает из сюжета и характера действующих лиц» (Трыкова, 2001: 201). Особенно часто Седов «нападает» на привычку детей переключать телевизор с канала на канал. Например, короткая страшилка «Интерактивная смерть» начинается словами: «Эта история – не единственная доказывающая, что переключение телевизора на какой-нибудь неизвестный таинственный канал может плохо

кончиться!» (Классики..., 2002: 86). Герои часто случайно набирают на пульте «секретный код» и выходят на «секретный канал». Всё заканчивается печально: они либо пропадают в телевизоре («Куда исчезла семья?»), либо видят рекламу смертоносного предмета, покупают его и умирают («Чёрные зубы»), либо звонят по указанному на экране номеру и тоже погибают («Интерактивная смерть»).

Комический эффект вызывает манера автора почти в каждой страшилке хладнокровно регистрировать количество жертв: «Всего из-за этой игры на сегодняшний момент погибло 79 ребят и 47 девчонок» («Безжалостный CD-ROM») (Классики..., 2002: 85); «Всего, значит, девять учеников умерло» («Роковой козёл») (Классики..., 2002: 88); «Конечно, много учеников погибло (около двухсот)...» («Убойная доска») (Классики..., 2002: 89). Фиксация чисто житейских, бытовых деталей, реалий современной жизни тоже вызывает смех:

«И вот лежат они [ученики] мёртвые на матах, а учитель физкультуры не знает, что делать. То ли урок продолжать, то ли что? И потом, – думает, – меня же с работы выгонят за такое количество трупов на уроке!» (Классики..., 2002: 88);

«Сейчас все исследования унитаза прекращены (из-за недостатка финансирования)...» (Классики..., 2002: 91);

«...те, кто выжил, всю жизнь потом писали без ошибок и с лёгкостью поступали в университет на любое гуманитарное отделение» (Классики..., 2002: 89).

Интересен также приём реализации метафоры в страшилке «Утечка мозгов». Сюжет её таков: у двух физиков, работающих над созданием сверхсекретной ракеты, после таинственных телефонных звонков вдруг исчезают мозги. Сыщик МУРа, чтобы сбереечь последнего, третьего физика, прикладывает трубку зазвонившего телефона к уху свиньи – и тут все видят, что «мозги свиньи через ухо стали перетекать в трубку...» (Классики..., 2002: 89). Злоумышленника вычисляют по телефонному номеру и находят

у него в квартире чёрный чемодан, в котором лежат три мозга. Финал страшилки, как всегда, комичен: «Врачам удалось вернуть мозги физикам. Правда, они их перепутали. Но физики не обиделись. Ведь их перепутали друг с другом – хорошо, что не со свиньёй!» (Классики..., 2002: 89).

Таким образом, можно заметить, что в «нестрашных страшилках», которые часто встречаются в современной детской литературе, наличествуют элементы т. н. антижанра со свойственным ему переосмыслением традиционных жанровых форм – явление, характерное для авангарда. Герои современных антистрашилок – это слушатели (читатели) страшилок традиционных. Эти дети являются носителями жанровой памяти, поэтому либо со страхом ожидают классической развязки, либо, напротив, проявляют удивительную смелость, действуя вразрез с жанровым канонem. Осведомлённость героев «нестрашных страшилок» естественно порождает интертекстуальные интенции (при этом все страхи остаются в первичных текстах). Это опять же указывает на авангардную природу данных произведений.

По мнению литературоведа О. Ю. Трыковой, традиционные страшилки постепенно переходят в стадию консервации: «дети ещё рассказывают их, но уже практически не появляется новых сюжетов, меньше становится и частотность исполнения» (Трыкова, 1997: 106). В то же время антистрашилки, наоборот, переживают едва ли не свой расцвет, что многие исследователи детского фольклора воспринимают как начало распада жанра. Между тем, считает О. Ю. Трыкова, «именно эта разновидность “страшных историй” наиболее совершенна в художественном отношении. Она обладает виртуозно разработанной интригой-перевёртышем, учит критическому подходу к неизвестному, а потому страшному» (Трыкова, 2001: 203). Авторы «антистрашилок обладают прекрасным ощущением жанра, что открывает им небывалый простор для переосмысления, травестирования и пародирования.

### *2.1.2. Переосмысление волшебной сказки*

Один из самых традиционных и самый «детский» жанр литературы – сказка – в то же время и «одно из наиболее динамичных и продуктивных жанровых образований» (Мещерякова, 1996: 67). Естественно, это относится не к фольклорной сказке, которая очень формализована, имеет строго ограниченное число мотивов, сюжетов и тем и является самым условным из всех жанров в искусстве слова (Неёлов, 1995: 36). Речь, прежде всего, идёт о сказке литературной – результате индивидуального, а не народного творчества, которое не подчиняется канону, утвердившемуся в устной традиции. Именно автор, а не традиция в данном случае определяет поэтику жанра. Однако рассматривать литературную сказку только в её связи с индивидуальным стилем писателя, абстрагируясь от литературных течений и направлений, было бы в корне неправильно. Так, Т. Г. Леонова, намечая некоторые аспекты изучения литературной сказки, называет одним из таковых именно влияние на этот жанр поэтики разных направлений и школ (Леонова, 1996: 7). Исследовательница приводит в пример «сильное воздействие поэтики романтизма, начиная с 1820–30 гг., и более позднее – символизма» (Леонова, 1996: 7) на литературную сказку XX в.

Если говорить о детской литературе конца XX – начала XXI вв., то здесь наряду с вышеперечисленным приходится констатировать и несомненное влияние авангарда. Именно в конце XX в. авангард снова становится актуальным. Авангардные черты проникают и в сказку, часто проявляя себя в трансформации устоявшихся фольклорных традиций.

Литературная сказка конца XX – начала XXI вв. нередко «заимствует» мотивы, образы или устойчивые словесные формулы из сказки волшебной. По мнению О. Ю. Трыковой, причина обращения современной (и не только детской!) литературы «к арсеналу волшебных сказок кроется, очевидно, в том, что этот вид сказок значительно богаче прочих в художественном отношении, даёт большую пищу фантазии, удовлетворение тяги к чудесному и необыкновенному, выходящему за рамки реально-обыденного» (Трыкова,

2001: 45). Как мы помним, именно против «реально-обыденного» мира в его узнаваемых и жизненно достоверных формах восстают в своем искусстве представители авангарда, в том числе и детского. А согласно наблюдениям Т. В. Кривошаповой, «в постоянной ориентации на “чужое слово” и состоит жанровое своеобразие литературной сказки», поскольку она рождается из непосредственного знакомства писателя с фольклорными сказками, а также «в результате трансформации сюжетов уже существующих произведений этого жанра» (Кривошапова, 1995: 17–18).

Вот почему, как бы парадоксально это ни звучало, именно волшебная сказка с ее твердым каноном служит неисчерпаемым источником вдохновения для авангардистов, которые неустанно травестируют и деформируют устоявшиеся понятия и представления.

Опираясь на классификацию фольклорных заимствований в художественной литературе, составленную уже упомянутой О. Ю. Трыковой (исследовательница выделила восемь типов заимствований, как то: 1) сюжетное заимствование (пересказ); 2) структурное заимствование (осознанное применение той или иной структурной модели фольклора); 3) функциональное заимствование; 4) мотивное заимствование; 5) образное заимствование; 6) цитирование фольклорного произведения; 7) переделка фольклорного произведения, его осовременивание, пародирование; 8) использование тропов, художественных приёмов и средств фольклора), рассмотрим на конкретных примерах наиболее часто встречающиеся в детском авангарде типы заимствований из волшебной сказки.

Одним из самых распространенных, безусловно, является **образное заимствование** – «явное перенесение фольклорного образа в художественное произведение» или использование «более обобщенного образа, характерного для того или иного фольклорного жанра» (Трыкова, 2001: 11). Художественная деформация образа, знакомого детям – носителям жанровой памяти по ранее прочитанным сказкам, – один из любимых приёмов современных детских писателей. Часто этот образ прямо называется

в произведении или даже выносятся в заглавие. Так, в цикле сказок Артура Гиваргизова «Красные шапочки» использованы фольклорные образы *Волка* и *Красной Шапочки*. В цикле четыре истории, и каждая по-своему переиначивает широко известную европейскую сказку. История № 1 начинается с того, что волк фактически пересказывает финал традиционной сказки: «А потом мне разрезали живот и вытащили оттуда бабушку и Красную Шапочку». Далее волк горестно повествует, что каждый раз наступает на одни и те же грабли – не хочет есть Красную Шапочку и тем более больную бабушку («Она – ну... как творог!»), но срабатывает инстинкт. «И ведь, извините, что перебиваю, какая жестокая девочка! Знает всё наперёд, и нет чтоб адрес неправильный сказать или закричать на весь лет “помогите”... Для неё это приключение, понимаете?» (Гиваргизов, 2011а: 142). Впоследствии выясняется, что разговор происходит между волком и задержавшим его младшим лейтенантом Семёновым, который проводит со зверем своеобразный психотерапевтический сеанс – выслушивает его жалобы и даёт советы.

В истории № 2 фигурируют уже два волка. Они всеми возможными способами пытаются остановить проходящих мимо Шапочек, спрашивают у них, что в корзинке, куда те идут и даже который час. Шапочки молча проходят мимо, некоторых из них напуганные до смерти волки даже принимают за призраков и заключают, что «в лесу стало как-то неуютно».

Начало истории № 3 сразу же даёт понять, что мы имеем дело с осовремениванием и пародированием фольклорного произведения: «Во-первых, у неё была не шапочка, а шлем. Во-вторых, она не ходила к бабушке через лес, а ездила на мотоцикле по шоссе. Действительно, однажды на дороге ей повстречался волк. Волку нужно было в Волково к ветеринару, и он стоял на обочине с поднятой лапой» (Гиваргизов, 2011а: 146). Далее волк снова оказывается в роли жертвы: он чувствует, что его везут не в ту сторону, испуганным голосом задаёт вопросы, на которые получает лишь

короткий ответ «Сиди». Шапочка отпускает волка только тогда, когда бабушка «не опознаёт» его.

История № 4 – пожалуй, самая гротескная из всего цикла. Комизм рождают уже первые строки, когда традиционные пирожки и горшочек масла в корзинке меняются на весьма недвусмысленный набор – «папиросы, двадцать пачек чая, немножко денег» – и девочка отправляется не к бабушке, а к папе, который живёт в лесу, за болотом. Волк в этой сказке вообще не фигурирует – его функцию частично берёт на себя уже упомянутый младший лейтенант Семёнов. Именно он задаёт девочке вопросы «Куда ты идёшь?» и «Где живёт твой папа?», а потом вызывает по рации подкрепление. В финале снова даётся лёгкий намёк на фольклорный первоисточник – девочке дарят красную шапочку, на внутренней стороне которой написано: «Люде – за помощь в поимке её папы».

Таким образом, игра с фольклорной традицией в цикле сказок «Красные шапочки» носит характер пародии. В них всё переставляется с ног на голову: волк оказывается жертвой, а Красная Шапочка и её бабушка – коварными и расчётливыми искательницами приключений или мстительницами. Каждая последующая из четырёх историй всё дальше отходит от фольклорного первоисточника. В истории № 1 всё идёт так же, как в народной сказке, – меняется лишь угол зрения, взгляд на ситуацию. В истории № 2 поедания как такового даже не происходит, и звери куда больше боятся Красных Шапочек, чем те их. В истории № 3 у волка уже не остаётся и тени злого умысла – он фактически расплачивается за чужие грехи. Наконец, история № 4 и вовсе лишена волшебной подоплёки: от традиционной сказки остаются лишь элементы структуры и некоторые словесные формулы.

Образное заимствование в современной детской литературе не всегда бывает столь явным. Иногда авторы прямо не называют фольклорных героев, но те всё равно легко узнаются. Так, в главном герое сказки Сергея Шаца «Доверчивый дракон» легко угадываются черты *Змея Горыныча*. Он

трёхголов, имеет крылья, когтистые лапы и длинный хвост стрелой, а также способен летать и извергать огонь. На этом сходство с представителем злого начала русских народных сказок и былин заканчивается – устоявшийся образ трансформируется. Само появления «нового дракона» на свет нетипично для народной сказки: в дом одинокого «почтенного господина» Аркадия Петровича Кукина подбрасывают яйцо, которое высиживает его курица (кстати, выполняющая роль экономки) Кока Карловна. Таким образом, сказочное двоemiрие – мир свой, родной, и мир чужой, «змеев» – оказывается лишь едва намеченным: оба мира сливаются в один, когда яйцо оказывается в доме, а затем из него на глазах у домочадцев и их соседей вылупляется дракон. Увидев его, все приходят в ужас, поскольку – опять же как носители жанровой памяти – знают, чем это чревато: «Что же делать?.. Ведь драконы ужасно злые!» Выход из сложной ситуации находится весьма необычный: «Ха! А вы не говорите ему, что он дракон, – сказала мадам Цыбульская и хитро подмигнула Аркадию Петровичу» (Шац, 2004: 18). Замечательно такое травестирирование, снижение мотива *змееборчества*: в волшебной сказке для того чтобы совладать с драконом, по всему царству ищут богатыря недюжинной силы, который впоследствии и убивает змея; в сказке же Шаца волшебное подменяется реалистическим – «педагогическим» советом. (Опосредованно присутствующий в сказке мотив змееборчества позволяет говорить в данном случае и о **мотивном заимствовании**.) Растущему дракону внушают, что он собака, и нарекают его Полканом. Полкан учится у бездомного пса Махмута чесаться и гонять кошек и вполне комфортно чувствует себя в навязанном ему амплуа. Правда, по ходу сказки дракону суждено ещё не раз «переродиться» и сменить имя: когда у Аркадия Петровича ломается машина, он объясняет Полкану, что «собаки такой величины становятся лошадью», и запрягает его – «ныне коня Чалого» – в телегу; затем дворник, одинаково ненавидящий собак и лошадей, указывая дракону на его крылья, советует лететь вместе с другими птицами на юг. В этом, кстати, также усматривается перевооруживание канонов

волшебной сказки с ног на голову и снижение вышеупомянутого мотива змееборчества: по сути, единственный «герой-змееборец», стремящийся избавиться от дракона, – это как раз-таки дворник. Но он же и единственный отрицательный и самый несимпатичный персонаж сказки. «Возвращает» дракону его видовую принадлежность воздухоплаватель Пузырёв-Надутый, который находит в энциклопедическом словаре описание драконов и вносит туда поправку: «Вот здесь: “...драконы ужасно злы и коварны”, запятая, “однако встречаются симпампушки”. Точка» (Шац, 2004: 24). Такая «корректировка» устоявшегося образа – типично авангардная черта.

Травестирование мотива змееборчества иногда выражается в немотивированной жестокости, которую проявляют «герои-змееборцы». В этом случае симпатии читателя оказываются на стороне невинно страдающего змея-дракона. Так, в сказке Сергея Георгиева «Глухая деревенька» описывается, как жители небольшой деревушки зверски избивают пришедшего к ним «с миром» дракона. При этом обращение дракона к жителям – «люди добрые» – рождает комический эффект и звучит как ирония: «добрые люди» охаживают гостя кто лопатой, кто поленом, «кто кольём, кто дубьём». Деревенские жители, как это свойственно литературе авангарда, оказываются носителями жанровой памяти: у них имеются представления о драконе как о похитителе девушек: «Знаем мы тебя, душегуба! Самую первую деревенскую красавицу утащить решил?!» (Георгиев, 2002: 7), – и поглотителе всего живого: «У, прорва, а не то он нас всех не сходя с места пожрёт!» (Георгиев, 2002: 8). При этом к столь традиционным опасениям примешиваются и чисто бытовые – «Не бывать тому, чтобы поганец нам все огуречные грядки потоптал!» (Георгиев, 2002: 7), – что вызывает смех. В результате еле живому дракону ничего не остаётся, как оправдать ожидания: он пожирает всех жителей, похищает первую деревенскую красавицу и топчет огуречные грядки.

Змееборчество как шоу выведено в другой сказке Георгиева – «Супостат». Змей предлагает богатырю Трофиму, от которого терпит побои,

созвать публику и даже даёт советы, как эффектнее обставить бой, что привносит в схватку элементы гротеска: «Афиши нужны, яркие и красочные афиши! В газетах пускай о нашем бое пропишут! И билеты! Главное, чтобы не за так глазели! Назначьте, богатырь, цену за билеты! И чтоб по справедливости! Не продешевить бы!» (Георгиев, 2002: 12–13)

Ещё сильнее мотив змееборчества снижен в сказке Артура Гиваргизова «Дракон из жирафов». Здесь дракона и вовсе нет – его придумывают три жирафа, чтобы спасти лес от охотников: «Они прижались друг к другу боками и забрались на высокий холм. А из города – со сторожевой башни – казалось, что это трёхголовый дракон» (Гиваргизов, 2011a: 31). Однако и на такого «дракона» находится свой «герой-змееборец» – рыцарь Генрих, который пугает жирафов своим мечом, и те разбегаются в разные стороны. Решив, что Генрих разрубил дракона на три части, король традиционно отдаёт ему в жёны принцессу.

Интересна авангардная поливариантность финала боя со Змеем в сказке Сергея Георгиева «762 головы». Здесь, как и в фольклорной традиции, победа богатыря затрудняется из-за того, что Змей обладает огненным пальцем; ср.: «Срубил чуду-юду девять голов; чудо-юдо подхватил их, черкнул огненным пальцем – головы опять приросли» (цит. по: Пропп, 2002: 188). Однако в данной сказке фольклор смешивается с мифологией, в частности с мифом о Гидре, у которой на месте отрубленной головы вырастают две новые: «Охнул Змей, чиркнул огненным пальцем – тут же заместо срубленной головы две новые выросли» (Георгиев, 2002: 20). (Такое смешение традиций тоже указывает на авангардную природу произведения.) В итоге «основная, постоянная, неременная черта» (Пропп, 2002: 183) Змея – многоголовость – достигает рекордной отметки в 762 головы. Объясняя, что итог боя доподлинно никому не известен, автор-повествователь предлагает читателю ряд «домыслов», из которых он может выбрать любой на свой вкус. Все они начинаются одинаково: «– Перерыв? – удивился Змей. – Да на что же нужен перерыв?» – и далее содержат описание

какой-либо хитрой задумки богатыря. То он предлагает Змею решить, какая голова у него главная, в результате чего головы ссорятся и откусывают друг друга; то объявляет перерыв на обед – и Змей лопаётся от обжорства, т. к. брюхо у него при 762 головах остаётся одно, и т. д. Эта вариативность, предполагающая активность самого читателя в деле интерпретации произведения, несомненно, носит авангардный характер.

