

Г.Р. Фархшатова

## «ПЛЫВУТ ПАРОХОДЫ – ПРИВЕТ МАЛЬЧИШУ...»

(Повесть А.Гайдара “Военная тайна”)

Творчество А.П. Гайдара было особенно любимо предыдущими поколениями школьников. Тем более обидным выглядит дружное умолчание известного имени современными авторами методических комплексов. Да, конечно, существенно изменился духовный климат общества и – как следствие – его педагогические запросы. Однако романтическая пафосность произведений А.Гайдара, их приключенческая тематика и нравственные идеалы героев отвечают самым высоким требованиям, предъявляемым к детской книге.

Перечисленные достоинства творчества писателя дополняются ещё и возможностью увлекательного путешествия в мир поэтики гайдаровских произведений. Поэтому мы предлагаем использовать сделанные нами наблюдения в школьной практике именно в процессе обучения анализу художественного текста. Например, в рубриках “Творческая мастерская” или “Творческие задачи” (“Литература. 5-11 классы”. Программно-методические материалы / Сост. Калганова Т.А. М.: Дрофа, 1998). Нельзя сказать, что творчество А. Гайдара обделено вниманием критики. Напротив, с известной долей условности значение его произведений в истории детской литературы можно соотнести со сделанным В. Маяковским во “взрослой” литературе. Романтический пафос строительства нового – коммунистического – общества сближает двух крупных художников. Некоторая “официозность” тематики их произведений обеспечила им на долгое время устойчивое внимание критиков. В разное время о творчестве А. Гайдара писали: А. Ивич, Е. Путилова, В. Смирнова и другие. Как правило, жанр этих исследований определялся как критико-биографический очерк. На этом фоне концептуальным выглядит исследование М. О. Чудаковой “Сквозь звезды к терниям”, опубликованное в журнале “Новый мир” (1990 г., №4). Автор прослеживает, как формировался новый тип литературного героя в послеоктябрьский период. Если попытаться посмотреть на литературный процесс минувшего века как на литературное произведение, то – условно говоря – “завязкой” следует считать 30-е годы. Помимо прочего, в этот период происходит еще одно интересное явление – размываются

границы между взрослой и детской литературой: в силу ряда причин объективного характера детская литература начинает говорить о “недетских” вещах, а взрослая литература откровенно инфантилизируется.

Чтобы остаться на поверхности литературного процесса, многие художники вынуждены были поменять, если позволительно так выразиться, свою художественную тактику. Те же из них, чья творческая система только начинала формироваться, овладевали весьма специфической (на наш взгляд) манерой художественного письма. В частности, поэтику А. Гайдара М. Чудакова определяет как поэтику “двойного дна” или “поэтику подставных проблем”. “Гайдар ... выстраивал свой собственный универсум, причащая читателя к игре, ко второму плану, к двойному дну...”<sup>1</sup>. Целью нашей работы и является попытка проследить, из каких составных складывается данная поэтика. Литературное произведение – сложная художественная система, поэтому интересующие нас элементы будут обнаруживаться на самых различных уровнях, ведущим из которых все же является, на наш взгляд, уровень речевой организации текста.

Повесть начинается с тревожного сообщения о поезде, которое при этом “тонет” в большом количестве дополнительной, “мелочной” информации. “Из-за какой-то беды поезд два часа простоял на полустанке и пришёл в Москву только в три с половиной”<sup>2</sup>. Подобное же выстраивание речевого высказывания – но уже более объемного масштаба – обнаруживается в сцене лагерного праздника. В содержательном плане эта сцена важна тем, что Натка узнает наконец, что румынская комсомолка Марица Маргулис, героическая судьба которой давно восхищает Натку, и мать Альки Ганина – одно и то же лицо. Момент в повести психологически напряженный и решающий, так как после этого многое в Альке становится Натке понятным. Отметим, что Натка уже пыталась ранее выяснить, кто является матерью мальчика, однако, успехом та попытка не увенчалась. В художественном плане первая попытка важна для нас тем, что был задан вопрос, оставшийся для персонажа и – что особенно важно – для читателя

*Гульнара Рифовна Фархшатова – старший преподаватель кафедры литературы Стерлитамакского педагогического университета.*

<sup>1</sup> Чудакова М.О. Сквозь звезды к терниям // Новый мир. 1990. № 4. С. 250.

<sup>2</sup> Гайдар А.П. Повести. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1984. С. 182. Далее цитируем данное издание с указанием страниц.

