

ского государственного технического университета [Электронный ресурс]. URL: http://portal.kazntu.kz/files/publicate/003_0.pdf.

2. Кириллов А.В. КИБЕР-СКАЗКА о трех аналого-цифровых братьях // Библиотека онлайн [Электронный ресурс]. URL: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=149185.

3. Кружнов А. Красная шапочка и инопланетяне // Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/k/kruzhnow_a_e/shapochka.shtml.

4. Ласкавцева Е.Ю. Лингвокультурологические характеристики русской и немецкой народной сказки: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2001.

5. Никифоров А. И. Сказка, её бытование и носители // Русская фольклористика: хрестоматия / под ред. С.И. Минц, Э.В. Померанцевой. М.: Высш. шк., 1971. С. 292–303.

6. Птушкина Н. Анализ символов и архетипических образов в сказках // Проза.ру [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2013/06/11/1995>.

7. Тринадцатая Люция. Кибер-сказка // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2010/04/20/717>.

8. Тюрин А.В. Киберозойская эра // Lib.ru: «Фантастика» [Электронный ресурс]. URL: http://fan.lib.ru/t/tjurin_a_w/tyurin-kiberozoi.shtml.

9. Шульга С. Русский киберпанк: пациент еще мертв? // Мир Киберпанка [Электронный ресурс]. URL: http://cyberpunkworld.net/publ/stati/stati_o_kiberpanke/russkij_kiberpank_pacient_eshhe_mertv/3-1-0-36.

* * *

1. Abdrahmanova G.M. Nauchno-tehnicheskaja terminologija v anglijskom jazyke // Portal Kazahskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta [Jelektronnyj resurs]. URL: http://portal.kazntu.kz/files/publicate/003_0.pdf.

2. Kirillov A.V. KIBER-SKAZKA o treh analogo-cifrovyh brat'jah // Biblioteka onlajn [Jelektronnyj resurs]. URL: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=149185.

3. Kruzhnov A. Krasnaja shapochka i inoplanetjane // Zhurnal «Samizdat» [Jelektronnyj resurs]. URL: http://samlib.ru/k/kruzhnow_a_e/shapochka.shtml.

4. Laskavceva E.Ju. Lingvokul'turologičeskie harakteristiki russkoj i nemeckoj narodnoj skazki: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Krasnodar, 2001.

5. Nikiforov A. I. Skazka, eë bytovanie i nositeli // Russkaja fol'kloristika: hrestomatija / pod red. S.I. Minc, Je.V. Pomerancevoj. M.: Vyssh. shk., 1971. S. 292–303.

6. Ptushkina N. Analiz simvolov i arhetipičeskikh obrazov v skazkah // Proza.ru [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.proza.ru/2013/06/11/1995>.

7. Trinadcataja Ljucija. Kiber-skazka // [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.proza.ru/2010/04/20/717>.

8. Tjurin A.V. Kiberozoi'skaja jera // Lib.ru: «Fantastika» [Jelektronnyj resurs]. URL: http://fan.lib.ru/t/tjurin_a_w/tyurin-kiberozoi.shtml.

9. Shul'ga S. Russkij kiberpank: pacient eshe mertv? // Mir Kiberpanka [Jelektronnyj resurs]. URL: http://cyberpunkworld.net/publ/stati/stati_o_kiberpanke/russkij_kiberpank_pacient_eshhe_mertv/3-1-0-36.

Cybertales and cyberfables

There are suggested the definitions of such genres of the entertainment discourse as “cybertale” and “cyberfable”. The characters of cybertales are imaginary personages, while the cyberfables are based on real events. Both of the genres are represented by fantastic stories of the didactic character describing the cyber era. Based on the comic character they are defined as humorous, characterized by the entertaining purpose. The comic effect is achieved by the lexical repetition implemented by psittacism of scientific terms.

Key words: *cyberpunk, entertainment discourse, tale, cybertale, cyberfable, humour, absurd.*

(Статья поступила в редакцию 31.08.2015)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

А.А. КОЧЕРГИНА
(Астрахань)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО АВАНГАРДА

Представлены варианты использования элементов традиционных жанров в современной детской литературе; рассказано, как создаются условия для авангардистской трансформации традиционных жанров.

