

5. Князева Е. П. Писатель и время в романах О. Д. Форш 1920–1930-х годов («Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : специальность 10. 01.01. Русская литература / Елена Петровна Князева. – Саратов, 2017. – 20 с.
6. Литературный Санкт-Петербург XX век : энциклопедический словарь : в 3 т. – СПб : ООО ИПК «Береста», 2015. – 2-е изд. испр. и доп. – (В дальнейшем ссылка на это издание будет дана в тексте с указанием тома и страницы).
7. Минц З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм : монографии, статьи и заметки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.ruthenia.ru/mints/papers/pbtekst.html](http://www.ruthenia.ru/mints/papers/pbtekst.html)
8. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического : избранное. – М. : Издат. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.

**Оляндер Луїза.** «Літературний Санкт-Петербург. XX ст.» у контексті Петербурзького тексту. У статті через аналіз структури тексту з використанням синтезу засадничих методів і принципів дослідження, узятих у взаємозв'язку та доповненні, – насамперед гадамерівської герменевтики, структуралізму й рецептивної естетики, – енциклопедичний словник (ЕС) «Літературний Санкт-Петербург. XX ст.» (2015) – розглянуто складову частину «Петербурзького тексту». Його *структуру* осмислено як сенсовтвірний чинник, розкрито характер комунікативного дискурсу. Доведено, що, завдяки ЕС, *Петербурзький текст* не може бути розглянутий лише як носій єдиної художньої мови (В. Топоров), тому що він виходить за ці межі й стає носієм мови наукової та документальної. Простежено природні зв'язки ЕС із *Петербурзьким текстом* художньої літератури.

**Ключові слова:** дискурс, документалізм, пасіонарії, *Петербурзький текст*, структура, тезаурус, епоха.

**Oliander Luisa.** «Literary St. Petersburg, XX century» in Context of «Petersburg Text». In the article, through the analysis of the text structure using the synthesis of the fundamental methods and principles of research, taken in the interrelation and addition – first of all Gadamer hermeneutics, structuralism and receptive aesthetics – the encyclopedic dictionary (ES) «Literary St. Petersburg, XX century» (2015) is considered as part of the «Petersburg text». Its structure is realized as a sense-creating factor, the character of communicative discourse is revealed. It is proved that thanks to the ES the *Petersburg text* can not be regarded only as the bearer of a single artistic language, (V. Toporov), for it transcends these boundaries, becoming the bearer of the scientific and documentary language. The organic connections between the ES and the Petersburg text of imaginative literature are examined.

**Key words:** discourse, documentalism, passionaries, Petersburg text, structure, thesaurus, epoch.

Статья поступила в редколлегию  
25.11.2016 г.

УДК 82.161.1-3.09:159.922.73

Ольга Осьмухина

### Феномен детства в современной русской прозе

В статье осмыслена специфика трансформации классической традиции изображения ребенка в прозе Т. Толстой, В. Сорокина, П. Санаева, В. Пелевина, Л. Улицкой, Бориса Акунина. «Детская» тематика в современной прозе реализуется в различных аспектах: символическое изображение детства и младенчества как «утраченного рая» (Т. Толстая, Л. Улицкая); соотносённость детства с темой одиночества (П. Санаев, А. Герасимов, Д. Липскеров, Г. Щербакова), свободы и несвободы (В. Пелевин); детская жертвенность и слияние с вечностью (В. Сорокин); утрата детскости посредством примеривания маски (Борис Акунин). Установлено, что детская тема расширяется и углубляется, переносится из сферы сугубо психологической в область метафизическую, связывается с проблемой восприятия ребенком основополагающих нравственных ценностей.

**Ключевые слова:** детство, образ, рефлексия, роман, традиция.

**Постановка научной проблемы и её значение.** Феномен детства становится одной из важнейших тем в творчестве русских писателей. Начиная с XIX в. деятели эпохи романтизма впервые раскрыли психологию детской души и придали категории детства в общественном сознании статус общечеловеческой ценности. Как справедливо отмечал Н. Я. Берковский, обозначая ключевые векторы

романтического культа детства, «романтизм установил культ ребенка и культ детства. <...> С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. <...> В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и детском сознании, что будет утеряно взрослыми» [5, с. 31]. На протяжении полутора столетий в отечественной и западной словесности «детская» проблематика рассматривалась в различных аспектах: детский взгляд как особый вид мировосприятия; ребенок как носитель определенных, недоступных взрослым качеств и воззрений; дитя как символ вечности природного и человеческого бытия; ребёнок как жертва мира взрослых [12, с. 151–162].

Традиционно ребенок в русской литературе является носителем таких качеств, как нравственная чистота, близость с природой, невинность. Детей нередко сравнивают с ангелами, говоря не столько о их внешней красоте, сколько о непорочности, непричастности к социальному, навязанному миром взрослых, злу в силу «нежного» возраста. Достаточно вспомнить в связи с этим творчество Ф. М. Достоевского, акцентировавшего внимание на детской незапятнанности и нравственной чистоте: «Тут именно незащищенность-то этих созданий и соблазняет мучителей, *ангельская доверчивость* дитяти, которому некуда деться и не к кому идти, – вот это-то и распалает гадкую кровь истязателя» [7, с. 279]. Дитя в восприятии Достоевского – мерило всего сущего, ориентир человеческого бытия вообще, оказывающийся выше категорий добра и зла: «Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит? Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к “Боженьке”. Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели, и черт с ними, и пусть бы их всех черт взял, но эти, эти! <...> Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к “Боженьке”!» [7, с. 279–282].

