

# ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

## ПРАКТИКУМ

Под редакцией Т. В. РЫЖКОВОЙ

*Рекомендовано*

*Федеральным государственным автономным учреждением  
«Федеральный институт развития образования» (ФГАУ «ФИРО»)  
в качестве учебного пособия для использования  
в учебном процессе образовательных учреждений,  
реализующих программы среднего  
профессионального образования по специальностям  
«Дошкольное образование», «Преподавание в начальных классах»*

*Регистрационный номер рецензии 551  
от 20 декабря 2013 г. ФГАУ «ФИРО»*

2-е издание, исправленное и дополненное



Москва  
Издательский центр «Академия»  
2014

УДК 373.29(075.32)  
ББК 74.100.5:83я723  
Д386

Авторы:

О. В. Астафьева — разд. I, гл. 1 (1.1, 1.3), 2 (2.3, тема 8), 3;  
А. В. Денисова — разд. I, гл. 1 (1.2), 2 (2.2, темы 4, 5), 3;  
И. Л. Днепрова — разд. I, гл. 2 (2.3, тема 10; 2.4), 3;  
М. С. Костюхина — разд. I, гл. 2 (2.1, 2.3, темы 7, 9), 3;  
Т. В. Рыжкова — разд. II,  
О. И. Тиманова — разд. I, гл. 2 (2.2, тема 3; 2.3, тема 6), 3

Рецензент —

методист Педагогического колледжа № 8 Санкт-Петербурга Т. Ю. Тимофеева

Д386 **Детская литература. Выразительное чтение. Практикум :**  
учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образова-  
ния / О. В. Астафьева, А. В. Денисова, И. Л. Днепрова и др. ;  
под ред. Т. В. Рыжковой. — 2-е изд., испр. и доп. — М. :  
Издательский центр «Академия», 2014. — 320 с. : ил.  
ISBN 978-5-4468-0214-2

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральными государ-  
ственными образовательными стандартами по специальностям «Дошколь-  
ное образование», «Преподавание в начальных классах», «Специальное  
дошкольное образование», МДК «Детская литература с практикумом по  
выразительному чтению».

Практикум является продолжением учебника «Детская литература». Практические занятия посвящены литературоведческому анализу избранных произведений по основным темам курса — образцы устного народного творчества, шедевры русской классической литературы для детей, а также произведения зарубежной детской литературы. В пособии представлены задания по теории и методике выразительного чтения для формирования у учащихся умения интерпретировать художественные произведения разных жанров.

Для студентов учреждений среднего профессионального образования.

УДК 373.29(075.32)  
ББК 74.100.5:83я723

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

ISBN 978-5-4468-0214-2

- © Астафьева О. В., Денисова А. В., Днепрова-Луцкая И. Л., Костюхина М. С., Рыжкова Т. В., Тиманова О. И., 2014
- © Образовательно-издательский центр «Академия», 2014
- © Оформление. Издательский центр «Академия», 2014

## Уважаемый читатель!

Учебное пособие является частью учебно-методического комплекта по специальностям «Преподавание в начальных классах», «Дошкольное образование», «Специальное дошкольное образование» и может быть использовано при изучении профессиональных модулей «Преподавание по программам начального общего образования», «Организация занятий по основным общеобразовательным программам дошкольного образования», «Обучение и организация различных видов деятельности и общения детей с сохранным развитием».

Учебно-методические комплекты нового поколения включают традиционные и инновационные учебные материалы, позволяющие обеспечить изучение общеобразовательных и общепрофессиональных дисциплин и профессиональных модулей. Каждый комплект содержит в себе учебники и учебные пособия, средства обучения и контроля, необходимые для освоения общих и профессиональных компетенций, в том числе и с учетом требований работодателя.

Учебные издания дополняются электронными образовательными ресурсами. Электронные ресурсы содержат теоретические и практические модули с интерактивными упражнениями и тренажерами, мультимедийные объекты, ссылки на дополнительные материалы и ресурсы в Интернете. В них включен терминологический словарь и электронный журнал, в котором фиксируются основные параметры учебного процесса: время работы, результат выполнения контрольных и практических заданий. Электронные ресурсы легко встраиваются в учебный процесс и могут быть адаптированы к различным учебным программам.

Практикум под редакцией Т. В. Рыжковой является продолжением учебника «Детская литература» под редакцией Е. О. Путиловой.

Раздел I — «Практикум по детской литературе» — состоит из практических занятий, посвященных литературоведческому анализу избранных произведений по основным темам курса: это образцы устного народного творчества, шедевры русской классической литературы для детей, а также произведения зарубежной детской литературы. Чтобы работа по анализу конкретных произведений была полноценной, практическим занятиям предшествует глава 1 — «Специфика литературоведческого анализа», состоящая из трех параграфов в которых рассматриваются основы литературоведческого анализа и его приемы.

Вопросы и задания к главе направлены на закрепление полученных знаний и формирование умений видеть художественные элементы в литературных произведениях и осмысливать их роль в структуре целого.

Темы для практических занятий выбраны таким образом, чтобы студенты обратились к полученным в учебнике «Детская литература» теоретическим знаниям о фольклоре и специфике основных периодов как отечественного, так и зарубежного литературного процесса. Поэтому авторы выделили в главе 2 несколько основных направлений работы: фольклор, русская литература XIX века, русская литература XX века и зарубежная литература.

Каждое практическое занятие строится как знакомство студентов с историко-литературными и литературоведческими материалами по произведениям, которые либо представлены в учебнике в общем виде, либо только упомянуты. Это делается для того, чтобы помочь студенту освоить тематику, проблематику, художественную идею и особенности поэтики конкретных произведений. Таким образом, теоретические знания закрепляются в процессе литературоведческой деятельности студента, что способствует формированию сложного умения анализировать тексты в их жанровой специфике и культурно-историческом контексте.

Вопросы и задания, помещенные в конце каждой темы, организуют не только работу с предшествующей им статьей, но и самостоятельную работу студента с текстом изучаемого произведения и нацеливают на работу с другими произведениями автора.

В главе 3 представлены контрольные вопросы и задания для самоподготовки студента к экзамену по курсу «Детская литература», вопросы для самостоятельной работы, расширяющей представления студента о детской литературе, а также темы рефератов для углубленного изучения отдельных тем или проблем курса. Освоение тем, выделенных для самостоятельного изучения, предполагает самостоятельный поиск библиографии, чтение и анализ научной литературы по теме и ее реферативное изложение. Умение ориентироваться в потоке информации, пользоваться современными средствами поиска нужной информации — необходимое качество человека XXI века.

Важная роль в данном практикуме отводится теории и методике выразительного чтения, а также заданиям по формированию у учащихся сложного умения выразительно читать художественные произведения разных жанров. Раздел II — «Практикум по выразительному чтению» — продолжает практические занятия по анализу текстов, так как исполнение произведения требует высокой степени сформированности сложного умения интерпретировать произведения разных жанров, эпох и стилей. В первых двух главах раздела представлен теоретический материал о выразительном чтении как художественной деятельности и о средствах выразительности устной речи. В главах 4—6 рассматриваются проблемы подготовки студента к исполнению литературных произведений и к формированию выразительности речи у детей дошкольного возраста. Теоретический материал сопровождается заданиями, выполнение которых способствует формированию необходимых для выразительного чтения умений. Изложение методических условий, способствующих формированию выразительности речи у дошкольников, сопровождается конкретными примерами организации работы с подробным методическим комментарием.

Завершается раздел списком литературы, рекомендованной для самостоятельного изучения, и заключением.

В целом практикум демонстрирует студенту неразрывную связь между теорией литературы, литературоведческим анализом и практической деятельностью воспитателя, от которого во многом зависит, появится ли у ребенка интерес к литературе, захочет ли он научиться читать ее самостоятельно, будет ли речь воспитанников интонационно и лексически богатой и выразительной.

# I

РАЗДЕЛ

## ПРАКТИКУМ ПО ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- Глава 1. Специфика литературоведческого анализа
- Глава 2. Методические материалы для практических занятий
- Глава 3. Контрольные вопросы и темы рефератов

# СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

## 1.1. СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО ПРИЕМЫ

Ребенок дошкольного и младшего школьного возраста, как доказывают исследования психологов и педагогов, находится на стадии литературного развития, называемой наивным реализмом. Он воспринимает мир художественного произведения как подлинный, реальный, несотворенный. И для этого есть ряд оснований. Действительно, литературное произведение представляет собой модель мира, оно сориентировано во времени и пространстве, наполнено природными явлениями и атрибутами цивилизации, населено разнообразными персонажами. Образ человека в литературе представлен во всей полноте и разнообразии его внешних проявлений и сложности внутреннего мира, богатстве психологических, социальных и национальных типов. Маленький читатель погружается в этот мир, порой отождествляет себя с героями, попадает в водоворот событий... Между тем читатель более искушенный прекрасно понимает, что мир литературного произведения не списан с натуры, но создан творческим воображением автора. Любой элемент художественного текста несет смысловую нагрузку, обусловлен авторским замыслом и в соответствии с ним воздействует на читательское восприятие. Потому и важна роль наставника в общении с литературой уже на самых ранних этапах воспитания читателя — наставника, не только пробуждающего интерес к чтению, но и побуждающего задуматься над значимостью различных элементов литературного произведения.

Цель практических занятий не только в вооружении студента знаниями по истории и теории детской литературы, но и в форми-

ровании у него умений, необходимых для литературоведческого анализа, которые, в свою очередь, станут фундаментом увлекательного диалога о литературе с ребенком.

В основе современного литературоведения лежит представление о художественном тексте как о системном единстве. При рассмотрении любой системы важно не только выделить, описать составляющие ее элементы, но и проанализировать их взаимосвязь. Потому мы обозначим ключевые объекты анализа, такие, как композиция, сюжет, персонажи и их система, система пространственно-временных координат. В итоге литературное произведение должно предстать как целостное единство взаимосвязанных компонентов, каждый из которых обладает специфическими выразительными возможностями.

## Композиция художественного произведения

Одним из универсальных эстетических понятий является **композиция**. Композиция осуществляет единство и целостность художественных творений. Совокупность композиционных приемов организует и стимулирует восприятие произведения. Предметами анализа композиции художественного текста становятся взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого мира и совокупность речевых средств, его воплощающих.

Композиция — понятие очень широкое и многогранное, включающее исследование как компонентов текста, так и компонентов предметного мира произведения. Начнем разговор именно с **компонентов текста**, придающих литературному произведению характер цельности и завершенности.

Знакомству читателя с текстом произведения предшествуют элементы, которые в литературоведении принято обозначать как *рамочные компоненты*; к ним обыкновенно относят имя автора, название, посвящение и эпитафия, а также жанровое обозначение текста, если оно введено автором как элемент композиции.

Для читателя с богатым кругозором огромную информацию несет *имя автора*, знакомое по уже прочитанным произведениям, вызывающее определенные ожидания. Однако для неискушенного читателя диалог с текстом, как правило, начинается с заглавия. *Название произведения*, его роль в композиции текста, в выражении авторской идеи так же изменчивы, как и другие литературоведческие категории.

Первоначально заглавие служило сюжетной рекомендацией, обозначая уже знакомые или, напротив, неведомые и потому осо-



бенно увлекательные события («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Жизнь и удивительные приключения морехода Робинзона Крузо» Д. Дефо, «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» Д. Свифта).

В литературе последних столетий роль заглавия усложняется, и литература, адресованная детям, в этом смысле не исключение. *Персонажные* заглавия не просто выделяют и называют главного героя, но побуждают задуматься об авторском отношении к нему, о точке зрения на него окружающих: «Гадкий утенок», «Русалочка» Х.К.Андерсена, «Рыцарь Вася» Ю.Яковлева, «Счастливый принц» О.Уайльда. *Сюжетные* заглавия — это уже не конспект сюжета, но обозначение его кульминации, интригующее читателя, побуждающее к размышлениям: «Прыжок», «Косточка» Л.Н.Толстого, «Мишкина каша», «Живая шляпа» Н.Носова, «Забытый день рождения» Д.Биссета. Популярность приобретают заглавия *метафорические* и *символические*: «Холодное сердце» В.Гауфа, «Ветер в ивах» К.Грема, «Кладовая солнца» М.М.Пришвина, «Багульник» Ю.Яковлева.

Важно помнить, что заглавие не только начало диалога с читателем. Заглавие осмысливается в процессе чтения всего текста, и только в финале смысл названия раскрывается во всей полноте. Багульник — это не просто странный подарок нерадивого ученика молоденькой учительнице, подобно багульнику раскрываются по мере развития сюжета характеры героев в одноименном рассказе Ю.Яковлева. Название «Кладовая солнца» первоначально вызывает сказочные ассоциации, затем конкретизируется в естественно-научном плане (кладовая солнца — это вековые запасы торфа, концентрат солнечной энергии), однако в финале сказки заглавие выступает как метафора природы вообще — кладовой богатой и щедрой, к которой человек, рачительный хозяин, должен подобрать ключ.

Сам тип заглавия, размышление над ним помогают выявлению авторской индивидуальности. Достаточно сравнить сюжетные заглавия Н.Носова («Замазка», «Заплата», «Огурцы») и психологически-усложненные, метафорические названия рассказов В.Ю.Драгунского («Он живой и светится», «Рабочие дробят камень», «Друг детства»). Потому разговор о заглавии — важный методический прием, помогающий как начать разговор о произведении, так и подвести итог его изучению.

Другие рамочные компоненты в детской литературе встречаются не так часто. Тем важнее научить читателя обращать внима-

ние и на них. *Посвящение*, первоначально выполнявшее не литературную функцию, обеспечивавшее автору или его произведению покровительство влиятельных особ, со временем становится полноправным элементом рамки текста. Посвящение в современной литературе часто служит своеобразным комментарием к произведению, поясняя обстоятельства его создания. Так, «Лесная газета» В.В.Бианки посвящена «памяти отца, Валентина Львовича Бианки». Это посвящение — не просто благодарная дань человеку, впервые познакомившему автора с миром природы и научившему ее любить. Отцу — ученому-биологу, хранителю коллекций зоологического музея — посвящена именно «Лесная газета», текст, для которого характерно стремление к максимальной точности, научности, а не «сказки-несказки» или приключенческие повести из жизни животных, отмеченные игровыми элементами и богатством вымысла. Стоит напомнить и пространное посвящение к «Маленькому принцу» А. де Сент-Экзюпери, не только намечающее основные темы и проблемы сказки, но и обозначающее тревожную атмосферу времени, голод и холод тоталитарного режима, которые можно преодолеть только при помощи дружбы и детской книжки.

Говоря о композиции, отметим наличие сильных композиционных позиций, к которым традиционно относят начало и финал текста. *Начало* — как приглашение к разговору, *финал* — как вершина, позволяющая по-новому обозреть прочитанное. Так, рождественская атмосфера, заданная в начале «Щелкунчика и мышино-го короля» Э.Т.А.Гофмана, накладывает особый отпечаток на развитие сюжета. Только в финале «Палочки-выручалочки» В.Г.Сутеева прозвучит вывод о том, что является подлинным волшебством, и юный читатель заново переосмыслит события сказки. Начало может быть стремительным (автор сразу погружает нас в водоворот событий) или размеренно-плавным (писатель неторопливо развертывает перед читателем характеристику места, времени и персонажей). Финал может создавать эффект завершенности, исчерпанности текста или, напротив, оставлять ощущение открытой перспективы, разомкнутости текста в саму жизнь. Начало и конец, эти элементы текста — предмет особого писательского внимания, часто ключ к авторской концепции, а потому они нуждаются в особом внимании исследователя.

Сравним начала «Винни-Пуха» А.Милна и повестей Т.Янссон о муми-троллях. Сказочный мир Винни-Пуха — это идиллический мир, созданный отцом для своего сына — взрослым, тоскующим по идиллии и в то же время понимающим ее невозможность в

сложном и противоречивом мире XX века. Потому текст «Винни-Пуха» так четко обрамлен: в начале вводится рассказ о мальчике и его любимой игрушке, о папе, рассказывающем сказку. В первой главе реплики мальчика даже прерывают повествование о жизни медведя, Кристофер Робин выступает одновременно как слушатель и участник событий.

Столь же четко структурирован и финал сказки. Детство не бесконечно. Кристофер Робин взрослеет и уходит в недоступный игрушкам мир. Однако и ему, повзрослевшему, тоже недоступен идиллический мир детства. Но, что бы ни случилось, в мире мечты, в Зачарованном месте, мальчик всегда сможет играть со своим медвежонком.

Таким образом, композиционное обрамление историй о жизни Винни-Пуха и всех-всех-всех подчеркивает иллюзорность, выдуманность гармоничного мира заколдованного леса.

У Т. Янссон, напротив, фантастический мир муми-троллей лишен введения и каких-либо путеводителей: загадочные снарки и хатифнаты, хемули и филифьонки существуют в нем как сами собой разумеющиеся, известные всем существа наряду с котятами, щенками, бельчатами и мартышками. Композиционное решение повестей о муми-троллях отличается от «Винни-Пуха»: действие в них начинается сразу, вдруг и мгновенно увлекает на путь приключений, которые благополучно завершаются к финалу книги, но не исключают возможности новых. Мир муми-троллей — это тоже мир мечты и идиллии (сама фантастичность персонажей тому свидетельство). Кто не мечтал о такой идеальной маме, таких приключениях, таких друзьях! Но, лишенный композиционного обрамления, авторских комментариев, этот удивительный мир словно существует в действительности, не исчерпывается текстом: книги вселяют веру в его возможность, едва ли не реальность.

Отметим еще одну особенность финалов. В детской литературе финалы часто двуадресны — ребенок и взрослый понимают их по-разному. В финале сказки Андерсена «Соловей» император, оставленный подданными умирать, спасен волшебной силой искусства соловья. Утром придворные пришли посмотреть на мертвого императора, а он вышел им навстречу и сказал: «Здравствуйте!» В зависимости от жизненного опыта и мироощущения читатель по-разному представляет себе реакцию придворных, и интонация, с какой звучит приветствие воскресшего владыки, для ребенка и для взрослого оказывается разной. Ребенок услышит радость от того, что император остался жив, а искушенный в жизни и политике взрослый услышит другое: слуги пришли не проведать

больного, а лишь убедиться в его смерти, и потому бодрое приветствие ожившего императора вряд ли порадует его подданных.

Важным аспектом анализа композиции является наблюдение за авторским членением текста: количеством частей и их соразмерностью, последовательностью и взаимосвязью.

Двухчастная композиция предполагает сопоставление или противопоставление частей, трехчастная — не только противопоставление, но и синтез. Таковы композиции некоторых стихотворных сказок К.И. Чуковского. Например, первая часть «Тараканища» начинается с веселья, а заканчивается горем. Напротив, вторая часть начинается с горестного утверждения о победе таракана, а завершается поражением тирана и веселым празднеством. В «Крокодиле» поэт выделяет три части. В первой действие происходит в Петрограде, завершается она торжеством над хищником. Во второй мы переносимся в Африку; эта часть, начавшаяся с веселого праздника, неожиданно заканчивается грозным планом нашествия зверей на Петроград. Третья часть — синтез. Ваня не просто победил звериное воинство, он признал справедливость их требований. В финале устанавливается полная гармония: люди и звери, хищники и их потенциальные жертвы сливаются в радостном переживании Рождества. В «Бармалее» также три части: первая — бесшабашная прогулка по Африке, во второй части она сменяется страшной встречей с Бармалеем. Третья часть — вновь некий синтез и возвращение гармонии. Дети не просто спасены — злобный Бармалей перевоспитан: из людоеда-гурмана он превращается в щедрого чадолюбивого кондитера. Четыре части «Четырех желаний» К.Д. Ушинского отражают последовательность природных времен года, в поэтических азбуках число частей соответствует буквам алфавита.