Вообще, в сказках Георгиева Змей, или Дракон, в противовес традиции, чаще оказывается положительным персонажем. Он может заменить устаревший самолёт, почтового голубя, охотничью собаку, инспектора дорожного движения и даже орган.

Ещё более радикальную трансформацию фольклорного образа встречаем в сказке С. Шаца «Карманник». В предисловии приведены сведения о главном герое:

Ф. И. О. – Воробьёв Николай

Год рождения – не установлен

Национальность – русский

Прописан – без ПМЖ

Профессия – вор-карманник

Судимостей – 4 (четыре)

Рост (с шапкой) – 11,3 см

Вес (без шапки) – 122 г (Шац, 2004: 123).

Последние два пункта и последующее неоднократное подчёркивание крошечного роста героя рождают художественно-литературные ассоциации с *Мальчиком с пальчик* – известным во многих народных традициях образом. Здесь мы имеем дело со второй формой образного заимствования, «когда создаваемый писателем образ лишь ассоциируется с народным, имея фольклорный подтекст» (Трыкова, 2001: 11). Русскоязычному читателю Мальчик с пальчик знаком, прежде всего, по одноимённым сказкам Шарля Перро и братьев Гримм, а также по сказке Л. Н. Толстого «Липунюшка». Во всех вариантах герой наделён необычайной сообразительностью

и ловкостью, но использует их во благо, с целью спасения своих братьев или родителей, а не из корысти, как в сказке Шаца. Впрочем, здесь тоже не всё так однозначно: карманник Колян скорее оказывается жертвой неблагоприятного времени («среда заела») и попросту не способен найти себе другое занятие, которое бы его кормило. В отличие от фольклорных и литературных первоисточников, в сказке Шаца происхождение Коляна, его *чудесное рождение* никак не объясняется – традиционный, в общем-то, сказочный персонаж просто оказывается вплетённым во вполне современную историю и вынужден жить и действовать среди обычных людей. (Это, кстати, вообще очень свойственно сказкам конца XX – начала XXI вв., когда волшебные «персонажи вписаны в современный быт, фантастическое тесно переплетено с реальным» (Громова, 1996: 79).) В нём легко угадывается трудный подросток: Колян пьёт и курит, имеет четыре судимости, изъясняется на блатном наречии («паскудное настроение», «начальник, дай закурить», «я завязал» и т. д.). Комично выглядит сцена его заточения в птичью клетку, где Колян начинает вести себя как в тюремной камере: ходит, заложив руки за спину, обращается к главе семейства не иначе как «начальник», «ботает по фене». Иными словами, в образе Коляна проявляется синтез фольклорного начала и черт литературно-реалистического героя. Подобная стилевая неоднородность тоже указывает на авангардную природу сказки.

Однако, как мы помним, такое свойство, как *маленький*, в волшебной сказке говорит лишь о временной низкой видимости героя, «наделённого чудесными свойствами (мудростью, удачью: “мал, да удал”»)» (Новик, 2001: 138). Вот и в карманнике Шаца просматриваются положительные черты истинного героя: он очень добр и руководствуется собственным кодексом чести; остро переживает смерть собаки Мальвины от рук живодёров; чувствует ответственность за дочку нового «начальника» Соню и в конце концов, рискуя жизнью, выручает её из рук опасного вора Сычёва. (Здесь тоже имеет место *мотивное заимствование* из волшебной сказки,

поскольку налицо мотивы *похищения* и *боя*.) То есть сказочная функция Мальчика с пальчик – функция спасителя – так же, как и в фольклорных и литературных первоисточниках, оказывается выполненной, что дает нам право говорить ещё и о *заимствовании функциональном*.

Вышеупомянутая Соня сочетает в себе черты сказочной помощницы (именно она защищает Коляна от нападков своей матери, которая то и дело норовит опрыскать его дихлофосом или сдать в милицию – функциональное заимствование) и похищенной царевны – дочери богатых родителей (образное заимствование). В отличие от волшебной сказки, которая «обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей» (Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 2001: 15), сказка Шаца лишена типичного счастливого конца – женитьбы на царевне и получения в придачу полцарства: про Коляна, только что сыгравшего решающую роль в освобождении Сони и задержании вора Сычёва, все попросту забывают. Финал произведения открыт, что совершенно нехарактерно для волшебной сказки: «Он встал, подобрал с земли ушанку. Нахлобучил на голову. Что делать-то? А? Выходит, дальше жить...» (Шац, 2004: 138). Низкий статус героя не меняется на высокий, чудесного превращения и традиционного вознаграждения (хотя они и заслужены) не происходит.

Очень любим современными детскими писателями и такой фольклорный образ, как *Король*. Целые циклы сказок посвящают ему Артур Гиваргизов («Про королей и вообще») и Сергей Седов («Сказки про королей»). Поскольку «король, в отличие от царя, обозначает иноземного правителя» (Новик, 2001: 130), осмелимся предположить, что его образ выбран для того, чтобы подчеркнуть экзотичность сказок и усилить гротеск. Он особенно заметен, когда «заморские» короли и королевы, принцы и принцессы, характерные, прежде всего, для западноевропейской волшебной сказки, начинают вести себя совсем как соседи по лестничной клетке. (Кстати, в современной литературе и соседство с королями оказывается вполне возможным. Например, король из сказки Сергея Седова

«Король скромничает» живёт в обыкновенном пятиэтажном доме, в квартире № 24.)

Заметим, что в волшебной сказке царь (король) почти никогда не становится центральным персонажем. В русских народных сказках, собранных А. Н. Афанасьевым, царь чаще всего выполняет функции отправителя, вредителя и дарителя, т. е. второстепенные. Тем необычнее выход королей Гиваргизова и Седова в центр повествования.

«Короли – публика интересная и в наши дни довольно редкая» (Гиваргизов, 2005: 4), – так объясняется этот выбор героев в аннотации к «фундаментальному сказочному труду» Артура Гиваргизова. Но короли Гиваргизова меньше всего похожи на своих фольклорных предков. Наоборот, они скорее средние обыватели, которые пытаются выгодно продать подержанные кареты («Новая карета»), теряют ключи от дворца и вынуждены лезть в форточку («Жарить медведя»), меняют, как квартиры, плохие северные королевства (без предоплаты) на хорошие южные, но с печенегам, которым надо платить дань («Обмен»). Несмотря на то что в гиваргизовских сказках ирония и сарказм практически вытесняют черты волшебной сказки, здесь всё-таки можно встретить заимствование традиционных сказочных мотивов. Но, как это свойственно авангарду, они либо травестируются, либо пародируются.

Так, в сказке «Королевский конкурс» легко угадывается мотив *всенародного клича*. Только король ищет не жениха для своей дочери, а того, кто придумает самое лучшее наказание для министра обороны, который проиграл войну.

Мотив *благодарных животных* находит необычное воплощение в сказке «Чудеса», где придворный охотник Генрих ловит в лесу зайца и как настоящий носитель жанровой памяти ждёт, когда тот начнёт человеческим голосом умолять его о пощаде. Этого не происходит, зато из кустов выскакивает другой заяц, который и произносит заветное «Не ешь меня, я тебе ещё пригожусь!».

«– То-то, – усмехнулся Генрих. – А приятель твой что, язык проглотил?

– Это брат. Он человеческий не знает. Ему все говорят – учи человеческий (совсем как современные родители увещевают детей учить английский. – *А. К.*), а он не учит» (Гиваргизов, 2011а: 66).

Развязка оказывается еще комичнее, и вместо помощи однажды попавшему в беду охотнику заяц предлагает ему вполне конкретный откуп: «– Вот триста гульденов. – Заяц достал из кармана кошелек и протянул Генриху. – Всё, что есть» (Гиваргизов, 2011а: 66), – оставляя человека в раздумьях, откуда у простого зайца столько денег.

Наличивается у Гиваргизова и мотив *сказочной женитьбы и получения полцарства*. Однако он тоже анекдотичен: все тот же охотник Генрих, спасший короля от разъяренного слона, отказывается от принцессы Эли, потому что она толстая. Комизм усиливается, когда король вопреки ожиданиям не гневается на охотника, а начинает уговоры:

«– Урежем пайку, – подмигнул король. – Похудеет.

– И на полголовы выше!

– А мы тебя растянем, – сказал король. – У нашего палача есть такое приспособление, для растягивания коротышек» (Гиваргизов, 2011а: 64–65).

Вопреки канону, в сказке Гиваргизова женитьба на царевне и получение в придачу половины царства (левой, с болотом) вовсе не являются счастливым концом. Это подчеркивается финальной фразой: «Нет, лучше бы он [Генрих] не спасал жизнь королю Филиппу. Честное слово. Это вывод» (Гиваргизов, 2011а: 65).

У другого «знатока королей» – Сергея Седова – тоже довольно часто можно встретить мотивные заимствования из волшебной сказки. Так, мотив *поиска жены* наличествует в двух произведениях цикла «Сказки про королей» – «Король присматривается» и «Король женится». Однако в названных текстах король обретает брачного партнера совершенно отличными от фольклора средствами. В сказке «Король присматривается» герой даже не задаётся целью поиска жены – всё выходит случайно: будучи

близоруким, он принимает сидящую на дереве девицу-красавицу за говорящую лошадь и хочет забрать диковинку себе в конюшню: «Какая лошадь! По деревьям лазает, да ещё и человеческим языком владеет!» (Седов, 2008: 12). Когда «лошадь» выдвигает королю условия – «...Есть ли в твоей конюшне зеркало, горячая вода, телевизор и телефон? Я без этих условий жить не могу» (Седов, 2008: 13), – тот приходит в ещё больший восторг: «Создам ей все условия! – думает. – Ни у кого не будет такой лошади, как у меня» (Седов, 2008: 13).

Впоследствии, когда король «разглядел-таки своё счастье», эта же фраза почти дословно повторяется в финале:

«– Отродясь не видывал таких красавиц! Женюсь-ка я на ней. Ни у кого не будет такой жены» (Седов, 2008: 13).

Более традиционно мотив поиска брачного партнера воплощён в сказке «Король женится». Здесь присутствует такая характерная для фольклора черта, как названный выше всенародный клич: король целенаправленно созывает красавиц из разных королевств, чтобы выбрать себе спутницу жизни. Но сам процесс выбора описан опять же в пародийном ключе:

«Столько красавиц набежало! Только король выберет одну, а другая уже тут как тут, ещё красивее – не лицом, так фигурой...» (Седов, 2008: 26);

«Король бедный лежит, охает, но жениться по-прежнему хочет. Красавицы облепили его со всех сторон, как мухи банку с повидлом. А температура – уже сорок!» (Седов, 2008: 26).

И если в волшебной сказке право на вступление в брак с царской особой доказывается решением трудных задач или прохождением других испытаний (нередко с использованием волшебных помощников или благодарных животных), то у Седова всё намного прозаичнее и совсем не сказочному: сердобольная кухарка разгоняет всех красавиц скалкой и несёт короля на руках в ЗАГС. «Там их и расписали. У короля совсем сил не осталось – он только головой кивнул: мол, да, согласен!» (Седов, 2008: 26). Роднит эту сказку с волшебной оптимистичный финал: сразу после

свадьбы у короля пропадает жар, и живёт он со своей кухаркой душа в душу. «Да и на что они, красавицы-то?..» (Седов, 2008: 26) – философски резюмирует автор.

«Вступлением в брак сказка могла бы и кончиться, – пишет В. Я. Пропп. – Но героя иногда ждёт ещё одно важное испытание: испытание первой ночи» (Пропп, 2002: 263). Как правило, в фольклорных сказках, где встречается такой мотив, женихов подстерегает смертельная опасность: царевна-невеста либо пытается их удушить, либо они умирают без объяснения причины, либо к царевне прилетает змей. «...В чём бы ни состояла опасность <...> – выход всегда один. Место жениха заступает его помощник» (Пропп, 2002: 263). Заимствование этого мотива *укрощения невесты* есть и у Седова – в сказке «Король исправляется». Там на место короля, избиваемого по ночам злой женой, заступает конюх. Как известно, в волшебных сказках помощник укрощает царевну довольно нехитрым способом: «трех сортов прутьями он избивает ее до полусмерти, после чего наступает счастье» (Пропп, 2002: 258). Почти то же самое встречаем в сказке Седова:

«Делать нечего, пустил король конюха в свою королевскую спальню. А тот взял вожжи, запер дверь и давай королеву потчевать. Бьёт да приговаривает:

– За короля... за рыбок... за хрустальную вазу... За ту подножку... за другую...

<...> Бил до тех пор, пока все злые дела королевы не кончились. И тут обернулась страшная королева красавицей, каких не видали никогда, и всё королю рассказала: как заколдовала её ведьма, превратила в некрасивую злюку.

– Будешь, – сказала, – злиться и ножки всем подставлять до тех пор, пока какой-нибудь добрый человек не побьёт тебя вожжами за все твои злые поступки, которые ты успеешь натворить. Только обязательно добрый! Обязательно вожжами и обязательно за всё!» (Седов, 2008: 33–34).

Таким образом, здесь мы имеем дело практически с чистым мотивным заимствованием, претерпевшим, конечно, определенную трансформацию, причём ещё и на языковом уровне, за счёт словесного комизма.

Другой чрезвычайно характерный для волшебной сказки мотив – мотив *путешествия на птице* – используется в сказке «Король красуется». Любящий облачаться в яркие одежды король уносится огромной, «с размахом крыльев пятьсот метров», птицей Рух в гнездо на съедение птенцам. Правда, оказывается, что подслеповатая птица из-за яркого одеяния короля приняла его за «необыкновенно вкусного зверя», а людей Рухи не едят. Три года (типично фольклорный срок) король вынужден жить в гнезде Рух и прислуживать её птенцам: «Мама им быка принесёт, а король его на три части делит, чтобы поровну. Тяжело королю приходилось. Особенно когда птица в гнездо китов приносила» (Седов, 2008: 40). (Здесь, кстати, вполне можно найти отголоски мотива *выкармливания царём/царевичем не убитой на охоте птицы*.) Бегство короля из гнезда совершается традиционным для сказки способом: герой незаметно прицепляется к пёрышку на хвосте птицы и улетает. Ср. у Проппа: «...герой зашивает себя в шкуру коровы или лошади... Его затем подхватывает птица и переносит шкуру вместе с героем на ту гору или за то море, куда герой иначе не может попасть» (Пропп, 2002: 11). Больше король не рядился в яркие и оригинальные одежды, а ходил в одолженных у садовника «серых брюках, серенькой рубашке и сероватых туфлях» (Седов, 2008: 41). Таким образом, гневный вопрос птицы Рух «Что ж ты, дурак, так расфуфырился?!» несёт основную нравственную нагрузку сказки, что, естественно, тоже расходится с моралью сказки волшебной, которая столь прямо (и притом грубовато) не высказывается.

Продолжая тему образного заимствования в «Сказках про королей» Седова, следует сказать, что, помимо короля, королевы, принца и принцессы, в них использованы такие фольклорные образы, как *Чудо-юдо*, *Морской царь*, *Солдат* и *Смерть*. Всем этим действующим лицам придаются

совершенно несвойственные черты, т. е. образы художественно трансформированы. Особенно интересна трансформация образа Смерти, которая в народных сказках, как правило, глуповата и легко поддаётся обману. Последняя сказка из цикла Седова – «Король обманывает Смерть» – проникнута своеобразным фатализмом: чтобы спрятаться от Смерти, король на самом быстром в мире коне сбегает из дворца в затерянный в лесу сарайчик... и именно там находит Смерть. Встреча со Смертью, конечно, тоже описана в пародийно-смеховом ключе: «– Молодец, – говорит [Смерть]. – Всё-таки успел! На моих ровно восемнадцать тридцать. Тютелька в тютельку. А я ещё вчера сомневалась. В книге-то моей ясно написано, что умереть тебе суждено в этом сарайчике. <...> Сижу здесь как на иголках: успеет – не успеет, успеет – не успеет? Но ты успел! Слава тебе и твоему коню, вечная слава!» (Седов, 2008: 56). Но всё-таки последняя фраза – «Она взяла короля за руку, и они пошли...» – проникнута грустью и бессилием перед неизбежностью, роком. А это уже совершенно не свойственное волшебной сказке настроение.

Говоря о переосмыслении традиционных сказочных мотивов, нельзя не упомянуть такой активно эксплуатируемый современной детской литературой мотив, как мотив *заколдованного героя*. Сказки, в которых он занимает центральное место, В. Я. Пропп объединил в тип «Амур и Психея»: девушка «волей судьбы оказывается во власти чудовища в роскошном саду или волшебном дворце. <...> ...это чудовище оказывается заколдованным прекрасным юношей, который благодаря девушке освобождается от своих чар» (Пропп, 1984: 210). Совершенно не в традициях «Амура и Психеи» создает свою сказку «В люке» детская писательница Валентина Дёгтева. Героиня, призванная разрушить злые чары, – девочка Нинка – обнаруживает зачарованного принца отнюдь не во дворце и не в сказочном саду, а в канализационном люке. Юмор ситуации усугубляет то, что принца превращают не в чудовище, не в уродливую игрушку, а в сантехника: «...сначала меня заколдовали в бревно. ...Потом в одногорбого верблюда,

потом – в электроплитку, воздушный шарик и резиновые сапоги. ...А потом у злого волшебника прорвало трубу в бассейне... Девочка, расколдуй меня! Я тебе гаечный ключ подарю!» (Дёгтева, 2009: 11). На фоне традиционных волшебных сказок такое нелепое оборотничество и неказистые посулы выглядят весьма нетрадиционно и смешно. В этом-то и цель: столкновение традиции и новизны, обман читательского ожидания порождают смех. Впоследствии гротеск ситуации только усиливается: мало того, что «сердобольная» героиня вовсе не торопится помогать принцу («Ну... Это значит, тебя целовать надо или замуж за тебя выходить. А я тебя даже не вижу»), так ещё и способ снятия заклятия оказывается очень неожиданным («Не надо меня целовать! Что я, лягушка какая-нибудь? Я сантехник с дипломом. Ты меня только пожалей, и я сразу принцем обратно сделаюсь»).