Можно с уверенностью утверждать, что в отечественной словесности формируется вполне устойчивая традиция «взрослой» литературы о детях и детской душе (от А. Аксакова и Л. Толстого до Тэффи, А. Белого, В. Набокова, И. Бунина и др.), причем детский мир, нередко автономный от взрослого, стереоскопически высвечивает взрослый мир в «правильном» свете. Пристальный интерес к детству как миру значимому, сущностному, являющемуся той нравственной доминантой, на которой базируется мироздание, питал Серебряный век. Так, А. Ремизов трогательную детскую естественность, чистоту и открытость соотносил с Божественной благодатью, озаглавив циклы рассказов, большинство из которых посвящено детям, «Свет немерцающий», «Свет незаходимый», то есть «метафорическими именами Иисуса Христа в церковном богослужении» [10, с. 581]. Ф. Сологуб вообще полагал детство единственной силой, способной обеспечить будущность России, усматривая спасение именно в детях, изображая готовность своих юных героев взять на себя ответственность за судьбы страны («Сочтенные дни», «Ярый год»).

Справедливости ради отметим, что особым периодом в истории отечественной словесности в осмыслении феномена детства становятся 1920–1930-е гг. Именно в это время, во-первых, формируется советская детская литература (от К. Чуковского и С. Маршака до А. Барто, А. Волкова, А. Гайдара и др.), а во-вторых, по сравнению с осмыслением детства в классической русской литературе, мыслившей его как лучший, светлый период в жизни личности, мир ребенка теперь осмысливается как жестокая школа жизни, где утрачены ключевые первоосновы (дом, семья), сопрягается с проблемой сиротства и сложным комплексом нравственной проблематики (проза о беспризорниках, «Котлован», «Чевенгур» А. Платонова и др.).

**Цель** нашего исследования – анализ современной русской прозы сквозь призму проявления в ней «детской» темы.

**Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования.** Современные отечественные прозаики, крайне редко избирающие ребенка (подростка) сюжетно значимым образом, тем не менее, обращаются к «детской» теме, следуя в ее разработке как классической традиции (Л. Улицкая), так и предлагая весьма своеобразные ее интерпретации: от символического изображения детства и младенчества как «утраченного рая» (Т. Толстая), соотнесенности его с темой тотального сиротства и одиночества (П. Санаев, А. Геласимов, Д. Липскеров) до детской жертвенности и слияния с вечностью (В. Сорокин). Так, в рассказе В. Сорокина «Настя» в день шестнадцатилетия героини (день ее символического перехода во взрослую жизнь) совершается

акт каннибализма: «<...> восемь рассеянных, переливающихся радугами световых потоков <...> пересеклись над блюдом с обглоданным скелетом Насти, и через секунду ее улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» [15, с. 76]. Именно коллективное «поедание» ребенка и переводит детство съеденной девочки в категорию вечности.

Мир прозы Т. Толстой, населенный взрослыми персонажами, – принципиально детский мир, поскольку он является выражением впечатлений инфантильных, несурзных, нуждающихся в помощи и опеке героев, даже в повзрослевшем состоянии все еще постигающих мир и продолжающих по-детски мечтать (дядя Паша из «На золотом крыльце сидели...», Симеонов из «Реки Оккервиль», Соня и Петерс из одноименных рассказов и др.). По сути, уже в рассказах Т. Толстой «детскость» становится самостоятельной ментальной категорией.

В прозе Л. Улицкой – от ранних рассказов и повестей – до прозы *non-fiction* последних лет – наблюдается, как мы уже указывали, перманентное обращение к детской тематике [11, с. 227–231]. При этом детская тема реализуется в творчестве писательницы разнонаправлено. Так, в рассказах Л. Улицкая изображает мир детства, всегда наполненный «девчьиими» тайнами («Ветряная оспа»), выстраивающийся по собственным законам, нередко гипертрофированно жестокий (цикл «Девочки»), в котором взрослым нет места и они выполняют лишь «вспомогательную» функцию («Бронька»); иногда детство – это лишь фиксация мига счастья, проецирующегося как воспоминание на всю последующую жизнь взрослых («Счастливые»), или напротив – оно безрадостное, не отпускающее давно повзрослевших персонажей («Сонечка»).

В романах писательницы детская тема несколько эволюционирует. С одной стороны, к примеру, в «Медее и ее детях» или в «Казусе Кукоцкого» детство, вписанное в «большую» историю рода Синопли / Кукоцких, вновь являет себя через общие тайны, взаимоотношения детей, которые, хотя и пытаются отгородиться от взрослых, но одновременно копируют поведенческие модели родителей, воспроизводят их отношения: «женское кокетство, и ревность, и петушиное удалство» [19, с. 121]. С другой стороны, детство мыслится как первооснова становления личности, пространство осознания себя в «большом» мире и времени, а потому детям здесь «дают слишком много свободы», «ужасно им потакают». В «Медее и ее детях», кроме того, мир детства являет себя и в мире вещном – от дома бездетной Медеи, являющего воплощением родовой памяти, где детскими воспоминаниями наполнен каждый предмет, до кожаного сундучка, перед которым «три поколения девочек замирали <...> с вожделием» [19, с. 189].