По мере развития литературного процесса выработались разнообразные композиционные приемы, управляющие читательским восприятием, обладающие вполне определенными выразительными возможностями.

Наиболее древним из них является прием *повтора*. В дописьменную эпоху повтор не просто выделял значимые элементы текста, но и способствовал их лучшему запоминанию. В авторской литературе нового времени этот прием по-прежнему распространен. Вспомним поэтическое наследие С.Я. Маршака, мастерски использующего повторы в таких знаменитых произведениях, как «Багаж», «Вот какой рассеянный», «Сказка о глупом мышонке». Часто встречаются повторы в текстах, ориентированных на фольклорную традицию. С детства запоминаются описания кораблика

или чудес из «Сказки о царе Салтане...» А. С. Пушкина — потому и запоминаются, что неоднократно повторены.

Повтор нередко сочетается с *вариациями* — в этом случае сходство лишь акцентирует различие. «Кабы я была царица», — говорят старшие сестры в той же сказке, и на этом фоне важно, что третья — молвила. Неслучайно речь последней «по всему» полюбились царю: не только тем, что сказала, но и как это сделала. Вариации могут располагаться по принципу нарастания, градации. Вспомним, что повторяющиеся походы старика к синему морю в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке» сопровождаются нарастанием недовольства морской стихии.

Частным случаем сочетания повторов с вариациями является *кольцевая композиция*. И в этом случае сходство начальной и финальной картин подчеркивает результат развития сюжета. Так, в финале «Зимнего вечера» А. С. Пушкина, как и в начале, завывает буря, покрывая мглою небо. Но продолжается финальная строфа не попытками враждебной стихии проникнуть в человеческое жилье, а бодрым призывом к старушке-няне и верой в то, что «сердцу станет веселей».

К фольклору восходит и прием *сочетания детализированного и суммирующего изображения*. В сказочной формуле «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» отражается несовпадение реального времени и ограниченного времени художественного текста. Потому литература неизбежно прибегает к суммирующему, краткому изложению, сочетая его с подробным изображением наиболее значимых моментов. Для читателя важно, какие события изображены детально, а какие — кратко, лаконично. В «Сражении у Чистой речки» В. Ю. Драгунского описан подробно не весь кинофильм, виденный ребятами: важна лишь сцена сражения, в котором школьники приняли столь непосредственное участие. Использует этот прием и П. Бажов в своих сказах. Суммирующим повествованием он пользуется, рисуя трудную и полную лишений жизнь уральских старателей, ребятешек, поневоле вовлеченных в нелегкий промысел. А вот события фантастические, вроде встречи с Огневушкой-Поскакушкой или Серебряным копытцем, описаны подробно, со множеством колоритных, запоминающихся деталей.

Прием *умолчания* — излюбленный прием приключенческой литературы. Незвестные события или их подробности интригуют читателя, создают атмосферу тайны, загадки. Момент установления истины обозначается как узнавание. Мастерски пользуется этим приемом Р. Л. Стивенсон в «Острове сокровищ»: до поры до времени для читателя остаются тайной и причина страха Билли

Бонса перед одноногим моряком, и его связь с сокровищами Флинта, и подлинная сущность обаятельного судового повара Сильвера, и — уже в финале — обстоятельства исчезновения сокровищ из тайника. Узнавание, разгадка очередной тайны каждый раз эффективно продвигают действие вперед. Ю. Олеша в «Трех толстяках» также интригует читателя. Тайна окружает странное сходство куклы наследника Тутти и Суок: то, что Суок — это сестра Тутти, до самого финала является фигурой умолчания. И только в эпилоге, год спустя после смерти ученого Туба, сотворившего чудесную куклу по приказу Трех толстяков, народ (и читатель) узнает истину.

*Сочетание умолчания и узнавания* может провоцировать и комический эффект, как в рассказе В. Ю. Драгунского «Расскажите мне про Сингапур». Герой страстно ждет встречи с настоящим капитаном, но по неведению принимает его богатырский храп за рычание собаки и пытается успокоить зверя котлетами. Не раз прибегал к этому приему Н. Носов. В рассказах «Тук-тук-тук» и «Живая шляпа» простое объяснение пугающих ребят звуков и движения шляпы — до самого финала — фигура умолчания.

Прием умолчания используется не только в литературе приключенческой и юмористической. Тайна характера порой столь же увлекательна, как и тайна события. Так, не сразу узнает читатель о «звездном» происхождении Маленького принца, о его любви — и образ розы, как огонь в светильнике, таинственно просвечивает в этом герое. Почему в повести А. Линдгрена о Малыше и Карлсоне взрослые до поры до времени не видят Карлсона? Реален он или это просто мечта Малыша об идеальном товарище для игр и приключений, а мир детских фантазий взрослым недоступен? Что на самом деле в сказке Андерсена заставило прекрасную танцовщицу порхнуть к стойкому оловянному солдатику в горящую печку — порыв ветра или порыв любви?

Романтическая традиция отказывается от обязательного сочетания умолчания и узнавания: умолчание без узнавания способствует созданию атмосферы загадочности и таинственности.

## Сюжет художественного произведения

Очевидно, что важную конструктивную роль играет в художественном произведении изображение событий в их временной и причинно-следственной взаимосвязи. При анализе событий традиционно используют термин **сюжет**. В современном литературоведении существует несколько пониманий этого термина, иногда в качестве синонима используют термин фабула, иногда противо-

поставляют фабульному, последовательному изложению событий их сюжетное развертывание, не всегда соответствующее хронологии. Мы будем обозначать этим термином *последовательность событий, изображенных в произведении*.

В литературе сюжет — важнейшая форма выражения авторской идеи. Воссоздавая судьбы персонажей, моделируя их характеры и взаимоотношения, описывая, как эти отношения и характеры меняются, автор воспроизводит действительность во всем разнообразии ее проявлений.

Известно, что окружающий нас мир конфликтен и противоречив. И в сюжете литературного произведения важную роль играет конфликт. В основе конфликта — борьба, столкновение. Что является источником конфликта? Это может быть борьба частных жизненных интересов различных персонажей, или столкновение стихий универсальных — добра и зла, тьмы и света, — или конфликт героя с некими объективными законами бытия. От того, как эти силы представлены, как развиваются их отношения, во многом и зависит концепция сюжета.

Существует традиционная трехчастная схема сюжета. *Завязка* обозначает начало конфликта, *кульминация* — момент его наивысшего обострения, разрешение конфликта происходит в *развязке*. Восходит эта схема к фольклорной традиции. Действие сказки, как правило, начинается с некоего нарушения исходной гармонии, с утраты чего-то необходимого или потребности что-то обрести. Это и является завязкой сказочного сюжета. Иван-царевич должен принести отцу жар-птицу, молодильные яблочки, потом хочет овладеть другими диковинами, и по мере развития сюжета его желания сталкиваются с интересами других персонажей, желающих того же (брата) или не желающих того же (хозяева вожделенных чудес). Кульминацией такого сюжета — наивысшим обострением конфликта — станет или бой героя с его антагонистом, или временная смерть героя от рук завистливых братьев. Однако при помощи Серого Волка или других волшебных помощников герой одолевает соперников, обретает желаемое и, как правило, даже более того — невесту-красавицу и царство, что и является развязкой сюжета.

Столкновение частных интересов — очень распространенный источник конфликта в сюжетах литературы авторской — от маленьких басен до романов с развернутыми и сложно переплетающимися сюжетными линиями. Вспомним конфликт Вороны и Лисицы, Волка и Ягненка в баснях И. А. Крылова или сложную интригу двух партий — короля и кардинала, — организующую сю-

жет «Трех мушкетеров» А. Дюма. «Вождь краснокожих» О'Генри тоже построен на столкновении интересов похитителей и семейства Дорсет, при этом читателю довольно сложно определить, на чьей стороне его симпатии, кто здесь герой, кто — антигерой.

Нередко конфликт интересов героя и его антагониста перерастает рамки сугубо частного. Антагонистом героя может выступать персонаж, наносящий ущерб не только ему лично. В этом случае герой становится защитником не только своих интересов, и личный конфликт, перерастая в конфликт добра и зла, тьмы и света, приобретает характер универсальный.

Со времен раннего читательского опыта, со сказочной традиции ребенок привык делить героев на добрых и злых. Их антагонизм — традиционный двигатель сюжета в фольклорной сказке, в бытине. И в авторской сказке сохраняется эта традиция. Вспомним сказки Андерсена. Конфликт мачехи и детей короля в «Диких лебедях» воспринимается не столько как частный конфликт интересов, сколько как борьба добра и зла, благородства и подлости, колдовства и жертвенной любви. В «Снежной королеве» столкновение детей со Снежной королевой тоже проявление вечной борьбы добра и зла, тепла веры и холода разума, света любви и тьмы эгоистического отчуждения. В «Стойком оловянном солдатике» противостоящий благородному герою тролль оказывается воплощением зла, изначально враждебного всему доброму и прекрасному.

В литературе последних столетий столкновение частных интересов различных персонажей перестает быть единственным двигателем сюжета. Литература исследует столкновение человека с объективной сложностью жизни, именно это и является источником конфликта в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, «Ионыче» А. П. Чехова. В этом случае невозможно да и бессмысленно искать антагониста героя, чью-то злую волю — движение сюжета обусловлено столкновением персонажей с самой действительностью, куда более сложной и противоречивой, чем им представлялось. Все чаще встречаются сюжеты этого типа и в литературе, адресованной детям, ведь она тоже ставит себе задачу познакомить юного читателя со сложностью окружающего его мира — мира, который не так-то просто однозначно поделить на добрых и злых. Так, в основе конфликта «Гадкого утенка» Х. К. Андерсена лежит отнюдь не столкновение частных интересов. Будущий лебедь проходит испытание миром, враждебным любой индивидуальности, жаждущим подчинить себе, своему обывательскому миропониманию бедного гадкого утенка. И утка испанской породы, и индейский петух, и



кот, и курица лишь вариации этой обывательской стихии, не принимающей непохожести будущего лебедя на других, привычных и понятных, домашних существ.

В рассказе Р. Погодина «Что у Сеньки было» на первый взгляд источником движения сюжета является конфликт Сеньки и его новорожденной сестры, с которой теперь надо делить любовь родителей и односельчан. Герой тоже проходит испытание, но борется не с сестренкой, а с собственным эгоизмом. На вершине холма, откуда открывается вся ширь родной земли, ему предстоит открыть в себе самую широту души взрослого человека, готового не делить мир, но вместить в себя всю его полноту.

Мы уже говорили о том, что сюжет характеризует авторское видение мира, представление о месте в этом мире человека. Наиболее ярко авторская концепция проявляется в развязке, в том, как конфликт разрешается. В том случае когда после испытания достойный герой обретает заслуженную награду, читателю предстает гармоническая картина мира. Силы зла могучи, но не всемогущи, добро побеждает, добродетель награждается. Так, гадкий утенок после испытаний и страданий, не ожесточивших его душу, становится прекрасным лебедем. В «Диких лебедях» на краю гибели спасена Элиза, а с ней и ее братья-лебеди; символическим воплощением торжества любви в этой сказке становятся расцветающие алыми розами поленья костра, приготовленные для казни. Те же символы оформляют счастливое разрешение конфликта в «Снежной королеве»: холод отчуждения растоплен, к возвращению Кая и Герды зацветают розы — символ любви.

В мировой литературе благополучное разрешение конфликта не является единственно возможным. Со времен Античности известно явление *катарсиса* — очищения состраданием достойному герою, терпящему поражение. Одним из первых допустил трагические сюжеты в детскую литературу Андерсен. Он не побоялся ввести их в сказку, завершив и «Стойкого оловянного солдатика», и «Русалочку» гибелью героев, снискавших читательские симпатии. Однако в детской литературе редки сюжеты подлинно безысходные, и Андерсен оставляет возможность благополучного разрешения конфликта для иного бытия: станет дочерью воздуха русалочка, мечтавшая о бессмертной душе, и через триста лет, возможно, осуществится ее мечта; где-то в ином, лучшем мире, вновь встретятся сгоревшие солдатик и танцовщица...

Кто не проливал слез над горестной судьбой тургеневской Муму? Как хотелось, чтобы собачка осталась жива, сколько упреков заслужил Герасим от наивных читателей, предлагавших свои

способы ее спасения! Именно анализ сюжета поможет читателю преодолеть наивно-реалистическое восприятие. События в художественном произведении происходят не сами по себе. Как бы естественно и правдоподобно они ни развивались, происходит это по воле автора. Для понимания авторского замысла много может дать знакомство с источником сюжета, его авторская трансформация. Пожалуй, пример «Муму» И. С. Тургенева наиболее выразителен. Сохранив в сюжете повести основную канву жизни глухонемого дворника своей матери, писатель решительно изменил финал. Прототип Герасима простил своей барыне гибель Муму, никуда не ушел, искренне выражал свою любовь к госпоже и оставался верен ей до самой смерти. У Тургенева герой тоже терпелив, он смиряется с господской волей, но не бесконечно. Смерть преданного существа вызывает в нем чувство протеста. Протест этот силен, но не агрессивен. Восстав против унижения и произвола, не желая служить жестокой барыне, Герасим уходит в деревню, где его богатырский труд на лоне природы вполне органичен. Так по воле Тургенева смерть Муму не проходит бесследно: она пробуждает в душе Герасима человеческое достоинство, а читателя заставляет задуматься.

Особую группу составляют сюжеты заимствованные. По сравнению с уже знакомой сюжетной схемой в них ярче выступает новаторство, оригинальность решения вечных проблем. Известно, что Е. Л. Шварц предпочитал использовать именно такие сюжеты. В своей «Снежной королеве» он сохраняет традиционный конфликт добра и зла, тепла и холода. Сохраняются основные герои, в этот конфликт вовлеченные, сохранены основные символические детали: розы — символ любви и лед — символ отчуждения, самовлюбленности. На этом фоне ярче видны изменения, сделанные автором.

Мы говорили о значимости начала текста — вспомните, сказка Х. К. Андерсена начинается с рассказа о зеркале тролля — дьявольского существа, желавшего исказить все доброе на земле. Эта история объясняет завязку сюжета: у Андерсена добрый Кай становится сопричастен злу, доступен ледяному дыханию Снежной королевы только после того, как в его глаз и сердце попали осколки дьявольского зеркала (до того сияющая красота Снежной королевы пугает мальчика). Сказочная пьеса начинается сразу со знакомства с детьми. Шварц отказался от зеркала тролля как от мотивации изменений в поведении мальчика, так как убежден — человек сам ответствен за свою судьбу. Кай попадет во власть Снежной королевы после того, как поцелует ее. Мальчик не хочет этого де-

лать, но королева пробуждает в нем тщеславие. Желая доказать «баронессе», что он не трус, Кай целует ее, и именно после этого поцелуя завянут розы, мальчик заговорит как Советник, бабушка и Герда покажутся ему некрасивыми, а родная уютная комната — тесной конурой.

Мы убедились в том, что при анализе сюжета нужно не только выявить его узловые моменты — в сюжете важна каждая деталь. Обратимся к кульминации, которая в обоих случаях связана с освобождением героя от чар Снежной королевы, с борьбой тепла и холода, любви и эгоизма за сердце мальчика. У Андерсена трактовка этого момента так же, как и завязка, имеет религиозную окраску. Смирить снежные вихри Герде помогают молитвы и ангелы, оживить Кая могут сила псалмов и спасительные слезы: именно они растопят ледяную корку на сердце и удалят осколок из глаза. У Шварца девочка борется с властью Снежной королевы над Каем одна. Ее слезы лишь беспокоят, но не трогают мальчика. И тогда Герда заставляет вспомнить тех, кому он помогал: бабушку, соседского мальчишку, лохматого пса. Именно память о добре, о тех, кто в нем нуждается, опять-таки собственные силы возвращают Кая в мир добра и тепла.

Религиозные мотивы присутствуют и в финале сказки Андерсена: герои возвращаются домой, бабушка читает Евангелие, дети понимают скрытый смысл старого псалма, вторя ему, цветут розы, и, как знак окончательного торжества над Снежной королевой, вокруг царит благодатное лето. Развязка пьесы Е. Л. Шварца сложнее и не столь безмятежна. И у него дети возвращаются, и вновь зацветают розы. Но силы холода не сдаются: Снежная королева и Советник преследуют Кая и Герду даже дома. Для окончательного торжества над холодом и злом нужна сплоченность всех людей с горячим сердцем, и очевидно, что эта схватка отнюдь не последняя, ведь Королеве и Советнику удалось бежать.

## Система персонажей в художественном произведении

Сравнив две сказки о Снежной королеве, мы смогли сделать еще одно наблюдение: не всё в системе персонажей в сказках Андерсена и Шварца одинаково. Отказавшись от образов доброй колдуньи с ее чудесным цветником, лапландки и финки, Шварц вводит в пьесу фигуры Советника и Сказочника. Анализируя изменения в сюжете, мы подошли к анализу еще одной важной литературоведческой категории — **системы персонажей**. Рассмотрим

трим на примере двух «Снежных королей», насколько тесно связан с авторской идеей этот элемент текста.

Для Андерсена важна симметрия, большинство персонажей составляют пары: Кай и Герда, ворон и ворона, принц и принцесса, в финале даже у оленя появляется подруга. Так и колдуньи, добрая и злая, симметричны. Злая Снежная королева хочет обладать Каем, добрая старушка-цветочница — оставить у себя Герду, и обе не собираются считаться с тем, что лучше для самих детей. Подтверждение тому — рассказы цветов в чудесном саду у старушки; в основном это воплощение эгоистической любви. Еще одна пара — лапландка и финка, встреченные на пути к Снежной королеве. Андерсену нужно точно указать «адрес» Снежной королевы (Лапландия, Финляндия), создать впечатление ее реальности, потому так реальны и колоритны подробности жизни лапландки и финки. В уста финки, последнего человека на пути в чертоги Снежной королевы, вложил писатель программные слова о силе Герды, большей, чем у дюжины богатырей, — силе невинного сердца.

Сказка Шварца написана для сцены, в драме важна концентрация конфликта. От дублирующих друг друга лапландки и финки, как и от доброй колдуньи, прямо не вовлеченных в борьбу с королевой, а потому задерживающих действие, драматург отказался. Зато добавил Советника, это важная фигура — он присутствует уже в завязке. Силы зла, покушающиеся на розы — символ любви, — многолики. Советник — один из людей с холодным сердцем, он близок власти и сам наделен властью — властью денег. Это воплощение зла очевидного и узнаваемого — ему Кай может противостоять, и любимые розы не продадут ни за какие деньги. Но есть и другой образ зла: вспомним, что случилось с розами после того, как Кай поцеловал Снежную королеву. Внешне прекрасная, Снежная королева воплощает зло не столь очевидное, зло самовлюбленности и гордыни. Ее поцелуй пробуждает гордыню и в Кае, вот почему розы после этого поцелуя вянут. Снежной королеве и Советнику противостоять не просто — люди с горячими сердцами могут их победить, только объединившись. И Шварц вводит в сюжет фигуру Сказочника. Как и положено сказочнику, он верит в торжество добра, и именно этот персонаж объединяет людей и зверей в борьбе за возвращение Кая.

