Slavica Wratislaviensia CLXVII • Wrocław 2018 • AUWr No 3838

DOI: 10.19195/0137-1150.167.30

OLGA SAZONTCHIK
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Niemcy

Чем бы дитя ни тешилось…, или размышления о том, чем тешится дитя в сказке Аркадия Гайдара о Мальчише-Кибальчише

Аркадий Гайдар традиционно считается одним из основоположников советской детской литературы; такое представление о творчестве писателя сохраняется на протяжении уже более 80 лет, многие десятилетия тексты Гайдара были неизменной частью обязательной школьной программы[1]. Объектом настоящего исследования является *Сказка о Военной Тайне, Мальчише-Кибальчише и его твердом слове* (1933). Цель статьи — попытка определить метатему, общую для различных модусов прочтения как сказки, так и повести, частью которой эта сказка является.

Сказка… была впервые опубликована в 1933 году[2]. К осени 1934 года Гайдар заканчивает повесть *Военная тайна*, которая уже в 1935 году выходит в свет отдельным изданием; *Сказка….* становится ее составной частью. Однако и позже (со второго издания 1937 года и до сегодняшнего дня) она продолжает публиковаться и как составная часть повести, и как отдельный

[1] Ср.: Л. Кон, *Советская детская литература 1917–1929. Очерк истории русской детской литературы*, Москва 1960, с. 225–229; А. Д. Гречишникова, *Советская детская литература. Учебное пособие для учительских институтов*, Москва 1953, с. 6–7; В. Шкловский, *Вместо вступления*, [в:] его же, *Старое и новое. Книга статей о детской литературе*, Москва 1966, с. 14–15, 18–19; *Детская литература. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов педагогических институтов*, сост. Я. А. Чернявская и Г. В. Регушевская, Москва 1980, с. 154; Л. В. Овчинникова, *Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учебное пособие*, Москва 2003, с. 16.

[2] А. Гайдар, *Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, Москва-Ленинград 1933.

© for this edition by CNS

текст[3]. Одной из базовых предпосылок дальнейших рассуждений является не релятивизация[4], но, напротив, безоговорочное принятие во внимание того факта, что в восприятии читателя *Сказка*... постоянно [со]существует как самостоятельное произведение, так и часть некоего целого. Эта двойственность существования, как нам представляется, лишь формально подчеркивает ту многоуровневость текста, которая обуславливает возможность различного его прочтения.

Название текста эксплицитно обозначает его жанр, и ничто (особенно в случае отдельного ее издания) не противоречит предположению, что *Сказку*... полагается читать как сказку. Начало *Сказки*... типично для текстов этого рода:

> В те дальние-дальние годы, когда только что отгремела по всей стране война, жил да был Мальчиш-Кибальчиш.
>
> В ту пору далеко прогнала Красная Армия белые войска проклятых буржуинов, и тихо стало на тех широких полях, на зеленых лугах, где рожь росла, где гречиха цвела, где среди густых садов да вишневых кустов стоял домишко, в котором жил Мальчиш, по прозванию Кибальчиш, да отец Мальчиша, да старший брат Мальчиша, а матери у них не было.
>
> Не визжат пули, не грохают снаряды, не горят деревни. Не надо от пуль на пол ложиться, не надо от снарядов в погреба прятаться, не надо от пожаров в лес бежать [с. 181].

Обращает внимание использование традиционных сказочных формул, присказок („жил да был", „в ту пору", в том числе в сочетании с такими не сказочными политическими реалиями, как Красная Армия, буржуины и пр.) и эпитетов (поля широкие, луга зеленые, море/река синие, горы черные), а также их создание (буржуины проклятые, Кибальчиш); применение разнообразных риторических фигур, повышающих степень поэтизации текста, в том числе полисиндетона и иных фигур повтора (где, да, не, Мальчиш-Кибальчиш, позже мальчиши-малыши, Мальчиш-Плохиш), параллелизмов (конструкции со словами „пули", „снаряды", „горение"), звуковых повторов (например, домишко, Мальчиш, Кибальчиш, старший),

---

[3] Ср.: А. Гайдар, *Военная тайна*, [в:] его же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, Москва 1959, с. 418–421. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках; разрядка в цитатах автора статьи. Из недавних изданий *Сказки*... можно назвать, например, А. П. Гайдар, *Сказка о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, [в:] его же, *Мальчиш-Кибальчиш. Рассказы*, Москва 2015, с. 3–10; А. Гайдар, *Военная тайна*, [в:] его же, *Военная тайна. Голубая чашка. Тимур и его команда. Чук и Гек*, Москва 2015, с. 9–153; А. Гайдар, *Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, [в:] А. Гайдар, В. Маяковский, С. Могилевская, *Мальчиши: Стихотворение, рассказ, сказки*, Москва 2015, с. 45–69; А. Гайдар, *Сказка о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, [в:] его же, *Сказка о Мальчише-Кибальчише*, Москва 2016, с. 3–14.