В «Зеленом шатре» тема детства непосредственно сопрягается с проблемой взросления – не столько физического, сколько духовного. Хотя сюжетное действие развивается как история детства («Они были нормальные дети – баловались на уроках, перекидывались шариками из жеваной бумаги, брызгали друг в друга водой, прятали портфели и учебники, жадничали, дрались, пихались, как щенята, а потом вдруг замирали и задавали настоящие вопросы» [18, с. 50]) и постепенного взросления нескольких героев, доминантным становится осмысление возможности «нравственной инициации», которую проходят мальчики от одиннадцати до четырнадцати лет и которую пробуждает некое «переворачивающее душу, пробуждающее ее событие» [18, с. 79]. Или – напротив – невозможности такой инициации, когда физически взрослые люди остаются невыросшими «личинками», «подростками, закамуфлированными под взрослых» [18, с. 80]. Писательница, по аналогии с животным миром, характеризуя стадию взросления, использует метафору «имаго» (кстати, глава, в которой Миха Меламид, один из главных героев романа, принял самое важное и трудное решение, озаглавлена «Имаго»). Это стадия взросления, недостижимая без инициации, где критерии «взрослости» – «не только способность к размножению», но «ответственность за свои поступки», самостоятельность и «степень осознанности» [18, с. 80]. Понятие «детскости», таким образом, лишается романтического ореола, углубляется, переносится из сферы психологической в область метафизическую, связываясь теперь с возможностью восприятия ребенком основополагающих нравственных ценностей. Примечательно, что если в ранних рассказах Л. Улицкой чтение, мир книги, становились для ее героинь «подлинным бытием» и средством обретения себя («Сонечка», «Медее и ее дети» и др.), то в «Зеленом шатре» частью «стратегии пробуждения» из «личинки» к истинной человечности, от инфантильной детскости к подлинному взрослению оказывается великая русская литература. Проводником же по ней выступает «гениальный неудачник», учитель Виктор Юльевич Шенгели, который ежедневно «проводил своих мальчиков путем

Николеньки Иртеньева, Пети Кропоткина, Саши Герцена, даже Алеши Пешкова – через сиротство, обиды, жестокость и одиночество к восприятию вещей, которые сам считал основополагающими – к осознанию добра и зла, к пониманию любви как высшей ценности» [18, с. 82].

Детская тема преломляется и в сборнике эссе «Священный мусор»: не случайно книга открывается главой «Детство», где Л. Улицкая через призму личных воспоминаний размышляет о детстве, как проживании границы «персонального опыта» «между “я” и “не-я”» [17, с. 21], и вновь, как и в «Зеленом шатре», апеллирует к «биологической» составляющей личности. Теперь, однако, писательница отождествляет детство со старостью, обращаясь к «глубокой смысловой рифме – стар и млад»: «В ранние годы <...> индивидуальные различия между людьми гораздо сильнее, чем те, которые определяются полом. <...> Потому что в самом раннем возрасте пол еще не нужен, и совсем юное существо свободно от его неукоснительных законов. Как и в старости, после выполнения программы продолжения рода, когда пол уже не нужен. Человек, исходя из этого, наиболее полно выражает свое человеческое содержание в раннем детстве и в поздней старости» [17, с. 22]. Практически во всех последующих главах сборника, рассматривая темы человеческого предназначения и истории, культурной и социальной идентичности, судеб своего поколения и взаимоотношений мужчины и женщины, времени и вечности, жизни и смерти, духовности и бездуховности, нравственного долга личности, так или иначе Л. Улицкая обращается к теме детства, которое мыслится ею как некое пробуждение «я», исток всей последующей жизни. Кстати, тематически примыкает к «Священному мусору» сборник «Детство 45–53: а завтра будет счастье», ставший книгой воспоминаний о детстве. Несмотря на то, что Улицкая явилась лишь составителем книги, выросшей из писем и воспоминаний разных по возрасту, социальному статусу, образовательному уровню людей, «Детство 45–53» – единый текст об общем детстве военного и послевоенного поколений, детстве, проведенном в голодной послевоенной Москве, с очередями за капустой, маленькими грязными дворишками, старьевщиками с тележками и т. д., но прожитом с предвосхищением будущего счастливого «завтра».