Все знания Нинки о принцах, безусловно, почерпнуты из волшебных сказок. Именно оттуда она знает, как обычно расколдовывают принцев и что они «сияют, как полированные». Когда Нинка всё-таки случайно расколдовывает героя, тот по-прежнему невидим в темноте, потому что оказывается африканским принцем.

Таким образом, все черты, характерные для волшебной сказки, оказываются трансформированными. Сказочное двоemiрие снижено: границей двух миров оказывается обыкновенный канализационный люк. Героиня не просто не готова проходить испытания и терпеть лишения ради заветной цели – снятия заклятия с принца, – она вообще не намерена помогать герою. После падения чар не происходит воссоединения героев, сказочной женитьбы – принц уходит подземным ходом в Африку. Финал произведения – «Больше она [Нинка] в люки никогда не заглядывала, потому что знала, что сидят там либо принцы, либо сантехники. Ничего интересного там больше нет» (Дёгтева, 2009: 11) – тоже необычен: получается, что принцы приравниваются к сантехникам и представляются чем-то обыденным, уже не способным удивить искущённого читателя.

Насмешка над фольклорным образом *мудрой деви* вообще довольно характерна для современной детской литературы. Новая героиня, как уже было сказано, вовсе не сказочная помощница: мало того, что чудесное воспринимается ею как должное (впрочем, это свойственно почти всем героям детского авангарда) – она к тому же расчётлива, ищет выгоды лишь для себя, безжалостна к чужим страданиям. Примерно так же, как и Нинка из проанализированного выше текста, действует, в частности, принцесса Элеонора из сказки Артура Гиваргизова «Обманщик». Элеоноре пора было выходить замуж, но ей никто не нравился. «Один только Лёша немножко понравился, и она подумала: “Если лучше никого не будет, можно выйти за Лёшу”» (Гиваргизов, 2011а: 18). Уже в этом наблюдается радикальный отход от канонов волшебной сказки: психологизм вообще чужд ей, а уж тем более в такой форме, когда героиня практически торгуется. В сказке Гиваргизова также наличествует *заколдованный герой* – рыцарь в латах, которого можно расколдовать поцелуем. Принцесса решается на этот поступок, но вовсе не из чувства сострадания, а из любопытства: у рыцаря не поднимается забрало, и Элеоноре интересно, красивый он или нет.

«– Ты красивый? – спросила Элеонора.

– Да, – ответил принц.

– Ладно, тогда я тебя поцелую, – сказала Элеонора» (Гиваргизов, 2011а: 18).

Но выясняется, что расколдованный принц не так красив, как Лёша, и Элеонора выходит замуж за последнего. Принц снова оказывается заколдованным, и эгоистичной принцессе нет дела до его страданий.

Таким образом, мы видим, что заимствование образов и мотивов из волшебной сказки литературой современного детского авангарда носит характер игры со сказочной традицией. Волшебная сказка зачастую трансформируется в сказку игрового типа с ярко выраженной смеховой природой, шутку, пародию, в которой усилена комедийность, вплоть до гротеска и балагана.

### 2.1.3. Переосмысление мифа

Как уже говорилось выше, играя с жанрами, современные писатели нередко заимствуют у своих предшественников отдельные мотивы, словесные формулы и т. д. Но случается и так, что новое произведение целиком заимствует уже известный сюжет, пересказывает его. О. Ю. Трыкова назвала такое явление *сюжетным заимствованием*, имея в виду «использование сюжета фольклорного произведения в целом, пересказ его на новом художественном уровне, отразившем особенности творческой индивидуальности писателя, его стиля, а также времени, в которое создавалось и которое отражает авторское произведение» (Трыкова, 2001: 8).

Определение, данное Трыковой, так или иначе может быть отнесено к сюжетному заимствованию из произведения любого жанра, поскольку использование ранее известного сюжета в современной литературе – это всегда пересказ, выполненный особым образом, в реалиях нашего времени. Ярким примером тому служит книга детского писателя Сергея Седова «12 подвигов Геракла: как это было на самом деле. Рассказ очевидца». Уже сам заголовок настраивает читателя на игру с жанром. Известно, что миф – плод коллективной народной *фантазии*, поэтому рассказать, как всё было *на самом деле*, тем более с позиции *очевидца*, просто невозможно. Именно установка на подчеркнута правдивое повествование в той или иной степени обуславливает «новый художественный уровень» пересказа известных мифов. Очевидец-повествователь противопоставлен аэду – профессиональному исполнителю эпических песен, который, как считали древние греки, транслировал богов. У Седова рассказчик лишён подобной сакральной связи с богами, поэтому и события, о которых он повествует, уже не представляются загадочными и таинственными.

Главная особенность нового уровня, на котором выполнен пересказ, – ориентация на современного ребёнка, увлекающегося компьютерными играми, привыкшего к динамике, экшену.

Прежде всего, стоит разобраться, какие цели преследовал автор, взяв за основу своей книги давно известное произведение. Пересказать для детей мифы о Геракле Сергею Седову предложило одно издательство. «Но делать классический пересказ ему [писателю] было неинтересно. Он посчитал, что это скучно и, по большому счету, никому не нужно» (О «12 подвигах Геракла»..., б/г): Н. Кун (на которого, кстати, и ориентировался Седов) и В. и Л. Успенские давно успешно справились с этой задачей. Однако издательство-заказчик шутки не оценило и отвергло авторский вариант. Зато книгу напечатали в «Самокате», решив не упустить редкую возможность поэкспериментировать с «неприкосновенной классикой».

Что же в тексте осталось от древних мифов, а что подверглось переработке? Почти без изменений сохранилась фабула: рождение героя, его детство и юность и сам набор совершённых подвигов. Как и классические мифы, книга Седова вроде бы пытается объяснить явления окружающего мира, но автор делает это не с позиции современного человека, знакомого с научными версиями происхождения жизни и её эволюции, а подхватывая «чудесные» объяснения, характерные для мифов, и сочиняя в том же ключе собственные. Например, по Седову, Стимфалийские птицы, облысев, убежали в Африку и там постепенно превратились в страусов, а жители Фракии настолько воинственны и суровы, что «каждый мальчик в этой стране рождается с маленьким топориком в правой руке» (Седов, 2012: 71). Получившееся произведение больше напоминает не пересказ известных мифов, а «игру, в которую <...> включены герои сюжетов о Геракле и связанные с ними события» (О «12 подвигах Геракла»..., б/г).

Первое и главное, что качественно изменилось, – это язык произведения: от традиционного возвышенного стиля автор отказался, отдав предпочтение *современной репортажной манере повествования*. Вот, к примеру, как описан апофеоз первого подвига Геракла – сражение с Немейским львом: «Три метра осталось... два... один... три четверти метра... две четверти... одна... пятнадцать сантиметров... десять... пять...



и далее, для удобства читателей, обозначая расстояния, очевидец использует современную метрическую систему» (Седов, 2012: 11); «Очевидец пришёл в Грецию из нашего времени, и он знаком с нотной системой, появившейся в XI веке» (Седов, 2012: 19). Таким образом, позиция повествователя – нашего современника – тоже служит объяснением столь причудливого выстраивания хронотопа. Кстати, в эту игру включилось и издательство: на задней стороне обложки оно поместило «фотографию» днища древней амфоры, на котором изображён Геракл, рассказывающий о своих подвигах юноше с блокнотом и ручкой. Под заголовком «Сенсация в мире археологии» приведена краткая информация об открытии британских учёных, обнаруживших изображение современного писателя Сергея Седова – «очевидца и летописца всех двенадцати подвигов Геракла» – на древнегреческой амфоре. Всё это, конечно, имеет ярко выраженную игровую и юмористическую направленность (в том числе и находка амфоры именно британскими учёными – постоянными фигурантами шуток о различных псевдонаучных проектах).

Неудивительно, что порой кажется, будто игра с традицией у Седова носит характер пародии – настолько карикатурными предстают персонажи. Боги выписаны без должного пиетета: Зевс то и дело чешет в раздумьях затылок, хлопает себя по лбу, а радуясь, пускает молнии – «просто так, вместо салюта»; Гера рвёт на себе волосы, скрежещет зубами и непрерывно пакостит. Трусость Эврисфея Седов доводит до гротеска: царь несколько раз писается от страха, увидев во сне пса Кербера. Геракл тоже совсем не эпический герой, а обычный человек с душой ребёнка, но сильный и находчивый.

Всё вышеописанное – эксперимент в области стиля, новые художественные средства и приёмы, деформация, травестирирование устоявшихся представлений – явно указывает на авангардную природу произведения Седова.

Следует также подчеркнуть наличие в этом тексте такого признака авангардной детской литературы, как двухадресность, объединение детей и взрослых (Корф, 2006). Книга о «новом» Геракле многослойна и рассчитана на читателей с разным багажом знаний. Если она попадёт в руки ребёнку, не знакомому с мифами Древней Греции в классическом переложении, он, конечно, не оценит всей задумки, но всё-таки получит какие-то базовые представления о Геракле как эпическом герое. Если этот ребёнок начитан и любознателен, он, скорее всего, почувствует «подвох», удивится вольности манеры повествования и наверняка обратится за помощью к взрослому, который всё ему разъяснит. Наконец, сам взрослый, знакомый с кодами культурно-исторических эпох, сможет уловить все авторские «подмигивания», в том числе интертекстуальные, и получит от книги эстетическое удовольствие.

#### ***2.1.4. Переосмысление детектива***

Объектом игры и экспериментов для детских писателей-авангардистов становится даже такой относительно новый для детской литературы жанр, как детектив. В круг детского чтения детектив вошёл ещё в начале прошлого века вместе с произведениями Артура Конан Дойля и Эдагара По, которыми зачитывались не только взрослые, но и их дети. Апогей популярности детективного жанра в зарубежной детской литературе пришёлся на середину XX в. (именно тогда были написаны знаменитые «Эмиль и сыщики» Эриха Керстнера и книги Астрид Линдгрен про суперсыщика Калле Блумквиста). Между тем расцвет отечественного детектива для детей происходит прямо на наших глазах. В числе авторов современных детективных историй такие писатели, как Екатерина Вильмонт, Анна Устинова, Андрей Грушкин, Валерий Роньшин, Елена Матвеева, Антон Иванов и др. К уже перечисленным именам можно добавить мэтра жанра Бориса Акунина, ещё в 2005 г. издавшего детектив «Детская книга» и обработавшего для юных читателей свои «взрослые» романы.

Для современного детского детектива характерно свободное соединение фантастики и действительности, что позволяет практически ничем не ограничивать героев, часто переживающих самые невероятные приключения. Обращает на себя внимание чрезвычайное разнообразие поджанров детективных историй для детей: исторические, бытовые, сказочные, мистические и др. – которые нередко смешиваются, взаимопроникают друг в друга. При этом особая роль в детском детективе отводится шутке, юмору. Именно «комическое <...> сглаживает brutality криминального жанра, не позволяет ребёнку стать безжалостным судьёй, а «сысному квартету» [т. е. главному герою – сыщику вместе с друзьями. – А. К.] превратиться в «карательный отряд» (Костюхина, 2007).

Конфликт и герои современных детских детективов достаточно однотипны (что, конечно же, не отменяет индивидуальности авторского стиля), тем интереснее наблюдать, как писатели-авангардисты трансформируют этот жанр, выводя его в область пародии. Проследим эти тенденции на примере сказки Сергея Шаца «Партия в покер».

Как известно, детективная проза характеризуется «наличием тайны преступления (как правило, убийства) и столкновением <...> на этой почве героя-детектива (сыщика-профессионала или любителя) и преступника» (Тамарченко, 2008: 55). При этом в центре истории оказывается не всякое преступление, а лишь то, которое совершено очень искусно или выглядит загадочным благодаря ряду обстоятельств.

На первый взгляд, все перечисленные признаки имеются и в произведении Сергея Шаца «Партия в покер». Известный сыщик Леато и его кот Феофан расследуют таинственное исчезновение (возможно, убийство) баронета Мозгареля. При этом читателю с самого начала дают понять, что он имеет дело якобы с классическим детективом закрытого типа, сюжет которого «строится на расследовании преступления, совершённого в уединённом месте, где присутствует строго ограниченный набор

персонажей» (Детектив..., б/г). Родовой замок – типичная для классического детектива локация, «излюбленные подмостки, на которых разыгрываются кровавые драмы» (Парнов, 1984: 7). Вывод о «закрытости» можно сделать на основании фразы кастеляна барона, сообщившего сыщику о преступлении: «Вечером легли, двери заперли, а утром просыпаемся – тютю! – нету!» (Шац, 2004: 80). Под подозрение, таким образом, попадают сами родители мальчика – барон и баронесса Мозгарели, кастелян, кучер Пантелей, пожилая кухарка Вальпургия, гриф-приживала Вася Дружба-Народов и говорящий фикус. Имена героев и ремарки, которыми их снабжает автор (Феофан – разъявшийся кот, гений; Вальпургия – пожилая кухарка 224 лет; говорящий фикус – большой дурак и т. д.), сразу же задают повествованию юмористический тон. Впоследствии он будет только усиливаться при помощи различных каламбуров, речевых клише, забавных ситуаций, подчёркнуто нелепого поведения героев, что наводит на мысль о том, что перед нами иронический, или пародийный, детектив.

Как во всех детективах закрытого типа, подозреваемые налицо, и сыщик лишь должен собрать о них как можно больше информации, на основании которой можно будет вычислить преступника. Этим и начинается заниматься кот, в то время как Леато принуждён развлекать неутешного барона игрой в покер. Вообще, несмотря на то что кот и сыщик являются напарниками, в них угадывается не связка «сыщик – компаньон сыщика», а типичная для детектива антитеза «недалёкий сыщик-профессионал – гениальный частный детектив (сыщик-любитель)», классическим образцом которой можно считать инспектора Лестрейда и Шерлока Холмса из рассказов Артура Конана Дойля. Леато делает скоропалительные выводы, отчитывает кота за суровый нрав и постоянно мешает ему вести расследование (впрочем, из благих побуждений – опасаясь за жизнь Феофана). И, как с самого начала ясно читателю, именно кот, а не сыщик, раскрывает в итоге преступление.

Так по-новому звучит традиционный для литературы вообще и детской в частности образ «кота учёного». Как известно, в русском и зарубежном фольклоре кот часто показан хитрым, ловким и смекалистым. Нередко этот антропоморфный персонаж играет роль заступника и помощника. Как видим, в произведении Шаца мы имеем дело не только с переиначиванием традиции, но и с её продолжением: кот, как и свойственно этому герою, в конце концов подсказывает нужный выход из сложной ситуации.

Впечатление запутанности дела, как это часто бывает в детективе, создаётся при помощи, во-первых, особых условий совершения преступления (закрытое помещение), а во-вторых, достаточно большого количества подозреваемых, не имеющих к тому же побудительных мотивов (во всяком случае, таковые мотивы неизвестны читателю, который по законам жанра действует наравне с сыщиком).

Поначалу сюжет произведения строится в полном соответствии с жанровым каноном детектива: «процесс расследования <...> развёртывается путём проверки (испытания) различных версий» (Тамарченко, 2008: 55). В ходе разгадки основной сюжетной тайны число подозреваемых постепенно сокращается. Так, из роли подозреваемого в роль свидетеля переходит фикус: он рассказывает, что кучер Пантелей является вампиром, и показывает, где тот хранит вставные железные челюсти. Затем Феофан находит на кухне колдовскую поваренную книгу, раскрытую на странице «33 рецепта превращения человека в мышь», и вспоминает, что в замке очень много мышей. «Подведём же итоги. Итак, кучер – вампир. Кухарка – ведьма. Кастелян – чёрт знает кто. Баронесса топится, но никак не утопится. Барон не ловит мух. Картина очевидно проясняется. Баронет мог быть съеден, утоплен, отравлен или превращён в мышь», – размышляет Феофан. При этом, как видно, наряду с действительно имеющими отношение к делу обстоятельствами перечисляются и второстепенные детали («баронесса топится, но никак не утопится», «барон не ловит мух»), которые если и «проясняют картину», то только самому Феофану, но уж никак

не читателю. Это создаёт дополнительный комический эффект и усиливает интригу.

Все перечисленные особенности так или иначе укладываются в рамки детектива (за исключением разве что наличия фантастического элемента – ограничения, которое, впрочем, жанр уже давно преодолел: недаром такой вид детектива, в котором задействованы сверхъестественные или потусторонние силы, выделен в отдельный поджанр – мистический детектив). Однако развязка произведения опрокидывает все представления читателя о детективной прозе. Как известно, в финале расследования для читателя не должно оставаться загадок. Сыщик обязан найти ответы на вопросы «Кто преступник?» и «Как ему удалось совершить преступление?». В произведении Шаца коту Феофану действительно удаётся ответить на эти вопросы, но ответы весьма неожиданны: барон, баронесса, баронет, кучер и кастелян оказываются одним и тем же лицом, т. е. оборотнем. Таким образом, нет ни преступника, ни жертвы, ни преступления. Разыграть всю эту клоунаду оборотня толкают тяготы одиночества: «Даже в покер сыграть не с кем». Но самое главное, что позволяет говорить о травестировании жанра детектива Шацем, – это отсутствие объяснения хода мысли кота Феофана, приведшего его в конце концов к разгадке (нонсенс для детектива, даже иронического!):

«– Но как же ты догадался, Феофан?

Кот самодовольно ухмыльнулся.

– Логика, логика, и ещё раз логика. Плюс оцарапанная щека» (Шац, 2004: 90).