Анализируя любую систему, важно охарактеризовать ее элементы и осознать связь между ними. Анализируя систему персонажей, надо не просто установить список действующих лиц, но и понять, чем мотивировано введение того или иного героя. Систе-

ма персонажей в «Винни-Пухе» А. Милна отражает мир привычных детских игрушек (у каждого ребенка есть свои мишка, свинка или кролик). Потому на появление персонажей экзотических, вроде Кенги и Тигры, старожилы реагируют поначалу настороженно. Система персонажей «Маугли» Р. Киплинга, напротив, отражает мир дикой природы Индии. А в «Гадком утенке» Андерсена миры существ домашних и вольных едва ли не противопоставлены: если все домашние животные (утки, кот, курица) враждебны по отношению к непохожему на них гадкому утенку, то пара диких гусakov готовы признать его забавным и предлагают свою дружбу.

Изначально система персонажей была ориентирована на потребности сюжета. Для того чтобы возник конфликт, необходимы герой и его антагонист: Иван-царевич и Змей, Илья Муромец и Соловей-разбойник. Как у героя, так и у его антагониста, могут быть помощники. В сказках это чаще всего благодарные люди или звери, в эпосе — богатырский конь и верный товарищ.

Однако уже в фольклоре не все персонажи обязательно вовлечены в разрешение конфликта. В сказках братья героя или сестры героини своими неблагоприятными поступками составляют выгодный контраст действиям героя настоящего, который не уснет в дозоре, будет почитителен со старшим, щедр с обездоленным и милостив к слабому. Так в **системы персонажей** попадают герои, не оказывающие решительного влияния на ход событий, но необходимые для понимания характера центрального персонажа. Со временем, когда интерес к человеческой личности возрастает, система персонажей ориентируется на наиболее полное раскрытие человеческих характеров, а не только на потребности сюжета.

Складывается сложная система сопоставлений и противопоставлений, в которой один характер оттеняет другой. Напомним о таких знаменитых парах, как Дон Кихот и Санчо Панса, а в русской классике — Чацкий и Молчалин, Онегин и Ленский... Не исключение и литература, адресованная детям. Том Сойер и Гекльберри Финн Марка Твена, Чук и Гек А. П. Гайдара, Дениска и Мишка из рассказов В. Ю. Драгунского — характеры ребят наиболее полно раскрываются именно в сравнении. Вспомните: продолжением рассказа «Что я люблю» является рассказ «Что любит Мишка», в котором романтические пристрастия Дениски отчетливо противопоставлены кулинарно-гастрономическим предпочтениям Мишки.

В основе системы персонажей «Муму» И. С. Тургенева тоже контраст. Физическая сила и душевное благородство, человечность Герасима противопоставлены произволу, мелочной жестоко-

сти и бесчеловечности немощной старой помещицы. Трагизм сюжета заключен в том, что в силу крепостного права власть над богатырем принадлежит дряхлеющей барыне. Тургенев в своей повести создал персонажи настолько убедительные и достоверные, что не одно поколение читателей сопереживает Герасиму и испытывает ненависть к барыне.

Какими приемами создается образ человека в литературе, как возникает у читателя ощущение реальности данного персонажа? Как вызывает автор определенное отношение к герою и демонстрирует свое? Чтобы понять это, необходимо познакомиться с таким элементом произведения, как **литературный характер**. Традиционно этим термином обозначают *образ человека, очерченный с известной полнотой и индивидуальной определенностью*.

На ранних этапах развития литературы персонаж был равен своей сюжетной функции, его индивидуальность не была предметом изображения. Потому так похожи в фольклорных сказках Иван-царевич и Иван — крестьянский сын, выполняющие в сюжете роль истинных героев: оба добры молодцы, оба учтивы в речах и благородны в поступках. Не сразу осваивает искусство неповторимый мир человеческой личности, со временем становится он предметом изображения и в литературе. Приходит осознание того, что в сходных ситуациях люди ведут себя по-разному, в зависимости от происхождения, воспитания, образования и других личностных особенностей, и литература вырабатывает и оттачивает приемы изображения неповторимых человеческих характеров.

Важную роль в воплощении индивидуальности героя играет его **имя**. Если в действительности имя человеку дается при рождении и связь его с еще не сформировавшимся характером непредсказуема, то имя литературному персонажу автор подбирает, заранее зная его индивидуальные особенности. Иногда оно может служить непосредственной характеристикой. Тому пример — Ленивица и Рукодельница из «Мороза Ивановича» В.Т.Одоевского, Знайка и Незнайка из повестей Н.Носова, Мальчиш Плохиш из «Военной тайны» А.П.Гайдара. Однако чаще связь между героем и его именем более сложная. Важно звучание имени, которое может быть благозвучным и неблагозвучным, напевным или энергичным. Читатель заранее предубежденно настроен против человека с неблагозвучной фамилией Квакин и зачарован тайной героини с чудным именем Суок, соединившим два гласных подряд. Помимо звучания имя несет и определенное значение, вызывает определенные ассоциации (в силу своей этимологии или благодаря другим носителям этого имени). Квакин вызывает ассоциации

с лягушками, Суок переводится Ю. Олешей как «вся жизнь». Людмила мила людям, не случайно так зовут и пленяющую скромностью и благонаравием героиню сказки В. А. Жуковского «Три пояса», и героиню поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», тоже любимую всеми. Неудивительно, что поросенок по имени Икар из сказки Д. Биссета мечтает летать. Объясняя странное имя игрушечного медвежонка, Милн знакомит читателя с теми, кто подарил игрушке половинки этого имени, — живыми лебедем и медведицей. Так что две части имени Винни-Пуха не только звучат по-разному, звонко и глухо, но и вызывают ассоциации с такими разными существами. Как бы ни был мал читательский опыт, ребенок уже готов размышлять над выбором имени, что впоследствии поможет ему в общении с миром литературы взрослой, где связь между героем и именем еще более сложная и содержательная.

Следующий этап индивидуализации образа — **портрет**. И вновь вернемся к фольклору. В сказке и эпосе портрет не индивидуализирован и не детализирован: если молодец, то непременно добрый, девица — красная.

Однако из жизненного опыта мы знаем, как много информации о человеке может дать наблюдение за его внешностью. Детали портрета литературного персонажа не списаны с натуры — как и имя, они создаются автором в расчете на определенные читательские ассоциации. Важную информацию несут рост и телосложение, цвет волос и глаз. Достаточно вспомнить чеховских толстого и тонкого, чьи образы исчерпывающе характеризуются определениями, вынесенными в заглавие. Полнота традиционно была приметой более высокого социального статуса, яркий пример тому — «Три толстяка» Ю. Олеси. Когда имущественное неравенство неактуально, худоба чаще всего говорит о равнодушии к простым удовольствиям (вроде вкусной еды) и связывается, скорее, с характером романтическим, как у Малыша А. Линдгрена или Дениски из рассказов В. Ю. Драгунского. Полнота традиционно соотносится с умением радоваться жизни во всех ее проявлениях, потому и хоббит Бильбо Беггинс, и Винни-Пух, и Карлсон наделены несколько излишним весом.

Светлые волосы и голубые глаза — традиционная примета портрета существа кроткого, вроде Мио и Маленького принца из одноименных сказок А. Линдгрена и А. де Сент-Экзюпери. В реалистической литературе нельзя не вспомнить золотистые косы и голубые глаза Ребекки Теччер, дамы сердца Тома Сойера, или белокурые волосы и голубые глазки маленькой Маруси из повести В. Короленко «В дурном обществе».

На контрасте с этой традицией строит Линдгрэн портрет Эмиля из Леннеберги: этот неутомимый сорванец наделен ангельской внешностью — голубыми глазами и светлыми кудряшками. Другой непоседливый персонаж Линдгрэн наградила рыжими волосами. Рыжий цвет волос — не просто яркая деталь внешности, он традиционно связывался с бесовской силой, и неудивительно, что у Пеппи Длинныйчулок, маленького бесенка, рыжие волосы. «Вождь краснокожих» из рассказа О'Генри, «двуногая ракета», тоже наделен рыжими волосами, из которых так колоритно торчат ястребиные перья.

При анализе портрета важна каждая подробность, не только природные черты, но и детали одежды. Очки тетушки Тома Сойера, которые она носила только для важности, столь же нужны для понимания ее простодушного характера, как и обноски Гека Финна, знак его свободы, которые он с такой неохотой меняет на приличное платье, чтобы вновь вернуться в конце книги и к свободе, и к своему рубищу. Как видим, черты внешности помогают проникнуть во внутренний мир персонажа.

Не стоит думать, что портрет (по аналогии с живописью) — категория описательная, а потому статичная. Многое дает читателю наблюдение за поведением героя, его мимикой и жестами, за тем, как **эмоции** отражаются на внешнем облике. Вспомним картинную позу Тома Сойера, откинувшегося, чтобы полюбоваться свежеевыкрашенным фрагментом забора: тем самым он придавал в глазах товарищей большую цену тому занятию, с которым ему на самом деле не терпелось поскорее развязаться. В рассказе Б. Житкова «Механик Салерно» капитан судна, которому грозит катастрофа, в решительный момент долго не может закурить, очевидно, у него дрожат руки. И это единственное проявление его волнения: герой безупречно владеет собой, чтобы не вызвать панику. Самовлюбленная царица из «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина, хохочущая, пощелкивающая перстами, пожимающая плечами перед зеркалом, сама разоблачает себя. Ее жесты столь же красноречивы, как и меняющееся обращение к зеркальцу: ласковое в начале, пока зеркальце свидетельствует о ее превосходстве, затем — гневно-капризное.

**Речь героя** тоже помогает передать индивидуальность, является важным инструментом создания литературного характера. Вспомним пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке»: и кроткий ответ рыбака рыбке, и сварливая брань старухи великолепно рисуют их контрастные характеры. С особым мастерством созданы Милном и переведены Б. Заходером речевые характеристики персонажей



«Винни-Пуха». Мы помним и мрачноватый юмор пессимистичного ослика, и самовлюбленную болтовню Совы-интеллектуалки, и боязливо-эмоциональную речь Пятачка — очень маленького существа. Коммерции Советник из «Снежной королевы» Е. Шварца говорит языком бюрократических циркуляров, а избалованная маленькая разбойница отличается грубоватым юмором и тоном, не терпящим возражений.

Перечисленные нами приемы создания литературного характера — имя, портрет героя, манера поведения, мимика и жесты, его речевая характеристика (их можно назвать элементами косвенной характеристики героя, в отличие от прямого называния определенных качеств его характера) — не обязательно присутствуют в тексте в полном объеме. Но у читателя всегда есть возможность наблюдать за поступками героя, ведь именно в действии ярче всего раскрывается человеческий и не только человеческий характер.

Винни-Пух, как, впрочем, и другие персонажи книги Милна, обладает ярким и сложным характером, неслучайно имя его двусоставно. Он наблюдателен, сообразителен, можно сказать, философичен, наконец, он поэт. Однако его страсть к меду, проявленная уже в начале книги, нередко ставит героя в затруднительное, а то и в безвыходное (как в случае с Кроликом) положение. Но постепенно эпизоды, связанные с любимым медом, сменяются другими. В них на первый план выходят бесспорные достоинства Пуха: наблюдательность и сообразительность в сочетании с готовностью и способностью прийти на помощь. Во время экспедиции эти качества помогают не только открыть Северный полюс, но и спасти Крошку Ру. При помощи Пуха спасен Пятачок во время потопа, Тигра и Ру — при падении с дерева, ослик извлечен из реки. Наконец, во время бури Пух не только спасает себя и других, но и дарит честь победы, славу подвига Пятачку. В этой истории в характере Пуха проявляются качества подлинного героя: мужество и смекалка, скромность и благородство. Посвящение Винни-Пуха в рыцари, которым заканчивается книга, вполне закономерно. Так по мере развития сюжета, возможно, проявляются, а возможно, и появляются новые достоинства этого характера.

Характер может быть постоянен, а может быть изменчив. Установить это позволяет наблюдение за развитием сюжета. Вспомним Малыша и Карлсона: если характер последнего не меняется, во всех обстоятельствах сохраняя не только неудержимый оптимизм, неутомимую изобретательность, веселое озорство, но и самодовольную хвастливость и трусоватую безответственность, то

характер мальчика подвержен изменениям. Малыш постепенно взрослеет и готов отвечать не только за свои проказы, но и за судьбу Карлсона, оберегая его от внимания журналистов и назойливой публики...

Сюжет и характер оказываются взаимосвязаны: сюжет помогает раскрываться характеру, но и сам во многом определяется логикой развития характера. В отличие от фольклорных сказок, в которых цари похожи друг на друга, герои пушкинских сказок наделены неповторимыми характерами. Вспомним жестоко-своенравного царя из «Сказки о золотом петушке» или благородного царя Салтана. Обратимся к последнему и посмотрим, какие элементы сюжета и как его характеризуют. Этот царь не пленился заманчивыми и материально выгодными обещаниями старших сестер. Выбрав младшую, полюбившуюся ему не только мечтой о богатыре, но и тем, как она молвила об этом, он страстно нетерпелив в своей любви — «в тот же вечер обвенчался». Но как бы он ни любил жену, царь отправляется в поход, помня об интересах государства. Даже получив ложное известие о рождении «неведомой зверушки», Салтан смиряет свой гнев, ибо хочет сам во всем разобраться. А бояре, получив страшный подмененный приказ, тужат не только о царице молодой и ее злой доле, но и о государе, прежде всегда мудром и милосердном. Гвидон, прибывая в царство отца, застаёт его с неизменной «грустной думой на лице»: потеряв жену и сына, тот безутешен. А после того как чудесным образом обретает утраченное семейство, Салтан бурно проявляет свою радость. Следуя логике сюжета и его фольклорному источнику, Пушкин должен был завершить сказку не только воздаянием героям добрым, но и наказанием героев злых. Однако и прежде милосердный, царь Салтан не может карать в тот момент, когда он обретает счастье. Так логика созданного Пушкиным характера диктует завершение сюжета: не казнь, а великодушное прощение злодеек.

Разговор о литературном характере мы завершим вопросом о соотношении авторского и читательского отношения к герою. Прямые и косвенные характеристики героя вызывают определенный читательский отклик, который корректируется автором. Создавая характер Герасима, И. С. Тургенев активно использует сравнение. Органичность этого персонажа подчеркивают сравнения, основания для которых автор черпает из мира природы: дерево, молодой бык, степенный гусак, наконец, лев. Сравнение с деревом возникает при первом знакомстве с богатырем: оно акцентирует не только мощь Герасима, но и его связь с родной почвой. Переселенный в город насильственно, он с сочувствием уподоблен мо-

лодому здоровому быку, недоумевающему, куда мчит его железный поезд, и тоскует, как пойманный зверь. Обжившийся в городе и примирившийся со своей участью дворника, Герасим смахивает на степенного гусака — в этом образе очевидна авторская ирония. Наиболее сильное и поэтичное сравнение возникает в конце повести: возвращаясь на родину, Герасим выступает сильно и бодро, как лев. Так выражено авторское отношение и к самому протесту Герасима, к форме этого протеста — насильно разлученный с родиной, с крестьянским трудом, герой возвращается к тому, что для него естественно и органично.

## Пространство и время в художественном произведении

Анализ финала «Муму» привел нас к анализу еще одной важной составляющей художественного произведения — его **ориентации в пространстве и времени**. Почему так значимо для Тургенева перемещение Герасима из деревни в Москву и обратно? В повести об этом говорится в начале и финале — в завязке и развязке сюжета. Время и место действия литературного произведения — необходимый элемент сюжета, ведь любое событие происходит в некоем пространстве и развернуто во времени. Помимо этого, пространственно-временные ориентиры обладают еще и оценочными возможностями. Просторы деревенских пейзажей, на фоне которых нас знакомят с героем, так же как и сравнения, подчеркивают природную органичность Герасима, тогда как теснота его дворницкой каморки, непременно запертой на замок, — ограниченность свободы личности в суетном московском быту.

На что прежде всего необходимо обращать внимание, говоря о пространственно-временных ориентирах литературного произведения?

Пространство и время в художественном тексте современная традиция делит на *абстрактное* и *конкретное*. Абстрактность пространственно-временных ориентиров означает всеобщий и вневременной характер конфликта, не связанного с конкретным историческим временем и национальными, географическими реалиями. Это пространство и время сказки, басни, притчи. Таковы «Винни-Пух» Милна или «Ворона и Лисица» Крылова. Конфликт в этом случае универсален: мальчик всегда и везде будет играть со своим медвежонком и постепенно взрослеть, лстец всегда и везде найдет уголок в сердце. Не важно, в какой стране и в какое время происходит действие, потому и примет конкретной эпохи и стра-

ны мы не найдем. Чаще всего их отсутствие служит для читателя знаком высокого уровня обобщения. Иное дело — «Муму» Тургенева. В этом случае мы точно знаем, когда и где происходит действие: пространственно-временные ориентиры вполне конкретны, — и это важно для понимания авторской идеи. Конфликт и сюжет повести напрямую определяются реалиями крепостнической России XIX века.

Конкретное пространство и время — чаще всего примета реалистической традиции, с ее интересом к обусловленности человеческого бытия социальными условиями. Потому рассказ о бесправии крепостных сопровождается колоритными подробностями быта московского барского дома с многочисленной дворней, приживалками, а также быта крепостной деревни с сельскими трудами и обычаями. По тем же причинам сюжет и конфликт повестей М. Твена о Томе Сойере и Гекльберри Финне не отделим не просто от реалий американской провинциальной жизни XIX века, но от специфики жизни именно рабовладельческого Юга.

Помимо общих свойств пространство и время имеют и специфические характеристики.

Пространство в произведении, если оно географически конкретизировано, отчетливо делится на *свое* и *чужое*. Чужое обладает свойствами экзотического, чудесного мира, потому в нем необыкновенные события в большей степени воспринимаются как вероятные, возможные. Так, мы уже упоминали Лапландию, выбранную Андерсеном для резиденции Снежной королевы, или Китай с его экзотикой, на фоне которой разворачивается притча о соловье и силе искусства. Экзотична для английских (и не только) читателей и Индия Р. Киплинга, выбранная для повествования о жизни зверей по закону джунглей, закону справедливому и целесообразному, порой более мудрому, чем законы людей.

Напротив, *свое*, узнаваемое пространство придает сказочным событиям эффект достоверности. Такова роль Москвы, упомянутой в «Цветике-семицветике» В. Катаева, или Стокгольма в повестях Линдгрена о Карлсоне.

Есть в детской литературе и пример обратной связи — «Чудесное путешествие Нильса по Швеции» С. Лагерлёф. В этом случае сказочный сюжет помогает знакомству с географией, открывает подлинные, но не менее увлекательные, чем в сказке, ландшафты родной для автора Швеции. Однако чаще с конкретным и узнаваемо своим пространством читатель имеет дело в реалистической традиции. В этом случае сокращается дистанция между миром читателя и миром произведения, и изображенные события кажутся

ближе и понятнее. Таковы для американцев приключения Тома Сойера, для шведов — проделки Эмиля из Леннеберги, для нас — рассказы из жизни Дениски Кораблева.