Справедливости ради отметим, что Л. Улицкая является автором трех «историй», написанных специально для детей: «История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую мышь», «История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку Марью Семеновну с семьей», «История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и жеребенке Равкине». Фактически это сказки, действие которых, однако, разворачивается отнюдь не в фантастической реальности, а в мире современном: герои (Мышь, жучок Шашель, Таракан, кот Михей, сороконожка Марья Семеновна, жеребенок Равкин) существуют на подоконнике, в клетке без дверцы, в углу, в шкафу, в обычной квартире пятиэтажного дома. Каждый из них по-своему несчастлив и одинок, пока не выходит за пределы собственного маленького мира, не учится любить другого, совершенно отличного от него, и не начинает заботиться о ком-то. Так, в финале «Истории про воробья Антверпена...» возродившийся, благодаря заботе Антверпена, столетник Вася, позволивший сороконожкам выбрать себе имена, замечает: «Уважайте своё имя! Существа, которые уважают своё имя, не обижают слабых и любят всех, даже тех, кто на них несколько не похож!» [16, с. 236]. По сути, все три сказки писательницы объединены одной общей идеей, которая является доминантной и для ее детского проекта «Другой, другие, о других...», – мыслью о воспитании у юных читателей терпимости, толерантности по отношению к *другим*, представителям иных культур, обычаев, национальностей. Как отмечает сама Л. Улицкая в одном из интервью, эти книги «учат малышей взаимоуважению и доброте. Они объясняют, что к другому человеку (даже если он сильно отличается от нас) нужно относиться как можно более доброжелательно. <...> Толерантность сегодня оказывается одним из казенных понятий, связанных с политкорректностью. Я бы для себя заменила этот термин словами «милосердие» и «терпимость». А терпимости нам всем не хватает, даже в частной жизни» [20]. Примечательно, что каждую книгу проекта «Другой, другие, о других...» писательница подбирает, демонстрируя многообразие мира, знакомя детскую аудиторию с важнейшими составляющими обыденной жизни – воспитанием (Л. Винник «Я не виноват»), семьей (В. Тименчик «Семья у нас и у других»), правами каждого «маленького» человека (А. Усачев «Всеобщая декларация прав человека в пересказе для детей и взрослых»), проблемой появления всего сущего (А. Гостева «Большой взрыв и черепахи») и т. д.

Детская тематика разрабатывается и В. Пелевиным, причем в контексте принципиально иных проблем. Так, в одном из ранних рассказов прозаика «Онтология детства» репрезентуемая самим заглавием тематика связывается не только с традиционными для феномена детства ощущениями покоя и счастья, но и с понятием свободы. И дело даже не в том, что события рассказа происходят в тюрьме – герой рожден в тюрьме, здесь проходит его детство, и он пребывает в состоянии «физического» ожидания освобождения. Доминирующей становится мысль о том, что свобода – ощущение внутреннее, не зависящее от внешних обстоятельств. Однако, взрослея, становясь частью «большого» мира, теряя детскость, ребенок, по Пелевину, неминуемо теряет и свободу: «Предмет не меняется, но что-то исчезает, пока ты растешь. На самом деле это “что-то” теряешь ты, необратимо проходишь каждый день мимо самого главного, летишь куда-то вниз – и нельзя остановиться» [13, с. 196]. Очевидно, таким образом, что квинтэссенция рассказа заложена уже в заглавии – детство введено в контекст онтологической, бытийной проблематики. Сходную интерпретацию «детская» тема получает и в повести «Омон Ра», в которой буддистский тезис «мир – это только мое впечатление», реализуемый в «Онтологии детства», оттеняется бытовыми, по сути, воспоминаниями детства, оставляющими ощущение общности воспоминаний целого поколения и смягчающими последующие «взрослые» представления героя о реальном мире, – это и «обледенелые ступени деревянной горки», и «большие пластмассовые кубики» [13, с. 11], и пионерский лагерь «Ракета», и подростковое увлечение авиамоделированием и фильмами «про летчиков», и всеобщая детская мечта «стать космонавтом».

Примечательно, что в прозе последнего десятилетия с образом ребенка связан ряд мотивов, не характерных даже для произведений 1990-х гг. (они же, кстати, свойственны и новейшей драматургии [8, с. 215–219]). Прежде всего это мотивы страха и одиночества, покинутости, «внутреннего» сиротства. Так, в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» детство героя отождествляется с метафизическим одиночеством и перманентным страхом – за себя, собственную будущность, за мать. И доминантно здесь отнюдь не ощущение детства как счастья и некой гармонии, но разочарование ребенка, его бесконечное страдание от разлуки с матерью: «Редкие встречи с мамой были самыми радостными событиями в моей жизни. Только с мамой было мне весело и хорошо. Только она рассказывала то, что действительно было интересно слушать, и одна она дарила мне то, что действительно нравилось иметь» [14, с. 92]. При живой матери маленький Саша – сирота, живущий с бабушкой и дедом, нередко мучится ненавистью к ним именно потому, что *они* не позволяют ему видеть маму. У Саши нет полноценной семьи в ее архетипическом понимании как символа вечного круговорота жизни – его мир застывший, аморфный. Этому миру нельзя противостоять и выход из него лишь один – смерть, которая мыслится для ребенка спасением: «”– Мама! – испуганно прижался я. – Пообещай мне одну вещь. Пообещай, что, если я вдруг умру, ты похоронишь меня дома за плинтусом. – Что? – Похорони меня за плинтусом в своей комнате. Я хочу всегда тебя видеть. Я боюсь кладбища! Ты обещаешь?” Но мама не отвечала и только, прижимая меня к себе, плакала» [14, с. 276]. Не случайно, что финальное обретение героем матери происходит только после смерти бабушки. Смерть (кладбище, похороны) – соответственно, еще один мотив, актуализирующийся в связи с образом дитя: «Снег падал на кресты старого кладбища. Могильщики привычно валили лопатами землю... Плакала мама, плакал дедушка, испуганно жался к маме я – хоронили бабушку» [14, с. 276]. И здесь возникает отчетливая реминисценция не столько к творчеству Ф. М. Достоевского (сцена похорон Илюшечки в «Братьях Карамазовых») или А. Платонова (смерть Насти в «Котловане»), сколько к написанной примерно в одно время с повестью П. Санаева прозой Г. Щербаковой, в которой нередко изображается загубленное детство, губительность оторванности ребёнка из *полноценной* семьи, пагубность отсутствия родительской любви для становления детской души, а одним из центральных мотивов, связанных с детской темой, становится мотив одиночества («Время ландшафтных дизайнов», «Кровать Молотова» и др.).