[4] Ср.: Г. Р. Фархшатова, *„Плывут пароходы — привет Мальчишу..." (Повесть А. Гайдара „Военная тайна")*, „Филологический класс" № 11, 2004, с. 86: „Сказка *Военная тайна* [sic] не случайно издается в ряде случаев как самостоятельное произведение…".

© for this edition by CNS

вызывающих иногда эффект отчетливой ритмизации прозы (ср. „где рожь росла, где гречиха цвела”), поэтического обыгрывания многозначности слов („дальний” как обозначение времени и пространства) и т. п. Проявляются получающие в дальнейшем свое развитие сказочные особенности повествования, прежде всего трехкратные повторы, в том числе в описании действий (ср. повтор троекратных отрицаний вокруг семантического комплекса „пули–снаряды–горение”) и/или в системе образов (три поколения мужчин в семье, в дальнейшем три „сорта” мальчишей: Кибальчиш, малыши, Плохиш). Описание исходной ситуации завершается обозначением ситуации недостатка („…а матери у них не было”).

Однако предложенная *Сказкой...* ситуация недостатка не является таковой (в смысле Владимира Проппа), поскольку не приводит к развитию действия, не мотивирует его, оставаясь на уровне простой констатации факта как такового. Указание на „истинный” недостаток дается далее, причем в восприятии его Мальчишом:

> И все бы хорошо, да что-то нехорошо. Слышится Мальчишу, будто то ли что-то гремит, то ли что-то стучит. Чудится Мальчишу, будто пахнет ветер не цветами с садов, не медом с лугов, а пахнет ветер то ли дымом с пожаров, то ли порохом с разрывов. Сказал он отцу, а отец усталый пришел.
>
> — Что ты? — говорит он Мальчишу. — Это дальние грозы гремят за Черными Горами. Это пастухи дымят кострами за Синей Рекой, стада пасут да ужин варят. Иди, Мальчиш, и спи спокойно.
>
> Ушел Мальчиш. Лег спать. Но не спится ему — ну, никак не засыпается [с. 181–182].

Примечательны в этом описании, прежде всего, иная позиция отца, предложенное им (как совокупность сугубо мирных и/или природных явлений: дальние грозы, дым пастушьих костров) альтернативное толкование, к которому Мальчиш, однако, оказывается глух и/или которому он не доверяет. С другой стороны, Мальчиш выступает в роли „медиума”, воспринимая некий удаленный, не-здешний, внешний опасный мир. Пограничная позиция Мальчиша подчеркивается грамматически и лексически с помощью использования слов различных частей речи с семантикой неопределенности (что-то, то ли, будто бы, не… а, и… да, чудится, слышится)[5]. Кроме того, в *Сказку...* вводится важный для дальнейших рассуждений мотив сна, причем в его сочетании с мотивом бессонницы.

[5] Г. Р. Фархшатова, рассматривая *Сказку...*, прежде всего, как часть повести, использует в этой связи, со ссылкой на Мариэтту Чудакову, термин „поэтика двойного дна” или „поэтика подставных проблем” („…подобное речевое поведение автора является основной составляющей поэтики „двойного дна”) и ставит созданную лексемами с семантикой неопределенности „нек[ую] «ауру» неопределенности и недосказанности” в один ряд с обсуждаемой ею детективной линией сюжета как частью „второ[го], маргинальн[ого] содержательн[ого] пласт[а]”, там же, с. 83, 84).

© for this edition by CNS

Дальнейшее развитие действия *Сказки...* связано с многократным появлением всадника, выступающего в роли гонца с посланием-призывом „Вставай(те)!" и „Иди(те)!":

> Вдруг слышит он на улице топот, у окон — стук. Глянул Мальчиш-Кибальчиш, и видит он: стоит у окна всадник. Конь — вороной, сабля — светлая, папаха — серая, а звезда — красная.
>
> — Эй, вставайте! — крикнул всадник. — Пришла беда, откуда не ждали. Напал на нас из-за Черных Гор проклятый буржуин. Опять уже свистят пули, опять уже рвутся снаряды. Бьются с буржуинами наши отряды, и мчатся гонцы звать на помощь далекую Красную Армию.
>
> Так сказал эти тревожные слова краснозвездный всадник и умчался прочь. А отец Мальчиша подошел к стене, снял винтовку, закинул сумку и надел патронташ.
>
> — Что же, — говорит старшему сыну, — я рожь густо сеял — видно, убирать тебе много придется. Что же, — говорит он Мальчишу, — я жизнь круто прожил, и пожить за меня спокойно, видно, тебе, Мальчиш, придется [с. 182].

Последующие описания появлений всадника/-ов и спровоцированных ими действий построены в значительной степени по тому же образцу: указывается некий временной параметр, описываются конь, сабля, голова всадника в папахе со звездой, приводится некое подобие военной сводки (описание положения дел на фронте), высказывается призыв к действию, обозначается лицо, отвечающее на этот призыв и формулируется завет уходящего остающимся, прежде всего — Мальчишу [ср.: с. 182–183].