Ключевые слова: *авангард, современная детская литература, жанр, жанровая трансформация, заимствование, пародия, детская страшилка, волшебная сказка, миф.*

По мнению Н.Л. Лейдермана, «искусство модернизма и авангарда стало серьёзным испытанием представлений о жанре» [5, с. 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 аудиторию, уже имеющую определённый литературный опыт и представление о жанровом каноне. В противном 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.

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 ещё больше усиливает в слушателе (читателе) ощущение надвигающейся беды, предчувствие трагической развязки. Все эти элементы и сюжетные ходы давно закрепились в жанровой памяти, поэтому легко эксплуатируются в так называемых антистрашилках, становясь объектом жанровой игры. В антистрашилках потусторонний страх неожиданно разрешается через смешное. Такие тексты носят 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 Т. Собакин. Ю. Вийра же и вовсе собирает антистрашилки в целую книгу под названием «Страшилки-смешилки», подчёркивая тем самым роль юмора в этих текстах, их близость к анекдоту. 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.

«Нестрашные страшилки» унаследовали от страшилок «классических» традиционный зачин – встречу со странными, таинственными людьми или предупреждение-запрет. Как в антистрашилках Собакина, так и в страшилках-смешилках Вийры тревожный тон задаётся уже в завязке:

- «Один мальчик встретил на улице страшного дядю» [10, с. 9];
- «Жила-была непослушная девочка. Однажды мама сказала ей:
 - Не ходи ночью на кладбище – это не место для игр!» [1, с. 10];
 - «Мама не раз говорила своей дочке Кате:
 - Не открывай кладовку – там сидит Чёрный Человек!» [Там же, с. 36];
 - «Однажды летним утром мама сказала дочке:
 - По радио передали: в нашем лесу появилась Зелёная Рука. Поэтому держись от леса подальше» [Там же, с. 48].

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

- «– Дяденька, а где же ваши зубы? – спросил мальчик.
 - Сегодня ночью узнаешь!..» [10, с. 9]

Как и в традиционных страшилках, таинственные предметы у Собакина и Вийры начинают действовать ночью. Как только в доме все засыпают, Чёрный Утюг заползает на шкаф, Скелет приходит за своим черепом, котрый девочка утащила с кладбища, приняв в темноте за мячик, а Жёлтые Зубы ровно в полночь влетают в спальню мальчика. Однако, в противовес традиции, в антистрашилках всё заканчивается благополучно: Чёрный Утюг выглаживает мягкое 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 неожиданная с точки зрения жанровых традиций развязка, разумеется, вызывает комический эффект.

Другим жанром, подчиняющимся строгому канону, является *волшебная сказка*. Поскольку «этот вид сказок значительно богаче прочих в художественном отношении, даёт большую пищу фантазии, удовлетворение тяги к чудесному и необыкновенному, выходящему за рамки реально-обыденного» [12, с. 45], именно к арсеналу волшебных сказок нередко обращается современная детская литература. Волшебная сказка с её твердым канонам служит неисчерпаемым источником

вдохновения для авангардистов, которые травмируют и деформируют устную народную традицию, используя, в частности, такой приём, как заимствование – подражательное применение отдельных элементов традиционных жанров. Современная исследовательница детской литературы О.Ю. Трыкова выделяет следующие типы фольклорных заимствований в художественной литературе: 1) сюжетное (пересказ); 2) структурное (осознанное применение той или иной структурной модели фольклора); 3) функциональное; 4) мотивное; 5) образное; 6) цитирование фольклорного произведения; 7) переделка фольклорного произведения, его осовременивание, пародирование; 8) использование тропов, художественных приёмов и средств фольклора [12]. Опираясь на данную классификацию, 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» [Там же, с. 45]. 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 выносится в заглавие. Так, в цикле сказок А. Гиваргизова «Красные Шапочки» использованы фольклорные образы *Волка* и *Красной Шапочки*. В цикле четыре истории, и каждая по-своему переинтерпретирует 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» [3, с. 142]. Далее волк горестно повествует, что каждый раз наступает на одни и те же грабли – не хочет есть Красную Шапочку, и тем более, большую 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 лес “помогите”... Для неё это приключение, понимаете?» [Там же]. Впоследствии выясняется, что разговор происходит между волком и задержавшим его младшим лейтенантом Семёновым, который проводит со зверем свое-

образный психотерапевтический сеанс – выслушивает его жалобы и даёт советы.

В истории 2 поедания как такового даже не происходит, и звери куда больше боятся Красных Шапочек, чем те их. Шапочки, несмотря на все вопросы волков (тех в сказке уже двое), молча проходят мимо; некоторых из них напуганные до смерти животные даже принимают за призраков и заключают, что в лесу стало «как-то неуютно» [Там же, с. 145].