Подобный интерес русской прозы рубежа XX–XXI вв. к феномену детства не случаен и является выражением ее имманентной рефлексивной установки: современная словесность, «вторичная» по отношению к классической традиции, активно рефлектирует относительно и себя самой и художественного опыта предшествующих эпох. Рефлексия, будучи важнейшим механизмом творчества, постоянно заставляет соотносить сам творческий процесс и его результаты с другими творческими практиками; она напрямую связана с коммуникативной природой творческого акта; ее источником и мерой становится стремление творца донести свое сочинение до публики, объяснить его успешную

рецепцію. Соответственно, важнейшим признаком рефлексии оказывается наличие Другого в смысле познания «Другого через себя и себя через Другого» (М. М. Бахтин). «Возможным Другим» для творцов современной литературы, демонстрирующими разнообразие авторских стратегий, оказывается не только читатель-реципиент, но и предшествующая литературная традиция, воплощенная в конкретных художественных практиках – и в этом смысле можно говорить как о прямом наследовании, так и о критической рецепции, а нередко – и пародировании на уровне жанровом, тематическом, сюжетном.

В частности, в детективном творчестве Бориса Акунина значительное место занимают образы детей и подростков как носителей исконной духовной чистоты: Сенька Скорик («Любовник смерти»), Ластик (Эраст младший), Фандорин (цикл произведений о Николасе Фандорине), Митридат Карпов («Внеклассное чтение»). При этом писатель, используя постмодернистские приемы, обновляет и расширяет «детскую» тематику, изображая в качестве мнимых носителей детского инфантильного сознания героев-злодеев, которые эксплуатируют образ «детской невинности» с целью ввести в заблуждение читателя и героя-протагониста.

Так, в романе «Внеклассное чтение» Николас Фандорин, попадая на службу в губернаторы к дочери богатого бизнесмена, принимает сторону девочки, и рискует жизнью собственных детей, лишь бы спасти Мирочку. Ключевую роль играет именно «ангельская» внешность Миранды и ее поведение – девочка демонстрирует слабость, беспомощность, растерянность, детскую наивность: «Николаас обернулся, задрал голову и увидел над перилами балюстрады истинного ангела: тоненькое личико в обрамлении очень светлых, почти белых волос, широко раскрытые голубые глаза, худенькие голые плечи с бретельками не то от лифчика, не то от комбинации» [4, с. 70]. И если инфантильное поведение, демонстрация привязанности к Фандорину просто вызывают его симпатию, то окончательное решение защищать чужую ему девочку герой принимает, когда «ангелоподобность» и беззащитность достигают апогея. Николааса вынуждают принять участие в похищении Миранды, но вид безмятежно спящего ребенка заставляет героя изменить решение: «Хотел отвернуться к окну, чтобы видеть перед собой одну только черноту ночи, но краешком глаза зацепил какое-то движение. Повернулся – и замер. На козетке, между двумя пальмами, спала Миранда. Подобрала ноги, голову положила на подлокотник, светлые волосы свесились до самого пола. Должно быть, умаявшаяся именинница присела отдохнуть после ухода гостей и сама не заметила, как задремала. У всякого спящего лицо делается беззащитным, детским. Мира же и вовсе показалась Николаасу каким-то апофеозом кротости: тронутые полуулыбкой губы приоткрыты, пушистые ресницы чуть подрагивают, подрагивает и мизинец вывернутой руки. Фандорин смотрел на девочку совсем недолго, а потом отвернулся, потому что подглядывать за спящими – вторжение в приватность, но и этих нескольких секунд оказалось достаточно, чтобы понять: никогда и ни за что он не станет нажимать на третью слева кнопку в нижнем ряду. Безо всяких резонов, терзаний и рефлексий. Просто не станет и все» [4, с. 117–118]. На наш взгляд, восприятие Фандориным героини является скрытой аллюзией к трогательному образу набоковской Лолиты, впервые увиденной Гумбертом: «Это было то же дитя – те же тонкие, медового оттенка плечи, та же шелковистая, гибкая, обнаженная спина, та же русая шапка волос» [7, с. 53]. Акунин трансформирует образ девочки-нимфетки: если у Набокова Лолита, «играя» с Гумбертом, утрирует собственную сексуальность, подсознательно ею самой ощущаемую, что и придает ее облику демонический ореол, то героиня Акунина имперсонифицирует подростка, всячески скрывая уже сформировавшуюся «женскость». Можно утверждать, что маска Миранды строится на анаморфозе – искаженном отражении, построенном на неверном восприятии ее другими персонажами (Фандориным прежде всего), что ведет к ложным оценкам ее личности в целом. И в этом смысле Акунин воспринимает диккенсовский опыт, в романах которого нередко выстраиваются маски лицемеров, злодеев, за внешним смирением и благочестием скрывающих подлость и как раз из-за этого неверно оцениваемых другими персонажами (Монкс из «Приключений Оливера Твиста»).