Однако (если придерживаться известного утверждения об особой семантической значимости именно отклонений от неких принятых норм) необходимо обратить внимание не только на сходство этих описаний, но и на различия в них. Как и в описании исходной ситуации, особую роль (в описаниях, указаниях количеств и пр.) играют типичные для сказки троекратные повторы и число три. Однако уже по отношению к всаднику это наблюдение представляется амбивалентным: с одной стороны, эксплицитно как „один и тот же" обозначенный и всеми характерными атрибутами (конь, сабля, папаха и т. д.) снабженный всадник хотя и появляется трижды, но в последний раз (кроме прочего и) без коня („пропал конь"), то есть не как всадник, а как пеший.

С другой стороны, в это триединство вклинивается появление еще одного, эксплицитно незнакомого, четвертого всадника, в связи с которым нет речи о сабле, папахе и др., который говорит сказочными формулами („три дня не пил, три ночи не спал…" [с. 183]), заканчивает свою речь — вместо призыва „вставать" — традиционной в сказках просьбой („[д]ай мне воды напиться" [с. 183]) и появление которого не определяет ни ход времени („пеший" всадник появляется непосредственно вслед за ним, тем же вечером), ни ход действия (никто никуда не уходит). То есть типичное для сказок число т р и осциллирует в этих описаниях с числом ч е т ы р е, которое, особенно в сочетании с образом всадника, создает аллюзию на другой дискурс,

© for this edition by CNS

а именно библейский (четыре всадника Апокалипсиса). В этом же дискурсе может быть прочитан и призыв „встань и иди”[6], причем призыв (незнакомого) всадника с семантикой „встань и иди”, выливающийся по ходу действия в „иди и умри” (ср.: „но меня не дожидайся”, „пожить за меня” [с. 182–183]) вступает в противоречие с заветами уходящих членов семьи (оставайся и живи). Призыв „вста(ва)ть” в контексте сказки (и повести) неоднозначен: с одной стороны, этот глагол употребляется в значении „прийти в движение и принять позу стоящего” (то есть как антоним к: сиди[те]! лежи[те]!), с другой стороны — в значении „просыпайтесь!” (антоним: не спи[те]!) (с обозначившейся при этом амбивалентностью времени и пространства, ср.: „встань пораньше” против „встань прямо”). Эта неоднозначность призыва оттеняется мотивом сна, постоянно возникающим непосредственно перед неожиданным поворотом событий.

По уходу последнего (пешего) всадника Мальчиш поступает вопреки советам старших (отца и брата), собирает мальчишей-малышей и уходит на войну. С одной стороны, представляется необходимым обратить внимание на факт удаленности опасного пространства (старшие „ушли”, прихода буржуинов надо „дожидаться” и пр.), — другими словами, отсутствие непосредственной опасности, но желание, жажда ее. С другой стороны, примечательно обозначение временного промежутка битвы „от темной ночи до светлой зари”, которое не совсем согласуется со сказочными и военными „обычаями”, но — в данном случае имплицитно — связано с мотивами сна и бессонницы.

Временная „обращенность” сказочного действа предваряет целую череду отклонений от ожидаемого[7]. Так, Мальчиш-Плохиш, в намерении предать остальных мальчишей, сначала почти случайно находит лежащий за горкой арсенал, затем поджигает находку, сообщает о своем (со-)действии буржуинам, получает от них награду (бочку варенья и корзину печенья), поедает ее, и лишь затем арсенал взрывается. Деформация временной оси, однако, остается почти незамеченной, поскольку важен сам факт предательства, а не обстоятельства его. Ту же цель преследует и (неожиданное на фоне остальной, скорее поэтически возвышенной, лексики *Сказки*...) использование вульгарного слова „жрет”; само же представление о награде (за военные подвиги) как совокупности сладостей коррелирует с мечтами пионеров из повести:

> — А потом... потом поехали бы мы прямо к тюрьме. Убили бы одного часового, потом дальше... Убили бы другого часового. Вошли бы в тюрьму. Убили бы надзира-

[6] Ср. *Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета*, Российское библейское общество, Москва 2001, Евангелия от Луки (17, 19) (с. 1112: „И сказал ему: встань, иди; вера твоя спасла тебя”), а также Матфея (9, 6, с. 1021), Марка (2, 10-11, с. 1056) и Иоанна (5, 8, с. 1133).

[7] Это, кроме прочего, подчеркивается учащением упоминаний активной, в том числе недоверчиво-недоуменной, реакции слушателей на Наткин рассказ (ср.: с. 182, 184 vs. с. 188–190).