Мы очевидно имеем дело с пародией на классический разговор сыщика и его компаньона. Как известно, компаньон в детективном произведении нужен ещё и для того, «чтобы задавать сыщику вопросы и выслушивать его объяснения, давая читателю возможность проследить ход мыслей сыщика и обращая внимание на отдельные моменты, которые сам читатель мог бы упустить» (Детектив..., б/г). Слова кота «Логика, логика, и ещё раз логика»

очень напоминают фразу «Элементарно, Ватсон!», но её смысл в данном случае доводится до абсурда и может быть понят двояко: разгадка столь очевидна, что не стоит даже тратить время на объяснение того, каким образом всё-таки было раскрыто «преступление», либо гениальность сыщика так велика, что постичь ход его суждений рядовой человек просто не в состоянии. В любом случае читатель должен почувствовать себя одураченным. Ведь даже единственная упомянутая «улика» – оцарапанная котом щека кастеляна, обнаруженная потом на всех домочадцах по очереди – на самом деле не объясняет, как же кот пришёл к гипотезе об оборотничестве. На основании чего он её строит, всё равно неясно. Повествование в итоге принимает пародийно-буффонадный характер, на который с самого начала указывали многочисленные комические элементы.

## **2.2. Концепция жанровой феноменальности, «разовые жанры»**

Помимо стремления к трансформации уже существующих жанров, в эпоху авангарда необычайно широкое распространение получает *концепция жанровой феноменальности*. Суть её в том, что «каждое сколько-нибудь приметное произведение понимается как особое, неповторимое жанровое образование» (Лейдерман, 2008: 159). Предпринимались попытки создания новых жанров («железобетонные поэмы» Каменского, «супержанры», или «сверхжанры» Хлебникова и др.), изобретались самые экстравагантные жанровые именованья, вошли в моду «поджанровые» уточнения. И эта тенденция вполне закономерна, если учесть, что для русского авангарда в принципе были характерны радикальный отказ от культурного наследия и полное отрицание преемственности в художественном творчестве. Несмотря на то что создать новый жанр на самом деле чрезвычайно трудно (Хлебников – один из немногих, кому это удалось), эта идея увлекала многих.

Подобные жанровые находки эпохи авангарда встречаются и в современной детской литературе. Как художников-авангардистов не устраивали окаменевшие жанровые клише, так и современных писателей уже не устраивает, например, такой жанр, как сказка. Олег Кургузов вопрошает: «Какие сказки бывают? Смешные, страшные, поучительные... А может быть сказка, например, хозяйственная? Или, например, холодная или даже храповицкая?» (Кургузов, 2008: 160). И тут же отвечает словами *одного выдумщика*: «Почему бы и нет?» – и создаёт свой цикл «Все сказки», каждое произведение из которого снабжено необычным «поджанровым» уточнением: сказка магнитная, магазинная, стремительная, глотательная, подъёмная... Самой незамысловатой из всего этого «паноптикума» кажется, пожалуй, *сказка на ночь* «Шумные истории». Причём автор дистанцируется от повествования и берёт на себя всего лишь роль скриптора: «Некоторые из них [сказок] мне удалось услышать и записать. Предлагаю их вам» (Кургузов, 2008: 160). (Такое предисловие к тому же усиливает рецептивную активность читателя и открывает простор для воображения: автору «удалось записать» лишь *некоторые* сказки – вполне можно пофантазировать на предмет того, какие сказки ещё существуют на свете.)

Конечно, в данном случае мы имеем дело не с новой жанровой конструкцией, а с игрой в неё. Потому что, по сути, все произведения из цикла представляют собой литературные сказки, а «поджанровые» уточнения есть не что иное, как доминантные действия или признаки героев, описанных в них. Например, в *сказке глотательной* «Как удав мальчика проглотил» рассказывается о мальчике Фёдоре, который любил глотать разные мелкие предметы и впоследствии, как это ясно из названия, был сам проглочен удавом. А *сказка телевизионная № 1* «Где живёт хвостик радуги» и *сказка телевизионная № 2* «Как звуки в телевизоре поселились» объединены главным героем – телевизором по прозвищу Телек.

Такие «разовые» сказки отнюдь не порывают с традицией. Наоборот: они опираются на традиционные жанры и активизируют у ребёнка жанровую

память, будь то волшебная сказка, как в случае со *сказкой магнитной* «Серебряная нить» и *сказкой хозяйственной* «По усам да в бочонок», или детская считалка, отголоски которой можно найти в *сказке магазинной* «Столбунчик». Но тексты приобретают семантическую новизну, потому что эпатажно смещают традиционные жанровые ожидания (Лейдерман, 2008: 164).

Интересна и композиция цикла. В некоторых произведениях есть сквозные герои, однако такие сказки идут не одна за другой, а находятся в сборнике на значительном «расстоянии» друг от друга. Тем не менее начатое в одной из сказок действие порой имеет продолжение в другой – будто бы и не было разделяющих их текстов. Каждая из сказок, однако, самоценна и представляет собой законченное образование. Например, *сказка обходная* «Гришка и столбы» рассказывает о мальчике Гришке, который боялся столбов, потому что путал право и лево и всё время налетал на них. Следующая сказка, где действующим лицом является Гришка, – *сказка магазинная* «Столбунчик» – начинается с того, что герой уже «подружился» со столбами, и теперь главное его увлечение – считать их по дороге куда бы то ни было.

Причины появления авторских «разовых» жанров могут быть различными. Часто это просто «игра в жанр», забавляющая и автора, и читателя. Но иногда это попытка дискредитировать какую-либо окаменевшую аксиому, авторитетное утверждение, не требующее доказательств. В частности, применительно к детской литературе издавна сложилось мнение, что произведения для детей должны прежде всего учить. Иными словами, создание текстов, не имеющих дидактической направленности, – пустая трата времени, а то и откровенное «вредительство» (как мы помним, именно «вредительство в области детской литературы» инкриминировалось обэриутам Введенскому и Олейникову). Между тем даже в период господства соцреализма, воспевающего идеал наполненной

социальным смыслом жизни, находились авторы, переворачивающие представления о литературе вообще и детской литературе в частности.

Учительство, морализаторство, дидактизм – над всем этим по-разному подтрунивают или даже откровенно издеваются многие современные детские писатели. Порой это приводит не только к изменению «канонического» содержания сказок, рассказов, повестей, но и к возникновению якобы новых жанров. Так, Тим Собакин, очень часто дающий в скобках жанровое определение произведений, называет некоторые свои стихотворения уроками: *урок трудового воспитания, урок арифметики, урок первоначальной астрономии* и др. При этом все названные тексты не имеют к обучению никакого отношения. В частности, в *уроке трудового воспитания* «Сделай сам!» автор учит детей мастерить... каркас для курицы, чтобы та могла летать «из России в Гондурас». Вот как описывается «принцип сборки»:

Сверху прицепи вертушку,  
чтоб улучшился полёт;  
снизу привяжи подушку,  
чтоб не стучалась об лёд (Собакин, 2008: 73).

Строчки напоминают пародию на какой-нибудь журнал «Юный техник». Более того, совершенно абсурдные с точки зрения здравого смысла советы завершаются нарочито безграмотным «Вот на что способен разум, если только *захотит!!!*» (курсив наш. – А. К.).

*Урок первоначальной астрономии* с подчёркнуто научным названием «К вопросу о движении комет» от науки, однако, тоже далёк:

Комету в небе видели вчера,  
Она летела тихо и устало,  
составленная  
То ли из металла,  
А то ли из простого серебра (Собакин, 2008: 73).

Помимо стилистической неточности («простое серебро» тоже является металлом), бросается в глаза явная недостоверность изложенного: комета состоит из льдов и пылевых частиц, но уж никак не из металла.

Урок арифметики «11 строк» в этом отношении фактически точен, но больше похож на визуальную поэзию и явно преследует цель скорее позабавить ребёнка, нежели научить сложению:

ОДИН

плюс ОДИН

+ ОДИН

+1

1 + 1 + 1

1 +

ОДИН +

ОДИН плюс

ОДИН

равняется ровно

1надцать! (Собакин, 2008: 117).

Вышеназванные произведения попросту травестируют познавательные тексты в привычном понимании.

Естественно, такие «игры в жанр» дают разовый эффект, обслуживают однократные эстетические задачи и не закрепляются в жанровой памяти. Но они и не претендуют на те цели, которые ставили перед собой авангардисты первой половины прошлого века: действительно создать новый жанр, размыть окаменевшие жанровые клише, расшатать корпус традиционных литературных жанров. Как и в случае с «лепыми нелепицами», которые начинают забавлять ребёнка только после того, как он усвоил основные понятия и законы окружающего мира, трансформированные и «разовые жанры» работают лишь тогда, когда малыш прочно усвоит традицию. Поэтому можно сказать, что такие тексты только актуализируют в сознании детей жанровую память, усиливают ощущение

жанра, без которого, как известно, «слова лишены резонатора, действие развивается нерасчётливо, вслепую» (Тынянов, 1977: 150).

### 2.3. Осколочность жанра, «принцип коллекции»

Художники-авангардисты очень часто творили образ ризоматического мира, создавая «художественную иллюзию бессвязности, осколочности действительности как конгломерата случайных элементов» (Лейдерман, 2008: 158). Иллюзию, потому что при внимательном прочтении талантливо сделанного текста оказывалось, что произведение эстетически целостно и завершено. Вспомним «Случай» Хармса: автор расположил казалось бы разрозненные элементы в определённом порядке, подчиняясь особой логике – логике дисгармонии и вывернутой наизнанку реальности, подчёркивающей гротескность аннигилированного мира.

Объединение непохожих друг на друга, порой разножанровых элементов по «принципу коллекции» (термин принадлежит художнику Грише Брускину) – типичное для авангарда явление. «Фрагментарность <...> текста является способом воспроизведения картины мира, составные части которой могут быть представлены принципиально разными сюжетными линиями, организованными по разным художественным моделям. Фрагментарность обусловлена неиерархичностью творимого субъектом мира, самоценностью незавершаемого акта творения» (Гернова, 2012: 28–29).

К жанровому образованию, которое можно обозначить как «энциклопедия портретов, персонажей, голосов» (Брускин, 2005: 525), тяготеют и современные детские писатели. Стоит, однако, отметить, что, в отличие от взрослого авангарда, в детском всё-таки преобладает не деструктивная, а созидательная жанровая тенденция: «принцип коллекции» проявляется здесь в *стремлении к циклизации*. Почти всегда в цикле наличествует объединяющее начало – главный герой. Это и девочка Нина (Валентина Дёгтева), и непослушный пират Миша (Артур Гиваргизов),

и мальчик Юра (Михаил Есеновский), и просто маленький мальчик (Олег Кургузов). С героями постоянно происходят самые невероятные приключения, каждое из которых описано во вполне самостоятельном произведении с заголовком. (Доказательством самоценности любого элемента цикла служит то, что многие из них, прежде чем были собраны воедино, печатались по отдельности в различных журналах и альманахах. Например, рассказы Тима Собакина про девочку Катю, объединённые им впоследствии в цикл «Река небывалых историй», впервые увидели свет по одиночке на страницах журнала «Трамвай».) Реже объединяющим элементом выступает тематика произведений. Так, все маленькие рассказы Сергея Георгиева из цикла «Дрессировщик бутербродов» – о цирке.

Таким образом, реализация авангардного «принципа коллекции» в современной литературе детского авангарда ещё раз указывает на важное её отличие от «взрослого» авангарда начала прошлого века: несмотря на мнимую разорванность, осколочность, первая всегда воспекает идеалы космоса, а не хаоса. Она лишена трагизма и безысходности и несёт в себе гармонию.

## **Выводы по главе 2**

Анализ связанных с жанром процессов в детском авангарде позволяет заключить, что современные авторы так или иначе создают пародийные жанровые модели, травестирующие изначальные жанровые установки.

Литература современного детского авангарда охотно эксплуатирует традиционные фольклорные образы и мотивы, трансформируя их. При этом персонажи думают и действуют в категориях нашего времени; размыта граница между реальным и волшебным мирами, или её нет вовсе. Для современных произведений, экспериментирующих с традицией, чрезвычайно характерно смешение стилей, заимствование бытовых деталей из разных эпох. Это не только придаёт таким текстам ироническую окраску, но и приближает их к читателю, делает сюжеты и ситуации более узнаваемыми.

Герои произведений современного детского авангарда, как правило, являются носителями жанровой памяти; эти тексты ориентированы на читателей, уже знакомых с фольклором: «чтобы оценить все авторские новшества, читатель должен знать главное – фольклорную традицию» (Леонова, 1996: 6).

Современные детские писатели нередко затевают т. н. «игры в жанр», «изобретая» новые жанровые конструкции или делая необычные «поджанровые» уточнения к своим произведениям.

На страницах современной детской книги, следуя авангардному «принципу коллекции», в единый цикл объединяются непохожие, а порой и вовсе разножанровые элементы. При этом каждое из них сохраняет собственную индивидуальность.

Однако если во взрослом авангарде такая усложнённость жанровых конструкций и «зыбкое мерцание множества интертекстов» (Лейдерман, 2008: 172) порождали крайне перегруженные тексты, чтение которых не всегда доставляло эстетическое удовольствие, то в авангарде детском те же самые приёмы создают эффект весёлой чехарды. Такие произведения полны жизнерадостного юмора и глубокой нравственности. К тому же они не всегда лишены дидактической функции – просто она подана в непривычной манере.

### Глава 3. Типы авангардных героев в современной детской литературе

Прежде чем приступать к попытке выделить в литературе современного детского авангарда какие-либо литературные типы, следует обратиться к самому понятию типа в литературоведении.

Под типом, типичным обычно подразумевают то, что заключает в себе те или иные существенные видовые черты и, соответственно, служит выразителем ряда явлений. Ещё Белинский заметил, что «типическое лицо есть представитель целого рода лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем» (Белинский, 1979, т. 4: 153).

Как отмечает Н. Д. Тмарченко, тип – «персонаж особого рода: представляющий собой готовую и обьективированную автором “сверхиндивидуальную” <...> внешнюю форму человека <...>, прочно связанную с его предметным окружением (социальной средой, бытом) и включающую в себя произвольно заимствованный или усвоенный устойчивый принцип поведения» (Тмарченко, 2008: 263). По Тмарченко, принцип поведения типа является либо врождённым, либо позаимствованным, «взятым напрокат» у лиц, достойных, по его мнению, подражания.

При этом, однако, важно подчеркнуть, что для литературного типа важна не только общезначимость, но и живая индивидуальность (т. е. литературный тип не может быть обезличен, не имеет права растворить в себе индивидуальные формы) – несмотря на то что является стандартизованным характером, переставшим быть (или изначально не бывшим) формой самодеятельности человека.

Условимся, что в данной работе, говоря о литературном типе, или типе героя, мы будем иметь в виду совокупность персонажей, близких по социальному положению или роду занятий, мировоззрению и мировосприятию, а также нравственно-эстетическим установкам. Такие

персонажи могут быть представлены как в произведениях одного и того же автора, так и в творчестве нескольких писателей.

Типологическая дифференциация героев в литературоведении представлена несколькими подходами. Чаще всего она осуществляется «по социальной принадлежности, по основным жизненным позициям, по формам сознания и самосознания, по типу развития характера и особенностям его структуры» (Францова, 1995: 3). Два типа героя – «страстный» и «смирный» – в русской литературе выделял А. А. Григорьев: «Только непосредственно сжившись с народной жизнью, нося её в душе, как Островский, Кольцов и отчасти Некрасов, или спустившись в подземную глубину “Мёртвого дома”, как Ф. Достоевский, можно узаконить равно два типа – и тип страстный, и тип смирный» (Григорьев, 1990, т. 2: 371). Думается, впрочем, что создать универсальную типологию невозможно, поскольку систематизация и классификация художественных образов сама по себе содержит некую ограниченность видения. Ведь за основу того или иного типа всегда берётся одна (реже – несколько) характерная черта, общая для ряда героев, что и обуславливает их отнесение к одному типу. Именно поэтому любая типология не только схематична, условна, но и имеет свои достоинства и недостатки, возникающие в силу такого подхода. Причём чем меньше черт берётся за основу типизации, тем жёстче типологические рамки и, следовательно, отчетливее, яснее границы типа. Но подобная типология не способна отразить всего многообразия, всей сложности характеров, не говоря уже о вариативности одного и того же типа в произведениях разных авторов или в текстах одного писателя, но в разные периоды творчества. В то же время классификация, стремящаяся к некоей «размытости» границ типа, теряет внятность и подчас даже перестаёт быть собственно классификацией. Выделение определённых типов героев в данной работе не является попыткой предложить какую-либо строгую классификацию, поэтому ни в коем случае не претендует на исчерпываемость и универсальность. Наша задача лишь показать некоторые яркие и относительно новые для

детской литературы типы героев, привнесённые в неё писателями и поэтами конца XX – начала XXI вв., и, возможно, обозначить дальнейшие перспективы типизации героев в литературе современного детского авангарда.

### 3.1. Герой-чудак

Одним из часто встречающихся на страницах современных произведений для детей типов является чудак. Литературный тип чудака, конечно, не нов. В мировой традиции это некая модификация кочующих из века в век образов шута, дурака и юродивого, носителей своей особой правды. Корни его кроются в русском национальном характере (скоморохи, Иванушка-дурачок и т. д.). М. М. Бахтин так писал о функциях плута, шута, дурака в романе: «Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освящёнными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные хронотопом народной площади и с театральными подмостками» (Бахтин, 1975: 311). Чудачество всегда было своеобразной формой адаптации к уродливой реальности. Шуту, юродивому прощалось многое, даже горькая правда. «Шут и дурак, – писал Бахтин в той же работе, – “не от мира сего” и поэтому имеют особые права и привилегии» (Бахтин, 1975: 309).