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 ездил 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» [Там же, с. 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 рождает уже первые строки, когда традиционные пирожки и горшочки масла в корзинке меняются на весьма недвусмысленный набор – «папиросы, двадцать пачек чая, немножко денег» [Там же, с. 148] – 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 помощью в поимке её папы» [Там же].

Таким образом, каждая последующая из четырёх историй всё дальше отходит от фольклорного первоисточника, чтобы в итоге вовсе лишиться волшебной подоплёки, оставив от традиционной сказки лишь элементы структуры и некоторые словесные формулы.

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

ет крылья, когтистые лапы и длинный хвост стрелой, а также способен летать и извергать огонь. На этом сходство с представителем злых сил из русских народных сказок и былин заканчивается – устоявшийся образ трансформируется. Само появление «нового дракона» на свет нетипично для народной сказки: в дом одинокого «почтенного господина» Аркадия Петровича Кукина подбрасывают яйцо, которое высидит его курица Кока Карловна. Таким образом, сказочное двоемирие – 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» [13, с. 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, основанным на простонародной истине: «Если человека всё время называть свиньёй, то он в конце концов захрюкает». (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 лошадей», 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 переворачивание 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 не-

симпатичный 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» [Там же, с. 24]. Такая «корректировка» устоявшегося образа – типично авангардная черта.

Травестирирование 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 С. 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?!» [2, с. 7]) и поглотителя всего живого («У, прорва, а не то он нас всех не сходя с места пожрёт!» [Там же, с. 8]). При этом к столь традиционным опасениям примешиваются и чисто бытовые («Не бывать тому, чтобы поганец нам все огуречные грядки потоптал!» [Там же, с. 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!» [Там же, с. 12–13].

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» [13, с. 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» [12, с. 11]. Русскоязычному читателю Мальчик с пальчик знаком, прежде всего, по одноимённым сказкам Ш. 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 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. 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 известно, такое свойство, как *маленький*, в волшебной сказке говорит лишь о временной низкой видимости героя, «наделённого чудесными свойствами (мудростью, удалью: “мал, да удал”»)» [7, с. 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» Соно 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 даёт 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» [6, с. 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...» [13, с. 138]. Низкий статус героя не меняется на высокий, чудесного превращения и традиционного вознаграждения (хотя они и заслужены) не происходит.

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» [8, с. 210]. Совершенно не в традициях «Амура и Психеи» создаёт свою сказку «В люке» детская писательница В. Дёгтева. Героиня, призванная разрушить злые чары, – девочка Нинка – обнаруживает зачарованного принца отнюдь не во дворце и не в сказочном саду, а в канализацион-

ном 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!» [4, с. 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» [Там же]), 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» [Там же]).

Все знания Нинки о принцах, безусловно, почерпнуты из волшебных сказок. Именно отсюда она знает, как обычно расколдовывают принцев и что они «сияют, как полированные». Когда Нинка всё-таки случайно расколдовывает героя, тот – по-прежнему невидимый в темноте (потому что оказывается африканским принцем) – поспешно уходит подземным ходом в Африку. Таким образом, все черты, характерные для волшебной сказки, оказываются трансформированными. Сказочное двоемирие снижено: границей двух миров оказывается обыкновенный канализационный люк. Героиня не просто не готова проходить испытания и терпеть лишения ради заветной цели – расколдовать принца, – она вообще не намерена помогать герою. После снятия чар не происходит воссоединения героев, сказочной женитьбы. 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» [Там же, с. 11]) тоже необычен: получается, что принцы приравниваются к сантехникам и представляются чем-то обыденным, уже не способным удивить искушённого читателя.

Займствованием отдельных мотивов, образов, словесных формул и т.д. в современной детской литературе дело не ограничивается. Случается и так, что в новом произведении целиком заимствуется уже известный сюжет, его

пересказывают. О.Ю. Трыкова назвала такое явление *сюжетным займствованием*, 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» [12, с. 8].

Определение, данное Трыковой, так или иначе может быть отнесено к сюжетному займствованию 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 С. 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 подчёркнуто 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, таинственными. Главная особенность нового уровня, на котором выполнен пересказ, – ориентация на современного ребёнка, увлекающегося компьютерными играми, привыкшего к динамике, экшену.