© for this edition by CNS

теля... […] Ну, а потом... потом зашли бы мы в самую богатую кондитерскую и наелись бы там разных печений и пирожных. […] Сказки все это […]. Все это сказки. Чепуха! [с. 149–150].

Оценка „[в]се это сказки" может быть отнесена как к представлению о многочисленных убийствах, так и к таковому о богатстве кондитерских; однако примечательно, что как негативно, так и позитивно коннотированные персонажи борются за сладости.

За пленением Мальчиша-Кибальчиша следует (традиционная для сказок) сцена загадывания и разгадывания загадок: Главный Буржуин ставит вопросы — от Мальчиша требуют ответов, которые он и дает. Троекратность (постановки вопросов, уточнения формулировок и ответов) ожидаема; протекание допроса, однако, необычно. Задавая суггестивные уточняющие вопросы („нет ли […]?" [с. 187]) Главный Буржуин сам отвечает на свои первично заданные вопросы („отчего […]?" [с. 186–187]); Мальчиш их подтверждает („есть и […]!" [с. 187–188]), — то есть спрашивающий ставит вопросы, ответы на которые ему известны, отвечающий лишь размывает их риторический характер подтверждением содержащихся в вопросах ответов. При этом подтверждается факт наличия некоего военного секрета, той самой Военной Тайны, вынесенной в заголовки *Сказки...* и повести, содержание которой остается нераскрытым[8].

В тексте *Сказки...*, однако, содержится косвенное указание на ответ на вопрос о том, какое знание Мальчиша явилось причиной страха перед ним буржуинского войска: „…страшно нам стало, что не услышал ли он, как шагает по тайным ходам наша неминучая погибель?…" [с. 188]. Непосредственно за этой репликой рассказ Натки впервые прерывается слушателями, которые предлагают свое объяснение услышанного („Это не по тайным… это Красная Армия скачет" [с. 188]). Заторможенное таким образом повествование продолжается; сухое сообщение о гибели Мальчиша прерывает его повторно; недоверие слушателей к такому исходу событий не разделяет только Алька: „Ребята заворочались, зашептались, и только Алька, который знал уже эту сказку, один сидел спокойно" [с. 189]. Кульминационная роль этого эпизода подчеркивается не только самим характером описываемых событий (гибелью главного героя), но и имплицитно, указаниями на особенности нарративной ситуации, которые позволяют появиться сомнениям о единственности „правильных" ответов („шага[ние] погибел[и]", то есть „шаги смерти" vs. топот коней Красной армии; знание Алькой сказки vs. знание им смерти).

Непосредственно за сообщением о гибели Мальчиша следующая реплика Натки описывает „не легкий бой, а тяжел[ую] битв[у]" [с. 189] и насту-

[8] Сам Гайдар, отвечая на вопросы первых читателей о сущности Тайны, говорил о воспитании нового поколения борцов за Советскую власть, „поколени[я], которое поражений знать не может и не будет" [с. 419].

© for this edition by CNS

пление Красной Армии. Битва представлена как совокупность природных явлений (орудия гремят как громы, взрывы сверкают как молнии, конница подобна ветрам, знамена — тучам, восстания — горным потокам и т. д.)[9]. Это единство войны и природы вводится противительными союзами „но" и „а", что — по внутренней логике рассказываемого — сопротивопоставляет смерть Мальчиша с победой над Буржуинством, тем самым обосновывая ее необходимость и/или придавая ей положительный смысл. Неким апофеозом правильной смерти становится описание места захоронения Мальчиша. На первый взгляд неожиданно вырывающиеся из полотна сказки упоминания пароходов, летчиков и паровозов подчеркивают ее связь с нарративом повести, в которой эта совокупность обозначается уже на одной из первых страниц и проходит сквозь все повествование (например, едва сошедшая с поезда Натка, жалуясь на свое назначение „на пионерработу", аргументирует свою жалобу тем, что „[л]етчики летят своими путями. Пароходы плывут своими морями" [с. 131]). Кроме того, и *Сказка*..., и повесть написаны прозой и в прошедшем времени (за понятным исключением прямой речи); финал *Сказки*... отклоняется от этого модуса: за „схоронили" и „поставили" следует рифмованный текст с глаголами в настоящем времени, в том числе, в случае/-ях совершенного вида[10], со значением времени будущего (плывут, пролетают, пробегают/пробегут, пройдут), структура которого сравнима, например, с заклинательным рефреном написанного на смерть Ленина стихотворения Владимира Маяковского („Ленин — / жил. / Ленин — жив. / Ленин — / будет жить"[11]) или — если принять во внимание обозначившуюся выше возможность прочтения текста в библейском дискурсе — с библейской (православной) формулой: „И ныне [днесь] и присно и во веки веков".