без ответа. Тот же вопрос задается второй раз, и естественно, что читатель, вслед за Наткой, напряженно ждет ответа. И здесь обнаруживает себя необычность авторского речевого дискурса. На вопрос, заданный Наткой: “А где, Гитаевич, у Альки мать?” (238), читатель получает ответ через 7 абзацев - “Его мать была румынской комсомолкой, потом коммунисткой и была убита” (238). Однако важной для нас представляется не длительность ожидания ответа, а двуплановость речевой организации текста. В приведенном фрагменте произведения наиболее зримо явлено переплетение двух содержательных пластов, образующих единое художественно-смысловое поле. Первый содержательный пласт (назовем его главным) – это тема Марицы Маргулис, которая “тонет” во множестве не интересных сейчас читателю деталей, образующих второй, маргинальный, содержательный пласт. Причем, количественно второй пласт значительно превышает главный первый. Интересно, что, появившись в 9 абзаце, первый, главный план повествования уже через абзац вновь уступает место второму маргинальному. В целом интересующая читателя информация занимает 3 из 12 абзацев, соответственно, на долю второго содержательного пласта приходится 9 абзацев. Гайдар, таким образом, как будто сознательно недоговаривает, он постоянно меняет направленность читательского взгляда, добиваясь при этом ощущения ускользающей истины. Семантически это актуализировано в разбираемом фрагменте набором извечных детских прегрешений: некая “Катюша Вострецова разбила себе нос” (238), “а у Федьки Кукушкина схватило живот” (238), потому что он, как это часто происходит с детьми, лакомился незрелым виноградом. Гайдару важно показать именно обыденность, ординарность детского поведения: и Катюша, и Федька ведут себя как множество других детей их возраста. Читательское внимание таким образом намеренно привлечено к второстепенным деталям. Главный же содержательный пласт обозначен, но на текстовом уровне не развернут, переведен автором в смысловой контекст повести.

На наш взгляд, подобное речевое поведение автора является основной составляющей поэтики “двойного дна”. Второй элемент названной поэтики располагается на языковом уровне и легко обнаруживается уже при беглом чтении повести. Мы имеем в виду большое количество лексики со значением неопределенности, чаще всего это бывают местоимения и частицы. Так, в приведенном фрагменте нам встретились следующие лексемы: “как-то”, “какие-то”, “что-то”, “кому-то”. В упоминаемом выше первом предложении повести поезд опаздывает “из-за какой-то беды”. Подобные примеры обнаруживаются

если не в каждом абзаце, то через абзац. Причем почти всегда в содержательном отношении они излишни, так как созданная ими неопределенность никогда не разрешается. Например, в письме, которое получает Натка от подруги, находится фотоснимок, “почему-то пахнувший керосином” (201). Читатель так и не узнает, почему фотография пахла керосином, Гайдар больше не вернется к этой теме, да это и не нужно. Важно, что поставлен еще один знак вопроса, который останется без ответа. Следовательно, художественная функция лексем с семантикой неопределенности состоит, на наш взгляд, в создании некоей “ауры” неопределенности и недосказанности, окутывающей все произведение.

Ту же самую недосказанность естественным образом создает детективная линия в сюжете. Здесь сама жанровая форма диктует необходимость затемненности характеров и ситуаций. Новизна авторского подхода проявляется в двух моментах. Во-первых, детективная история не экспандирует весь текст, а вынесена во второй, маргинальный, содержательный пласт. Правда, в данном случае сложно определить, какой из планов повествования главный, а какой второстепенный. Если считать, что данное произведение о детях и для детей, то детективная история, связанная с похищением денег, документов и оружия в бригаде рабочих, и особенно убийством Альки, конечно, выглядит как не главная, фоновая. Видимо, в том-то и состоит сущность гайдаровского метода, чтобы второстепенному придать иллюзию главного и наоборот. Даже и там, где сюжетная линия отклоняется от детектива, самые обычные характеры и ситуации обрисовываются как потенциально опасные и несущие угрозу. Вот как, например, изображен эпизод встречи Натки на лагерном празднике со своим старым знакомым: “Вдруг на соседнем стуле она увидела очень знакомое лицо. “Кто это? – растерялась Натка. – Лицо смуглое, чернобородый. Седина, очки... Да кто же это?” (237).