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 совершенных подвигов. Как и в классических мифах, автор книги вроде бы пытается объяснить явления окружающего мира, но 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

4. Дёгтева В.А. Бублик для гуманоида. М. : Эгмонт Россия Лтд, 2009.

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

6. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // *Структура волшебной сказки : сб. ст. / под ред. Н.В. Усенко*. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. С. 11–121.

7. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // *Структура волшебной сказки : сб. ст. / под ред. Н. В. Усенко*. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. С. 122–160.

8. Пропп В.Я. Русская сказка. Л. : Изд-во ЛГУ, 1984.

9. Седов С.А. Геракл. 12 великих подвигов: как это было на самом деле. Рассказ очевидца. 2-е изд. М. : Самокат, 2012.

10. Собакин Тим. Жёлтые зубы // *Трамвай*. 1990. № 12. С. 9.

11. Собакин Тим. Заводной мир: стихи, сказки, песни. М. : Астрель : АСТ, 2007.

12. Трыкова О.Ю. Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века : учеб. пособие. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2001.

13. Шац С. Три подвига Сумбурука. Таллинн : Пало-Алто, 2004.

* * *

1. Vijra Ju.B. Samye vesjolye zavijral'nye istorii. M. : Astrel' : AST, 2009.

2. Georgiev S.G. Drakony sredi nas: Pravdivye istorii. M. : Drofa, 2002.

3. Givargizov A.A. V chest' korolja. M. : Vremja, 2011.

4. Djogteva V.A. Bublik dlja gumanoida. M. : Jegmont Rossija Ltd, 2009.

5. Lejderman N.L. Problema zhanra v modernizme i avangarde (Ispytanie zhanra ili ispytanie zhanrom?) // *Studi Slavistici*. 2008. № 5. S. 147–177.

6. Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.M. Problemy strukturnogo opisaniya volshebnoj skazki // *Struktura volshebnoj skazki : sb. st. / pod red. N.V. Usenko*. M. : Ros. gos. gumanit. un-t, 2001. S. 11–121.

7. Novik E.S. Sistema personazhej ruskoj volshebnoj skazki // *Struktura volshebnoj skazki : sb. st. / pod red. N. V. Usenko*. M.: Ros. gos. gumanit. un-t, 2001. S. 122–160.

8. Propp V.Ja. Russkaja skazka. L. : Izd-vo LGU, 1984.

9. Sedov S.A. Gerakl. 12 velikih podvigov: kak jeto bylo na samom dele. Rasskaz ochevidca / 2-e izd. M. : Samokat, 2012.

10. Sobakin Tim. Zhjolyte zuby // *Tramvaj*. 1990. № 12. S. 9.

11. Sobakin Tim. Zavodnoj mir: stihy, skazki, pesni. M. : Astrel' : AST, 2007.

12. Trykova O.Ju. Skazka, bylichka, strashilka v otechestvennoj proze poslednej treti HH veka : ucheb. posobie. Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU im. K. D. Ushinskogo, 2001.

13. Shac S. Tri podviga Sumburuka. Tallinn : Palo-Alto, 2004.

Transformation of traditional genres in the literature of the modern children's vanguard

There are represented the variants of traditional elements use in the modern children's literature; described the way to create the conditions for the vanguard transformation of traditional genres.

Key words: *vanguard, modern children's literature, genre, genre transformation, loanword, parody, children's fearful story, fairy tale, myth.*

(Статья поступила в редакцию 08.09.2015)

Д.К. КАРСЛИЕВА
(Волгоград)

ВРЕМЯ КАК ГЛОБАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА В РОМАНЕ ЙЕНА МАКБЮЭНА «ДИТЯ ВО ВРЕМЕНИ»*

Рассматривается роман английского писателя Йена Макбюэна «Дитя во времени» в аспекте осмысления времени как глобальной культурной проблемы. Особое внимание уделено мотиву борьбы со временем, непреодоленному прошлому, мотиву утраченного времени, взаимодействующим в романном повествовании Макбюэна в художественной рефлексии предшествующих и современных естественнонаучных концепций и философско-эстетических воззрений на проблему времени.

Ключевые слова: время, пространство, повествование, постмодернизм, экзистенциализм.

Процесс осмысления времени пронизывает человеческую культуру на всем протяжении ее развития. Временность и вечность – вот категории, рефлексии над которыми не избежал

* Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект №13-34-01013 «Романная проза Запада на рубеже XX–XXI веков»).