Важной характеристикой пространства является его *открытость* или *закрытость*. Замкнутость пространства может быть знаком защищенности от постороннего вторжения или влияния. Так организован мир леса в «Винни-Пухе». Знаменательно, что роль границы А. Милн отводит реке, недвусмысленно вызывая ассоциации с рекой времени. Однако чаще закрытые пространства связываются с ограничениями в судьбах героев, с определенными тревожными поворотами сюжета. В этом случае открытое пространство символизирует свободу, широту мира или души героя. Так, в «Мио, мой Мио!» А. Линдгрена замкнутое пространство замка рыцаря Като, куда идет для страшной битвы Мио, противопоставлено свободе радостных прогулок героя с друзьями по просторам отчих владений. Тоскует в четырех стенах свободолюбивый Гек Финн, убегая в конце концов на просторы вольной, как и он, Миссисипи. Мы уже вспоминали тесную каморку Герасима, противопоставленную открытому пространству пашни или покоса. Этот пример заставляет нас упомянуть о еще одном пространственном противопоставлении, особенно значимом для русской литературы, — о *городе* и *деревне*.

Город с его суетой противопоставляется деревне, где человек ближе к природе, где жизнь нетороплива и очевиден ее подлинный смысл. О значимости противопоставления города и деревни в «Муму» мы уже говорили, напомним также о «Ваньке» А. П. Чехова. Герой томится в городе, где люди ожесточены, где даже рождественская служба утратила обаяние, и с тоской вспоминает красоту родной деревни, деревенскую церковь, ночное звездное небо, зимний лес и милых сердцу людей.

Разговор о Рождестве позволит нам вернуться к временным ориентирам произведения и их выразительным возможностям.

В жизни человека верующего *религиозные праздники* являются важной приметой времени. Для европейской культуры, неразрывно связанной с христианскими ценностями, особенно значимы Рождество и Пасха. Традиция рождественской сказки и святочного рассказа необыкновенно разнообразна. В детское чтение вошли такие разные произведения, как «Щелкунчик и мышинный король» Гофмана и «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя, «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского и «Ванька» А. П. Чехова.

В классической рождественской сказке вера в торжество добра и справедливости поддерживается атмосферой Рождества: не-

справедливость и страдания присутствуют в мире, но со светлой верой легче, порой чудесным образом, преодолевается зло. Такова столь любимая всеми «Ночь перед Рождеством» Гоголя. Чем ближе к нам по времени, тем драматичнее становится рождественская литература. В «Мальчике у Христа на елке» Достоевского земной мир враждебен маленькому сиротке, вопреки ожиданию даже в Рождество никто не спешит его спасать, и торжество справедливости возможно лишь в ином, загробном мире. Не менее драматичен «Ванька» Чехова: в рождественской атмосфере еще острее выступает безысходность положения героя, с тоской вспоминающего деревенское житье. Не только знаменитый адрес на его письме к дедушке не позволяет надеяться на традиционное рождественское чудо, внезапное освобождение от неволи и унижения. В кратких авторских характеристиках взрослых и их участия в судьбе мальчика недвусмысленно обозначено их равнодушие к будущему Ваньки. И все же рождественское чудо в «Ваньке» происходит: принимаясь за письмо в ожесточении, герой постепенно меняется. Память о тех, кто был добр к нему, просветляет его, и спать Ванька ложится умиротворенный.

К этой же традиции примыкает и «Крокодил» К. Чуковского, в котором рождественская атмосфера не исчезла, несмотря на замену сочельника каникулами в советских изданиях сказки. «Крокодил» создан в тревожное время (в начале 1917 года он уже был опубликован), но на первый взгляд в нем все традиционно. В рождественской атмосфере естественно абсолютное торжество добра: люди обещают поломать клетки, разбросать цепи, звери в ответ — спилить когти и рога. Помните, мы говорили о двуадресности финалов в детской литературе? Из их числа и окончание «Крокодила». Ребенок искренне радуется возможности гармоничного существования людей и зверей, а взрослый понимает ироничность такого примирения. Надо всем «Крокодилом» витает мощный дух авторской иронии: ироничны его образы, ритмы, сюжетные ходы, пародирующие литературные штампы или обыгрывающие классические ритмы и символы русской литературы. Волк и ягненок в одном челноке — красноречивый образ недостижимой идиллии. В 1917 году призыв поломать ружья и закопать пули, разбить железные решетки воспринимался особенно остро, и столь же остро осознавалась ироничность финальной гармонии. Так проявляются приметы времени, его дыхание даже в сказке — жанре, от истории наиболее далеко.

Для современного читателя *исторические характеристики* — важнейшие временные ориентиры. В том случае когда временные

координаты исторически конкретны, необходимо выявлять связь между исторической обстановкой и сюжетом, конфликтом, вовлеченными в него характерами. Читая о временах прошедших, ребенок часто нуждается в историческом комментарии. Понять сюжет и идею таких произведений, как «Муму», «В дурном обществе», «Толстый и тонкий», не зная особенностей жизни царской России, невозможно. Более того, историческое время стремительно, и то, что еще недавно было остро современно, в скором времени становится достоянием истории и уже нуждается в комментарии. Сказки Э. Успенского о крокодиле Гене и его друзьях и дяде Федоре полны примет недавно ушедшего советского быта. Современный ребенок вряд ли поймет без помощи взрослого, почему собаки предпочитают покупать мясо не на рынке (в мясе, продающемся в магазине, больше костей) или почему нельзя просто купить кирпичи, а надо получать разрешение у Ивана Ивановича.

Но существует и обратная связь: часто именно литература становится первым проводником ребенка в мир истории, полный героизма и трагедий. В художественных образах легче постигать мир далекого и недавнего прошлого. И судьба глухонемого богатыря, сострадание погибшей собачке расскажут об ужасах крепостного права не менее убедительно, чем главы учебника истории.

Время традиционно измеряется и *природными ритмами*. Смена сезонных и суточных циклов в литературе приобретает особое, часто оценочное значение. В силу климатических и культурных особенностей, еще глубже — мифологических верований, — складывается определенный стереотип восприятия утра и вечера, зимы и лета. Традиционно четыре времени года и суточный цикл соотносят с эпохами человеческой жизни. Это нашло отражение и в поэтическом языке: вспомните, Тургенев, говоря о хозяйке Герасима, пишет о старости как о вечере ее жизни.

Выбирая для тех или иных событий временные ориентиры, автор рассчитывает на определенную эмоциональную реакцию, усиливающую воздействие события на читателя. Так, утро и весна — пора возрождения в природе, возвращение живительного солнечного света и тепла, традиционно соотносимые с детством и юностью, — вызывают позитивные эмоции. Напротив, вечер и осень, угасание света, увядание природы, соотносимые со старостью, обычно сопряжены с грустью. Холод зимы и мрак ночи также приобретают в художественном тексте символическое значение и часто связаны с негативными эмоциями. На рассвете знакомится летчик с Маленьким принцем, ночью чудесный малыш даст укушать себя змее и упадет на песок бездыханный. Но на рассвете

(опять на рассвете!) летчик не найдет его тела — это дарит читателю надежду на возвращение Маленького принца к своему цветку. Именно ночью предстоит Мио сразиться с рыцарем Като: ночью переживает мальчик ужас заточения и страх кары, а на рассвете грозный рыцарь будет повержен.

Пик страданий гадкого утенка, героя Андерсена, приходится на осень и зиму. А весной юный лебедь обретает вполне заслуженное счастье, которое усилено великолепием обновленной природы. Вписан в природный цикл и сюжет «Снежной королевы»: Кай пропадает зимой, весной Герда отправляется на его поиски, вместе с возрождающейся природой обретая надежду, а задержавшись в чудесном саду, именно осенью переживает жестокие лишения. Зимой девочка борется с войсками Снежной королевы, а весной возвращается домой. Благоуханное лето, как мы уже отмечали, — знак окончательного торжества над Снежной королевой.

Притом что существует достаточно устойчивая традиция и опирающиеся на нее читательские ожидания в восприятии сезонных и суточных координат, в литературе последних столетий усиливается тенденция индивидуально-авторского отношения к временным ориентирам. Читатель, привыкший к тому, что осень — пора грусти, а весна — время возрождения, на этом фоне острее воспринимает новизну пушкинской «Осени» с признанием в нелюбви к весне и гимном осеннему увяданию природы. Романтики реабилитировали ночь — время традиционно мрачное и тревожное. Для них это пора прикосновения к таинственному и чудесному в противоположность обыденности скучных дневных забот. Именно ночью происходит в «Щелкунчике и мышине короле» Гофмана вторжение в обычную жизнь Мари сказки с ее и страшными, и радостными событиями. Днем Алеша, герой сказочной повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», ведет жизнь обыкновенного пансионера, а ночью знакомится со сказочным миром подземных жителей. И наоборот, ночью Чернушка — могущественный министр, а днем он обречен быть всего-навсего курицей.

Мы начали разговор о пространстве и времени с тезиса об их общности. Наиболее ярко единство и взаимосвязь пространственно-временных ориентиров раскрывается на примере **пейзажа** — еще одного важного элемента художественного произведения. Вспомним пушкинские зимние стихи. В «Зимнем вечере» действие происходит в замкнутом пространстве ветхой лачужки, за ее окошком завывает буря, еще усиливая мрак и холод мира;



печаль и темнота характеризуют и пространство дома, а рядом с поэтом — старушка-няня, что вполне соотносится с эмоциональным полем зимнего вечера. Иное дело — «Зимнее утро». Сияет солнце, взор поэта свободно переносит нас то на холодные просторы заснеженных полей, то в уютное пространство комнаты, озаренной теплым янтарным блеском, и на этот раз спутница поэта молода и прекрасна.

Схватка рыцаря Като и Мио происходит ночью, в замкнутом мрачном замке. Охраняемая стражниками башня, озаряемая огарком свечи, не столько рассеивающим, сколько усиливающим мрак, — образ временного торжества рыцаря Като. Однако, преодолевая ужас тьмы и заточения, черпая силы в помощи друзей, Мио обретает мужество и меч для решительного удара. Грозный рыцарь исчез. Победа над злом тоже оформлена в пространственно-временных символах: Мио распахивает окно, преодолевая замкнутость пространства, и видит наступившее утро — утро, которое идеально гармонирует с возвращением заколдованных детей. Победа над мрачным рыцарем дарит миру утраченные краски, действие переносится из замка на лоно природы: озеро, прежде черное, радуется игрой солнечных бликов на голубой воде, в прежде мертвом лесу пробивается зеленый листок.

\* \* \*

Описывая ключевые моменты анализа литературного произведения, мы неслучайно обращались к одним и тем же текстам — это позволило нам увидеть, насколько связаны различные элементы структуры художественного целого. Мы начали наш разговор именно с композиции, чтобы подчеркнуть: мир произведения создан, выстроен по определенным законам, автор управляет нашим восприятием при помощи различных композиционных приемов. Затем мы обозначили основные элементы, из которых складывается предметный мир произведения: события и персонажи, которые в них вовлечены, пространство и время действия.

Мир художественного произведения во многом подобен действительности, но не равен ей. При анализе необходимо помнить, что мир в литературе не списан с природы, он создан автором. Более того, вне языкового воплощения этот мир не существует. Поэтому все, что названо, обозначено в тексте не случайно — о том, что несущественно, просто не говорится. Средства, которыми создается литературное произведение, позволяют нам судить об авторской индивидуальности и законах жанра. Сюжеты сказок Гоф-

мана пронизаны мрачноватой фантастикой, у Андерсена важную роль играют религиозные мотивы, а сказки Пушкина полны тонкого психологизма и мягкой иронии.

Один и тот же автор может использовать очень разные приемы. Условно-символические портреты, интерьеры и пейзажи в «Мио, мой Мио!», сказочной повести, созданы Линдгрэн иными средствами, чем подробные, достоверные и индивидуально-неповторимые портреты, интерьеры и пейзажи в реалистической повести «Эмиль из Леннеберги». В любом случае писатель обращается к читательскому воображению, а не к чувственному восприятию действительности. Читатель становится «соавтором», воссоздавая мир, запечатленный автором в слове, и потому чтение — это творческий процесс. Чем глубже погружение в мир произведения, чем активнее воображение — тем полнее эмоциональный контакт с текстом и удовольствие от книги.

Но затем наступает следующий этап. Эмоции, возникающие в процессе чтения, будят мысль, появляется потребность разобраться в своих впечатлениях. На помощь в воспитании вдумчивого читателя приходит литературоведческий анализ. В стремлении выявить потенциал воздействия на читателя различных выразительных приемов и осознать их роль в создании целого мы приближаемся к пониманию авторской идеи. Если путь писателя — от замысла к тексту, то в процессе литературоведческого анализа исследователь проходит обратный путь — от текста к замыслу автора. Это своего рода перевод — перевод с языка образов на язык понятий. Классическое литературоведение понимает чтение как процесс диалогический, подчеркивая взаимодействие автора и читателя, того настоящего читателя, для которого литературное произведение — это не только источник представлений о писателе, свод его идей, мыслей и чувств, но и стимул к собственным эмоциям и размышлениям о мире и человеке.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Прочитайте в книгах, указанных в списке литературы к главе 1, как трактуют ученые понятия:
  - художественное творчество;
  - специфика искусства;
  - литература как искусство;
  - художественный вымысел;
  - условность;
  - литературный образ;

- речь в литературном произведении;
  - тематика и проблематика литературного произведения;
  - автор;
  - художественная идея;
  - эмоциональная оценка.
2. Что называется композицией литературно-художественного произведения?
  3. Что является предметом композиционного анализа текста?
  4. Назовите компоненты (элементы) текста и их функции в художественном произведении.
  5. Проанализируйте названия рассказов В. Драгунского, В. Голявкина, Ю. Яковлева, Н. Носова. Какую конкретную роль играет каждое название? Чем отличаются друг от друга названия рассказов этих писателей?
  6. Как связаны между собой начала и концы следующих произведений: «Рике с хохолком», «Золушка», «Спящая красавица» Ш. Перро, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Щелкунчик и мышинный король» Гофмана, «Русалочка» Андерсена, «Сказка о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, «Спящая царевна» В. А. Жуковского, «Кавказский пленник» Л. Н. Толстого?
  7. Проанализируйте следующие произведения с точки зрения авторского членения текста:
    - Ш. Перро. «Спящая красавица»;
    - А. С. Пушкин. «Сказка о царе Салтане»;
    - П. П. Бажов. «Каменный цветок»;
    - К. Чуковский. «Муха-цокотуха».
  8. С какими композиционными приемами вы встретились, перечитывая произведения, названные в задании 7?
  9. Что такое сюжет литературно-художественного произведения?
  10. Что такое конфликт литературно-художественного произведения? Что может являться источником конфликта в литературном произведении?
  11. Выделите элементы развития конфликта в следующих произведениях: в «Русалочке» Андерсена, в «Сказке о царе Салтане...» А. С. Пушкина, в рассказе В. Ю. Драгунского «Тайное становится явным». Определите источник конфликта и его суть, позиции участников.
  12. Сравните сюжеты следующих сказок: «Шиповничек» (братья Гримм), «Спящая красавица» (Ш. Перро), «Спящая царевна» (В. А. Жуковский).
  13. Сравните сюжеты сказок: «Золушка» Ш. Перро и «Золушка» Е. Шварца.
  14. Сравните системы персонажей в сказках, названных в заданиях 12, 13.

15. Охарактеризуйте образы-персонажи в сказках о Золушке Ш.Перро и Е.Шварца, в одном из рассказов В.Драгунского. Какие приемы создания образов-персонажей используют авторы?
16. Охарактеризуйте образы пространства и времени в сказке Андерсена «Снежная королева».

## 1.2. СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Где, когда и как рождается музыка поэзии? Подвластна ли она каким-либо законам? Или поэт — носитель чистого вдохновения — творит по какому-то наитию? На все эти вопросы пытались ответить и сами поэты. Вспомним у А. С. Пушкина:

И пробуждается поэзия во мне:  
 Душа стесняется лирическим волненьем,  
 Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться, наконец, *свободным*<sup>1</sup> проявленьем...  
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
 Минута — и стихи *свободно* потекут.

С другой стороны, у В. В. Маяковского:

<...>  
 Изводишь *единого* слова ради  
 Тысячи тонн словесной руды.

Очевидно одно: «лирическое волненье» — то, что можно назвать свободным чувством в душе поэта, — требует единственно верного слова для своего выражения. И, будучи словесно оформленным, оно существует в соответствии с законами языка, а являясь произведением литературы, подчиняется закономерностям ее развития, следует нормам и правилам, которые словесность выработала на протяжении многих веков своего развития. Их знание помогает глубже понять лирическое произведение, услышать «музыку выраженного чувства».

Лирика<sup>2</sup> — изначально напевные по своему звучанию, интимные по содержанию произведения, которые предназначались для исполнения под аккомпанемент лиры или лютни<sup>3</sup>. Сейчас термин

<sup>1</sup> Везде, где это не оговаривается специально, все графические выделения в тексте принадлежат мне. — А.Д.

<sup>2</sup> От греч. *lyra* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи. Есть еще одно объяснение термина: от греч. *lyricos* — поющий под звуки лиры.

<sup>3</sup> Лютня, как и лира, — щипковый музыкальный инструмент.

«лирика» используется для обозначения в основном стихотворных произведений, которые имеют небольшие размеры, отличаются насыщенностью выражения чувств, переживаний автора.

Знание особенностей лирического произведения помогает читателю открыть запечатленное в слове «волнение души» поэта, проникнуться поэтическим восторгом, переживанием.

Главное содержание лирического произведения — человеческое переживание, которое может выражаться прямо и открыто — в задушевных признаниях, исповедальных монологах, как, например, в стихотворении С.А.Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...». Часто такая лирика называется медитативной (лат. *meditatio* — обдумывание, размышление), и этим определением подчеркивается наличие взволнованного и психологически напряженного раздумья о чем-либо.

Чувства в лирике могут выражаться и косвенно, опосредованно, через изображение внешней реальности (описательная лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (иногда такую лирику называют повествовательной). Однако даже и в таких случаях в произведении есть медитативное начало, поэтому эти названия (описательная, пейзажная, повествовательная) в большей степени условны, поскольку каждое из них, взятое отдельно, не определяет всей полноты произведения. Ведь описание природы неизбежно связано с чувствами, которые испытывает человек, и мыслями, вызванными этими переживаниями. Так, смена времен года оказывается созвучна мыслям о быстротечности времени, причем и весна, и осень, и зима ассоциируются с определенным состоянием души. Например, в стихотворении А.А.Фета цветение сада вызывает чувства радости, счастья, мысли о непостижимости красоты и тревожное ожидание таинственной встречи.

Сад весь в цвету,  
 Вечер в огне,  
 Так освежительно-радостно мне!  
 Вот я стою,  
 Вот я иду,  
 Словно таинственной речи я жду.  
 Эта заря,  
 Эта весна  
 Так непостижна, зато так ясна!  
 Счастья ли полн,  
 Плачу ли я,  
 Ты — благодатная тайна моя.

(1884)

В таких произведениях описание природы и тех чувств, которые она вызывает, дается одновременно, параллельно.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть «лирическим героем». Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым<sup>1</sup>, принят в литературоведении и критике наряду с синонимичными ему именованиями лирическое «я», «лирический субъект».