Забегая вперед, отметим, что данная сюжетная ситуация не несет ничего экстраординарного для персонажей. Но ее речевое оформление, включающее в себя два тревожно звучащих местоимения “кто” и набор примет, шаблонных для обычно разыскиваемых преступников (смуглый, чернобородый, седина, очки), в совокупности образует детективный стиль. По-другому говоря, атмосфера детектива по смежности распространяется и на соседний, недетективный содержательный пласт, что, естественно, нагнетает атмосферу тревожной неопределенности. В пользу того, что детективная линия и вместе с ней весь “серьезный” план повествования все-таки главные в повести, гово-

рит идеологическая наполненность образа Альки. Кроме всего прочего, этот образ еще и скрепляет два содержательных пласта повествования: Алька – один из множества детей, отдыхающих в лагере, и он же гибнет от рук неизвестных преступников. Представляется важным, что в образе мальчика явно “мерцает” образ взрослого. Проследим это по тексту.

Начнем с того, что, несмотря на свой детский возраст, Алька не выглядит ребенком. Вот его первое появление в повести: “В вагон вошли еще двое: высокий, сероглазый, с крестообразным шрамом ниже левого виска, а с ним шестилетний белокурый мальчуган, но с глазами темными и веселыми” (186). Во-первых: объединение Сергея Ганина и его сына собирательным числительным “двое” автоматически уравнивает их в возрасте, во всяком случае, так это видит автор, а вслед за ним и читатель. Во-вторых, в выражении “мальчуган, но с глазами темными и веселыми” необычно выглядит союз “но”. Обычная его функция – противопоставлять, поэтому вторая часть воспринимается в качестве антитезы к первой, значит, Алька – не мальчуган. В пользу последнего утверждения говорит и тот факт, что автор неоднократно именует его в повести “человечком”. На протяжении всей повести он не совершает ни одной шалости, он всегда не по-детски серьезен и абсолютно правдив. Свои поступки он выверяет по Мальчишу-Кибальчишу, неслучайно именно Алька приносит в лагерь сказку о нем. Авторская идеализация образа проявляется и в отношении к нему окружающих: “Где бы ни появлялся этот маленький темноглазый мальчуган ... всюду ему были рады. И если бывало кто-нибудь чужой, незнакомый толкнет его, или отстранит, или не пропустит пробраться на высокое место, откуда все видно, то такого человека всегда останавливали и мягко ему говорили: “Что ты, одурел? Да ведь это наш Алька”. И потом вполголоса прибавляли еще что-то такое, отчего невнимательный, неловкий, но незлой человек смущался и виновато смотрел на этого веселого малыша” (262). Отметим еще один важный момент в цитате – “ангелоподобность” мальчика способна распространяться на окружающих, которые при этом становятся нравственно чище (окружающие порицают чужого “мягко”, чужой человек, конечно, “неловкий, но незлой”). Органичность образа Альки в повести возникает только благодаря ее эстетическому и идеологическому центру – сказке “Военная тайна”. Прежде чем обратиться к ее рассмотрению, отметим важность еще одного образа в повести – образа воды.

Следуя традициям русской реалистической литературы 19 века, деталь пейзажной зарисовки (вода) выступает в качестве художественной параллели к происходящим событиям. Первое

упоминание о воде вряд ли насторожит читателя, настолько буднично это происходит: Натке “захотелось пить. Вода была теплая и невкусная. Недавно неожиданно обмелел пополнявшийся горными ключами бассейн. В лагере встревожились, бросились разыскивать новые источники и наконец нашли небольшое чистое озеро, которое лежало в горах. Но работы подвигались что-то очень медленно” (188). В который раз Гайдар создает ситуацию неясности и тревожной неопределенности. Однако для нас сейчас важно то, что вода – “невкусная”. Некоторая неполноценность, “ущербность” образа воды художественно обусловлена тем, что данный образ является в повести сигналом (или знаком) второго, скрытого содержательного пласта, а точнее, детективной сюжетной линии в этом пласте. На “водопроводке” происходит беда (“перерезали подземный ключ, и вода затопляет выемки”), поэтому следующее упоминание о воде раскрывает развивающееся неблагополучие в повести – “мутная жижа залила выемку”. Момент разрешения детективной истории также отмечен изменением данного образа: “Через два дня, в полдень, торжественно открыли шлюзы, и потоки холодной воды хлынули с гор к лагерю. Вечером по нижнему парковому пруду, куда направили всю первую, еще мутную воду, уже катались на лодках. Наутро били фонтаны, сверкали светлые бассейны, из-под душей неся отчаянный визг” (262).

Установившуюся гармонию в лагере Гайдар символизирует в образе фонтана. Упругая устремленность чистой, холодной воды вверх, к небу, является знаком радостного приятия, утверждения жизни. Кстати, финальное благополучие в сказке тоже сопровождается “водным” образом: “А видели ли вы проливные грозы в сухое и знойное лето? Вот так же, как ручьи, сбегая с пыльных гор, сливались в бурливые, пенистые потоки, так же при первом грохоте войны забурили в Горном Буржуинстве восстановления...” (223).