Образ чистого душой ребенка в данном случае оказывается «перевертышем», обыгрыванием классической традиции. Во-первых, Миранда вовсе не дитя – ей восемнадцать лет, но из-за плохого ухода и болезней, внешне она кажется ребенком. Во-вторых, ее детская непосредственность и доверчивость исчезают сразу же, как только Миранде наносят серьезную обиду. Когда Мира узнает, что мнимый отец Куценко, использовал ее для достижения своих корыстных целей, она полностью меняет к нему отношение, разом становится жестокой, расчетливой, мстительной и решительной: «И наступило молчание. Минут, наверное, через пять Миранда произнесла неестественно спо-

койным тоном, словно пытаюсь уяснить условия задачи: – Значит, так. Сначала у меня никого не было. Потом у меня появился отец. Потом оказалось, что мой отец – гнойный урод, который променял свою дочь на гребаный химкомбинат» [4, с. 258].

Более того, Миранда придумывает просто чудовищный план мести своему несостоявшемуся отцу. Она рассказывает жене Куценко, что он сделал Ингу бесплодной, чтобы вся ее любовь сосредоточивалась только на муже, и сначала изуродовал, а потом восстановил ее лицо, чтобы она чувствовала себя в неоплатном долгу. Расчеты Миранды себя оправдали: узнав правду, Инга сходит с ума и убивает мужа. Саму же официальную мачеху Миранды признают недееспособной и помещают в специальное отделение психиатрической клиники, что делает Миранду единственной наследницей и полноправной хозяйкой своей жизни. Даже на похоронах Куценко Миранда, демонстрируя расчетливость и полное отсутствие сострадания, думает только о том, как сохранить бизнес. Фандорин, ужасаясь ее хитрости и безжалостности, отмечает страшную метаморфозу, произошедшую в ней: «Николаас стоял перед Мирой и глядел ей в глаза, поражаясь тому, как разительно изменилось их выражение – за какие-то несколько дней. <...> О чем это она просила? Мира усмехнулась краем рта: – У этих щипаных куриц прошел слух, будто я нашла в папочкинском сейфе не то секретную рецептуру, не то инструкции и ингредиенты. Вот они вокруг меня и выплясывают. – В самом деле нашла? Она наклонилась к его уху. – Ничего я не нашла. Но пускай выплясывают. Я выпиываю из Италии профессора Лоренцетти, будет работать у меня в клинике. Как-нибудь их подшпакует. А еще я создаю исследовательскую группу, чтобы восстановили папочкину методику. На это уйдет несколько лет, так что кое-кому из этих бабусек не дожидаться, но ничего, к тому времени у новых фиф рожи пообвиснут. Без клиентуры не останусь. Нике сделалось не по себе, и он отвернулся от бывшей воспитанницы» [4, с. 280]. Контраст между внешним и внутренним содержанием подчеркивает несоответствие характеристик, которые дает девочке Фандорин («ангелоподобная инженерю», «изрекли нежные девичьи уста», «апофеоз кротости», «истинный ангел» и проч.), и сниженными, обценными выражениями самой Мирочки («гадина», «гребаный», «засохни», «хрен ему» и т. д.).

Стоит особо отметить, что подобная перемена в поведении девочки не является следствием обмана Куценко: ее характер сформировался за годы интернатской жизни, она научилась жестокости еще в раннем детстве, в приюте. Автор дает это понять, во-первых, через незначительный эпизод выбора компьютерной игры для разработки: «К изумлению учителя, выяснив исходные данные каждого из сюжетов, ученица без колебаний выбрала самый кровавый, про Уайтчепельского монстра. Сначала Николаас решил, что это следствие запоздалого эмоционального развития – нечто вроде ностальгии по детским “страшилкам”, которыми, должно быть, пугали друг друга по ночам маленькие детдомовки. Но, узнав свою воспитанницу поближе, он понял, что ночная готика про “Летающие гробики” и “Желтые перчатки” здесь ни при чем. Ангелоподобная инженерю с поразительным хладнокровием относилась к вещам, которых обычно так боятся девушки ее возраста: к смерти, крови, страданиям» [4, с. 280]. А во-вторых, нарочито подчеркивает последующий выбор финала игры: «По мнению гувернера, несчастного психопата следовало поместить в тюремную больницу, чтобы врачи попробовали исцелить его больную душу. Именно так бы и сделал Эраст Петрович, который, будучи защитником правопорядка и человеком истинно цивилизованным, свято верил в то, что слово эффективнее насилия. Мира же о подобном исходе не желала и слышать. “Наш Эраст нашел бы эту гадину и прикончил”, – безапелляционно изрекли нежные девичьи уста» [4, с. 82]. Этот вставной эпизод показывает, что отнюдь не жестокость «отца» кардинально изменила «нежную» Миранду – она пользовалась маской наивного ребенка, чтобы заслужить любовь окружающих, но в душе была изначально жестокой и мстительной.