Чудаками населены произведения Пушкина и Гоголя, Чехова и Лескова. И всё-таки в русской литературе этот образ достиг расцвета в XX в. вообще и в эпоху авангарда в частности. Ритм жизни ускорился, обществом всё больше овладевали идеи прогресса и цивилизации, и чудак как человек, связанный глубинной связью с потерянной гармонией, постепенно вышел на первый план. Здесь можно вспомнить людей «не от мира сего» в произведениях Андрея Белого, Андрея Платонова, Александра Вампилова. Яркую галерею литературных «чудиков» создал

В. М. Шукшин. Монька Квасов, Андрей Ерин, Василий Евгеньевич Князев, Бронька Пупков – все они «странные люди», «баламуты» и «правдоискатели». «Чудики» вызывают недоумение, а порой и раздражение у окружающих, совершая необъяснимые с точки зрения здравого смысла поступки. Сам Шукшин, характеризуя своих героев, говорил, что это люди, «не посаженные на науку поведения» (цит. по: Косенкова, 2009). Меняясь из века в век, чудаки, однако, несёт в себе устойчивые черты. Образы литературных чудаков, наполняясь иным содержанием, сохраняют некоторое зерно, ведут определённую тему, заставляя, быть может, настойчивее, чем иные типы, задуматься над извечными проблемами.

Писатель и журналист, знаток российской старины М. И. Пыляев характеризует чудака следующим образом: «Чудаки есть человек, отличающийся не характером, не нравом, не понятиями, а странностью своих личных привычек, образа жизни, прихотями, наружным видом и пр. Он одевается, ест и пьёт не так, как другие, он не характер, а исключение» (Пыляев, 1990: 3). Такие герои «создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» (Бахтин, 1975: 309).

У чудачества есть и обратная сторона – самодурство, однако в целом в восприятии общества сформирована позитивность облика чудака. Типовое поведение этого человека отличается от других в рамках социума, что выявляется посредством соотнесения поведения и привычек чудака с усреднённой нормой. Важно подчеркнуть отсутствие опасности со стороны чудака и шутивно-снихождительное отношение к нему общества.

Яркий и оригинальный, тип чудака нередко встречается и в детской литературе. Идущий ещё от английского нонсенса, в русской, непередаваемой, поэзии он появился во многом благодаря обэриутам. Будучи чудаками

и в жизни, обэриуты (Олейников, Владимиров и особенно Хармс) наделяли героев своих произведений привычками и манерами, которые отклонялись от принятых норм. Одно из самых знаменитых детских стихотворений Юрия Владимирова так и называется – «Чудаки». Известно, что прототипом героев, которые забыли, «который пятак на кушак, который пятак на колпак, который пятак – так» (Владимиров, 1990: 5), стал Хармс, ответивший нечто подобное, когда вопреки обещанию не купил Владимирову в Москве крючки, леску и книги.

Поскольку различного рода чудачества и выдумки считаются нормой только в детстве, чудак литературный – это, как правило, взрослый человек, который ведёт себя, одевается и/или рассуждает несообразно возрасту и положению.

Причины чудаковатости могут и объясняться – например, рассеянностью, как в стихотворении С. Я. Маршака «Вот какой рассеянный». Однако чаще всего она преподносится как данность (английский нонсенс, стихи обэриутов) и не обусловлена какими-то внешними обстоятельствами и событиями.

В литературе современного детского авангарда чудачества героев чаще всего выражаются в несоответствии их поведения и мировоззрения статусу. Взрослые люди, причём не просто взрослые, а носители дидактического начала – родители, учителя, – ведут себя как дети, демонстрируют типично детское сознание и восприятие мира. Эти принципы «наоборот», «наизнанку» привносят гротесковое начало в образы, а гротеск, как известно, – понятие, тесно связанное с авангардом.

Таковы, например, учителя всякой всячины из одноимённой книги Евгения Клюева. Они учат вовсе не умножению и правописанию, а оттаиванию кружков на замороженных окнах, отражению в зеркалах и даже засыпанию на мостовой. При этом все учителя носят оригинальные, непривычные имена: Кирилл Циферблатыч Бобров, Артём Свекольникович Кретов, Виталий Треугольникович Фет, Кира Парусовна Чижик – что

подчёркивает их необычность. Эта необычность обусловлена именно детским сознанием, ведь только в детстве, по признанию самого автора, «умение шлёпать по лужам или стоять на кончиках ушей ничуть не менее важно, чем умение мыть посуду или выколачивать ковры» (Клюев, 2009: 6). Хотя вещи, которым обучают героя его странные педагоги, на первый взгляд, вряд ли пригодятся в повседневной жизни, в каждом таком уроке скрывается второе дно. На самом деле все эти стихотворения глубоко моральны. Например, урок забывания плохого удивительно схож с философией непротивления злу насилием Льва Толстого:

И даже если вас обидят снова  
и снова предадут, то всё равно  
вам и тогда не вспомнится плохого,  
а вспомнится хорошее одно! (Клюев, 2009: 62).

А стойкость Артёма Свекольниковича Кретова невольно вызывает восхищение и исподволь учит уметь хранить тайны – свои и, главное, чужие:

Артём Свекольникович Кретов  
не выдавал своих секретов –  
и даже если наповал  
в него палили из мушкетов,  
Артём Свекольникович Кретов  
их всё равно не выдавал! (Клюев, 2009: 11).

Чудаками часто являются родители. Например, папа из «Рассказов маленького мальчика» Олега Кургузова. Именно он, а не сын, чаще всего становится зачинщиком самых неожиданных проказ, которые мальчик, впрочем, всегда поддерживает. То папа решает взвесить на весах свою голову, то залезть на люстру, чтобы поздравить маму с Женским днём, то сосчитать дождевые капли, то научиться хорошо ползать. В большинстве рассказов цикла мама мальчика играет роль резонёра, но порой и она не в силах противостоять чудачествам «своих мальчиков» и оказывается втянутой в необычное действо, а иногда сама является инициатором

чудаществ. Например, в рассказе «Как мы поздравляли папу» мама предлагает сыну поздравить отца с 23 Февраля на танке, т. к. папа в армии был танкистом. Танк сооружают из большой картонной коробки, дуло делают из швабры, захват – из рогатины. Герои настолько вживаются в образ, что пытаются полностью имитировать поведение танкистов:

«– Дыр-дыр-дыр, – гудели мы, но папа не просыпался.

– Бах! Бах! – стреляли из пушки. А папа всё спал.

– Придётся применить захват, – сказала мама и ткнула в папу рогатой палкой» (Кургузов, 1991: 2).

Несмотря на то что папа спросонья никак не может понять, что происходит, и не на шутку пугается, мама и сын не выходят из роли и даже устраивают «газовую атаку» – брызгают в папу из баллончика с жидкостью для мух.

Стоит отметить, что все эти необычные идеи приходят в голову родителям только потому, что они не терпят насаждаемых стандартов и каждый раз игнорируют проторённые дорожки со словами «А не придумать ли нам что-нибудь поинтереснее?».

Даже когда родители пытаются вести себя так, как положено, т. е. воспитывать детей, прививать им правила техники безопасности, они выбирают для этого очень нетрадиционные методы и снова выглядят чудаками. Таков папа из рассказов Артура Гиваргизова. «...Для воспитания Серёжи папа выделил специальную комнату. В комнате был стол, два стула, настольная лампа и несгораемый шкаф» («В кошки-мышки») (Гиваргизов, 2011б: 62). Чтобы выяснить, в чём провинился на уроке его сын, отец устраивал настоящий допрос, используя при этом соответствующую лексику:

«– Ну что, Сергей Сергеевич, – сказал папа, направляя на Серёжу слепящий свет лампы, – будем в кошки-мышки играть?» (Гиваргизов, 2011б: 62).

А вообще, папа считал, что детей должны воспитывать учителя, поэтому за каждую провинность сына писал им в дневнике замечания, что они плохо следят за «своим Гавриловым» («Не чавкай»).

В другом рассказе, решив, что сын должен знать, где в машине находятся аптечка и огнетушитель – на случай аварии, – папа предлагает Диме угадать, где они лежат. У сына это никак не получается, и тогда выясняется, что папа спрятал вещи в стиральную машину. «– В том-то и фокус, – сказал папа и хитро улыбнулся. – Я же, когда спрашивал, не сказал, в какой машине» (Гиваргизов, 2011б: 24).

Постоянно сочиняет и рассказывает своей дочери небылицы, или весёлые «завийральные» истории, герой Юрия Вийры – правда, действительно в воспитательных целях. Например, история о постоянно опаздывающем мальчике Пашке неожиданно оканчивается эпизодом спасения последнего мамонта, включённым в повествование лишь для того, чтобы заставить дочку чаще причёсываться: «Привели они [Пашка с отцом] мамонта в зоопарк, а там принимать не хотят: “Вы сначала помойте зверя – вдруг у него инфекция!” А вид у мамонта был действительно довольно неопрятный, особенно причёска. Видно, что он очень редко причёсывался, хотя в кармашке его школьного рюкзака лежат зеркальце и расчёска...» (Вийра, 2009: 77). Или рассказ «О вреде и пользе прокалывания ушей», где речь идёт об учительнице Кларе Карловне, которая, устав от непослушных учеников, сделалась пираткой. Узнав, что вместо серёжек та стала носить в ушах настоящие тяжеленные якоря, и немного подумав, дочка решает повременить с прокалыванием ушей. Эти внешне несерьёзные, но на самом деле психологичные истории учат не только ребят, но и их родителей: «главное – разговаривать с детьми, интересоваться происходящим в их жизни, делиться опытом, но не в форме назиданий, от которых у большинства детей “вянут уши”, а в форме веселых воспоминаний о собственных детских приключениях. Если их и не было на самом деле, то они точно существовали в воображении» (Корф, 2006).

Впрочем, иногда бросить настоящий вызов общепринятому мнению могут и дети – и это тоже выглядит как чудачество. Мальчик Андрей из рассказа Марины Москвиной «Репетитор» негодует: «ПОЧЕМУ человек ВСЁ ВРЕМЯ должен быть в брюках или стоять на двух ногах?!» (Москвина, 1990: 21). Отданный за неуспеваемость к репетитору Владимиру Иосифовичу – человеку, заикленному на своём здоровье и науке, эдакому новому Беликову, правда вполне безвредному и, в общем-то, доброму, – Андрей пытается показать своему учителю красоту и многообразие окружающего мира. А тот не может уложить в своей голове, «что существуют люди, которым неинтересно ПРАВОПИСАНИЕ БЕЗУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ» (Москвина, 1990: 21), которым безразлично, что о них думают другие. Единственное, что у Андрея «хорошо идёт», так это песни. Он действительно увлечён этим делом: «Какая-то мелодия нагрянет, и слова сыплются, как горох». Но Владимир Иосифович не считает, что эта способность важнее знания таблицы умножения. И лишь взгляд на мир через лупу мальчика открывает учителю глаза на «жизнь микромира» и заставляет задуматься над онтологическими вопросами. Рассказ заканчивается своеобразной переменой мест учителя и ученика: Владимир Иосифович бросает всё и уходит «по Руси» босиком и с котомкой, а Андрей в короткие сроки восполняет пробелы в своих знаниях и благополучно переходит в четвёртый класс. Жизнь без чудачеств и вызова повседневности скучна и пресна, но и совершенно игнорировать законы общества тоже нельзя – таков итог рассказа.

### **3.2. Герой-творец**

Как мы уже замечали, важнейшими критериями авангарда считается создание новой реальности, эстетическое строительство. Вот почему в авангардной детской литературе особое место занимает герой-творец, конструирующий собственную реальность. Мотив сочинительства порой

даёт право провести аналогию между автором и персонажем, но также очень часто является самостоятельной, не автобиографической составляющей художественного произведения.

Творить собственную эстетическую реальность герои могут как наяву, так и во сне. Например, стихотворение Тима Собакина «Мышиный посёлок» начинается со слов:

На небо вскарабкался лунный осколок.

В подвале проснулся мышиный посёлок (Собакин, 2007: 239).

Далее подробно описывается жизнь в посёлке, где ездят «*мышины*», «шуршит *мышура*» и «жужжит *мышкара*». А в финале выясняется, что всё описанное – просто сон ребёнка, так или иначе ставший стихотворением:

И мама шепнёт мне:

– Тимоша, вставай! –

А я ей отвечаю:

– Я сплю, не *мышай*... (Собакин, 2007: 240).

Интересно, что весь текст, по сути, строится на ассонансной и аллитерационной игре, являющейся весьма характерным для Собакина приёмом: ср. «Крыса поехала» (Собакин, 2007: 209–210). Но если традиционно повторение каких-либо гласных и согласных звуков призвано усилить те или иные эмоции читателя (например, «уканье» нагнетает тревогу, подчёркивает агрессивность; этой же «угрожающей» характеристикой наделён звук «р»), то в данном случае все их силы брошены на создание игровой ситуации. Таким образом, на первый план выходит не собственно событие (ночь в мышинном посёлке), а эстетическое явление (процесс создания литературного произведения).

В особенном, построенном им самим мире живёт пират Миша из цикла рассказов Артура Гиваргизова «Непослушный пират». Автор нигде не указывает на то, что Миша – обыкновенный мальчик, который, как и все дети, просто любит играть в пиратов. Лишь однажды он как бы

оговаривается, намекая на то, что всё происходящее – не что иное, как игра воображения ребёнка: «А потом Миша... ой... пират...» (Гиваргизов, 2009: 6).

У Миши свои представления о том, каким должен быть настоящий пират, – частично почерпнутые из книг и фильмов, но в основном домысленные самостоятельно. Например, он знает, что у каждого пирата должен быть сундук с деньгами, зарытый на острове. «Можно на Васильевском» (Гиваргизов, 2009: 14), – добавляет автор-повествователь, примиря мальчика с действительностью и оставляя ему шанс стать настоящим пиратом. А роль сундука вполне может сыграть футляр от баяна.

Также Миша уверен, что пиратом можно быть только в детстве. Когда папа показывает ему фотографию своего «великого дедушки», грозы морей Артурыча, Миша смеётся: «Взрослый, а тоже пират! Ха-ха, как маленький!» (Гиваргизов, 2009: 22). А проверяя миллионера Михаила Александровича на пиратство, он, после перечисления ряда типичных составляющих образа классического морского разбойника (повязка на глазу, попугай на плече, ром, деревянная нога), спрашивает:

«– Родители ругают?»

– Нет, – признался Михаил Александрович. – Меня уже давно родители не ругают. Я же уже сам родитель.

– Настоящих пиратов каждый день ругают родители, – сказал Миша. – Без этого вы не можете почувствовать себя очень плохим, неблагодарным извергом» (Гиваргизов, 2009: 39).

Последняя фраза является знаковой и многое объясняет. Вероятно, именно таким эпитетом – «неблагодарный изверг» – регулярно награждают мальчика родители. Отсюда следует, что внешне шуточные рассказы на самом деле повествуют о судьбе если не заброшенного, то уж точно непонятого ребёнка. Таким образом, уход в игру – единственная возможная реакция на неприглядную действительность, не способствующую комфортному существованию. Неслучайно при этом выбран именно образ пирата – сильного, смелого и, главное, свободного персонажа.

### 3.3. Герой-прагматик

Детские писатели-авангардисты обогатили литературу таким типом героя, как прагматик. Нельзя сказать, что прежде в литературных произведениях мы не наблюдали расчётливых дельцов, которые предугадывали всё на несколько ходов вперёд и предпочитали верить только в то, что приносит им ощутимую пользу. Разумеется, они были. Первыми на ум, пожалуй, приходят Пётр Адуев, герой романа Гончарова «Обыкновенная история» – воплощение всего «трезвого, делового, нужного», – и Павлуша Чичиков, с детских лет твёрдо усвоивший урок отца о том, что всё можно «прошибить копеечкой». Были они и среди детей – достаточно вспомнить Мальчиша-Плохиша из сказки Аркадия Гайдара или некоторых героев повести Владимира Железникова «Чучело» (красавицу Шмакову, «Железную кнопку» Миронову). Но, как правило, таким людям жизнь либо окружение выносили суровый приговор, или же они сами исправлялись, понимая всю ущербность своей позиции. То, что они могут жить и здравствовать, не наказываемые ни судьбой, ни традицией, – нонсенс для литературы, тем более детской. Между тем в современных произведениях такие герои-дети вовсе не выставляются как аморальные. Автор берёт на себя лишь роль скриптора: он бесстрастно описывает их поведение, не хваля и не ругая своих персонажей.

Бессердечной и эгоистичной предстаёт героиня уже упоминаемой нами сказки Валентины Дёгтевой «В люке» Нинка (см. п. 2.1.2. «Переосмысление волшебной сказки»). Для того чтобы вызволить заколдованного в сантехника принца, девочке надо попросту его пожалеть. Но вместо этого Нинка жалеет себя:

«– Сидит маленькая девочка на холодной трубе, в полной темноте, и никто-никто ей не поможет... Ой, как мне себя жалко!» (Дёгтева, 2009: 11).

Все попытки принца воззвать к её совести воспринимаются девочкой с раздражением. Ни о каком самопожертвовании во имя ближнего она и слышать не хочет:

«– Знаете, дяденька! Так в темноте пожалеешь кого-нибудь, а он тебя по затылку сзади... да вот хоть ключом гаечным... И как вам вообще не стыдно! Взрослый! Давно бы уже намяли своему колдуну бока, а то наплакали тут целую канализацию!» (Дёгтева, 2009: 12).

Расчётлив и нагл таракан Теодор из сказки Сергея Шаца «Повелитель сновидений». Он эксплуатирует безропотного и доброго сироту Корнелиуса, заставляя кормить себя и своё многочисленное семейство, буквально вменяя ему это в обязанность:

«– Так-так, значит, сидим? – хмуро говорил он [Теодор]. – А чем прикажете детей кормить? – и он патетически указывал на двадцать пять сыновей мал мала меньше, скромно стоящих в углу» (Шац, 2004: 25).

В финале сказки Корнелиус получает за свою кротость вознаграждение (оказывается в волшебном сне с чудесной принцессой), но Теодор, вопреки устоявшейся традиции, не наказан: сирота перепоручает заботу о тунеядце и его детях мышинному барону фон Хвосту, так что воздаяния не происходит.