О лирическом герое говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Лирический герой связан тесными узами с автором, с его мироощущением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого поведения, чувствами, однако его не нужно отождествлять с автором как биографической личностью.

Лирику, в которой переживания лирического героя максимально близки авторским, принято называть автопсихологической.

Выраженные в произведении переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, непохожим на него, лицам. Иногда стихотворения предстают как высказывания определенного персонажа, в таком случае их называют ролевыми стихотворениями. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ролевой (в отличие от автопсихологической). К таким произведениям, например, относится стихотворение Ф.И. Тютчева «Листья». Однако даже если перед нами ролевое стихотворение, все равно в нем выражены чувства и переживания поэта, только сделано это более опосредованно, нежели в автопсихологических стихотворениях.

В тех лирических произведениях, где есть событийность, как правило, присутствует сюжет — развитие событий во времени и в определенном пространстве. Эта особенность присуща балладам — лиро-эпическим повествовательным произведениям в стихотворной форме чаще всего исторического или легендарного, таинственного или необычного содержания («Светлана» В.А. Жуковского, «Летучий корабль» М.Ю. Лермонтова, «Баллада о королевском бутерброде» А.Милна). Однако в большинстве лирических произведений событийного сюжета нет, но даже и тогда, когда он есть, *главным* остается *сюжет лирический* — так называют развитие чувства-мысли, выраженных в произведении. В лирическом произведении незачем искать завязку, кульминацию и развязку —

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 118. О лирическом герое см. также: Степанов Н. А. Лирика Пушкина. — М., 1959. — С. 106—109. Существует и другая научная традиция, связанная с разграничением понятий, обозначенных приведенными терминами (Б.Корман, Л.Гинзбург, С.Н.Бройтман и др.).

классические ступени в развитии сюжета эпического и драматического произведения. Важно выявить, как меняются чувства, и осмыслить, почему это происходит; как связаны между собой переживания и мысли лирического героя.

Как правило, при анализе лирического произведения принято говорить о лирическом зачине, который определяет эмоциональную настроенность произведения. Он может представлять собой обращение, вопрос, восклицание, а иногда сразу называть то чувство, которое будет развиваться в дальнейшем. Так, в стихотворении С.А.Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» первый стих сразу вводит читателя в круг переживаний лирического героя. Иногда в зачине дается пейзаж, который призван оттенить чувства лирического героя. Так, в стихотворении И.С.Тургенева «В дороге» первые стихи передают состояние природы и одновременно — чувства лирического героя:

Утро туманное, утро седое,  
Нивы печальные, снегом покрытые,  
Нехота вспомнишь и время былое,  
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

Зачин часто предваряется заглавием, которое может называть жанр и тему произведения, его главный тематический образ («Парус» М.Ю.Лермонтова, «Зеленый шум» Н.А.Некрасова). Здесь заглавие является как бы началом зачина, оно направляет внимание читателя на то, что поэт считает важным, значительным для восприятия стихотворения. Некоторые поэты почти всегда озаглавливали свои стихотворения, как, например, В.В.Маяковский, а вот А.А.Фет, всегда давая названия лирическим циклам, отдельные произведения в них называл редко.

Важнейшую роль в лирическом произведении играет концовка. Напомним, что концовку не следует отождествлять с развязкой сюжетного произведения, как зачин — с завязкой. Развязка — разрешение конфликта, движущего событием. Лирическая концовка — это разрешение нараставшего на протяжении всего стихотворения эмоционального напряжения, вывод из размышления, обобщение частного случая, которые дали толчок к переживанию. Можно сказать, что все движение мысли и чувства в стихотворении стремится к концовке — она, как в фокусе, собирает всю образную энергию стихотворения, которое как бы для нее и пишется.

Концовки стихотворений могут быть самыми разными в зависимости от жанра и характера выражаемого чувства: призыв, вопрос, восклицание, обращение. Иногда концовка — это некое

обобщение, завершение темы (последняя строфа «Весенней грозы» Ф.И. Тютчева).

В лирическом произведении на всем его протяжении может развиваться какое-то одно чувство в его различных оттенках, в разной степени интенсивности («Я пришел к тебе с приветом...» А.А. Фета). Но иногда в стихотворении выражена целая гамма чувств, они переходят друг в друга, наплывают, пересекаются, взаимно дополняют, а иногда и исключают друг друга («Осенний вечер» Ф.И. Тютчева).

Безусловно, наибольшую роль для выражения чувства в лирическом произведении играют лексические средства — как общеязыковые, так и собственно поэтические. К первым относятся синонимы, антонимы, омонимы, паронимы, диалектизмы, архаизмы и т.д. Выразительность и образность поэтической речи обуславливаются особыми средствами, в частности *тропами* (от греч. *tropos* — поворот, оборот речи) — словами, в которых главным оказывается переносное значение. Цель такого словоупотребления — максимально полно выразить владеющие поэтом чувства, донести их до читателя, привлечь его внимание, заставить увидеть изображаемое в другом плане, с иной точки зрения — и в результате задуматься и глубже понять смысл произведения.

Тропы представляют собой формы образного мышления, обогащающие речь новым содержанием. Основу тропа образует *сравнение*, которое должно иметь основание — признак, позволяющий сблизить, сопоставив, одно явление или понятие с другим.

Обычно выделяют *прямые сравнения*. Они могут вводиться при помощи синтаксических средств: сравнительных союзов *словно, будто, как, чем* («Хорошо бы, как ветками ива, / Опрокинуться в розовость вод»; «Снег, словно мед ноздреватый, / Лег под прямой частокол». — С.А. Есенин); с помощью слов *похожий, подобный* («Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени». — А.С. Пушкин). Прямые сравнения могут быть образованы и при помощи лексических и грамматических средств — тогда возникают бессоюзные сравнения. К ним относятся сравнения, которые выражаются формой творительного падежа («Золотую лягушкой луна / Распласталась на тихой воде». — С.А. Есенин), сравнительной степенью прилагательного («Синее оперенья селезня / Сверкал за Камою рассвет». — Б.Л. Пастернак), приложением («Ягненок кудрявый — месяц / Гуляет в голубой траве». — С.А. Есенин). Кроме прямых существуют и отрицательные сравнения. Они часто используются в фольклоре и в авторских произведениях, написанных в подражание фольклорным. Первая часть в отрица-



тельных сравнениях — образ с отрицанием, а вторая, утвердительная, является тем, что сравнивается:

*Не ветер бушует над бором,  
Не с гор побежали ручьи —  
Мороз-воевода дозором  
Обходит владенья свои.*

(Н. А. Некрасов)

Троп возникает тогда, когда традиционное название предмета (явления) переносится на другой предмет (явление) по каким-то смысловым отношениям (сходству, со- и противопоставлению). При этом само переносное значение становится многоаспектным, «подвижным», создавая словесный образ. Обычно к тропам относят метафору, метонимию (синекдоху — разновидность метонимии), литоту, гиперболу.

В основе *метáфоры* (греч. *metaphora* — перенос) лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. При этом сам признак не называется. В основе переноса лежит ассоциация по сходству или по аналогии. Например, *старость* можно назвать *вечером* или *осенью жизни*, так как все эти три понятия ассоциируются у говорящего по общему признаку — «приближение к концу» (жизни, суток, года).

Метафору всегда можно развернуть в сравнение. Проиллюстрируем это на примере стихотворения С. А. Есенина:

*Не бродить, не мять в кустах багряных  
Лебеды и не искать следа.  
Со *снопом волос* твоих овсяных  
Отоснилась ты мне навсегда.*

В данном случае метафора — *сноп волос*. Употребление этих двух слов рядом становится возможным, потому что говорящий подразумевает (но не называет!) основу сходства: волосы можно перетянуть лентой, как перетягивают сноп, и окажется, что у них общий признак — форма. Эту метафору можно превратить в сравнение: *волосы, как сноп*.

*Метонímия* (греч. *metonymia* — переименование), как и метафора, основана на переносе значения. Однако здесь между прямым и переносным значениями слова связь более тесная, нежели в метафоре. Чаще всего она вещественная или причинно-следственная. Метонимия возникает тогда, когда вместо предмета называется один из его признаков или одна из его составляющих частей. Например:

Прощай, немытая Россия,  
Страна рабов, страна господ,  
И вы, мундиры голубые,  
И ты, им преданный народ.

(М. Ю. Лермонтов)

В данном случае «голубыми мундирами» названы жандармы, которые носили форму голубого цвета. Метонимию нельзя вернуть в сравнение.

Особый вид метонимии — *синекдоха* (греч. *synekdoche* — со-подразумевание). Это перенос значения с одного явления или предмета на другое явление или предмет по признаку количественного отношения между ними. Синекдоха возникает, когда:

- употребляется название целого вместо названия части. Василий Теркин в одноименной поэме А. Т. Твардовского в кулачном поединке с фашистом говорит:

Ах, ты вон как! Драться каской?  
Ну не подлый ли *нарог*!

Существительное «народ» в данном случае используется вместо подразумеваемого «человек», «солдат»;

- употребляется название части вместо названия целого: «Все флаги в гости будут к нам» (А. С. Пушкин). Существительное «флаги» в данном случае обозначает «страны», символами которых они являются;
- единственное число употребляется вместо множественного — и наоборот: «И слышно было до рассвета, как ликовал *француз*» (М. Ю. Лермонтов); «Мы все глядим в *Наполеоны*» (А. С. Пушкин);
- родовое понятие (более широкое) используется вместо видового (более узкого) — и наоборот: «Ну что ж, садись, *светило*» (В. В. Маяковский). «Светило» употребляется вместо «солнце», хотя «светило» обозначает любое небесное тело, излучающее свет, а не только солнце. Н. В. Гоголь: «Пуще всего береги *копейку*» (в значении «деньги»).

*Гипербола* (от греч. *hiperbole* — преувеличение) — образное словоупотребление, преувеличенно показывающее свойства какого-нибудь предмета, явления или действия, чтобы усилить художественное впечатление, например: «...и ядрам пролетать мешала // *Гора кровавых тел*» (М. Ю. Лермонтов).

В противоположность гиперболе *litóma* (от греч. *litotes* — простота, малость, умеренность) — это художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета или явления. Например, у Н. А. Некрасова:

И шествуя важно, в спокойствии чинном  
 Лошадку ведет под уздцы мужичок,  
 В больших сапогах, в полушубке овчинном,  
 В больших рукавицах, а сам с ноготок.

Одним из главных средств художественной выразительности в литературном произведении (а в лирическом — тем более) является *эпитет* (от греч. *epitheton* — приложение). Это поэтическое определение, обычно выраженное именем прилагательным, которое усиливает какой-то характерный признак определяемого и таким образом подчеркивает эмоциональное отношение автора к предмету речи. В качестве эпитета могут выступать не только прилагательные, но и существительные, являющиеся приложением, и наречия, метафорически определяющие глагол. Например: «Робко месяц смотрит в очи, / Изумлен, что день не минул» (А. А. Фет).

В многообразии эпитетов выделяют некоторые виды, за которыми закрепились определенные термины.

1. Прежде всего это *постоянные* эпитеты, характерные для словесного творчества на ранних его этапах (фольклор, средневековые литературы). Постоянные эпитеты облегчали певцу, сказителю исполнение произведения. Любой фольклорный текст насыщен такими, по большей части «украшающими», эпитетами. «В фольклоре девица всегда красна, молодец — добрый, батюшка — родной, детушки — малые, молодчик — удалый, слезы — горючие, орел — сизый, цветок — алый, камень — горячий, пески — сыпучие, ночь — темная, лес — стоячий, горы — крутые, леса — дремучие, туча — грозная, ветры — буйные, поле — чистое, солнце — красное, лук — тугой и пр.»<sup>1</sup>.

2. *Изобразительные* эпитеты. Они выделяют существенные стороны изображаемого без внесения оценочного элемента. Так, например, в стихотворении С. А. Есенина «Черемуха»: «Белая черемуха под моим окном...». Или в стихотворении А. А. Фета:

Чудная картина,  
 Как ты мне мила:  
 Белая равнина,  
 Полная луна...

<sup>1</sup> Аникин В. П. Теория фольклора: курс лекций. — М., 1996. — С. 295.

Прилагательные обозначают цвет или форму предмета, его «возраст» и помогают нам отчетливее их представить.

3. *Лирические* эпитеты передают отношение к описываемому, например у А. С. Пушкина в «Зимней дороге»:

Сквозь волнистые туманы	По дороге зимней, <i>скудной</i>
Пробирается луна,	Тройка борзая бежит,
На <i>печальные</i> поляны	Колокольчик однозвучный
Льет <i>печально</i> свет она.	Утомительно гремит.

4. Наиболее выразительны *метафорические* эпитеты, в которых слово, обозначающее признак, употребляется обязательно в переносном значении. Этот вид переноса многим исследователям дает основание сближать эпитет с тропами. Так, например, в стихотворении А. С. Пушкина «Зимнее утро»:

Мороз и солнце; день *чудесный!*  
 Еще ты дремлешь, друг прелестный...  
 <...>  
 Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,  
 На *мутном* небе мгла носилась...

В приведенном примере два метафорических эпитета. В обоих случаях прилагательные употреблены в переносном значении. «Чудесный» («являющийся чудом, совершенно небывалый, необычайный») в данном случае обозначает «очень хороший, замечательный». А «мутное<sup>1</sup> небо» — не просто затянутое облаками, а потускневшее, мрачное, лишенное высоты, красок. Эти эпитеты значимы в стихотворении: первый усиливает красоту зимнего утра, а второй — вчерашнее зимнее ненастье. Эпитет может быть одновременно и лирическим, и метафорическим (об этом см. ниже).

Огромное значение в лирическом произведении играет *олицетворение*. Это поэтический прием, состоящий в перенесении свойств человека на неодушевленные предметы, явления природы или животных, которые при этом наделяются человеческими качествами.

Часто в основе переноса оказывается ощущаемое сходство живого и неживого. Так, у Ф. И. Тютчева:

Неохотно и несмело  
*Солнце смотрит* на поля.  
 Чу, за тучей прогремело,  
*Принахмурилась* земля.

<sup>1</sup> В прямом значении прилагательное «мутный» употребляется по отношению к жидкости и обозначает ее непрозрачность.

Или:

Овеян вещею дремотой,  
Полураздетый лес грустит.

Или:

О чем ты *воешь*, *ветр* ночной,  
О чем так *сетуешь* безумно?

В последнем примере ветер «воет» и «сетует». В основе данного переноса — звуковое сходство: звук ветра уподобляется вою волка, а иногда и человека в состоянии безутешного горя<sup>1</sup>. Переносное значение глагола «выть» («изнывать от тоски, горя») приводит к возникновению еще одного олицетворения: «ветр сетует».

Анализ лирического произведения (если нет названия и эпиграфа) целесообразнее всего начинать с выявления особенностей средств его художественной выразительности. Именно они проявляют авторские чувства, ощущения, которые складываются в лирический сюжет.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Прочитайте в «Теории литературы» Б.В.Томашевского, как ученый трактует следующие понятия: *поэтическая лексика*, *поэтическая семантика*, *поэтический синтаксис* и *звуковая организация речи*.
2. Какие языковые явления Б.В.Томашевский относит к поэтической лексике?
3. Что такое тропы? Какие виды тропов существуют?
4. Расскажите о том, как возникает метафора.
5. Приведите по пять примеров на каждый вид тропа из художественных произведений и раскройте роль каждого в структуре текста.
6. Какие приемы звуковой организации речи выделяют ученые?
7. Приведите примеры разных приемов звуковой организации речи из художественных произведений.
8. Что отличает лирические произведения от эпических и драматических?
9. Что такое лирический сюжет? Чем он отличается от сюжета в эпических и драматических произведениях?

---

<sup>1</sup> Ср. в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» описание прощания с умершим: «Родные по Прокле *завыли* // По Прокле семья *голосит*».

В предыдущем параграфе, посвященном анализу лирического произведения, вы познакомились со специфическими особенностями произведений этого рода литературы. Лирические тексты лаконичны, и потому особую значимость приобретают не только композиционные особенности строения текста, его пространственно-временная ориентация, проблема изображения человека в его внешнем и внутреннем проявлениях: по-особому функционирует в лирике язык, неслучайно существует термин «поэтическая речь». В лирике важны не только сами слова, но их последовательность, взаимосвязь. Те уровни и элементы языка, которые в бытовом употреблении кажутся формальными: звук, слово, синтаксическая организация и другие — в поэтической речи несут содержательную нагрузку.

Поэты, пишущие для маленького — еще даже не читателя, а слушателя — осознают особую ответственность. Они не только облачают в поэтическую форму обаятельный мир детских впечатлений, не только открывают маленькому человеку мир поэтических образов, порой еще новых тем и чувств, не просто говорят о важном для себя и ребенка. Детский поэт становится проводником в мир поэзии «взрослой», готовит будущего читателя великой поэзии. Может быть, именно поэтому многие элементы поэтической формы в детской поэзии становятся предметом игры — играя, ребенок познает мир. И поэзию, ее тайны и законы он тоже впервые открывает в игровой форме.

Главным отличием речи поэтической от прозаической является ритм. Как же ритм создается и как воздействует на читателя? Сама этимология этого слова отсылает нас к природе. По одной из версий, слово «ритм» восходит к греческому слову, обозначающему движение — возвращение волн. Ритм в природе неизменно сопутствует жизни: ритм сердца, дыхания, шага. Ученые определяют **ритм** как закономерное повторение, чередование соизмеримых единиц. Все мы знакомы с эмоциональным воздействием на человека ритмов природных: умиротворяющего плеска волн или радостного стука весенней капли. В культуре ритм тоже обладает мощным эмоциональным воздействием, настраивает многих на единый лад, будь то ритм религиозной церемонии, бурлацкой трудовой песни или рок-концерта. Настраивает — создает — передает настроение. Очевидно, такова основная функция и ритма поэтического.

Для детского восприятия ритм особенно важен. Убаюкивающий ритм материнского сердца, ритмичные покачивания... Первые тексты, которые слышит малыш: колыбельные, потешки, пестушки, — ритмически организованы, и потому маленький читатель-слушатель очень чуток к поэтическому ритму. Ведь он уже испытал и успокаивающее воздействие ритма колыбельных, и радостно-возбуждающее — игровых потешек. Для того чтобы оценить многообразие ритмов, не нужны специальные знания. Такие характеристики ритма, как динамичность и плавность, четкость и размытость, прерывистость, сбивчивость или, напротив, монотонность — читатель ощущает и не будучи осведомленным в теории и практике стихосложения. Но знание того, как создается и «живет» ритм поэтической речи, не только обогащает наше восприятие лирики, но и позволяет понять, как и почему стихи воздействуют на читателя именно так.

Напомним, что в русском классическом стихосложении ритм задается упорядоченным чередованием ударных и безударных слогов. Для удобства анализа принято изображать слоги графически. В школьной традиции, ведущей свое начало от первых теоретических трудов по стихосложению, ударный слог обозначают знаком —, а безударный слог — знаком ∪. Для определения размера классического русского стиха основным является понятие стопы. **Стопа** — это повторяющееся сочетание ударного и безударных слогов. Порядок этого чередования обозначают термином **метр**. Для удобства и наглядности в метрической схеме (графическом изображении чередования ударных и безударных слогов) стопы принято отделять вертикальной чертой. Если в стопе 2 слога — это метр двусложный: *ямб* — с ударением на четный слог или *хорей* — с ударением на нечетный. Если в стопе 3 слога — это метр трехсложный. Тогда возможны три комбинации ударного и безударных слогов: *дактиль* — ударный слог первый, *амфибрахий* — ударный слог второй, *анapest* — ударный слог третий. Различие этих метров легко уловимо на слух. Чередование в двусложных размерах динамичнее, так как повторяющийся элемент более краткий и за счет этого ритм создается более энергичный. Трехсложные метры более плавные и напевные.