Совершенно очевиден параллелизм повести и сказки, обнаруживаемый на самых различных художественных уровнях. Начнем с образа главного героя. Понятно, что это один персонаж, по-разному оформленный в текстах различных жанровых принадлежностей. На речевом уровне совпадение выглядит, например, так: “Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синея реки. И поставили над могилой большой красный флаг” (223). Так же хоронят и Альку: “На скале, на каменной площадке высоко над синим морем, вырвали остатками динамита крепкую могилу... И поставили над могилой большой красный флаг” (265). Текстовые совпадения вообще часты в произведении. Так, основная речевая формула сказки:

*Плывут пароходы – привет Мальчишу!*  
*Пролетают летчики – привет Мальчишу!*  
*Пробегают паровозы – привет Мальчишу!*

несколько видоизменённая, неоднократно встречается в собственно повести. Например: “Летчики летят высокими путями. Капитаны плывут синими морями. Плотники заколачивают крепкие гвозди, а у Сергея на ремне сбоку повис наган” (272). Сказка “Военная тайна” не случайно издается в ряде случаев как самостоятельное произведение, в художественном отношении она характеризуется абсолютной завершенностью. Будучи включенной в текст повести, сказка превращается в ее эстетический центр. На наш взгляд, художественная функция сказки заключается в расстановке авторских смысловых акцентов. Повесть без сказки выглядит как повествование о беззаботной жизни детей в пионерском лагере, омраченной, правда, трагическим убийством ребенка. Перед нами реалистическая повесть на тему, далекую от политики, или, по-другому говоря, собственно детское произведение. Сказка, благодаря своей политической насыщенности, придает иное звучание событиям, рассказанным в повести. Дети страны Советов оказываются втянутыми в проблемы и сложности молодого государства. Воспитанные на политических реалиях текущего дня, новые дети нового государства приобретают качественно новые характеры.

Идеологическая направленность повести неразрывно связана с её пафосностью. С самых первых страниц персонажи не мыслят своей индивидуальной судьбы вне судьбы государства: в частности, Натка признается, что не видит особой значимости в своей работе, потому что “Летчики летят своими путями. Пароходы плывут своими морями. Верка... через два года будет инженером. А я сижу на пионерработе и не знаю почему” (184). Подобный взгляд на свою частную судьбу свойственен даже детям. Так, Владик с Толиком по-детски мечтают изобрести мазь или порошок, натершись которым, можно стать невидимыми и освободить заключенных в тюрьмах Польши революционеров. Характерно, что в своем политическом порыве дети перенимают и взрослую жестокость, что с позиций сегодняшнего дня не может восприниматься как норма: “...поехали бы мы прямо к тюрьме. Убили бы одного часового, потом дальше... Убили бы другого часового. Вошли бы в тюрьму. Убили бы надзирателя...”

- *Что-то уж очень много убили бы, Владик! – поживишись, сказал Толька.*

- *А что их, собак, жалеть? – холодно ответил Владик. – Они наших жалуют?”* (196).

Дети восприняли от взрослых принцип разделения общества на “наших” и “не наших”. Перед нами то, что мы сейчас называем вульгарно-социологизаторским подходом в искусстве, а в первые послеоктябрьские десятилетия воспринималось как пафос революционных преобразований. Эмоциональная приподнятость и политическая тематика повести и сказки не нуждаются в комментариях. Более интересным для нас представляется авторская трансформация сказочной жанровой формы. Рассмотрим это подробнее.

“*В те дальние-дальние годы, когда только что отгремела по всей стране война, жил да был Мальчиш-Кибальчиш*” (217). В речевом отношении первое предложение представляет собой причудливое переплетение легко узнаваемых сказочных речевых формул и не-сказочной, современной лексики. Конечно, дело здесь не только и не столько в языковых особенностях. За непривычным языком стоит авторское стремление наполнить архетипическую художественную форму современным содержанием. Возникает вопрос: для чего это делается? По нашему убеждению, ответ находится в плоскости филологической направленности древнего эпоса. В художественном сознании человечества сказка, несмотря на развлекательность формы, обладает авторитетом последней истины.