Особенно много героев-прагматиков у Артура Гиваргизова. Они не способны на бескорыстную помощь и сострадание и готовы что-то делать лишь за вознаграждение. В рассказе «Мальчик» заблудившуюся бабушку к дороге на Серпухов выводит маленький мальчик – «за часы и пятьдесят рублей» (Гиваргизов, 2011б: 90). «А дальше пойдёшь сама, – сказал мальчик. – Мне туда нельзя, там родители».

Десять внуков («А где же наш дедушка?») навещают своего дедушку только из-за подарков. Пытаясь сбросить с себя это «иго», дедушка меняется квартирами с другом Сергеем Сергеевичем, у которого внуков нет. Но подарки Сергея Сергеевича детям не по душе, и внуки разыскивают настоящего дедушку:

«– Ну, здравствуй. Мы, как всегда, – за подарками.

– Здравствуйте, – растерялся дедушка. – А разве Сергей Сергеевич вам не подарил?

<...> – Подарил, – усмехнулись они и вынули из пакета мячик, железную дорогу, плеер и джинсы. – За кого он нас принимает?

– Эх, – вздохнул дедушка. – Телевизор подойдёт?

– Подойдёт, – сказали внуки. – Японский?» (Гиваргизов, 2011б: 44–45).

Даже в день рождения дедушки внуки не дарят ему подарков, а требуют их от него («Внимание»):

«– Здравствуй, дедушка, – сказали они [внуки], – поздравляем тебя с днём рождения. Давай подарки.

– Так ведь вам уже, – растерялся дедушка, – Сергей Сергеевич подарил.

– Сергей Сергеевич подарил, – согласились внучки, – но сегодня твой день рождения, и ты обидишься, если мы оставим тебя без внимания» (Гиваргизов, 2011б: 47).

А когда окончательно вымотанный дедушка объявляет, что теперь дедушкой его внуков всё-таки будет Сергей Сергеевич, потому что у него «пенсия больше», внуки забирают «на память» о бывшем дедушке ковёр и холодильник («Что-нибудь на память»).

Зная, что их дети и внуки падки на деньги, родители и дедушки с бабушками никак не пытаются что-то исправить, а лишь изредка пробуют манипулировать этой «слабостью». В рассказе «Железный ящик» бабушка пишет внукам, что нашла огромный железный ящик, в котором много зелёных бумажек с портретом её двоюродного брата Егора: «...Егор Тимофеевич был очень похож на Линкольна» (Гиваргизов, 2011б: 92). Ловушка срабатывает, и внуки через восемь минут приезжают в Москву из Владивостока. Автор пишет, что бабушка была им очень рада, потому что соскучилась. О самих внуках, не обнаруживших сейфа с долларами, ничего не говорится, но читатель вполне может сам домыслить ситуацию.

Вечное стремление детей к материально-финансовой обеспеченности, презрение к родственникам, которые не могут создать им необходимых

условий, в произведениях Гиваргизова, конечно, утрированы, но не лишены реализма. Как бы для контраста в некоторых рассказах писатель рисует образ таких же меркантильных родителей, которые пытаются нажиться на своих детях, эксплуатируют их, требуя заведомо невыполнимого. В рассказе «Как Миша назло родителям чуть не перестал быть пиратом» из цикла «Непослушный пират» папа уговаривает сына стать пиратом и грабить корабли. Когда мальчик отказывается, отец оправдывается перед женой:

«– Ещё не пришло время для серьёзного разговора.

Мама вздохнула:

– А когда? Я хочу золотой браслет на ногу, индийский» (Гиваргизов, 2009: 22).

В рассказе «Изверг» мама даёт сыну всё новые и новые поручения, начиная каждое из них словами «Если ты меня любишь...». Мальчик безропотно всё выполняет, пока мама не заявляет: «Если ты меня по-настоящему любишь, почини стиральную машину» (Гиваргизов, 2011б: 74). На вполне понятные испуг и растерянность мальчика все взрослые в семье реагируют одинаково: начинают сетовать, как можно не любить родную мать, бранят ребёнка. Вполне возможно, читатель постарше узнает в героях себя, обижающегося на родителей за то, что те не могут купить ему слишком дорогую игрушку или отправить в путешествие.

Иллюстрирующие кризис реальности, свойственный авангарду, героипрагматики амбивалентны по своей сути. Они не несут в себе отрицательного, являясь, в сущности, лишь ответом (или продуктом) несимпатичной действительности. Именно поэтому автор не ставит им окончательную оценку, предоставляя сделать это читателю.

### **3.4. Совестьливый злодей**

Несмотря на то что классицистическая традиция уже несколько веков как исчерпала себя, многие авторы – тем более детские – продолжают чётко

делить своих героев на отрицательных и положительных. Положительные подают пример, отрицательные же подлежат осуждению и перевоспитанию. (К слову, практически всегда зло в детской литературе либо бывает наказано, либо переходит на сторону добра.) Персонажи, балансирующие на грани положительных и отрицательных, конечно, тоже нередки для литературы и встречаются чаще всего в психологической прозе. Они обладают сложной внутренней организацией, постоянно рефлексиируют, оценивают собственные поступки, при этом однозначно не относясь ни к праведникам, ни к злодеям.

Тем не менее за рядом персонажей чётко закреплены конкретные амплуа. Так, например, Змей Горыныч, Людоед, Баба Яга вполне определённо отнесены в лагерь злодеев. Литература детского авангарда опрокидывает эти представления, вводя в мир художественного произведения такого героя, как добрый, или совестливый, злодей. Как правило, роль доброго злодея выполняет тот, кто априори не может претендовать на статус положительного героя, хотя бы в силу своего рода занятий. Например, вурдалак. Между тем сказка Сергея Шаца «Вурдалак товарищ Гавкин» в первых же предложениях демонстрирует читателям оксюморонность положения главного героя: «Вурдалак Пётр Иванович Гавкин имел доброе сердце и поэтому сильно страдал, когда пил кровь невинных прохожих. Он даже успокоительные капли принимал, но это не помогало» (Шац, 2004: 113). В произведении присутствует и нормальный, «классический» вурдалак Квасцов, которому незнакомы угрызения совести и который постоянно подтрунивает над Гавкиным за его мягкотелость.

Гавкин напоминает «голубого воришку» Альхена из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова. Всё его существо протестует против вампиризма, но питаться нормальной человеческой пищей он не может. Поскольку у Петра Ивановича слабое здоровье, уже несколько лет он ловит только «хилых, неспособных к сопротивлению прохожих». Он искренне жалеет каждую свою жертву. «Ах ты, господи, гуляет! – затосковал Гавкин, наперед жалея его [учащегося Витю Зайцева]. – Куда тока родители смотрят!» (Шац,

2004: 114). Когда Гавкин поскользывается на банановой кожуре, Витя приносит находящегося без сознания вурдалака в школьный живой уголок. Сразу догадавшись, кто находится перед ним, директор школы демонстрирует традиционные знания о вампирах: «– Я полагаю, его убить надо. Осиновым колом» (Шац, 2004: 114). Но дети не оставляют надежды «перевоспитать» вурдалака, носят ему из буфета еду, к которой тот, однако, не притрагивается.

Интересный момент: поскольку в живом уголке нет свободных клеток, Петра Ивановича сажают в клетку с кроликами, которые вскоре привыкают к новому жильцу и приобретают привычку греться у него на груди, сколько ни пытается обессиленный вурдалак их столкнуть. Как известно, бытует мнение, что животные умеют отличать хороших людей от плохих, и тот факт, что кролики – воплощение невинности и кротости – совершенно не боятся вампира, говорит о том, что он далеко не отрицательный персонаж.

У сказки вполне позитивный финал: отказавшись пить кровь своего лучшего друга Вити, готового ради спасения жизни вурдалака на самопожертвование, Гавкин проглатывает бульон и плавленый сырок, падает без чувств, однако через два дня приходит в себя и оказывается в состоянии (хотя и без особого удовольствия) есть обычную пищу. Жить Пётр Иванович остаётся при школе и раз в год помогает медсестре брать анализы крови. «А так, чтоб самому, как в былые годы – ни-ни-ни, ни разу, чтоб мне с места не сойти!» (Шац, 2004: 116).

Вопреки сказочной традиции действует и Людоед из рассказа Льва Голодного (Тима Собакина) «Без аппетита». Он отказывается есть Колю, мотивируя это потерей аппетита. Вместо того чтобы радоваться неожиданной удаче, мальчик жалеет Людоеда, расхваливает свои вкусовые качества – «А ты посмотри, какой я сочный, упитанный» (Собакин, 1990: 5), – помогает ему в поисках пропавшего аппетита. Когда аппетит найден, к Людоеду возвращаются все его обычные привычки, ему хочется съесть Колю, однако он считает, что «неудобно так вот сразу», «не по-товарищески». Таким

образом, фольклорный персонаж со вполне устоявшимся отрицательным амплуа оперирует нравственными категориями, которые должны быть априори чужды злодею. Приём реализации метафоры (аппетит оказывает чем-то вполне осязаемым, что можно потрогать руками, потерять и найти, как вещь) усиливает нонсенс происходящего: Людоед приглашает мальчика на ужин, но Колю не пускает мама – не потому, что её сын собирается в гости к людоеду, а потому, что у него не выучены уроки. В финале приводится абсолютно абсурдное условие задачи, над которой весь вечер мучается Коля: «У Паши было два яблока, а у Маши на три бублика меньше. Сколько повидла дала им тетя Люба, если у каждого осталось по шесть конфет?» (Собакин, 1990: 5).

### **Выводы по главе 3**

Подводя некоторые итоги, отметим, что типы героев, привнесённые в детскую литературу писателями-авангардистами, безусловно, нельзя назвать абсолютно новыми. Некоторые из них (чудаки, творцы новой реальности, прагматики) в том или ином виде встречались и ранее. Однако обращает на себя внимание новый взгляд на них со стороны автора, новая трактовка их поведения и его причин. Столь свойственная авангарду неморальность проявляется и здесь: некрасивые поступки персонажей-прагматиков нисколько не осуждаются, представляются как сами собой разумеющиеся, что позволяет читателю домыслить ситуацию и самостоятельно сделать выводы. Как и в жизни, на героях современных произведений не стоят маркеры «Отрицательный» и «Положительный», и это, возможно, несколько усложняет юным читателям задачу. Но вспомним обэриутов, которые утверждали, что «поэзия (и шире – литература вообще. – А. К.) не манная каша, которую глотают, не жуя, и о которой тотчас забывают».

Герои-чудаки и творцы традиционно предстают как яркие индивидуальности – забавные, милые, трогательные. В то же время

за нелепостью и странностью их поведения часто стоит попытка бегства от неприглядной действительности, усталость от навязанных правил поведения, в некотором роде бунт, присущий авангарду.

Наконец, совершенно оксюморонный тип героя – совестливый злодей – является подлинным изобретением литературы детского авангарда. Такие характерные, не «картонные» персонажи выводят художественное произведение на новый уровень, оставляя читателю варианты для их конечной оценки.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детская литература нового типа, как и русский литературный авангард начала прошлого века, зародилась в непростые для страны времена, «когда переворачивался мир, полюса менялись местами, и компас, лишая людей ориентиров, метался, показывая “аномалию”...» (Корф, 2006). Пожалуй, только сейчас появляется, наконец, возможность без предвзятости подойти как к творчеству мастеров раннесоветского искусства, так и к продолжателям их традиций в современной детской литературе.

Если для русского левого искусства был чрезвычайно характерен радикальный отказ от преемственности в художественном творчестве, полное отрицание культурного наследия («разрушить музеи», «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности» и т. п.), то представители детского авангарда конца XX – начала XXI вв., при всей их непохожести на коллег по детской книге, довольно бережно и аккуратно обращаются с традицией. Проанализировав произведения детских писателей-авангардистов, мы пришли к выводу, что в них очевидно влияние фольклора, причём не имеет значения, фольклора какой именно страны. Чрезвычайно притягательным для детских писателей является абсурд, свойственный небыличкам и прибауткам, «перевёртышам». Непосредственной предтечей детского авангарда также стал английский нонсенс, в котором, как и в фольклоре, абсурд «кладёт на лопатки» здравый смысл. Наконец, нельзя не сказать о творчестве таких патриархов детской литературы прошлого века, как Корней Чуковский и Самуил Маршак, тоже ориентировавшихся в своих произведениях на фольклор и нонсенс. Именно Чуковский, по нашему мнению, впервые сформулировал некоторые постулаты детского авангарда, остающиеся актуальными по сей день.

Как детская литература первой трети прошлого века с удовольствием вбирала в себя находки футуристов, заумников и особенно обэриутов, так и современные авторы черпают вдохновение в их наследии. Особо следует

отметить «обэриутский след» в произведениях для детей. Его можно обнаружить ещё у Г. Сапгира, О. Григорьева, Ю. Ковалёва, Б. Заходера и других писателей второй половины XX в. Отдельные авторы и целые творческие объединения наших дней тоже сознательно ориентируются на Хармса, Введенского, Олейникова и Заболоцкого как на лучшие образцы для подражания. Причём в детские произведения переносятся принципы и приёмы, присущие в том числе и «взрослым» обэриутским текстам. Это, например, столь свойственная ОБЭРИУ абсурдность, выступающая в качестве всеохватывающего принципа существования не только отдельного человека, но и целого общества, «литературное бессилие» как иллюстрация деградирующего эпистемологического акта, релятивность. Однако обэриутский трагизм, «общественные идиотизмы» (Д. Дидро), далеко не всегда безобидные, в литературе для детей нового типа заменились жизнеутверждающим юмором, точнее, просветляющей иронией. В то же время и самим обэриутам был присущ не столько дух нигилизма и революционной агрессии, сколько сочетание деструктивного и созидательного начал, направленное на создание принципиально нового в искусстве и других сферах жизни. Мысль о всеобщей связи вещей, гармоничном единстве мира, впервые выраженная членами этой литературной группы, была подхвачена и по-новому воплощена современными детскими писателями.

Авангардисты прошлого века привнесли в литературу и новый, диаметрально противоположный предшествующей поро способ выражения. Яркий, выразительный и притягательный – таким был язык левого искусства.

Многие приёмы речевой игры, присущие русскому литературному авангарду, оказались удивительно схожими с теми, что используют в своей речи дети (в очередной раз вспомним обэриутский детски-первобытный взгляд на мир «голыми глазами»): всевозможные речевые аномалии, проистекающие из нетвёрдого знания грамматических форм без понятия об исключениях, орфографические девиации, сдвиги на разных уровнях –

от морфологического до семантического, богатое словотворчество. Стремление к «словесной клоунаде» порождает многочисленные интертекстемы. Актуализация претекстов, далеко не всегда взятых из детского круга чтения, реминисценции и ассоциации, аллюзии и намёки различных уровней, привлечение специфической терминологии и тому подобные приёмы придают современной литературе для детей двухадресный характер, делая её интересной и взрослым тоже.

Двойной адрес, многослойность – один из характернейших признаков литературы детского авангарда. Он проявляется на всех уровнях произведения, в том числе на уровне жанра. Зачастую для адекватного восприятия литературного произведения и оценки всех авторских новшеств от читателя требуется незаурядная подготовка и, конечно же, жанровая память. Современные авторы охотно эксплуатируют и трансформируют традиционные образы и мотивы, травестируют изначальные жанровые установки, «играют в жанр», создавая пародийные жанровые модели. Пародия, балаганность выражаются как в трансформации уже существующих жанров (страшной истории, волшебной сказки, мифа, детектива), так и в игровых попытках создания новых жанровых конструкций. Для таких произведений очень характерно смешение стилей, заимствование реалий из разных эпох, размытие или отсутствие границ между реальным и волшебным мирами. Ярко выраженная смеховая природа этих текстов помогает избежать впечатления перегруженности, как это нередко бывало в текстах русского литературного авангарда, чтение которых далеко не всегда доставляло эстетическое удовольствие.

Создавая средствами искусства новое время-пространство, обе эпохи авангарда привнесли в литературу и новые типы героев. Некоторые из них, будучи в той или иной мере знакомыми детям (чудаки, творцы новой реальности, прагматики), заиграли свежими красками, стали ближе и понятнее.

Литературный тип *чудака*, чьё поведение и мировоззрение не соответствуют статусу, например, родителя или учителя, органично вписался в детскую литературу. Оказалось, что взрослые и дети понимают друг друга лучше, чем кажется, и что первым нелишне почаще вспоминать себя в детстве, а вторым – терпимее относиться к своим папам и мамам.

Одна из центральных идей авангарда – идея эстетического строительства – ввела в литературу *героя-творца*, конструирующего собственную реальность. При этом создание вымышленного мира может быть как естественной детской потребностью в игре, так и бегством от несимпатичной действительности, навязываемых догм.

«Перепутанные “должен”, “надо”, “хорошо”, “плохо”, “нельзя”», авангардная установка на внеморальность, снятие этических помет привели к появлению в детской книге *героя-прагматика* – расчётливого, эгоистичного, перешедшего на товарно-денежные отношения во всех сферах жизни, начиная с семьи. Современный детский авангард показывает, что такие персонажи не обязательно бывают наказаны литературной традицией, – чаще всего они живут и здравствуют, не собираясь отказываться от своей модели поведения. Но вершить над ними суд, решать, стоит ли поступать так же, юный читатель должен сам, без помощи автора или родителей.

Особым типом героя, как нельзя лучше выражающим амбивалентную природу авангарда, стал *совестливый злодей* – априори отрицательный персонаж, переживающий, тем не менее, муки совести, лишённый права выбора между добром и злом, помещённый в навязанные ему обстоятельства. Такие образы, преодолевающие фольклорные условности, многогранные и выпуклые, усиливают рецептивную активность читателя, делают его более самостоятельным в своих оценках.