Еще одна важная особенность — совпадение/несовпадение конкретного ритма с метрической схемой. Среднестатистическое русское слово — трехсложное. Потому в двусложных размерах неизбежны отступления от правильной метрической схемы. Стопа с пропуском метрического ударения называется *пиррихий*. Пиррихии придают двусложным размерам разнообразие и гиб-

кость, присутствие пиррихия замедляет ритм, отсутствие — делает четким и динамичным. В трехсложных размерах такая безударная стопа — *трибрахий* — встречается редко, и потому звучание трехсложных размеров более размеренное, несколько монотонное.

Не только характер стоп организует ритм. Начало и конец строки — важная ритмическая единица, они имеют свои названия: *анакруза* — начало стиха, *клаузула* — его окончание. В зависимости от расположения последнего ударного слога, клаузулы делят на мужские — последний слог ударный (м<sup>я</sup>ч — вск<sup>а</sup>чь), женские — строка оканчивается одним безударным слогом (пл<sup>а</sup>чет — м<sup>я</sup>чик), дактилические — в конце строки два безударных слога (кач<sup>а</sup>ется — конч<sup>а</sup>ется) и гипердактилические — после ударного слога в конце строки может быть три и более безударных слогов (св<sup>е</sup>шивающиеся — см<sup>е</sup>шивающиеся). Разновидность и количество стоп и есть основные элементы **размера**, который в своем названии сочетает эти признаки: чтобы определить размер стиха, необходимо установить тип стопы и сосчитать их количество. Чем больше стоп, чем длиннее строка — тем медленнее ритм. Наоборот, короткие, малостопные стихи создают ритм динамичный. Порождаемые ритмическим повтором ожидания могут быть оправданы или, напротив, обмануты, что приводит к различным эмоциональным и эстетическим эффектам. Прояснив основные термины стихосложения, используем эти знания, чтобы понять, в чем секрет обаяния с детства любимых строчек.

Начнем с «Игрушек» А. Барто. «Мишка»:

Урони́ли Ми́шку на́ пол,  
 ∪ ∪ \ — ∪ \ — ∪ \ — ∪  
 Оторва́ли Ми́шке ла́пу.  
 ∪ ∪ \ — ∪ \ — ∪ \ — ∪

Две первые строчки стихотворения, написанного 4-стопным хореем, начинаются с пиррихия. Двусложная анакруза замедляет ритм, что соответствует «драматическим» событиям (уронили, оторвали...). А затем — энергия полноударной строчки, энергия протеста, строка начинается с ударного слога, метрическое ожидание акцентирует внимание на местоимении:

Всё равнó егó не брóшу,  
 — ∪ \ — ∪ \ — ∪ \ — ∪  
 Потому́ что он хоро́ший.  
 ∪ ∪ \ — ∪ \ — ∪ \ — ∪

А вот в «Бычке» использована выразительная возможность ямба. Вспомните, как выглядит эта игрушка, смысл которой — за-



бавное перебирание ножками по наклонной плоскости. Размер передает это — динамичный 3-стопный ямб с безударным слогом в начале, качающийся характер ритму придает чередование дактилических и мужских клаузул:

Идёт бычóк, качáется,  
 ∪ — \ ∪ — \ ∪ — \ ∪ ∪  
 Вздыхáет на ходу́:  
 ∪ — \ ∪ ∪ \ ∪ —  
 — Óх, доскá кончáется,  
 — ∪ \ — ∪ \ — ∪ ∪  
 Сейчáс я упадú!  
 ∪ — \ — ∪ \ ∪ —

Перебой ритма в финале — эквивалент спотыканию игрушки в конце пути. В этих примерах были избраны двусложные размеры — хорей и ямб. А вот «Кораблик» — укачивает на размеренных волнах трехсложника. Причем выбран амфибрахий, самая симметричная стопа:

Матрóсская шáпка,  
 ∪ — ∪ \ ∪ — ∪ \  
 Верéвка в рукé,  
 ∪ — ∪ \ ∪ —  
 Тяnú я корáблик  
 ∪ — ∪ \ ∪ — ∪  
 По бýстрой рекé...

Заметим, что графика этого стихотворения не соответствует размеру. Границу стиха определяет рифма, и, записав строчки согласнорифмовке, мы получим 4-стопный амфибрахий:

Матросская шапка, веревка в руке,  
 Тяну я кораблик по быстрой реке...

Связь ритма и смысла оказывается особенно наглядна в тех произведениях, которые используют разные размеры: меняется содержание — меняется и стихотворный размер. Русскому читателю это явление знакомо с самого детства. Все помнят выразительный и гибкий стих сказок К. Чуковского. Создавая тексты для детского чтения, он использует разнообразные средства эмоционального воздействия на юного читателя. Ритм — одно из важнейших. Профессиональный филолог и великий «ходок в детство», он объединяет любовь к стиху и детям. Как филолог Чуковский прекрасно знал выразительные возможности стихотворных размеров и стремился развить у маленького читателя-слушателя изначально присущую детям чуткость к ритму. При помощи смены стихотвор-

ного ритма поэт помогает ощутить смену настроения, подчеркивает появление нового персонажа или неожиданный поворот сюжета. Вот его «Головастики»:

Помнишь, Мурочка, на даче  
— 0 \ — 0 \ 0 0 — 0  
В нашей лужице горячей  
— 0 \ — 0 \ 0 0 \ — 0  
Головастики плясали.  
0 0 \ — 0 \ 0 0 \ — 0  
Головастики плескались,  
0 0 \ — 0 \ 0 0 \ — 0  
Головастики ныряли,  
0 0 \ — 0 \ 0 0 \ — 0  
Баловались, кувыркались.  
0 0 \ — 0 \ 0 0 \ — 0  
А старая жаба,  
0 — 0 \ 0 — 0  
Как баба,  
0 — 0  
Сидела на кочке,  
0 — 0 \ 0 — 0  
Вязала чулочки  
0 — 0 \ 0 — 0  
И басом сказала:  
0 — 0 \ 0 — 0  
— Спать!  
—  
— Ах, бабушка, милая бабушка,  
0 — 0 \ 0 — 0 \ 0 — 0 \ 0  
Позволь нам еще поиграть.  
0 — 0 \ 0 — 0 \ 0 —

Динамичный 4-стопный хорей, столь любимый Чуковским, прекрасно рисует веселую возню головастиков. Изящество и четкость ритму придает симметричное расположение пиррихий (на первой и предпоследней стопах), синтаксический параллелизм, внутренние рифмы (созвучны не только концы, но и начала слов: *плясали — плескались*). Неторопливая старая жаба требует иного ритмического рисунка — двусложный метр сменяется трехсложным. Короткие строчки амфибрахия расставляют смысловые акценты, а размеренное звучание трехсложника обрывается энергичным односложным и, безусловно, ударным *Спать!* Уговаривание подчеркнуто вежливых головастиков вежливо поддерживает ритм амфибрахия, который связан с жабой, но строчки теперь длиннее, в 3 стопы, и ритм становится более плавным.

Прием смены размера в зависимости от поворота сюжета организует ритмы стихотворных сказок К. Чуковского. В начале большинства сказок мы встречаем «веселый» и динамичный хорей, вторжение злодея, чье имя легко укладывается в трехсложную стопу (*та-ра-кан, па-у-чок, Бар-ма-лей*), неизбежно приводит к вторжению «рыдающих» ритмов анапеста, торжество справедливости и радость вновь воспеваются в хорее... Динамичный и изменчивый ритм, настаивает К. Чуковский в заповедях для детских поэтов, — одно из обязательных требований к поэзии, адресованной ребенку.

Еще один элемент поэтической речи, связанный с ритмической организацией, к которому дети особенно чутки и на повышенном внимании к которому настаивал К. Чуковский, — **рифма**. Термин восходит к тому же греческому слову, что и ритм, созвучие не случайно: рифма важный ритмообразующий фактор, это систематический, предсказуемый, ожидаемый звуковой повтор, чем и отличается от так называемых «внутристиховых созвучий», *ассонансов* и *аллитераций*, настойчивых, ощутимых для читателя повторов гласных и согласных звуков, не имеющих систематического, предсказуемого характера. Принято считать, что возникает это явление как следствие синтаксического параллелизма, общими оказываются грамматические признаки, созвучными — суффиксы и окончания. Такие рифмы нередки в фольклоре, например: в пословицах (*Как аукнется, так и откликнется*) или детских дразнилках (*Мишка-шишка, Светка-конфетка*). Рифма не только украшает — «расцвечивает» речь (неслучайно стих без рифмы называют «белым»). Она способствует лучшему запоминанию — такова ее мнемоническая функция. Насколько легче запоминается слово, если оно зарифмовано, вновь покажет нам пример из К. Чуковского. Мы с самого детства помним, что просили по телефону зверушки: *мартышки — книжки, зайчатки — перчатки, газели — карусели, а свинья — соловья*.

Осваивая богатства языка, малыши открывают радость созвучий. Они сами с удовольствием сочиняют рифмы или включаются в игру, предложенную поэтом — угадай, подскажи рифму. На этом приеме основано немало детских стихов и поэтических загадок: «Очень-очень вкусный пирог» Д. Хармса и Н. Гернет, очаровательные миниатюры Е. Серовой «Подскажи словечко». Или «Зимняя игра» М. Яснова, с его обаятельным «а вот и нет», обыгрывание неоправданного рифменного ожидания в итоге приводит нас к поэту: *Зимой, когда мороз и гололедь // В большой берлоге спал большой ... Мегведь? А вот и нет...*

Дети интуитивно определяют, какое созвучие будет рифмой, а какое нет. Вспомним Незнайку, которого поэт Цветик учит стихо-

сложению. В качестве примера он предлагает рифму *палка — галка*, но отвергает предложенный Незнайкой вариант *палка — селедка*. Эта пара неизменно вызывает комический эффект, дети смеются: «Какая же это рифма!» Но попробуем изменить ударение, в каждом слове пары переместим его на последний слог — и неправильная рифма превращается во вполне привычное рифменное созвучие *палка́ — селедка́*, напоминая знаменитую пару строк из «Полтавы»: *...Движением руки // На русских гвинул он полки...* Важно помнить, что рифма — явление фонетическое, т. е. речь идет о совпадении звуков, а не букв. Потому мы и отвергли рифмы Незнайки: последние буквы совпадают, но характеристики последних гласных звуков — нет. Один — ударный, другой — безударный. Таким образом, мы вместе с Незнайкой открываем важное правило: для русской рифмы обязательно созвучие ударных гласных. Рифмы в большинстве своем связывают созвучиями и заударную часть слова. Если созвучие полное — рифма считается *точной*, нет — говорят о *неточной* рифме. Если совпадает звучание только заударной части — это *бедная* рифма, если созвучие затрагивает и предупредительную часть — *богатая*. Потенциал воздействия и выразительные возможности у таких рифм разные.

Ребенок привык к рифмам точным, «чтобы было складно и ладно», именно они оправдывают его рифменное ожидание и чаще всего встречаются в детской поэзии. Причем рифмы богатые, с проникновением созвучия «в глубь строки», доставляют особое удовольствие:

У реки волна речная, // у ручья волна ручная.

(С. Махотин)

Большая рыба камбала // Моржу не по клыкам была.

(Р. Муха)

Именно на фоне привычной точной рифмы — рифма неточная «царапает» восприятие, привлекая к себе внимание непривычностью, неправильностью:

А на площадь вышли кони, // Вышли кони на парад!

Вышел в огненной попоне // Конь по имени Пират.

В этом фрагменте все рифмы точные. (Еще раз обратим внимание, что рифмы — это созвучия, совпадает звучание, а не написание слов!) И на этом фоне печаль нашего пони дана в неточных рифмах:

Разве, разве я не лошадь?

Разве мне нельзя на площадь?

(Ю. Мориц)

Тот же эффект «шероховатости» от повышенной эмоциональности создают неточные рифмы в стихотворении Э. Мошковской «Тот, кто в темноте»:

Здравствуй, тот, кто в темноте,  
В темной-темной комнате  
Прячется за шубой  
И сидит угрюмый...

Если ритмическое движение спорит с рифменным ожиданием, возникает тем более резкий эффект. С. Махотин делает акцент на неожиданной оценке маминых слов именно благодаря рифме с нарушенным ударением:

Мне грустно: папе на меня // Пожаловалась мама.  
...Конечно, я не слушался // И вел себя упрямо.  
Но можно было шлепнуть // И даже накричать...  
Сама ж меня учила // Не ябедничать...

Р. Муха разбивает последнее слово, как бы воспроизводя веселые прыжки, имевшие столь печальные последствия, что и подчеркивает «неправильная», невеселая рифма, нарушающая привычное ударение:

Он прыгал после ужина // по лужам босиком.  
И вот теперь простуженный // и с нас-мор-ком.

Именно в игре дети постигают двойную роль рифмы — ритмическую и семантическую.

Оформляя конец стиха, рифма придает стихотворной строке эффект завершенности. Как и клаузулы, рифмы делят на мужские, женские, дактилические и гипердактилические. Нетрудно уловить, как энергично звучат стихи с исключительно мужскими рифмами, например начало знаменитого «Мяча» С. Маршака. И напротив, насколько мягко, «женственно» звучание стиха, завершающегося исключительно женской клаузулой: *Я больную пожалею // Я возьму ее и склею* (Б. Заходер). Клаузула дактилическая, а тем более гипердактилическая еще более сглаживает эффект завершенности строки, стих звучит затухающим эхом. Такова «Гололедица» В. Берестова.

Использование однотипной рифмы создает ритм четкий и несколько монотонный, чередование придает стиху разнообразие. Для русской поэзии привычно чередование мужских и женских рифм. Вспомним «Игрушки» А. Барто, поэтические сказки К. Чуковского — в основном они придерживаются этого правила. На фоне традиции особенно выразительно воспринимаются отступления. Так, характеризуя гостей на Мухиных именинах, Чуков-

ский использует разнообразные вариации хорей, создавая их не только за счет изменения стопности, но и меняя тип рифмы. Букашки — 2-стопный хорей с чередованием женской и мужской рифмы, а вот бабочка-красавица имеет более изысканный ритмический рисунок, 3-стопный хорей, с пиррихием на второй стопе, с изысканным чередованием рифм дактилических и женских.

Семантическая функция рифмы основана на том, что фонетический повтор, особое положение в конце строки, выделяет рифмующиеся слова, придает им особую значимость. В «заповедях» для детских поэтов К. И. Чуковский настаивал на том, что рифмующиеся слова «должны быть главными носителями смысла всей фразы... на них должна лежать наибольшая тяжесть семантики». Это правило он считал «одним из важнейших для себя» и завещал его другим.

Содержательное воздействие рифмы основано на сходстве звучания и несходстве значения. А может быть все же сходстве, пусть и не очевидном? В поэзии не раз обыгрывалось это свойство рифмы. Вот Винни-Пух, обнаружив шишку и славно зарифмовав ее (*мишки — шишки*), не просто задумывается, для чего ему пригодится рифмующаяся с ним шишка, но создает стихи. Пух рассуждает (в пер. Б. Заходера):

Не странно ли, что волки // Не могут жить на ёлке.  
Живут на ёлках белки, // Хоть ёлки и не елки.

С. Миллиган ищет тайную связь рифмующихся слов (в пер. Г. Кружкова):

Яйцо рифмуется с лицом, // И это неспроста:  
В них много-много общего, // К примеру, круглота.  
Рифмуется компот и кот, // и это не случайно:  
Скрыт в компоте сухофрукт, // В котях сокрыта тайна...

В поэтической традиции разных народов существуют такие рифмы, созвучие которых подкреплено содержательной близостью: *век — человек, чувство — искусство, радость — сладость* и др. Эти точные созвучия настолько привычны, «банальны», что почти лишают рифму ее семантической функции, удивления от созвучия, которое акцентирует смысловую нагрузку. Банальным рифмам в стихосложении принято противопоставлять рифмы оригинальные, привлекающие новизной и неожиданностью. Таковы рифмы слов различных стилистических пластов (*скоты — цветы*), составные (*где вы — девы*), омонимические (*супруга — (без) супруга*), тавтологические (слово рифмуется само с собой). И если во взрослой поэзии игровая, каламбурная, омонимическая рифма —

редкость, то многие детские стихи игру с рифмой делают едва ли не сюжетообразующим или композиционным принципом. Выделив в слове *заслон* корень, закрепив мнимую этимологию рифмой, Тим Собакин предлагает надежный способ борьбы с непогодой: *Заслонит от бури слон, И получится заслон...* А. Усачев разворачивает каламбурную рифму в комичную новеллу: *Плыла в облаках //вобла в очках // и читала журнал с интересом...* На каламбурных, составных и омонимических рифмах основан целый ряд миниатюр Р. Мухи, в которых финальное созвучие настолько же точное, насколько неожиданное: *Жизнь в пруду скучна у жабы, Запустить туда ужа бы; «Мне кажется, уже не та я», — Сосулька жаловалась, тая; В поисках ниток весь дом перерыв, Пришел в магазин он, а там перерыв.*

А вот в двустишии О. Григорьева рифма при всем игровом характере открывает серьезную проблему: *Я ударился об угол, значит, мир не очень кругл!* Отсутствие точности, последнего гласного в рифме, кажется, и создает эффект угловатости. Если О. Григорьев обыгрывает усиленный рифмой контраст смысловой (*угол — круг*), то В. Берестов — стилистический. Не может не вызвать улыбки рифма: *сны — штаны*. В стихотворении «Репей» возникают важнейшие мотивы русской лирики — одинокое странничество и вещи романтические сны. Герой Берестова тоже «одинокий» бесприютный странник, затерянный в безбрежном просторе «у края степей», видящий «прекрасные сны». Комизм же заключается в том, что герой этот — репей, и сны его, и способ передвижения — далеки от романтики: «в далекий путь» он мечтает отправиться на чьем-нибудь хвосте или штанах.

М. Бородинская в «Колдунье не колдуется» предлагает читателю пару: *гуется — колдуется*. Точная рифма, но как непохожи смыслы! А может, именно похожи? От обиды на весь свет *гуется — и не колдуется*. Не получается доброго чуда даже для себя, и рифма, сходство звучания вновь это акцентируют: получается не *вкусный банан из жарких стран, а арктический буран, не сладкий пломбир, а кислый кефир...* Авторский голос ненавязчив, не убеждает, скорее, подсказывает: а может быть? *А может быть, кто гуется, тому и не колдуется?* И в итоге поэт ведет читателя к убеждению: созвучие не случайно, в *колдуется — спрятано гуется*. Колдовство редко бывает добрым, как и сами колдуны, волшебство и колдовство обычно противопоставлены как доброе и злое.