В обобщение сказанного выше можно сделать два предварительных вывода. С одной стороны, в *Сказке*... без труда и на различных уровнях узнаются традиционные признаки обозначенного в заглавии жанра. С другой стороны, при внимательном прочтении выявляются отклонения от привычных сказочных схем[12]. Так, например, оригинальное имя героя (Маль-

[9] Ср.: известный детский стих Владимира Маяковского, написанный в 1928 году: „Когда / война-метелица / придет опять…" (В. Маяковский, *Возьмем винтовки новые*..., [в:] Гайдар, А. П., Маяковский В. В., Могилевская С. А., *Мальчиши*..., с. 8).

[10] В различных изданиях *Сказки*... встречаются обе формы глагола, ср. форму [-ут]- в А. П. Гайдар, *Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, [в:] Гайдар, А. П., Маяковский В. В., Могилевская С. А., Мальчиши…, с. 68 и форму [-ают]- в А. П. Гайдар, *Сказка*... (серия „Внеклассное чтение"), с. 14 или А. Гайдар, *Военная тайна*... (серия „Классная серия"), с. 83.

[11] В. В. Маяковский, *Комсомольская*, [в:] его же, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1987, с. 211 (дважды), 212 (дважды), 213 (дважды), 214–215 (дважды).

[12] Эти отклонения, как представляется, выходят за рамки того, что Марк Липовецкий определяет как „сказку жизни", см.: М. Н. Липовецкий, *Поэтика литературной сказки*, Свердловск 1992, с. 101–102.

© for this edition by CNS

чиш-Кибальчиш) не только ассоциируется с Мальчиком-с-пальчиком, „осовремененным" Николаем Кибальчичем[13], но и с тем младенцем, устами которого глаголет истина[14]: он с самого начала знает, что что-то не так, и своим поведением противостоит старшим членам семьи. Тема, обозначенная в начале текста как „отсутствие матери", с одной стороны, не получает продолжения; однако декларация факта отсутствия женщины при описании семьи позволяет обратить внимание на отсутствие в *Сказке...* — на уровне персонажей — женского начала как такового: все упоминаемые действующие лица мужского пола. При этом примечательно, что именно „женское начало" на грамматическом уровне определяет все устремления героя и мотивирует действие. Так, указание на отсутствие матери не становится побуждением к действию, — но таковым является предчувствие Мальчишом войны и — как осуществление этого предчувствия — участие в ней; традиционная связь женского начала с началом природным оборачивается последовательным приписыванием в ходе повествования природности, естественности, натуральности таким явлениям и понятиям, как армия, война, битва; искомые или целевые предметы и состояния в *Сказке...* — женского грамматического рода (речь постоянно идет о Красной Армии, буржуины хотят знать тайну и приходят в ужас от мысли, что Мальчишу известна тайна погибели, смерти[15]; противостояние эксплицитно завершается „не… бо[ем], а… битв[ой]" и победой, а *Сказка...* заканчивается смертью Мальчиша, которая, однако, не оплакивается, но восхваляется, рассматривается как модель поведения и пр. О символическом характере предательства Плохиша, выдавшего секрет Полишинеля, и риторичности сцены допроса Мальчиша, состоящей из ряда суггестивных вопросов, уже говорилось выше. К существенным отклонениям можно также отнести не традиционную для сказочного канона организацию пространства и обращенный характер пересечения его границ (см. выше), равно как и отсутствие ожидаемого слушателями хеппи-энда. Решение проблемы „неправильного" конца возможно, если считать целевым направлением развития действия реализацию изначального вожделения Мальчишом войны и смерти,

[13] Предположение спорное, но нередко упоминаемое, ср.: Г. Р. Фархшатова, *„Плывут..."*, с. 86.

[14] Восходящим к Библии (Мф 21, 16), через латинское *ex ore parvulorum veritas* ставшим частью как русской поговорки, так и сказочного пантеона (по крайней мере, с андерсеновского *Голого короля*).

[15] Существенным в этой связи представляется известное наблюдение Романа Якобсона о „сюжетообразующей" важности (обнажающейся, например, при переводах) того факта, что слово „смерть" в русском языке — в отличие от ряда других языков — женского рода, так что (сказочные) воплощение ее — „очевидно, как женщины" („ganz offensichtlich eine Frau", см.: R. Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Frankfurt am Main 1992, с. 489).

© for this edition by CNS

стремления к ним[16], но в целом сказочный модус прочтения текста предстает несовершенным, полным неувязок; сказка остается „странной".

Разрешение этой „странности" можно попытаться найти во взаимодействии *Сказки...* с текстом повести. Уже названия обоих текстов свидетельствует об их связуемости; на сопоставимость героев и действий *Сказки...* и повести уже указывалось исследователями, при этом прежде всего обычно рассматриваются соотношения между фигурами Мальчиша и Альки.