Следует сказать, что волна столь популярной в первой половине 2000-х гг. авангардной детской литературы, на первый взгляд, сегодня пошла на убыль: из жизни ушли Олег Кургузов и Юрий Вийра, всё реже выходят новые книги Марины Бородицкой, практически не публикуется Михаил

Есеновский, окончательно перешла во взрослую прозу Марина Москвина. Однако продолжают творить Андрей Усачёв, Сергей Георгиев, Сергей Седов, Тим Собакин, Артур Гиваргизов, Сергей Шац. Правда, за исключением Усачёва, входящего в десятку самых издаваемых и продаваемых детских авторов (см., напр.: Топ-10 самых продаваемых..., б/г), книги этих писателей не выходят большими тиражами. Но именно они создают лицо современной литературы детского авангарда. Главным устремлением этих писателей было и остаётся объединение детей и взрослых. И это важнее всего остального, что отличает их произведения, – необычного, яркого языка, освоения новых жанров, бесконечного торжества иронии.

Анализируя немногие критические и литературоведческие работы, читая рецензии, посвященные литературе современного детского авангарда, можно прийти к выводу, что на сегодняшний день не существует целостного, системного подхода к творчеству его представителей. Напротив, налицо полемичные суждения, возможно даже несколько поверхностные размышления по поводу различных аспектов их поэтики. До сих пор встречаются упрёки этих писателей в антипедагогичности, травмировании детской психики; уходе от по-настоящему глубоких тем, познавательности и дидактизма. В настоящей работе мы постарались опровергнуть большинство этих обвинений. Более того, одной из главных задач подобных произведений нам видится подготовка ребёнка к восприятию серьёзного искусства, которое, как известно, не имеет прикладного характера и не обязано создавать реалистичную картину мира. По мнению литературоведа и искусствоведа Веры Калмыковой, тексты детского авангарда «оседают в воспринимающем сознании и начинают в нём свою эстетическую работу по формированию представлений об абсурдности мироздания» (Калмыкова, б/г). В результате читатели, выросшие на произведениях с особой суггестивностью, – «лучшие восприниматели [«взрослого»] авангарда». Исследовательница считает, что «современному школьнику, воспитанному в широчайшем спектре возможностей, но без упора на абсурдистскую

детскую литературу <...>, в буквальном смысле нечего делать в залах Третьяковки, показывающих нереалистические направления в русском искусстве XX в» (Калмыкова, б/г).

Как бы то ни было, адекватное понимание такого феномена, как детский литературный авангард, ещё впереди. Данная работа является лишь попыткой наметить основные пути глубокого и разностороннего изучения этого явления, которое, хочется верить, будет предпринято. Творчество современных детских авторов, работающих в традициях авангарда, нуждается в основательном и целостном научном изучении. Выделение художественно-эстетических принципов авангардного творчества и степени их присутствия в современной детской литературе, жанровых трансформаций и типов героев в данной работе, разумеется, не претендуют на универсальность и абсолютную полноту. Наша задача состояла в привлечении внимания к новаторским для детской литературы процессам, попытке выделить некоторые яркие и свежие тенденции, привнесённые в неё писателями и поэтами конца XX – начала XXI вв., и взглянуть на них как на «наследников» раннесоветского левого искусства. Поэтому дальнейшее изучение литературы современного детского авангарда, восполнение пробелов, существующих в исследовании творчества уже известных писателей, и открытие новых имён представляются более чем продуктивными.

## ИСТОЧНИКИ МАТЕРИАЛА

1. Бородицкая, М. Я. Прогульщик и прогульщица: стихи для детей и не только [Текст] : [поэт. сб.: для семейн. чтения] / М. Я. Бородицкая. – М. : Самокат, 2007. – 80 с.
2. Ванна Архимеда [Текст] : сборник / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова. – Л. : Художественная литература, 1991. – 496 с.
3. Введенский, А. И. Полное собрание произведений [Текст] : в 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937 / А. И. Введенский. – М. : Гилея, 1993. – 285 с.
4. Введенский, А. И. Полное собрание произведений [Текст] : в 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения / А. И. Введенский. – М. : Гилея, 1993. – 272 с.
5. Вийра, Ю. Б. Самые весёлые завийральные истории [Текст] / Ю. Б. Вийра. – М. : Астрель : АСТ, 2009. – 318, [2] с.
6. Вийра, Ю. Б. Страшилки-смешилки [Текст] / Ю. Б. Вийра. – М. : Дрофа, 2001. – 112 с.
7. Владимиров, Ю. Д. Чудаки [Текст] / Ю. Д. Владимиров. – М. : Малыш, 1990. – 22 с.
8. Георгиев, С. Г. Драконы среди нас: Правдивые истории [Текст] / С. Г. Георгиев. – М. : Дрофа, 2002. – 72 с.
9. Георгиев, С. Г. Дрессировщик бутербродов [Текст] / С. Г. Георгиев. – М. : Эгмонт Россия Лтд, 2009. – 48 с.
10. Гиваргизов, А. А. В честь короля [Текст] / А. А. Гиваргизов. – М. : Время, 2011. – 160 с.
11. Гиваргизов, А. А. Как со взрослыми [Текст] / А. А. Гиваргизов. – М. : Время, 2011. – 144 с.
12. Гиваргизов, А. А. Когда некогда [Текст] : [поэт. сб. : для сред. шк. возраста] / А. А. Гиваргизов. – М. : Самокат, 2012. – 80 с.
13. Гиваргизов, А. А. Непослушный пират [Текст] / А. А. Гиваргизов. – М. : Эгмонт Россия Лтд, 2009.

14. Гиваргизов, А. А. Про королей и вообще [Текст] / А. А. Гиваргизов. – М. : Гаятри, 2005. – 96 с.
15. Гиваргизов, А. А., Кронгауз, М. А. С дедского на детский : [рассказы] [Текст] / А. А. Гиваргизов, М. А. Кронгауз. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 42, [6] с.
16. Голодный, Лев (Тим Собакин). Без аппетита [Текст] / Лев Голодный (Тим Собакин) // Трамвай. – № 12. – 1990. – С. 5.
17. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции [Текст] : пер. с англ. / Р. Грейвс ; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
18. Дёгтева, В. А. Бублик для гуманоида [Текст] / В. Дёгтева. – М. : Эгмонт Россия Лтд, 2009. – 64 с.
19. Есеновский, М. Ю. Главный шпионский вопрос [Текст] / М. Есеновский. – М. : Эгмонт Россия Лтд, 2009. – 64 с.
20. Заболоцкий, Н. А. Собрание сочинений [Текст] : в 3 т. Т. 1. Столбцы и поэмы 1926–1933. Стихотворения 1932–1958. Стихотворения разных лет. Проза / Н. А. Заболоцкий. – М. : Художественная литература, 1983. – 658 с.
21. Классики: Лучшие рассказы современных детских писателей [Текст]. – М. : Детская литература ; Эгмонт Россия, 2002. – 176 с.
22. Клюев, Е. В. Учителя всякой всячины. Книга на промокашках [Текст] / Е. Клюев. – М. : Livebook/Гаятри, 2009. – 80 с.
23. Кукареку: альманах для детей и взрослых [Текст] / Д. Тевекелян, Вл. Медведев и др. – М. : Слово, 1990. – 208 с.
24. Кун, Н. А. Легенды и мифы Древней Греции [Текст] / Н. А. Кун. – М. : Учпедгиз, 1957. – 467 с.
25. Кургузов, О. Как мы поздравляли папу [Текст] / Олег Кургузов // Трамвай. – 1991. – № 2. – С. 2–3.
26. Кургузов, О. Ф. Рассказы маленького мальчика [Текст] : рассказы и сказки / О. Ф. Кургузов. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 201, [7] с.

27. Малевич, К. С. Собрание сочинений в 5 томах [Текст]. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 / К. С. Малевич ; общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских ; раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)» – публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. – М. : Гилея, 1995. – 393 с.
28. Мориц, Ю. Крыша ехала домой [Текст] / Ю. Мориц. – М. : Время, 2010. – 93 с.
29. Мориц, Ю. Лимон Малинович Компресс [Текст] / Ю. Мориц. – М. : Время, 2011. – 96 с.
30. Мориц, Ю. Тумбер-Бумбер [Текст] / Ю. Мориц. – М. : Папа Карло, 2008. – 20 с.
31. Москвина, М. Репетитор [Текст] / Марина Москвина // Трамвай. – 1990. – № 5. – С. 20–23.
32. ОБЭРИУ (Декларация) [Текст] // Ванна Архимеда : сборник / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова – Л. : Художественная литература, 1991. – С. 456–462.
33. Олейников, Н. М. Вулкан и Венера [Текст] / Н. М. Олейников. – М. : ИД «Ретро», 2004. – 176 с.
34. Остер, Г. Б. Сказка с подробностями: роман для детей младшего возраста [Текст] / Г. Б. Остер. – М. : Детская литература, 1989. – 208 с.
35. Репринтное издание детского журнала «Трамвай», номер 1–12 за 1990 год, с предисловием и комментариями [Текст]. – М. : Вебов и Книгин, 2011. – 408 с.
36. Седов, С. А. Геракл. 12 великих подвигов: как это было на самом деле. Рассказ очевидца [Текст] / С. А. Седов. – 2-е изд. – М. : Самокат, 2012. – 112 с.
37. Седов, С. А. Сказки про Змея Горыныча [Текст] / С. А. Седов. – М. : Дрофа, 2000. – 64 с.
38. Седов, С. А. Сказки про королей [Текст] / С. А. Седов. – М. : Дрофа-Плюс, 2008. – 96 с.
39. Собакин, Тим. Жёлтые зубы [Текст] / Тим Собакин // Трамвай. – 1990. – № 12. – С. 9.

40. Собакин, Тим. Заводной мир: стихи, сказки, песни [Текст] / Тим Собакин. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 316, [4] с.
41. Собакин, Тим. Из переписки с коровой [Текст] / Тим Собакин. – М. : Эгмонт Россия Лтд., 2009. – 48 с.
42. Усачёв, А. А. Малуся и Рогопед [Текст] : повесть-сказка / А. А. Усачёв. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 176 с.
43. Усачёв, А. А. Мы играли в паповоз... [Текст] / А. А. Усачёв. – М. : Самовар, 2009. – 112 с.
44. Усачёв, А. А. Приключения в зоопарке [Текст] / А. А. Усачёв. – М. : Клевер-Медиа-Групп, 2012. – 96 с.
45. Усачёв, А. А. Умная собачка Соня [Текст] / А. А. Усачёв. – М. : Астрель : АСТ, 2010. – 409 с.
46. Хармс, Д. И. Игра [Текст] / Д. И. Хармс, Ю. Д. Владимиров, Н. А. Заболоцкий, А. И. Введенский. – М. : Галарт, 1993. – 64 с.
47. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений [Текст]. Т. 1: Стихотворения, переводы / Д. И. Хармс. – СПб. : Академический проект, 1999. – 440 с.
48. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений [Текст]. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершённое / Д. И. Хармс. – СПб. : Академический проект, 1999. – 504 с.
49. Хармс, Д. И. Цирк Шардам: Собрание художественных произведений [Текст] / Д. И. Хармс. – СПб. : Кристалл, 1999. – 1120 с.
50. Шац, С. Три подвига Сумбурука [Текст] / С. Шац. – Таллинн : Пало-Алто, 2004. – 176 с.
51. Шварц, Е. Л. Дракон. Пьесы 1934–1943 гг. [Текст] / Е. Л. Шварц. – М. : ИД «Кристалл», 2003. – 320 с.
52. Яснов, М. Крылатое деревце [Электронный ресурс] / М. Яснов // Кукумбер : литературный иллюстрированный журнал для детей. – 2003. – № 9. – Режим доступа: <http://www.kukumber.ru>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 13.11.2009).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 12 милых балконят [Электронный ресурс] // Сайт газеты «Московский комсомолец». – Режим доступа: <http://www.mk.ru/editions/roddom/article/2008/10/20/17200-12-milyih-balkonyat.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 12.07.2009).
2. Абрамович, Г. Л. Введение в литературоведение [Текст] : учеб. для пед. вузов / Г. Л. Абрамович. – 7-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1979. – 352 с.
3. Азарова, Н. М. «Ты + ты» в поэзии 60-х (Л. Аронзон, Г. Сапгир) [Текст] / Н. М. Азарова // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева. – М.: ЛЕНАНД, 2010. – С. 248–260.
4. Александров, А. А. Даниил Хармс [Текст] / А. А. Александров // День поэзии. – М. – Л. : Советский писатель, 1965. – С. 290–291.
5. Алексеева, М. И. Советские детские журналы 20-х годов [Текст] / М. И. Алексеева. – М. : Изд-во Московского университета, 1982. – 132 с.
6. Арзамасцева, И. Н. Детская литература [Текст] : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Ирина Арзамасцева, Софья Николаева. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 576 с.
7. Артур Гиваргизов: «Я верю в летающие виолончели...» [Текст] // Читаем вместе. – 2009. – № 12 (41). – С. 6–7.
8. Баевский, В. С. История русской литературы XX века. Компедиум [Текст] / В. С. Баевский. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 406 с.
9. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Барышников, Е. П. Литературный герой [Текст] / Е. П. Барышников // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1967. – С. 315.

11. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М. : Искусство, 1986. – С. 7–180.
12. Бахтин, М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М. : Искусство, 1979. – С. 347–354.
13. Бахтин, М. М. Функции плута, шута, дурака в романе [Текст] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 308–315.
14. Белая, Г. Авангард как богоборчество [Текст] / Г. Белая // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. III. – С. 115–124.
15. Белинский, В. Г. <О детских книгах> Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана, для больших и маленьких детей. Детские сказки дедушки Иринейя [Текст] / В. Г. Белинский // Собрание сочинений в девяти томах. – М. : Художественная литература, 1979. – Том третий. Статьи, рецензии и заметки. Февраль 1840 – февраль 1841. – С. 38–77.
16. Белинский, В. Г. <Статьи о народной поэзии> Статья II. Значение «общего» и «особного» в искусстве. – Отношение народной поэзии к художественной, и наоборот. – Всеобщность и художественность греческой народной поэзии. – Элементы общего в народных легендах тевтонских племен [Текст] / В. Г. Белинский // Собрание сочинений в девяти томах. – М. : Художественная литература, 1979. – Том четвертый. Статьи, рецензии и заметки. Март 1841 – март 1842. – С. 145–161.
17. Бирюков, С. Е. Авангард. Сумма технологий [Текст] / С. Е. Бирюков // Вопросы литературы. – 1996. – № 4 (сентябрь-октябрь). – С. 21–35.
18. Бирюков, С. Е. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма [Текст] / С. Е. Бирюков. – М. : Наука, 1994. – 288 с.
19. Бирюков, С. Е. Поэзия русского авангарда [Текст] / С. Е. Бирюков. – М. : Литературно-издательское агентство «Р. Эллина», 2001. – 280 с.

20. Бирюков, С. Е. Теория и практика русского поэтического авангарда [Текст] / С. Е. Бирюков. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998. – 187 с.

21. Брускин, Г. Подробности письмом [Текст] / Г. Брускин. – М. : НЛО, 2005. – 528 с.

22. Буренина, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века [Текст] / О. Д. Буренина. – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с.

23. Быков, Д. Обэриуты [Текст] / Д. Быков // Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч. 2. XX век / сост.: М. Аксёнова, Д. Володихин, Л. Поликовская. – М. : Аванта+, 2004. – С. 84–97.

24. В хорошей детской книге всегда есть слой для взрослых [Электронный ресурс] // Папмамбук : интернет-журнал. – Режим доступа: <http://www.papmambook.ru/articles/365/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 17.05.2014).

25. Васильев, И. Е. ОБЭРИУ: особенности поэтического дискурса [Текст] / И. Е. Васильев // Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург. : Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 139–180.

26. Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард XX века [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / И. Е. Васильев. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. – 320 с.

27. Вулис, А. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20–30-е годы [Текст] / А. Вулис. – Ташкент, 1965.

28. Гаспаров, Б. М. Мой до дыр: [О стихотворении К. Чуковского] [Текст] / Б. М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 304–319.

29. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр [Текст] / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с.

30. Герасимова, А. Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Герасимова. – М., 1988. – 258 с.

31. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 222 с.
32. Глоцер, В. И. [Вступительное слово к публикации Д. Хармса «Я думал о том, как прекрасно все первое!»] [Текст] / В. И. Глоцер // Новый мир. – 1988. – № 4. – С. 129–131.
33. Горте, М. А. Фигуры речи [Текст] : терминологический словарь / М. А. Горте. – М. : ЭНАС, 2007. – 208 с. – (Русская речь).
34. Григорьев, А. А. Сочинения [Текст] : в 2 т. Т. 2. Статьи; письма / А. А. Григорьев. – М. : Художественная литература, 1990. – 510 с.
35. Громова, М. И. Сказка в творчестве Л. С. Петрушевской [Текст] / М. И. Громова // Литературная сказка: история, теория, поэтика. – М. : Московский гос. педагогический университет, 1996. – С. 78–81.
36. Гурьянова, Н. А. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда [Текст] / Н. А. Гурьянова // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 92–108.
37. Двойнишникова, М. П. Культурная модель русской экспериментальной поэзии начала XX века в творчестве Г. Сапгира [Текст] / М. П. Двойнишникова // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе : материалы XIII Всероссийской с международным участием научной конференции (7–8 февраля 2008 г.) / сост. В. Е. Головчинер. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2008а. – С. 281–288.
38. Двойнишникова, М. П. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики Г. Сапгира) [Текст] / М. П. Двойнишникова // Полилог: электронный научный журнал. – 2009. – № 2. – С. 55–58.
39. Двойнишникова, М. П. Экспериментальная поэзия конца XX века: творчество Г. Сапгира [Текст] / М. П. Двойнишникова // Наука ЮУрГУ : материалы 60-й юбилейной научной конференции. Секция естественно-

научных и гуманитарных наук. – Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2008б. – Т. 1. – С. 21–25.

40. Демурова, Н. М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества [Текст] / Н. М. Демурова. – М. : Наука, 1979. – 210 с.

41. Демурова, Н. М. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса [Текст] / Н. М. Демурова, Topsy-Turvy World. English Humour in Verse. – М. : Прогресс, 1974. – 240 с.

42. Детектив [Электронный ресурс] // LitPedia.Ru : российская литературная энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.litpedia.ru>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 21.08.2015).