Так, играя с рифмой, детские поэты учат читателей-слушателей слышать, замечать и ценить смысловую выразительность созвучий. И тогда, повзрослев, уже не в игровой, а в пейзажной, любов-

ной, медитативной лирике они оценят, как усиливают ликующий эффект зарифмованные *день чудесный* и *друг прелестный*. В цепочке блоковых рифм в «Незнакомке», где к слову *пьяными* есть не только рифма прозаическая — *ресторанами*, но и поэтическая *туманами*, они смогут найти ключ к противоречиям стихотворения, в финале рифмующего *сокровище* и *чудовище*. Такой «подготовленный» читатель отметит, как усугубляет одиночество лермонтовской сосны рифма *сосна* — *она*: даже рифмуется сама с собой.

Рифма подчинена системе, которую принято называть **способом рифмовки**. Как и другие элементы поэтической формы, он тоже обладает своим потенциалом воздействия. К. И. Чуковский настаивал, что для детской поэзии предпочтительна *рифмовка парная* — рифмуются соседние строчки. Парная рифмовка согласовывается с возрастными особенностями: ребенок еще не может долго удерживать созвучие в памяти, ждет, чтобы рифменное ожидание оправдалось немедленно:

Наша Таня громко плачет:  
или  
Уронила в речку мячик.  
Зайку бросила хозяйка —  
Под дождем остался зайка.  
(А. Барто)

Парная рифмовка теснее связывает соседние строчки, создавая ритм четкий, но несколько монотонный. Неслучайно такая рифмовка использована во многих поэтических колыбельных.

*Перекрестная рифмовка* — через строчку — создает ритм более разнообразный, а объединенное рифмой пространство — более емкое, в 4 строки:

Вы послушайте, ребята,  
Я хочу вам рассказать,  
Родились у нас котята,  
Их по счету ровно пять.  
(С. Михалков)

Еще одна, *кольцевая* (иначе — опоясывающая, охватная), *рифмовка* также создает четверостишие, но читательское ожидание рифмы в нем достаточно напряженное. Этот эффект использует В. Берестов в «Устном счете», передавая напряженность интеллектуальных усилий:

Цифры сходятся где-то во тьме,  
И глаза начинают светиться,  
И кругом только умные лица.  
Потому что считаем в уме.



Противоположный эффект дает использование так называемых «холостых строчек»: между собой рифмуются только четные строки, нечетные же остаются без пары, без рифм, «холостыми». Так создается эффект прозаичности, естественного размышления, как в стихотворении С. Махотина о «ябедничающей» маме.

Стоит отметить еще и *монорим* — большой фрагмент на одну рифму:

Откуда же луже известно о том,  
что если потянет ночным холодком,  
то надо к утру застеклиться ледком,  
чтоб кто-то потом прохрустел каблуком?

(Э. Мошковская)

Как и в случае с ритмом, смена системы рифмовки обнажает ее выразительные возможности. Так, в начале стихотворения О. Григорьева «Полотер» парная рифмовка, точная богатая рифма соответствует гладкому скольжению:

Полотер, полотер,  
Зря ты щеткой пол натер:  
По паркету я пойду,  
Поскользнусь и упаду.

Затем рифмовка меняется, применяя холостые строчки, поэт создает эффект шероховатости, обыгрывая многозначность глаголов *натирать* — *натереть*:

Чтобы не поскользнуться  
И шею не сломать,  
Надо пол не щеткой,  
А теркой натирать!

Д. Хармс в «Страшной истории» тоже меняет рифмовку. Сначала это едва ли не монорим, однообразие заданного им ритма соответствует нагнетаемому страху, да и ударная гласная в рифме — У- У- У- У: *булку, перебулку, закобулка, гулко*. А в финальном фрагменте — парная рифмовка, что соответствует разрешению конфликта: *прекрасно — ясно, прогулку — булку*.

Рифмовка — важный конструктивный элемент стихотворения. Она объединяет строчки в более крупные смысловые единицы — **строфы**. В детской поэзии этот элемент ритма не столь разнообразен и сложен, как во взрослой: доминируют двустушия и четверостишия с парной и перекрестной рифмовкой, что вполне согласуется с возрастными особенностями. На фоне этих привычных строфических форм выделяются и запоминаются такие примеры,

как изысканная строфика Ю. Мориц, знаменитые, ставшие песенками «Ежик резиновый» и «Огромный собачий секрет».

Мы уже говорили, что рифма привлекает внимание к значению слов, часто обыгрывает их. Но и вне рифменного созвучия игра со значением слова может стать основой поэтической миниатюры, как в стихотворении А. Усачева «Охота на бегемота»:

Охотник хотел подстрелить бегемота —  
Чихнул бегемот, и пропала охота.

Поэт привлекает внимание к слову и его внутренней форме, этимологии. Два современных значения этого слова очевидно связаны: охота — добыча диких зверей и охота — желание, стремление. Охота — то, чего хочется. Усачев играет: охота охоты! А как осознал охотник величие дичи — уже и не хочется, «пропала охота»: и желание, и возможность зверя добыть. Тут подключается еще и игра с фразеологией. Это вам, как говорится, «не кот начихал». Кот начихал — чего-то очень мало. А если чихнет бегемот!

Как отмечают ученые, изучающие детскую речь, буквальное понимание фразеологизма (*кто зарывал собаку?*), буквальное прочтение слов в переносном значении (*я отвлекаюсь, но не зеваю!*) — значимый этап освоения ребенком богатства языка. Детская поэзия отвечает этой потребности и по-детски наивно, поэтически тонко, а порой иронично играет с прямым и переносным значениями. У А. Шибаева, который в названии книжки призывает к дружбе с родным языком, немало стихотворений, основанных на игре с прямым и переносным значениями. Это «Разные несурразности», «Кто кусается?», «Норка у норки», «Овсянка», «Кто играет?» и многие другие. Яркие примеры буквального прочтения метафоры, игры с ней найдем у Б. Заходера, в стихах о школьной жизни. Это и «Перемена», и «Не везет», и «Морской бой».

А вот «дождливые» зарисовки Р. Мухи. Прямое и переносное значения вновь сталкиваются. Но художественный эффект получается не только игровой (стихотворение «Прогулка»):

Прохожие сутулятся, // И капли на окне.  
А я иду по улице, // А дождь идет по мне.

Дождик, который не просто идет, но сам выбирает дорогу, как и маленький герой, идущий по улице, оказываются сближены. Так закладывается, так возникает не только чувство языка, но и чувство родства с природой. Еще очевиднее это в другом стихотворении:

Дождик тянется за тучкой, // Шепчет тучке на ходу:  
Мама, скучно, мама, скучно, // Мама, можно я пойду?

Маленькому читателю знакомо это мучительное ожидание, когда ты следуешь за взрослым, а так хочется свободы! И вот в таком детском вопросе «Мама, можно я пойду?» прячется обыденное «дождик пошел»... А кто у дождика «мама»? Он рождается из тучки!

Метафора определяется в словарях как разновидность *тропа* — употребления слова в переносном значении по принципу сходства. Главное отличие тропа как явления поэтической речи от переноса значения в речи обыденной состоит в следующем. Если в обыденной речи при употреблении слова в переносном значении прямое значение уже забыто, не актуально (например, никто не думает о рукопожатии, берясь рукой за *ручку* двери), то в поэтическом языке прямое и переносное значения равно участвуют в создании образа.

Приведем еще один пример с метафорой из разряда природных явлений, с переносом, казалось бы, давно оторвавшимся от прямого значения: сезоны, дождь, снег *наступают, угут*, и никто не представляет себе их стопы-ноги, которыми можно «идти — на-ступать». Никто, кроме поэта. Например, Т.Собакина, у которого снег «шел, а потом лег». Но в этой привычной формуле вдруг оживает метафора, и снег — оживает, тот, кто шел так долго и так много сумел укрыть, неизбежно устанет и захочет лечь, отдохнуть. Так маленький читатель постигает олицетворение — излюбленный прием пейзажной лирики. Игра обнажает суть языка, обогащение которого происходит за счет переноса значений. И читатель учится видеть в привычном необычное, это и есть суть, главная поэтическая функция метафоры. «В каждой кляксе что-то есть», — говорит Ю. Мориц и тренирует умение прочитывать или создавать сравнение. Многие детские стихи обостряют поэтическую зоркость.

В школьном плане анализа лирики нередко встречается такой пункт — «указать тропы». И ученик послушно заключает свой анализ указанием на то, какие сравнения, метафоры, эпитеты нашел он в тексте, демонстрируя эрудицию и наблюдательность. При таком подходе тропы оказываются чем-то вроде елочных украшений, развешенных по строчкам стиха. С ними красиво, но можно и обойтись. Изобразительно-выразительные средства языка — не только плод, но и инструмент художественного познания мира, и невозможно «своими словами», другими словами пересказать стихотворение, не разрушив его обаяния. Попробуем проделать это со стихотворением Г. Кружкова «О противнике, или Военная инструкция для мальчишек»:

Когда воевать вам придется друг с дружкой —  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡  
 Кидаться снежками, сражаться подушкой, —  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡  
 На случай припомните мудрую речь:  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ —  
 Лупите не в полную силу —  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡  
 Противника надо предельно беречь,  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ —  
 Чтоб, значит, надолго хватило!  
 ◡ — ◡ \ ◡ — ◡ \ ◡ — ◡

Г. Кружков воссоздает детскую игру в войну. Все под стать теме — неторопливый ритм, торжественность интонации, возвышенная лексика: *Припомните мудрую речь...* Стихотворение написано 4-стопным амфибрахием, размером замедленным и едва ли не торжественным. Традиционно чередуются женские и мужские клаузулы.

Но четвертая и шестая строки укорочены, их энергичный ритм привлекает внимание к неожиданному содержанию мудрого совета, его стилистике и мотивировке: *лупите не в полную силу...* Не из благородства или сострадания, даже не для того, чтоб свои силы сберечь (как подсказывает рифма *силу — хватило*), а для того, чтоб игра не кончалась! Попробуйте рассказать это «своими словами» — получится «просто ерунда»!

«Просто ерунда» — это цитата из знаменитого стихотворения «Врун» Д. Хармса. Его ритм, энергичный и четкий, сразу пленяет читателя-слушателя. И не в переносном смысле — в прямом, берет в плен, и, поддавшись его властной силе, вместе с «оппонентом нашего "лирического героя"» мы готовы повторять: *Ну! Ну! Ну! Ну!.. Ну, еще туга-сюга...* Ребенку нравится и то, что можно так энергично разбить слово на составляющие, и то, что можно придумывать самые невероятные вещи, и то, что, уловив логику спора, ты сам становишься «сотворцом» — уже заранее зная, что ответят герою стихотворения его собеседники. И вот, поддавшись этому кодовству, читатели-слушатели, как и герои стиха, почти не замечают, как ловко провел их веселый врун, заставляя отрицать совершенно очевидные вещи: достать до носа руками — это просто ерунда! Но в том-то и чудо поэзии, что она настаивает на перечитывании, и, пытаясь понять, как же тебя так провели, перечитывая, мы увидим, что вранье вруна на самом деле вдохновенная фантазия. Чтоб у папы сыновей было не просто много — а сорок! Сорок — чтоб созвучно сыновьям, как сорок сороков, и ровно, с

круглым ноликом в конце! Чтоб на небе — золотое колесо! Чтоб под морем — да часовой с ружьем! И чтобы в небе — летающие собаки! А вот те «вы», что, не раздумывая, готовы отвергать веселые фантазии — так же легко готовы принять скучную полуправду, а в итоге — соглашаются, вот уж правда, с полной ерундой: собаки, летающие как рыбы, лепешка в небе вместо солнца, часовой с метелкой, и наконец — с попыткой доехать до носа! Все стихотворение — веселый гимн безудержной фантазии и радости творчества, так можно обозначить его лирический сюжет.

Средства реализации лирического сюжета многообразны. Это и ритм, и рифма, и строфа, это поэтические синтаксис и лексика. Лирический сюжет, как уже говорилось, отличается от эпического. В эпосе это развитие конфликта, смена событий, в лирике — движение и развитие эмоций, образов, раздумий. А в детской поэзии нередко сюжет — это игра. Игра словом, рифмой, ритмом, а чаще всего — всем вместе. Обратимся еще к одному стихотворению Г. Кружкова — «Шахматные короли»:

Съели коней,  
И ладей у них съели,  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪  
Даже слонов  
Не уберегли...  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ ∪ ∪ \ —  
Без королев своих  
Овдовели  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ ∪ ∪ \ — ∪  
Бедные шахматные короли.  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ ∪ ∪ \ —  
Встретились  
В центре доски —  
Прослезились —  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪  
Свита  
Убита,  
Рать  
Не собрать...  
— ∪ ∪ \ — ∪ \ — ∪ ∪ \ —  
Поцеловались они,  
Помирились —  
∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪  
И стали  
В «классики»  
Вместе играть.  
— ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ — ∪ ∪ \ —

Неожиданное игровое развитие — и темы, и сюжета, и образов, и ритма стихотворения. Тема — игра в шахматы, сложная и интеллектуальная, она часто была этапом подготовки истинного короля. Шахматная партия, битва двух армий как метафора жизни, в литературе встречалась не раз. Сюжет развивается как рассказ о военном событии. В начале задана инерция 4-стопного дактиля, размера, которым нередко писали или переводили баллады, размера, столь уместного при описании трагической битвы. Драматизм событий подчеркивает перебой ритма, в самых напряженных местах исчезает ожидаемое ударение: *огромных слонов — не уберегли, без королев своих — овдовели...* Метафора «овдовели» еще больше очеловечивает шахматные фигурки, подвластные чужой воле. Но все же короли-то — шахматные, а битва-то — игрушечная! И потому в описании поражения так иронично обыгрывается интонация рыдания (прослезилась!), графически выделены внутренние рифмы, исчезают длинные слова, ускоряется ритм: *свита — убита, рать — не собрать...* Тот же прием — рифмы — подчеркивает неожиданное разрешение, казалось бы, безвыходной ситуации: *прослезилась — помирились, рать — играть*. Играть можно не только с ратью, и не только против. Куда веселей — вместе и на той же доске — в классики! Поэтому теперь трибрахий не перебивает, а начинает строку, как плавный разбег, после которого ритм развивается размеренно и предсказуемо: *Поцеловались они, помирились...* В метрически сильной позиции оказался соединительный союз *и*, привлекая внимание именно к соединению! Игра, грозившая катастрофой, обернулась веселым братанием. Стало быть, и в жизни из безнадежных, казалось бы, ситуаций всегда можно найти выход.

Как мы уже говорили, для ребенка игра — дело серьезное, в игре познается мир. И потому эта тема — познание мира — наряду с игрой является одной из важнейших в детской поэзии. Открытия ждут на каждом шагу, и даже тогда, когда этого меньше всего ожидаешь. Приведем в заключение еще пару примеров. Первый — стихотворение И. Наумовой «Бабочка и внучка»:

Бабочка-бабушка  
 Бабочку-внучку  
 Крепко держала  
 За заднюю ручку.  
 (А может быть, это  
 Передняя ножка?) —  
 Чтоб не шалила  
 Усатая крошка.

*Бабочка — бабушка*: милая игра созвучиями с комическим эффектом. Естественно, что у бабушки — внучка, но усатая крошка, да еще женского пола?! Но поэт заставляет задуматься — а случайно ли это созвучие? И если мама, а может, и сам юный читатель заглянут в «Этимологический словарь школьника», они обнаружат, что звуковая близость открывает родство более глубокое. Слово это есть только в русском языке, в остальных славянских языках, да и в наших говорах (*гушичка*) это летающее чешуекрылое насекомое в названии отражает представление о родстве мотылька, бабочки, с душой — психеей. Вероятно, и русская «бабочка», уменьшительное от «баба» — это дух прародительницы, порхающий подле отчего крова. А игра с ручками-ножками, передними-задними?! Все это учит всматриваться в природу, ее сложное и многообразное устройство. Юный возраст героини (внучка!), непоседливый характер только приближают ее к читателю. Второй пример — стихотворение И. Шевчука «Белый цвет»:

Мне жалко бедный белый цвет.  
Его как будто бы и нет.  
Вот белый лист передо мной.  
Всем сразу ясно — лист пустой.  
А я вот вижу:  
        сквозь пургу  
Там лебедь мерзнет на снегу...

На первый взгляд, в поэтической форме этой миниатюры нет ничего необычного: 4-стопный ямб, традиционная для детской литературы парная рифмовка с едва ли не банальными рифмами: *цвет—нет, пургу—снегу*. Необычным оказывается виденье мира, способность к сочувствию, обращенная не только к живому лебедю, но и к неживому: кто еще способен пожалеть белый цвет? Это и есть поэтический взгляд на мир: там, где другие видят пустоту, лирический герой стихотворения сумел разглядеть трогательный образ, достойный сострадания — лебедя на снегу. Важно, что герой сквозь белую пургу видит и красоту лебеда, и беду, в которую он попал. А ведь из физики мы знаем, что именно белый цвет раскладывается на многоцветный спектр! Вот и герой стихотворения смог разглядеть в белом цвете многообразие возможностей. Чуткость и тревожность поддержаны ритмом. Вслушиваясь в него, подобно тому как лирический герой всматривается в белый цвет, мы услышим, что привычный 4-стопный ямб звучит по-особому. Ритм — прерывистый, первые стопы большинства строк несут добавочное ударение. Ассонансы обогащают звуковую палитру: в начале повторяется звук *е*, в конце *у*. Сомнение — и ритм, фоне-

тика становятся коряво-неуклюжими: *как будто бы и нет...* А внутренняя рифма *бедный — белый цвет* сразу акцентирует внимание на неожиданном и значимом эпитете.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Проанализируйте ритмы стихотворных сказок К.И. Чуковского, составьте метрические схемы. Как и почему меняется ритм?
2. Приведите примеры разновидностей рифм из детской поэзии. Какова их ритмическая и семантическая функция?
3. Самостоятельно приведите примеры ассонансов и аллитераций в стихах для детей, какой художественный эффект они вызывают?
4. Какие разновидности тропов чаще встречаются в детской поэзии? Как вы думаете, почему?
5. Приведите примеры стихов, лирический сюжет которых строится на обыгрывании метафоры.

### УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. — М., 1999.

*Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. — М., 1996.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. — М., 1999.

Введение в литературоведение: хрестоматия. — М., 1988.

### СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.

Энциклопедический словарь юного литературоведа. — М., 1998.



# МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

## 2.1. РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

### Тема 1. Русские волшебные сказки

Сказками называют жанр устной словесности, особенностью которого является повествование о выдуманном, о том, чего не может быть в действительности. Важно, что всю фантастичность понимали и сами рассказчики. Этим сказка отличалась от рассказов о существах, в которых люди в далекие времена реально верили (русалки, домовые и т.д.).

Как отмечалось в учебнике, сказки играли прежде всего развлекательную роль. Интересны были приключения сказочных героев. В то же время сказка утверждала нормы народной морали, была энциклопедией человеческих отношений: наказ жены или родителя должен быть выполнен, за услугу следует услуга, гость неприкосновенен. Сказка восстанавливала справедливость, которой не хватало в реальной жизни: здесь гонимый и униженный всегда вознаграждаются, а самый последний может стать первым.

Своеобразен язык сказок. Это связано с тем, что сказки изначально были рассчитаны на устное исполнение. Сказки, которые мы читаем в книгах, были записаны от простых людей (в основном крестьян). Поэтому в них сохранилась русская народная речь со множеством диалектных слов, инверсиями, красочными эпитетами и т.п. Сказки доносят до нас живое русское слово и образную народную речь.