Не менее показательный пример использования персонажем маски ребенка обнаруживается в романе Акунина «Ф. М.». И читателя, и Фандорина вводят в заблуждение внешний вид Олега Сивухи – тридцатилетнего злодея, кажущегося ребенком из-за болезни, – и отношение к нему других героев. «Оставив доктора, к ним приближался “мальчик-гений”. На вид ему было лет пятнадцать, тонкий голос еще не начал ломаться» [3, с. 115]. Впервые увидев Олега, Николаас мысленно называет его «пареньком», «подростком», «мальчиком». Слова других персонажей также направлены на то, чтобы оправдать горизонт читательских ожиданий, сформировав в сознании реципиента образ дитя.

Так, профессор Зиц-Коровин и Аркадий Сивуха, зная настоящий возраст Олега, называют его не иначе, как «мальчиком».

На самом деле Сивуха-младший является вундеркиндом с заторможенным физическим развитием и надломанной из-за болезни психикой. Страдая от своей непохожести на других, он, тем не менее, извлекает из своего положения максимальную выгоду. Олег, несмотря на весь интеллектуальный багаж, эксплуатирует образ ребенка, чтобы добиться от окружающих нужной ему реакции. «Держался паренек совсем не по-ангельски. Доктор его о чем-то спрашивал, а он глядел в сторону, шмыгал носом, отвечал что-то сквозь зубы, нехотя» [3, с. 113]. В бытовых разговорах Олег даже имитирует детскую речь: «Папа, я устал! Можно я пойду к себе?» [3, с. 115]; «Пойдем, папа. Я придумал одну штуку, хочу тебе показать» [3, с. 117].

«Псеводитя» использует свой мнимый инфантилизм не только для создания образа невинного ребенка: маска «недоросля» служит ему и для осуществления преступных планов. Физическая недоразвитость и умение достоверно изображать подростка помогли Сивухе проникнуть в квартиру Лузгаева под видом несовершеннолетней проститутки, не вызвав ни малейших подозрений. «Она была в джинсиках, мальчиковой курточке, с маленьким чемоданчиком в руке. Объяснила полудетским, чуть хрипловатым голоском: – У Виолетки зуб заболел. Попросила подменить. Я Лили-Марлен. Вениамин Павлович засмеялся – кличка показалась ему забавной. Да и сама девчонка была что надо. Пожалуй, получше фотовиолетты. Худенькая, мосластенькая, гибкая. Как на заказ» [3, с. 162]. Олег настолько привыкает к маске капризного подростка, что, даже начиная изощренно, садистски пытаться Лузгаева, не выходит из образа малолетней путаны: «Убрала кнут в чемоданчик, достала моток колючей проволоки и очень нехорошего вида клещи. – Вопрос, всего один. Скажи-ка, папочка, где папочка?» [3, с. 163]. В эпизоде с убийством Марфы Захер Олег тоже эксплуатирует образ девочки – на этот раз он переодевается Красной Шапочкой – и говорит в соответствующей речевой манере: «– Красивая, – с подсюсюкиванием сказала Красная Шапочка – не про голую Марфу, а про декоративную акулу. – Так где, папочка, тётенька? Мы с Серым все перерыли, три часа трудились. Скажи, тётенька, не капризничай. А то бо-бо будет» [3, с. 281].

Идея использовать маску ребенка в качестве алиби утверждается в болезненном сознании Олега после фразы бывшего киллера Игоря. «– Эх, мне бы раньше такого подельника. Наделали бы делов, на пару-то. На пацаненка ж никто не подумает. Просто похвалить хотел, морально поддержать. А у Олега в голове будто колокольчик звякнул. Это пришла она, идея» [4, с. 233]. Расчеты персонажа полностью оправдываются: герой-сыщик Николас Фандорин готов подозревать любого из «взрослых», но никак не его самого. «Но как ужасный и опасный “Он”, которого необходимо остановить, сочетается с “Ему”, который ни за что не поверит? Да тут ещё один “Он”, который без присмотра. Минутку. Один, без присмотра и притом в клинике – это наверняка про Олега. Олег опасен и ужасен быть не может, тем более с десятилетним стажем злодеяний» [4, с. 112].

Таким образом, рефлексия писателя-постмодерниста относительно «детской» тематики очевидна и проявляется в трансформации и переводе в иную плоскость традиционной темы и образности. Отталкиваясь от художественного опыта Ф. Достоевского, В. Набокова и Ч. Диккенса, Борис Акунин в цикле «Приключения магистра», прибегая к приему анаморфозы, изображает не ребенка-жертву, а ребенка-злодея, использующего маску невинности, и утрачивающего мнимую «ангелоподобность». Данный прием, на наш взгляд, обусловлен не только переосмыслением классики, но и важнейшим структурирующим принципом детективной литературы в целом: преступником не может быть персонаж, на которого изначально падают подозрения: «Преступник должен быть человеком с определенным достоинством – таким, который обычно не навлекает на себя подозрений» [6, с. 40]. Акунин использует в качестве элемента, отводящего подозрения от истинного злодея, именно ассоциации с детьми, поскольку ребенок, в связи с его предполагаемой нравственной чистотой и неиспорченностью, наименее подходит на роль жестокого и безжалостного преступника.