Внутри повести Алька является эксплицитным „источником" сказки о Мальчише (хотя и не ее непосредственным рассказчиком), а его судьба, на первый взгляд, повторяет судьбу Мальчиша. Однако показательны и существенные различия. Алька, как и Мальчиш, растет без матери, но в данном случае автор не ограничивается простой констатацией этого факта. Отсутствие матери эксплицитно определяется как „очень, очень большая" беда, у нее есть имя и биография, описана ее внешность и многократно подчеркивается Алькино с ней сходство, например, их глаз; известна история ее знакомства с Сергеем, обстоятельства дальнейшей жизни и гибели. Отсутствие у Альки матери определяет особое, покровительственно отношение к нему не только отца и Натки, но и других обитателей лагеря, и соединяет их судьбы: „Его [Альку] не надо колотить. […] У него мать была хорошая" [с. 236]. Обстоятельства единственной встречи с матерью являются „военн[ой] тайн[ой]", знание которой связывает Альку с отцом; раскрытие подробностей ее судьбы служит знаком особого доверия, в том числе, скрепляющим дружбу. Можно сказать, что вокруг Алькиного сиротства выстроена большая часть сюжета повести.

С другой стороны, если Мальчиш (буквально) „настроен" на борьбу, на участие в войне, то „смелость" Альки проявляется, прежде всего, и в разрешении конфликтов, примирении соперничающих сторон; ему „все рады", формула „[д]а это ведь наш Алька" [с. 245–246], как кажется говорящим, объясняет все. Алька не принимает активного участия в военных играх обитателей лагеря или в разговорах о военных подвигах. В этой связи Мариэтта Чудакова говорит о продолжении Гайдаром линии, начатой попытками создания идеально положительного героя Федором Достоевским, о связи образа Альки, через его реинкарнацию в главной фигуре *Судьбы ба-*

[16] О, в том числе, идеологическом значении произведений Гайдара для воспитания поколения, детство которого закончилось к началу Второй мировой войны, писалось неоднократно, например: „А. П. Гайдар видит в детях будущую „краснозвёздную крепкую гвардию", воспитанию бойца этой гвардии отдает он свои творческие силы" (А. Д. Гречишникова, *Советская*..., с. 139). Ср.: высказывание по этому поводу самого автора: „Наступит день, когда ребенок вырастет, ему будет столько-то лет, и ему придется воевать. И вот нужно, чтобы он знал заранее, что это обязательное для него дело не только интересное, но и трудное. Нужно, чтобы он сам хотел воевать. И чтобы он знал, за что борется" („Детская литература" 1941, № 2, с. 40; цит. по А. Д. Гречишникова, *Советская*..., с. 152).

© for this edition by CNS

рабанщика (1939), с образом Тимура (заглавного героя написанной в 1940-м году повести), как нового воплощения Христа[17].

Среди признаков, позволяющих говорить об Альке как „свят[ом] дитя[ти]", а описании его жизни как агиографии, Чудакова выделяет восприимчивость Альки к „особому, сакральному знанию, которое надо было передать по наследству", и его „очевидн[ую] обреченность"[18]. По отношению к первому из этих признаков очевидно сходство с Мальчишом, знающим „военную тайну" и или не выдающему ее (в случае сказочного прочтения текста), или пугающего ею (если под тайной понимать знание им погибели, смерти). Во втором случае, как представляется, обозначается еще одна грань, отличающая Альку от героя рассказанной им *Сказки...* Хотя обреченность Альки и проявляется особенно явно при сопоставлении его судьбы с судьбой Мальчиша, это, однако, не должно затмевать того обстоятельства, что, в то время как Мальчиш погибает воюя, попадая в плен и будучи казненным, Алькина смерть ничем не мотивирована, случайна и заместительна [с. 248]. Опасность грозит вовлеченному в ссору с ослепленным и отуманенным пьяным „бандит[ом]" Сергею, в него и бросаются камни; Алька же, посланный отцом за папиросами [с. 247], лишь возвращается в неудачный момент и случайно, будучи невидимым для ссорящихся и неузнанным ими („кто-то" в кустах), попадает под каменный обстрел. Его невинная и случайная смерть, смерть вместо отца, не со-, но противопоставлена героической и (в качестве судьбы) сознательно выбранной гибели на поле боя Мальчиша. Алька — святое дитя и невинная жертва; Мальчиш погибает в активном бою, с оружием в руках, ослушавшись завета старших и выйдя за пределы (в том числе предписанных ему) границ; восприятие жизни Мальчиша как жития невозможно без оговорок.

Одной из проблем при прочитывании *Сказки...* как сказки является, как было показано выше, усложненность констелляции всадников в сочетании с их безусловно определяющей функцией для развития действия. Мотив всадника/-ов проходит красной нитью и сквозь повесть (всадник как таковой, всадник на рисунке у Алькиной кровати, сам Алька на игрушечном коне). Однако фигурой, наиболее разносторонне и прочно связанной с мотивом всадника, оказывается Алькин отец, который обращается во всадника уже при первой попытке его идентификации в разговоре Натки с Ниной. Их диалог замечателен заложенной в нем амбивалентностью прочтения: Натка описывает (по совокупности признаков: „высокий, сапоги,

[17] Ср.: М. О. Чудакова, *Две книги о герое-авторе*, [в:] ее же, *Новые работы: 2003–2006*, Москва 2007, с. 127, а также обоснование и разработку этой мысли в ее работах: *Заметки о поколениях*, [в:] ее же, *Избранные работы*, т. 1: *Литература советского прошлого*, Москва 2001, с. 388–389; *Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов*, [в:] ее же, *Избранные работы...*, с. 349–361; *Дочь командира и капитанская дочка*, [в:] ее же, *Новые работы...*, с. 169–170.