Писателю остается только вложить в эту форму собственное содержание, и повествование обретет внешность непререкаемой истины. К тому же эстетика сказочной формы способна “облагородить” не только коммунистическую идею, и саму по себе выглядящую привлекательно. Современное звучание языку придает прежде всего политическая лексика: “Красная Армия”, “белые войска проклятых буржуинов” (заметим, что экспрессивность эпитетов не противоречит фольклорной традиции), “пули”, “снаряды”, “порох с разрывов” и т.д. Кроме этого, безусловно, авторскими образованиями являются имена собственные, хотя они и созданы по фольклорным словообразовательным моделям. Рассмотрим подробнее данный механизм.

“Мальчиш-Кибальчиш” образуется “корневым” способом, где второй корень восходит к историческому имени революционера конца 19 века Кибальчица. Два слова, образующие имя, рифмуются, как и положено в сказке (кумушка-голубушка). Помимо этого, на наш взгляд, значима также в имени нулевая флексия. В звуковом отношении она придает слову определенную энергичность и силу, свойственную носителю имени. “Мальчиш-Плохиш” имеет также прозрачную этимологию. Заметим, что параллелизм в образовании двух имен акцентирует антитетичность персонажей. Творчески подходит Гайдар и к художественным возможностям эпи-

тета. Выражения “густые сады”, “вишневые кусты”, “на широких полях”, “на зеленых лугах” почти неотличимы от традиционных для данного жанра постоянных эпитетов. В изобилии использованные автором, они создают поэтическую, песенную интонацию. Но как определить художественную функцию прилагательных в словосочетаниях “Красная Армия”, “белые войска”, “Черные горы”, “за Синей рекой”? С одной стороны, прилагательные цвета входят в состав номинанта (в первых двух примерах) и имени собственного (в двух последних случаях). С другой стороны, они сохраняют свое “цветовое” значение. Заметим, что, на наш взгляд, подобное расширение семантики слова свойственно скорее стихотворной речи, нежели прозаической.

К поэтической речи приближена и синтаксическая организация языка. Это прежде всего многочисленные инверсии (“Но ... видели ли вы, ребята, бурю?”) и особенно принцип синтаксического параллелизма. Последний обнаруживает себя: 1) в пределах одного предложения – в виде параллельных сочинительных и подчинительных связей (“Не визжат пули, не грохают снаряды, не горят деревни”), 2) в пределах абзаца (“Затрубили трубачи во все сигнальные трубы. Забили барабаны во все громкие барабаны. Развернули знаменосцы боевые знамена”), 3) во фрагментах текста, состоящих из нескольких абзацев. В этих случаях синтаксический параллелизм усилен одинаковым началом строф. Например:

*-Есть, - говорит он, и могучий секрет у крепкой Красной Армии...*

*-Есть, - говорит, - и неисчислимая помощь...*

*-Есть, - говорит, - и глубокие тайные ходы... (С. 222).*

Схожесть начал абзацев выглядит как анафора, что еще больше сближает сказку со стихотворным произведением. В целом следует заметить, что в речевом отношении сказка приближена к ритмизованной прозе. Вселенскую, космическую

масштабность военным событиям придают поэтически звучащие сравнения: “Вот так же, как громы, загремели боевые орудия. Так же, как молнии, засверкали огненные взрывы. Так же, как ветры, ворвались конные отряды, и так же, как тучи, пронесли красные знамена” (223).

Текстовые рамки сказки несколько раз нарушаются, в сказку вклинивается текст повести. Но читатель этого почти не замечает, потому что синтаксис повести повторяет своим строением сказку:

*Тут Натка оборвала рассказ, потому что издалека раздался сигнал к обеду.*

*-Досказывай, - повелительно произнес Алька, сердито заглядывая ей в лицо.*

*-Досказывай, - убедительно произнес раскрасневшийся Иоська. – Мы за это быстро построимся (222).*

Итак, языковые особенности, идейная направленность и образ главного героя позволяют рассматривать сказку “Военная тайна” как эстетическую квинтэссенцию повести. В истории о Мальчише-Кибальчише не представлена лишь по понятным причинам любовная тема. В повести ее реализуют Натка и Сергей, хотя и там она переведена во второй, “потайной”, содержательный пласт. Следовательно, во “второе дно” переведены детективная история, любовная и тема войны, которая раскрывается в детских играх, ночных взрывах на море, в воспоминаниях целого ряда персонажей о прошлом и т. д. На наш взгляд, именно авторский речевой дискурс обуславливает то, что современный исследователь определяет как поэтику “двойного дна”. Задачей нашей работы и являлось толкование произведения с данной точки зрения. При этом, как мы считаем, повесть А.Гайдара позволяет реализовать образовательные цели учителю, задумывающемуся над тем, как наиболее эффективно преподавать учащимся важнейшие теоретико-литературные понятия и категории.