43. Друскин, Я. С. Материалы к поэтике Введенского [Текст] / Я. С. Друскин // Полное собрание произведений : в 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения / А. И. Введенский. – М. : Гилея, 1993. – С. 164–174.

44. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда [Текст] / Ж.-Ф. Жаккар. – СПб. : Академический проект, 1995. – 471 с.

45. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 405 с.

46. Зайцева, М. Л. Эстетическое своеобразие синестетических концепций русского авангарда: генезис и развитие [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / М. Л. Зайцева. – М., 2009. – 221 с.

47. Зверев, Л. М. Авангардизм [Текст] / Л. М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин ; РАН, Ин-т научной информации по общественным наукам. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

48. Звонарёва, Л. Знакомьтесь – «Чёрная курица» [Текст] / Л. Звонарёва // Календарь школьника на 1991 год. – М. : Политиздат, 1990. – С. 32.

49. Звягина, М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века [Текст] : монография / М. Ю. Звягина. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2001. – 180 с.

50. Звягина, М. Ю. Поэтика прозы Ю. Коваля: Материалы к спецкурсу [Текст] / М. Ю. Звягина. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2002. – 90 с.

51. Казарина, Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Т. В. Казарина. – Самара, 2005. – 455 с.

52. Как читать заумные стихотворения [Электронный ресурс] / подгот. М. Акимова, Е. Прошин. – Режим доступа: <http://arzamas.academy/materials/648>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 11.10.2015).

53. Калашникова, Р. Б. Школа и «антишкола» Даниила Хармса [Текст] / Р. Б. Калашникова // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1987. – С. 38–49.

54. Калмыкова, В. В. О совершенстве, беспамятстве и абсурде [Электронный ресурс] / В. В. Калмыкова // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/kalmykova14.shtml>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 12.12.2015).

55. Кальм, Д. Против халтуры в детской литературе [Текст] / Д. Кальм // Литературная газета. – 1929. – № 35. – С. 2.

56. Канунникова, О. Следующая остановка [Электронный ресурс] / О. Канунникова // Полит.ру. – 2011, 29 июня. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2011/06/29/canuntram/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 31.10.2015).

57. Клюев, Е. В. Ренуха: литература абсурда и абсурд литературы [Текст] / Е. В. Клюев. – М. : Луч, 2004. – 384 с.

58. Кобринский, А. А. Даниил Хармс [Текст] / А. А. Кобринский. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 501 с., ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1117).

59. Кобринский, А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века [Текст] / А. А. Кобринский. М. : Изд-во Московского Культурологического лицея, 1999. – 149 с.
60. Кожинов, В. В. К проблеме литературных родов и жанров [Текст] / В. В. Кожинов // Теория литературы. Основные произведения в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Т. 2. – М. : Наука, 1964. – С. 39–49.
61. Колесова, Л. Н. Проза для детей. 1917–1987 [Текст] / Л. Н. Колесова. – Петрозаводск : Изд-во ПГУ, 1999. – 147 с.
62. Колоннезе, Дж. Нонсенс как форма комизма [Текст] / Дж. Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М. : Индрик, 2007. – С. 254–262.
63. Колоскова, Н. Е. Этот «непедагогичный» Артур Гиваргизов [Электронный ресурс] / Н. Е. Колоскова // Библиотека в школе. – 2005. – № 15. – Режим доступа: <http://lib.1september.ru/2005/15/20.htm>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 14.12.2012).
64. Конашевич, В. М. О себе и своём деле [Текст] / В. М. Конашевич. – М. : Детская литература, 1968. – 496 с.
65. Корф, О. Б. Юмор эпохи всеобщей депрессии [Электронный ресурс] / О. Б. Корф // Остров сокровищ. – 2006. – № 6. – Режим доступа: <http://lib.1september.ru/2006/14/3.htm>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 31.10.2015).
66. Косенкова, К. Полубить живых и грязных (к 80-летию Василия Шукшина) [Электронный ресурс] / К. Косенкова // Синематека. 2009, 24 июля. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/141131>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 25.09.2014).
67. Костюхина, М. А. Дела и ужасы детского детектива [Электронный ресурс] / М. А. Костюхина // Литература. – 2007. – № 6. – Режим доступа: <http://lib.1september.ru/article.php?ID=200700611>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 12.08.2015).

68. Костюхина, М. А. Золотое зеркало: Русская литература для детей XVIII–XIX веков [Текст] / М. А. Костюхина. – М. : ОГИ, 2008. – 224 с.

69. Краткий учебник по русскому авангарду: Главные достижения авангардной мысли XX века в семи видах искусств — поэзии, скульптуре, архитектуре, театре, кино, музыке и живописи [Электронный ресурс] / подгот. К. Дудаков-Кашуро (живопись, поэзия, музыка, театр), В. Золотухин (театр), А. Селиванова (архитектура), М. Семенов (кино), М. Силина (скульптура). – Режим доступа: <http://arzamas.academy/materials/638>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 11.09.2015).

70. Кривошапова, Т. В. Русская литературная сказка конца XIX – начала XX века [Текст] : учеб. пособие по спецкурсу / Т. В. Кривошапова. – Акмола, 1995. – 125 с.

71. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Текст] / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.

72. Крусанов, А. В. О термине «русский авангард» [Текст] / А. В. Крусанов // Русская литература. – 2009. – № 2. – С. 32–41.

73. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) [Текст] : в 3 т. Том I – Боевое десятилетие / А. В. Крусанов. – СПб. : Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.

74. Крылова, Н. В. Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда [Текст] / Н. В. Крылова. – Петрозаводск : Изд-во ПГУ, 2002. – 128 с.

75. Кулаков, В. Г. Спонтанность и заданность в обэриутской традиции [Текст] / В. Кулаков // Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – С. 165–166.

76. Лебедева, Т. В. Грустные судьбы весёлых людей [Текст] / Т. В. Лебедева // Акценты : альманах. – 2011. – № 5–6. – С. 78–84.

77. Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. книж. изд-во, 1982. – 254 с.

78. Лейдерман, Н. Л. К определению сущности категории «жанр» [Текст] / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. – Калининград, 1976. – Вып. 3. – С. 3–13.

79. Лейдерман, Н. Л. От обэриутства к концептуализму (О. Григорьев, поэты-«лианозовцы») [Текст] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Современная русская литература. 1950–1990-е годы : в 2 т. Т. 1. 1953–1968. – М. : Академия, 2006. – С. 393–403.

80. Лейдерман, Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) [Текст] / Н. Лейдерман // *Studi Slavistici*. – 2008. – № 5. – С. 147–177.

81. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература [Текст] : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Едиториал УРСС, 2001. – 288 с.

82. Леонова, Т. Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки [Текст] / Т. Г. Леонова // Литературная сказка: история, теория, поэтика. – М. : Московский гос. педагогический ун-т, 1996. – С. 4–7.

83. Литературная сказка: история, теория, поэтика [Текст] / отв. редактор – И. Г. Минералов ; редакционный совет: М. И. Громова, Л. В. Занковская, И. Т. Минералова, Н. О. Осипова, Т. А. Чёрная. – М. : Московский гос. педагогический ун-т, 1996. – 116 с.

84. Лихачёв, Д. С. Смеховой мир Древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко // Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – С. 7–24.

85. Лосев, А. Ф. О понятии художественного канона [Текст] / А. Ф. Лосев // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 6–15.

86. Лурье, М. Л. Товарищ Папава и великан Блюминг: к вопросу о «взрослом тексте» детской литературы («Сказки среди бела дня» В. Витковича и Г. Ягдфельда) [Текст] / М. Л. Лурье // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. – М. : ОГИ, 2003. – С. 328–346.

87. Македонов, А. Пути и перепутья Николая Заболоцкого [Текст] / А. Македонов // Очерки советской поэзии. – Смоленск, 1960. – С. 208–243.

88. Медведев, К. Ф. Алексей Хвостенко. Колесо времени [Электронный ресурс] / К. Ф. Медведев // Gazeta.Ru. – 1999. – № 106. – Режим доступа: [http://gazeta.lenta.ru/knigi/03-08-1999\\_khvorost.htm](http://gazeta.lenta.ru/knigi/03-08-1999_khvorost.htm), свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 11.09.2009).

89. Мелетинский, Е. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки [Текст] / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал // Структура волшебной сказки : сборник статей / под ред. Н. В. Усенко. – М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2001. – С. 11–121.

90. Мещерякова, М. И. Современная детская сказка для детей и юношества: основные направления и тенденции развития [Текст] / М. И. Мещерякова // Литературная сказка: история, теория, поэтика. – М. : Московский гос. педагогический ун-т, 1996. – С. 67–71.

91. На грани эпох: литературное объединение «Чёрная курица» [Электронный ресурс] // Папмамбук : интернет-журнал. – Режим доступа: <http://www.papmambook.ru/articles/335/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.

92. Неёлов, Е. М. Заметки на тему «Сказка и современность» [Текст] / Е. М. Неёлов // Проблемы детской литературы и фольклор : сборник научных трудов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского гос. университета, 1995. – С. 35–41.

93. Неёлов, Е. М. Переступая возрастные границы...: (Заметки о взрослом содержании сказок К. Чуковского) [Текст] / Е. М. Неёлов

// Проблемы детской литературы : сборник научных трудов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1976. – С. 53–70.

94. Неёлов, Е. М. Сложность простоты : («Сказка о глупом мышонке» С.Я. Маршака) [Текст] / Е. М. Неёлов // Проблемы детской литературы : сборник научных трудов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1981. – С. 62–75.

95. Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы [Текст] : учеб. пособие / Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 424 с.

96. Никольская, Т. Константин Вагинов [Текст] / Т. Никольская, Л. Чертков // День поэзии. – Л., 1967. – С. 77–78.

97. Нильвич, Л. Реакционное жонглёрство (об одной вылазке литературных хулиганов) [Текст] / Л. Нильвич // Полное собрание произведений : в 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения / А. И. Введенский. – М. : Гилея, 1993. – С. 152–154.

98. Новик, Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки [Текст] / Е. С. Новик // Структура волшебной сказки : сборник статей / под ред. Н. В. Усенко. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2001. – С. 122–160.

99. Нойхаузер, Р. Авангард и авангардизм (по материалам русской литературы) [Текст] / Р. Нойхаузер // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. III. – С. 125–139.

100. О «12 подвигах Геракла» Сергея Седова [Электронный ресурс] // Папмамбук : интернет-журнал. – Режим доступа: <http://www.papmambook.ru/articles/167/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.04.2012).

101. Парнов, Е. И. Сыщик поневоле, или Ход конем [Текст] : [предисл.] / Е. И. Парнов // Квадраты шахматного города / Д. Браннер. – М. : Мир, 1984. – С. 5–32.

102. Петровский, М. С. Книга о Корнее Чуковском [Текст] / М. С. Петровский. – М. : Советский писатель, 1966. – 414, [1] с.

103. Петровский, М. С. Что отпирает «Золотой ключик»: Сказка в контексте литературных отношений [Текст] / М. С. Петровский // Вопросы литературы. – 1979. – № 4. – С. 229–251.
104. Попов, Е. А. Динамика жизненных форм русского авангарда начала XX века [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / Е. А. Попов. – Барнаул, 2003. – 185 с.
105. Пригов, Д. А. Вторая сакро-куляризация [Текст] / Д. А. Пригов // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 290.
106. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп ; научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 2002. – 336 с.
107. Пропп, В. Я. Русская сказка [Текст] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с.
108. Пыляев, М. И. Замечательные чудачки и оригиналы [Текст] : [сборник] / М. И. Пыляев. – Репр. изд. – М. : Орбита-М, 1990. – 763 с.
109. Роднянская, И. Поэзия Н. Заболоцкого [Текст] / И. Роднянская // Вопросы литературы. – 1959. – № 1. – С. 121–137.
110. Ростовцева, И. Николай Заболоцкий: Литературный портрет [Текст] / И. Ростовцева. – М. : Сов. Россия, 1976.
111. Сажин, В. Н. Обэриуты, чинари... Мания классификации, или Так делается наука [Текст] / В. Н. Сажин // Русская литература. – 2009. – № 2. – С. 52–59.
112. Сажин, В. Н. Приближение к Хармсу [Текст] / В. Н. Сажин // Цирк Шардам : собрание художественных произведений / Д. И. Хармс. – СПб. : Кристалл, 1999а. – С. 5–10.
113. Сажин, В. Н. Судьба литературного наследия Хармса [Текст] / В. Н. Сажин // Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы. / Д. И. Хармс. – СПб. : Академический проект, 1999б. – С. 5–18.
114. Сарабьянов, Д. Н. К ограничениям понятия «авангард» [Текст] / Д. Н. Сарабьянов // Поэзия и живопись : сб. трудов памяти Н. И. Харджиева

/ под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 83–91.

115. Сарафанова, Н. В. Словесная клоунада в текстах русского авангарда [Текст] / Н. В. Сарафанова // Русская словесность. – 2008. – № 1. – С. 66–72.

116. Свасьян, К. А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу [Текст] / К. А. Свасьян // Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – М. : Мысль, 1993. – Т. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем. К. А. Свасьяна. – С. 5–124.

117. Скорости культур: как догнать прошлое? [Электронный ресурс] // Wikers Weekly, выпуск № 16. – Режим доступа: <http://wikers.ru/weekly/classic/9880/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 05.06.2012).

118. Современная детская литература стала литературой для всех [Электронный ресурс] // Папмамбук : интернет-журнал. – Режим доступа: <http://www.papmambook.ru/articles/1483/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 30.03.2015).

119. Степанов, В. А. Многообразие творческих исканий в русской литературе XX века [Текст] : учеб. пособие / В. А. Степанов. – Чебоксары : Изд-во Чувашского респ. ин-та образования, 1994. – 206 с.

120. Степанов, Н. Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды [Текст] / Н. Л. Степанов. – М. : Советский писатель, 1959. – 414 с.

121. Суздорф, Э. А. Журналы «Ёж» и «Чиж» в контексте советской детской печати 1920–1930-х гг. [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Э. А. Суздорф ; Рос. гос. гум. ун-т. – М., 1995. – 27 с.

122. Тамарченко, Н. Д. Абсурда поэтика [Текст] / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. редактор Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 7–8.

123. Тamarченко, Н. Д. Детектив [Текст] / Н. Д. Тamarченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. редактор Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 55–56.
124. Тamarченко, Н. Д. Жанр [Текст] / Н. Д. Тamarченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. редактор Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 69–71.
125. Тamarченко, Н. Д. Тип [Текст] / Н. Д. Тamarченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. редактор Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 263–264.
126. Театр абсурда [Текст] : сборник статей и публикаций / Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; ред.: Т. Б. Проскурникова, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева.– Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2005.– 211 с.
127. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс [Текст] / под ред. Ю. Б. Борева. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 624 с.
128. Тернова, Т. А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX в. [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т. А. Тернова ; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 2012. – 38 с.
129. Тим СОБАКИН о пользе овсяной каши [Электронный ресурс] // Сетевые исследовательские лаборатории «Школа для всех». – Режим доступа: <http://setilab.ru/modules/article/view.article.php/c24/210/p33>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 11.09.2009).
130. Тим СОБАКИН: Хорошая сказка – дело объективное [Электронный ресурс] // Учительская газета. 2003, 9 дек. – № 50. – Режим доступа: <http://www.ug.ru/issue/?action=topic&toid=2817>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 24.08.2009).
131. Токарев, Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета [Текст] / Д. В. Токарев. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.

132. Томашевский, Б. В. Пушкин – читатель французских поэтов [Текст] / Б. В. Томашевский // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. – М., Пг., 1923. – С. 210–228.

133. Топ-10 самых продаваемых детских авторов [Электронный ресурс] // ReadRate: сервис для тех, кто читает. – Режим доступа: <http://readrate.com/rus/ratings/top-10-samykh-prodavaemykh-detskikh-avtorov>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 30.07.2014).

134. Трыкова, О. Ю. Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века [Текст] : учеб. пособие / О. Ю. Трыкова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2001. – 301 с.

135. Трыкова, О. Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой [Текст] / О. Ю. Трыкова. – Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 1997. – 132 с.

136. Турков, А. Николай Заболоцкий [Текст] / А. Турков. – М. : Худож. литература, 1966. – 143 с.

137. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов ; подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

138. Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х гг.: От декаданса к авангарду (литературный процесс в единстве теории и практики) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск, 2002. – 345 с.

139. Францова, Н. В. «Футлярный» герой А. П. Чехова: истоки и развитие [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Францова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1995. – 19 с.

140. Ханин, Д. Основные вопросы детской литературы [Текст] / Д. Ханин // Звезда. – 1930. – № 3. – С. 192–205.

141. Хейфец, Е. Е. Эволюция литературы абсурда от Д. Хармса до А. Гиваргизова [Электронный ресурс] / Е. Е. Хейфец. – Режим доступа:

<http://rudocs.exdat.com/docs/index-387663.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 12.01.2013).

142. Холмов, М. И. Становление советской журналистики для детей [Текст] / М. И. Холмов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. – 209 с.

143. Хольтхузен, И. Модели мира в литературе русского авангарда [Текст] / И. Хольтхузен // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. III. – С. 150–159.

144. Цуканов, А. Авангард есть авангард [Текст] / А. Цуканов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 286–292.

145. Цурганова, Е. А. Интертекстуальность [Текст] / Е. А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 204–210.

146. Чарская-Бойко, В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции [Текст] / Вероника Юрьевна Чарская-Бойко // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – СПб., 2009. – № 110. – С. 215–218.

147. Чехов, А. П. [Письмо] Россолимо Г. И., 21 января 1900 [Текст] / А. П. Чехов // Собрание сочинений в тридцати томах. – М. : Наука, 1980. – Том двадцать седьмой. Письма 1900–1901. – С. 19–20.

148. Чуковский, К. И. От двух до пяти. [Текст] / К. И. Чуковский // Сочинения в двух томах. Т. 1. – М. : Правда, 1990. – С. 73–404.

149. Штейнер, Е. С. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920 годов [Текст] / Е. С. Штейнер. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 256 с.

150. Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч. 2. XX век / М. Аксёнова, Д. Володихин, Л. Поликовская. М. : Аванта +, 2004.