[18] М. О. Чудакова, *Заметки о поколениях...*, с. 389.

© for this edition by CNS

френч, мальчик") искомую ею фигуру, получая в подтверждение изображение некоего кентавра: признак „высокий" переносится на коня, френч лишается своего серого цвета, как бы перенесенного на сапоги, которые приобретают атрибут „грязные", мальчик исчезает, а определение „худой" (благодаря эллиптической конструкции предложения) может быть отнесено как к коню, так и ко всаднику; подобным образом (благодаря эллипсу) не совсем логичен ответ „мальчуган" на реплику про некого в сером френче[19]. Выросший до „большо[го]" шрам на лице всадника может быть соотнесен с повязанной головой одного из всадников *Сказки*... Образ отца как всадника разрабатывается далее на разных уровнях, в том числе при изображении бессознательного; связь мотивов коня, опасности, предательства и смерти в особенно концентрированной форме представлена в описании (полу) сна Сергея, которое уже привлекало внимание исследователей. Так, Елена Кревски отмечает, что в *Военной тайне* темы насилия и предательства присутствуют, скорее, на втором плане; сон, мотив преждевременно умершей матери и *Сказка*... рассматриваются ею как примеры таких „тематических убежищ"[20].

Традиционный сказочный мотив коня в *Сказке*... и повести разрабатывается по-разному. Потеря коня является метафорическим выражением возрастания опасности и релятивируется постановкой в один ряд с другими потерями (папахи, сабли и пр.); во сне Сергея (со)отношения с конем (проблема его масти, принадлежности и т. п.) становятся поводом для обсуждения неправильности выбора направления движения на перекрестке (выбора пути), но „правильности" самого коня, причем таковым оказывается единственный конь, видимый в темноте (белогривый) и воспринимающий не слышные для других шумы, и отношение к нему служит для обозначения (эмоциональной) границы между своими и чужими. Контаминация мотивов коня (всадника) и смерти имеет место и в сцене гибели Альки: время и пространство сворачиваются: тогда и сейчас, там и здесь сливаются — на этот раз не во сне, но наяву — в единое место смерти. Как Мальчиш и Алька, Сергей знает смерть. Более того, он (ср.: качества его коня или внешнее восприятие его фигуры) несет, то есть в известной степени воплощает ее и (здесь замыкается круг его личного ада, из которого он пытается спастись в сон и во сне) знает и это. Таким образом, сопоставляя повесть и *Сказку*..., должно говорить о соотносимости образа Алькиного отца со всадниками (не: отцом) из текста о Мальчише, которая может быть описана как их постоянное сопротивопоставление; при этом наибольшая корре-

[19] Если следовать логике Мариэтты Чудаковой, это может быть рассмотрено как подтверждение тезиса, что глубинным слоем повести, „тайной [ее] художества", является „любовь восемнадцатилетней [Натки] к шестилетнему мальчику", ср.: М. О. Чудакова, *Заметки о поколениях*..., с. 389.

[20] Ср.: E. Krevsky, *Arkadii Gaidar, the New Socialist Morality, and Stalinist Identity*, „Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes" LIV, 2012, c. 128.

© for this edition by CNS

ляция образов наблюдается по смысловой оси „всадник—конь—смерть". Возникающий при этом образ апокалиптического всадника встраивается в ряд прочих признаков возможности прочтения *Сказки*... в библейском дискурсе (см. выше: сюжетная линия предательства и образ Иуды-Плохиша с его сладкими сребрениками, появление четырех всадников и их призыв „встань и иди", похороны Мальчиша (и Альки) на скале, мотив знания (своей) смерти и др.).

Обобщая сказанное, можно заключить, что сложно предложить свободное от противоречий, обладающее внутренней законченностью, единственно „правильное" прочтение *Сказки*... Она прочитывается неоднозначно: ни осмысление текста как сказки, ни метафорическое соотнесение судеб Мальчиша и Альки, ни перенесение на Мальчиша образа Альки как „святого дитяти" и пр., взятые отдельно, сами по себе, не описывают всего комплекса поднятых *Сказкой*... проблем, оставляют очень много вопросов без ответов и концов оборванными. При всем том темой, связывающей и объединяющей все эти проблемные узлы, становится тема смерти, предложенная к разностороннему рассмотрению. Другими словами, разрешение упомянутой выше неоднозначности представляется возможным, если в качестве основной темы произведения/-й (*Сказки*... и повести) рассматривать тему смерти, случайной и/или закономерной, вынужденной или добровольной, предопределенной свыше или как результат сознательного выбора пути. Если говорить о дидактической стороне *Сказки*..., то она, очевидно, действительно участвует в воспитании поколений, готовых „правильно умереть", то есть поколений не для мира, а для следующих войн[21]. Однако написанный Гайдаром в рамках и как средство посттравматической самотерапии[22] текст представляет собой нечто большее, а именно заслуживающую внимания попытку глубокой рефлексии смерти как одной из главных проблем человеческой жизни.