**Выводы и перспективы дальнейших исследований.** Итак, тема детства, безусловно, претерпевает в современной отечественной прозе существенную трансформацию, по сравнению с предшествующей литературой, а зачастую обыгрывает ее. Детская тема расширяется и углубляется, переносится из сферы сугубо психологической в область метафизическую, нередко связывается с проблемой восприятия ребенком основополагающих нравственных ценностей. Образ ребенка утрачивает наивность и невинность, и, с одной стороны, все чаще связывается с мотивом одиночества, сиротства, смерти; а с другой – ребенок становится хитрым и порочным, приспособляясь к жестокому миру.



*Источники и литература*

1. Акунин Б. Внеклассное чтение : роман. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2011. – Т. 1 – 288 с.
2. Акунин Б. Внеклассное чтение : роман. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2011. – Т. 2 – 288 с.
3. Акунин Б. Ф. М. : роман. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2011. – Т. 1 – 288 с.
4. Акунин Б. Ф. М. : роман. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2011. – Т. 2 – 256 с.
5. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука–классика, 2001. – 512 с.
6. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для пишущих детективные рассказы / С. С. Ван Дайн // Как сделать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп. ; послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 38–41.
7. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. – М. : Дрофа: Вече, 2002. – 912 с.
8. Журчева Т. В. Тема детства в новейшей русской драматургии / Т. В. Журчева // Коды русской классики: «детство», «детское» как смысл, ценность и код : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Г. Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во «СНЦ РАН», 2012. – С. 215–219.
9. Набоков В. В. Лолита / В. В. Набоков // Американский период : собр. соч. : в 5 т. : пер. с англ. / сост. С. Ильина, А. Кононова. – СПб. : «Симпозиум», 1999. – Т. 2. – С. 11–376.
10. Обатнина Е. Р. «Магический реализм» Алексея Ремизова / Е. Р. Обатнина // Ремизов А. М. Собрание сочинений. – Т. 3. / подг. текста, послесл., коммент., примеч. Е. Р. Обатниной. – М. : Рус. книга, 2000. – С. 3–16.
11. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения темы детства в прозе Л. Улицкой / О. Ю. Осьмухина // Вестник ННГУ. – 2014. – № 6. – С. 227–231.
12. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения «детской» темы в современной отечественной прозе: многообразие рефлексивных практик / О. Ю. Осьмухина, А. В. Казачкова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012 – № 6. – С. 151–162.
13. Пелевин В. Омон Ра / В. Пелевин. – М. : Вагриус, 2000. – 272 с.
14. Санаев П. Похороните меня за плинтусом / П. Санаев. – М. : АСТ, 2010. – 317 с.
15. Сорокин В. Г. Пир / В. Г. Сорокин. – М. : Ad Marginem, 2001. – 220 с.
16. Суранова М. Стала писателем, когда меня выгнали с работы: интервью с Л. Улицкой / М. Суранова // Собеседник [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sobesednik.ru/issues/159/rubr/1100/person/6285>
17. Улицкая Л. Священный мусор : [рассказы, эссе] – М. : Астрель, 2012. – 476 с.
18. Улицкая Л. Зеленый шатер : роман / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2011. – 592 с.
19. Улицкая Л. Медея и ее дети : роман / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2002. – 288 с.
20. Улицкая Л. История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку Марью Семеновну с семьей / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2005. – 238 с.

**Осьмухіна Ольга. Феномен дитинства в сучасній російській прозі.** У статті осмислено специфіку трансформації класичної традиції зображення дитини в прозі Т. Толстої, В. Сорокіна, П. Санаєва, В. Пелевіна, Л. Улицької, Бориса Акуніна. «Дитячу» тематику в сучасній прозі реалізовано в різноманітних аспектах – це символічне зображення дитинства як «утраченого раю» (Т. Толстая, Л. Улицька); співвіднесення дитинства з темою самотності (П. Санаєв, А. Герасимов, Д. Ліпскеров, Г. Щербакова), свободи й несвободи (В. Пелевін); дитяча жертвовність і злиття з вічністю (В. Сорокін); утрата дитинності через примірювання маски (Б. Акунін). Виявлено, що дитяча тема розширюється та поглиблюється, переноситься зі сфери суто психологічної в царину метафізичну, зв'язується з проблемою сприйняття дитиною основних моральних цінностей.

**Ключові слова:** дитинство, образ, рефлексія, роман, традиція.

**Osmukhina Olga. The phenomenon of Childhood in Modern Russian Prose.** In the article is investigating the specificity of transformation classic tradition of child demonstration's in the fiction of T. Tolstaya, V. Sorokin, P. Sanaev, V. Pelevin, L. Ulitskaja, Boris Akunin. The «children's» subjects in modern prose is realized in various aspects: the symbolical image of the childhood and infancy as «lost paradise» (T. Tolstaja, L. Ulitskaja); correlation of the childhood to subject matter loneliness (P. Sanaev, A. Gelasimov, D. Lipskerov), freedom and loss of freedom (V. Pelevin); children's sacrifice and merge to eternity (V. Sorokin); loss of childishness through uses of a masks (Boris Akunin). Found that the children's theme extends and deepens, shifts from a purely psychological in the metaphysical, is associated with the problem of perception of the child the fundamental moral values.

**Key words:** childhood, literary image, reflection, romance, tradition.

Статья поступила в редколлегию  
19.10.2016 р.