Библиография

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета, Российское библейское общество, Москва 2001.

Гайдар А., *Военная тайна*, [в:] его же, *Военная тайна. Голубая чашка. Тимур и его команда. Чук и Гек*, Москва 2015.

Гайдар А., *Военная тайна*, [в:] его же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, Москва 1959.

[21] Ср.: E. Krevsky, *Arkadii Gaidar*..., с. 129, также пафос статьи: Е. Сазанович, *Аркадий Гайдар: Военная тайна Мальчиша-Кибальчиша*, „Юность" № 10, 2012, с. 73–74, а также рассуждения о педагогической ценности текста Гайдара представлены в учебной литературе для педагогических вузов нескольких поколений россиян (см. сноски 1 и 17).

[22] Ср.: E. Krevsky, *Arkadii Gaidar*..., с. 122.

© for this edition by CNS

Гайдар А. , *Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове*, Москва-Ленинград 1933.
Гречишникова А. Д., *Советская детская литература. Учебное пособие для учительских институтов*, Москва 1953.
Детская литература. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов педагогических институтов, сост. Я. А. Чернявская и Г. В. Регушевская, Москва 1980.
Кон Л., *Советская детская литература 1917–1929. Очерк истории русской детской литературы*, Москва 1960.
Липовецкий М. Н., *Поэтика литературной сказки*, Свердловск 1992.
Маяковский В. В., *Комсомольская*, [в:] его же, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1987.
Овчинникова Л. В., *Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учебное пособие*, Москва 2003.
Сазанович Е., *Аркадий Гайдар: Военная тайна Мальчиша-Кибальчиша*, „Юность" 2012, № 10.
Фархшатова Г. Р. *„Плывут пароходы — привет Мальчишу..." (Повесть А. Гайдара „Военная тайна")*, „Филологический класс" 2004, № 11.
Чудакова М. О., *Две книги о герое-авторе*, [в:] ее же, *Новые работы: 2003–2006*, Москва 2007.
Чудакова М. О., *Дочь командира и капитанская дочка*, [в:] ее же, *Новые работы: 2003–2006*, Москва 2007.
Чудакова М. О., *Заметки о поколениях*, [в:] ее же, *Избранные работы, т. I: Литература советского прошлого*, Москва 2001.
Чудакова М. О., *Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов*, [в:] ее же, *Избранные работы, т. I: Литература советского прошлого*, Москва 2001.
Шкловский В. Б., *Вместо вступления*, [в:] его же, *Старое и новое. Книга статей о детской литературе*, Москва 1966.
Jakobson R. *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Frankfurt am Main 1992.
Krevsky E., *Arkadii Gaidar, the New Socialist Morality, and Stalinist Identity*, „Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes" LIV, 2012.

If it makes him happy…
Or some reflections upon the happiness of a child in Arkady Gaidar's tale about Malchish Kibalchish

Summary

The subject of this article was *The Tale of the Military Secret, Malchish Kibalchish, and his Solemn Word* by Arkady Gaidar. The purpose of the work was to define a common metatheme for different modes of chosen text, both as a fairy-tale and a novella of which it is a part. According to the author, Gaidar's work is a remarkable attempt at multilateral reflection on death as one of the main aspects of human life.

Keywords: Gaidar, Malchish Kibalchish, death, war, secret

© for this edition by CNS

Aby dziecko było szczęśliwe… lub refleksje o tym, co uszczęśliwia dziecko w bajce Arkadija Gajdara o Małoszkie-Śmiałoszkie

Streszczenie

W artykule analizie poddano utwór Arkadija Gajdara *Bajka o tajemnicy wojskowej, Małoszkie-Śmiałoszkie i jego zdecydowanym zdaniu*. Celem pracy było zdefiniowanie wspólnego meta-tematu dla różnych rodzajów tekstu — zarówno dla samodzielnej bajki, jak i dla noweli, której opowiadanie jest częścią. Według autorki dzieło Gajdara stanowi zasługującą na uwagę próbę wielostronnej refleksji nad śmiercią jako jednym z głównych aspektów ludzkiego życia.

Słowa kluczowe: Arkadij Gajdar, Małoszek-Śmiałoszek, śmierć, wojna, tajemnica

© for this edition by CNS