Известна классификация сказок, согласно которой они делятся на три группы: волшебные, сказки о животных и бытовые.

В *волшебных сказках* события происходят в двух мирах: «нашем» царстве и тридевятом государстве. Действие начинается с

беды (обычно это похищение) или недостачи (царю нужны диковинки или красавица-жена). Герой отправляется в путь, чтобы избавиться от беды или добыть искомое. Ему удается это сделать благодаря волшебному средству или чудесным помощникам (в их роли волшебница-жена, благодарные животные, иногда Баба-яга). Добыв чудесные предметы и отразив натиск враждебных сил, герой с триумфом возвращается в свой мир: он прошел испытание и может жениться (большинство сказок заканчиваются свадебным пиром).

Главный герой волшебной сказки может зваться по-разному, но представляет один тип — искателя, отправляющегося за волшебным даром или невестой. Его социальное положение не имеет значения: Иван-царевич и Иван-крестьянский сын имеют равные шансы на победу. В экспозиции сказки герой может быть представлен двояко. Часто это герой, которого отличают благородство, чудесное рождение или необыкновенная сила. Полная ему противоположность — Иван-дурак. Этот герой как бы маскирует свою сущность, прикидываясь дураком, но в в конце сказки сбрасывает безобразную личину, превращаясь в красавца-молодца. В роли главной героини может выступать кроткая нравственная девушка, младшая дочь или падчерица (крошечка-хаврошечка). Другой тип героини — мудрая дева, красавица, связанная с чудесными силами природы (Елена Прекрасная, Василиса Премудрая, Марья Моревна).

Темные силы в сказке представляют Змей Горыныч, Кашей Бессмертный и Баба-яга (она то вредит герою, то помогает ему). Враждебны герою и его близкие: мачеха, родные братья и сестры. К недоброжелателям относится и сказочный царь: он ставит перед героем задачи одна труднее другой и часто хочет погубить героя.

Сказочное повествование равнодушно ко всякого рода описаниям и психологическим мотивировкам. Всякий запрет в сказке должен быть нарушен, а всякое предназначение выполнено. Если герою говорят: «Только смотри, не усни», — он непременно уснет. Девушка просит привезти ей перышко Финиста — Ясного сокола, и сказочник не поясняет, откуда она об этом перышке узнала. Сказочные герои передвигаются поразительно быстро и встречают лишь то, то необходимо для действия. Волшебная сказка создает особое эмоциональное напряжение (иногда с помощью пугающих подробностей), которое так ценится детьми.

Для стиля волшебных сказок характерно употребление устойчивых словесных выражений — так называемых «сказочных формул». В первую очередь они выполняют композиционную роль: в

начале («в некотором царстве, некотором государстве», «жили-были»), в середине («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается») и в конце сказки («стали жить-поживать да добра наживать», «устроили пир на весь мир. И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало»). Другая роль словесных формул — описательная («избушка на курьих ножках», красавица «ни в сказке сказать, ни пером описать»).

## ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ АНАЛИЗА НА ЗАНЯТИЯХ

Сказки для чтения и анализа из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»: «Гуси-лебеди», «Белая уточка», «Царевна-лягушка», «Сивка-Бурка», «Марья Моревна».

Проанализируйте указанные волшебные сказки. Для этого используйте ответы на следующие вопросы:

### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Есть ли в этих сказках присказки? Какую роль в сказке играет присказка?
2. Укажите событие — завязку действия, кульминацию, развязку. Выделите конфликт.
3. Охарактеризуйте систему персонажей. Как они описаны?
4. Как в сказке описаны время и место действия?
5. Есть ли в сказке другой — волшебный — мир? Чем он отличается?
6. Дайте подробную характеристику главного героя, которая раскрывается через его речь, поступки.
7. Дайте аналогичную подробную характеристику врагов и помощников героя.
8. Почему герой не может одержать победу над злом самостоятельно?
9. Выпишите из текстов сказок «сказочные формулы»? Какую функцию они выполняют?

## Тема 2. Сказки о животных и бытовые сказки

Происхождение *сказок о животных* относится к глубокой древности, когда звери, по представлению наших далеких предков, говорили. Теперь сказки о животных стали достоянием маленьких детей. Сказки о животных смешны и забавны, поскольку это сказки о хитростях. Их персонажи имеют простые, однозначные ха-

рактические: лисичка — плутовка, волк — серый дурак, медведь — тугодум (разумеется, что характеристики сказочных зверей не имеют ничего общего со свойствами реальных животных). К диким животным иногда присоединяются домашние. Русские сказки предпочитают кота, который проказлив, хитер и сообразителен. Обычно же домашние животные выступают вместе — как звери, решившие зимовать в лесу (русская сказка «Зимовье зверей», похожая на известную сказку братьев Grimm «Бременские музыканты»). Встречаясь с дикими животными, домашние неизменно одерживают победу как более находчивые и сообразительные. У них нет страшных зубов и когтей, и главным их «оружием» становится ум. В этом главный урок сказок о животных: в них всегда побеждают не сильные и властные, а хитрые и ловкие. Поэтому там, где лиса занимает позицию силы (например, в паре с котом), она проигрывает, а в паре с волком одерживает победу.

Многие сказки о животных превратились в маленькие сценки: в них почти нет описаний и преобладает диалог. Иногда сказка строится как цепочка присоединяемых элементов. Это сказки о репке, колобке, теремке. Такие сказки называют кумулятивными или цепевидными. Иногда кажется, что эти сказки специально придуманы для детей, но это не так. Кумулятивное повествование отражает древнейшие формы сознания.

В *бытовых сказках* действие происходит в реальном мире, а герои их — обыкновенные люди. Но назвать их реалистическими нельзя: это рассказы о невероятных событиях. Герои бытовых сказок — простые люди, но их отличает сообразительность, находчивость и хитрость. Если сказка сталкивает мужика и барина, простолюдина и царя, бедного и богатого, то победителем неизменно будет тот, кто ниже по социальному и материальному положению. Бытовая сказка имеет часто социально-критическое звучание, которого нет в волшебных сказках.

Хитрость и находчивость героя бытовой сказки часто проверяется загадками и испытаниями. Девочка-семилетка выполняет невыполнимые требования царя: предстать перед ним ни голой, ни одетой, ни с подарком, ни без подарка. Сильные мира сего — неразумные попы, жадные судьи, самоуверенные бояре — должны признать свое поражение в столкновении с простым человеком.

Бытовая сказка весело смеется над глупостью и жадностью, от кого бы они ни исходили. Это может быть и крестьянин, который нередко оказывается круглым дураком (в отличие от героя волшебной сказки, герой которой мнимый дурак). Он меняет корову

на козу, козу на кошку, кошку на иголку, а потом ее теряет — и все обходится хорошо. Дурак делает всё невпопад, но сказка его «прощает», показывая мир наизнанку, живущий не по «правилам» — и потому смешной, комический.

## ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ АНАЛИЗА НА ЗАНЯТИЯХ

Сказки для чтения и анализа из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»: «Лисичка-сестричка и волк», «Кот и лиса», «Зимовье зверей», «Вершки и корешки», «Теремок», «Мужик и барин», «Шемякин суд», «Семилетка», «Беспечальный монастырь», «Каша из топора».

### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. В чем отличие бытовых сказок и сказок о животных от волшебных?
2. Можно ли назвать бытовые сказки реалистическими? Обоснуйте свою точку зрения.
3. В чем остроумие бытовых сказок?
4. Дайте характеристику персонажам бытовых сказок.
5. Выделите общие черты сказок о животных и бытовых сказок.
6. Как описываются в сказках о животных звери? Приведите конкретные примеры из разных сказок.

## 2.2.

### РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

---

#### Тема 3. Сказочная повесть

#### Антония Погорельского

#### «Черная курица, или Подземные жители»: особенности поэтики и композиции

Одним из первых крупных прозаических произведений в русской литературе XIX века, героем которого становится ребенок, явилась романтическая повесть **Антония Погорельского** (Алексея Алексеевича Перовского, 1787 — 1836) «**Черная курица, или Подземные жители**» (1829). О своевременности появления книги свидетельствовал тот факт, что повесть с похвалой была встречена литературными противниками писателя, не говоря уже о детской аудитории, для которой предназначалась. Читатель-ребенок в фантастическом произведении Погорельского нашел пищу для ума и воображения. Читатель-взрослый увидел здесь продолже-

ние традиции волшебного-рыцарского романа, который долгое время пользовался популярностью в качестве развлекательного чтения.

В произведении А. Погорельского современники обнаружили также — и не без оснований — подражание немецким романтикам, в особенности Гофману, почему и окрестили потомка знатной русской фамилии (А. А. Перовский — внебрачный сын князя Разумовского, в числе владений которого была и усадьба Перово под Москвой) «русским Гофманом». Но значение «Черной курицы...» для истории отечественной литературы этим не исчерпывается. Это не только эксперимент по «пересадке» немецкой фантастики на русскую почву, который, несомненно, удался, но так же и положительный литературный опыт создания нравоучительной прозы о ребенке и для него; характерный пример сказочной повести, поэтика, художественные особенности которой определяются романтической литературной эпохой, а также связывают письменную литературу с традициями национальной устной словесности.

Чрезвычайно существенными для истолкования и анализа повести оказываются следующие обстоятельства.

1. Повесть Погорельского автобиографична. Существует версия, что «Черная курица...» — это мемуары в виде волшебной сказки о реальном пансионе, в котором учился сам Перовский. Герой (Алеша) носит имя мальчика, о котором и для которого эта сказка написана — Алексея Константиновича Толстого, тезки и родного племянника Погорельского, в будущем самобытного писателя.

С бытом семьи в поместье Погорельского связан мотив большой дружбы Алеши с курочками. Алеша выкупил у кухарки курицу Чернушку, отдав за нее все свое состояние — золотой империал.

Тоскливая нежность к детям сопровождала писателя всю жизнь: своих он не имел. А из собственного детства вынес Антоний Погорельский печаль одиночества. Семейное предание гласило, что во время одной из многочисленных вспышек ярости отец Алеши Перовского объявил о своем решении отослать сына в закрытый пансион, с глаз долой. Алеша бежал, упал с забора, неудачно приземлился и с той поры хромал.

В своеобразной изоляции провел писатель и значительную часть зрелой жизни. Одиночество отозвалось и в выборе псевдонима. *Погорельский* означает «затворник в селе Погорельцы Черниговской губернии (Северная Украина)», где Алексей Перовский

начал писать. Имя *Антоний*, видимо, параллель к имени святого Антония Печерского, из-за княжеских козней когда-то переселившегося из Киева в Чернигов.

2. Художественный метод Погорельского в «Черной курице...» — романтический, а частным проявлением романтизма является так называемое романтическое двоемирие, т. е. сосуществование в художественном мире произведения двух планов изображения — реалистического и ирреального (идеального). Ирреальный план повествования делает «Черную курицу...» близкой к сказке, реалистический — к бытовой повести. В этом заключается принципиальное своеобразие произведения А. Погорельского как литературной сказки. Примечательно, что самим автором произведение определено как «волшебная повесть», а бытие героя-ребенка в ней представлено как бы в двух измерениях: воображаемом и действительном. Внешняя линия жизни Алеши в изображении писателя отличается бытовой точностью и конкретностью. Но многие поступки главного персонажа-человека автор сказочной повести объясняет также глубинными, внутренними потребностями детского сознания, его духа. И эти ощущения формирующейся личности положены автором в основу *фантастических событий* произведения. Таким образом, романтическое двоемирие «волшебной» повести Погорельского носит специфический, «детский», характер.

3. Важнейшей художественной особенностью повести как литературной сказки оказывается и то, что в композиционном совмещении двух ведущих планов повествования проявляют себя традиции нескольких фольклорных (устных) и письменных эпических жанров: мифа, сказки, былины, средневекового рыцарского романа, романтической фантастической повести. Поэтому произведение Погорельского с интересом читается не только детьми, которые интуитивно улавливают в нем близость к органичной для их восприятия сказке, но и взрослыми, способными увидеть более сложный подтекст фантастического романтического повествования.

4. Характер чудесного в «волшебной повести» Погорельского специфичен.

Особый смысл здесь приобретает прием грезы (видения, сна). В силу некоторых психофизиологических особенностей детского возраста греза оказывается как бы пограничным для сознания ребенка состоянием между действительностью и явью, а значит, помогает писателю в организации фантастического внутреннего мира литературной сказки.

5. Судить о жизни по меркам наивно-простодушного, незамутненного *детского сознания* — давняя традиция русской классической литературы. У ее истоков стоял А. Погорельский. Объективность взгляда на героя и мир создается в произведении наличием нескольких точек зрения на происходящее.

Смысл всякой сказки — в достижении победы, и, пройдя путь испытаний, мальчик ее достигает. Но достижение это невозможно без выполнения одного очень важного условия. Какого? Эту проблему в индивидуальном порядке и должен решить для себя каждый маленький читатель повести. Только так может состояться открытие ребенком мира, только так может быть завоеван «статус совершеннолетия», к которому и стремится Алеша. А автор «Черной курицы...» мудро направляет поиски ребенка на этом пути познания.

В создателе первой русской литературной прозаической сказочной повести счастливо совпали качества писателя-романтика и талант педагога. Со своей детской читательской аудиторией он хотел и умел говорить серьезно о серьезных вещах.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Пользуясь учебником «Детская литература» под редакцией Е.О.Путиловой, литературными энциклопедиями, подготовьте ответы на следующие вопросы:
  - какое место занимает творчество А.Погорельского в истории русской литературы первой трети XIX в.?
  - каковы причины обращения писателя к созданию произведений для детей и юношества?
2. Перечитайте экспозицию повести (абзацы 1—7). В каком времени и пространстве разворачивается сюжет произведения? Какими художественными средствами задаются эти художественные характеристики?
3. Найдите в сказочной повести образы, создающие бытовой мир. Как они характеризуют жизнь Алеши?
4. Найдите в повести описание приготовления учителя к встрече важного гостя. С чьей точки зрения (автора или героев) оно дается? Какое значение это имеет для понимания того, что впоследствии произошло с Алешей?
5. Каким в произведении предстает реальный, бытовой мир? С чьей точки зрения он дан?
6. Понаблюдайте за поведением Алеши в сцене с кухаркой, едва не изловившей Чернушку, и в последующей сцене в дортуаре



- (спальне). Какие черты характера мальчика и особенности восприятия мира ребенком здесь открываются? Что переживает и о чем думает Алеша? Какими видятся истоки детской грезы автору произведения и его читателю?
7. Перечитайте видения Алеши. Чем волшебный мир отличается от реального?
  8. Проследите путь Алеши и Чернушки во время первого и второго путешествий в подземное царство. Какую роль в них выполняет каждый из персонажей? Где здесь реальное, а где фантастическое? Какие предметы и события показались герою-мальчику самыми важными? Почему?
  9. Как в «Черной курице...» создается образ чудесного?
  10. Чьи точки зрения представлены в сказочной повести? Определите суть каждой позиции.
  11. Определите внешние и глубинные причины поступков Алеши. Что в произведении помогло вам это сделать?
  12. Найдите примеры проявления фольклорной и письменной эпической традиции. Какую роль они играют?
  13. Охарактеризуйте средства собственно языковой выразительности в повести Погорельского: особенности синтаксиса, тропы, синонимические ряды, используемые символы и аллегории, устойчивые обороты речи. Какую роль они играют в произведении? Какие из них дают представление об индивидуальном, авторском стиле самого Погорельского, а какие — об особенностях языка литературной сказки 20—30-х годов XIX века?
  14. Опишите, что произошло с Алешей после получения волшебного дара. Как в этом фрагменте повести проявляется педагогическая направленность произведения?
  15. Покажите, как в сказочной повести «Черная курица, или Подземные жители» отражается процесс созревания детской души.
  16. Обратитесь к эпилогу повести. Что изменилось, а что осталось неизменным во взаимоотношениях героев? К какому выводу побуждает автор своего читателя?

#### Тема 4. Лирика А. А. Фета в детском чтении

Обратимся к стихотворению А. А. Фета «Печальная береза у моего окна...» (1842):

Печальная береза  
У моего окна,  
И прихотью мороза  
Разубрана она.

Как гроздь винограда,  
Ветвей концы висят —  
И радостен для взгляда  
Весь траурный наряд.

Люблю игру денницы  
Я замечать на ней,  
И жаль мне, если птицы  
Стряхнут красу ветвей.

Лирический зачин («Печальная береза / У моего окна...») открывается эпитетом «печальная». Он одновременно и лирический и метафорический. В прямом значении прилагательное «печальный» обозначает «проникнутый печалью» и может быть употреблено только по отношению к чувствующему человеку. Береза не может быть ни печальной, ни веселой. Но употребление здесь этого прилагательного легко оправдывается внешним видом зимнего дерева с опущенными вниз тонкими ветвями, который вызывает ассоциации с опечаленным человеком. У прилагательного «печальный» есть еще одно значение — «вызывающий сожаление, печаль». Оно связано с настроением лирического героя, который опечален видом одинокой березы, осыпанной снегом. И в этом случае эпитет уже лирический. Так лирический сюжет начинается с чувства печали, грусти, которое испытывает лирический герой.

В основе переноса при образовании метафоры *прихоть мороза* лежит значение «странного каприза, чудачества». Мороз одевает березу в белый иней, но не замораживает, а делает ее красивой<sup>1</sup>. Такое значение подтверждается метафорическим эпитетом *разубрана*. Это краткое страдательное причастие от глагола *разубрать*, который означает «разодеть, разукрасить, разрядить щегольски, празднично, красиво, изящно, пышно, богато» (В.И. Даль).

Так в лирическом сюжете наряду с грустью возникает и восхищение красотой заснеженного дерева. Это чувство передается лирическим эпитетом: наряд березы радостен для взгляда лирического героя. Опущенные концы ветвей, кроме первоначальных ассоциаций с опечаленным человеком, получают еще одно соотношение: они сравниваются с гроздьями винограда. Виноград всегда был символом плодоносящей силы земли. И наклоненные вниз гроздья винограда никогда не вызывали печаль, а наоборот — чувство радости, переживания торжества жизни.

<sup>1</sup> В поэме «Мороз, Красный нос» Н. А. Некрасова Мороз осматривает, хорошо ли убраны деревья в лесу (*Пушисты ли сосен вершины, / Красив ли узор на дубах*), и хвастливо говорит: «Я царство мое *убираю* / В алмазы, жемчуг, серебро».

Белый<sup>1</sup> наряд березы назван *траурным*. Однако траурный<sup>2</sup> наряд оказывается *радостным*, поскольку является следствием причудливой игры природных сил (прихоти мороза), а не приготовлением к смерти. Эту очевидность подтверждает сравнение с гроздьями винограда. И доминирующим чувством в лирическом сюжете становится не печаль, а восхищение открывающейся красотой зимнего дерева.

Третья строфа начинается с открытого выражения чувства лирического героя — *люблю*. Метафора *игра денницы* открывает новые краски: если до сих пор преобладающим цветом был белый, поскольку именно этим цветом причудливо украшает березу мороз, то теперь денница (утренняя заря) окрашивает березу в алый, ярко-красный цвет. Прилагательное *красный* употребляется в народной и поэтической речи для обозначения «чего-либо хорошего, яркого, светлого», иными словами — красивого. Это значение подтверждается эпитетом *разубрана*, о котором речь шла выше, и финальной строкой стихотворения, где лирический герой испытыва-

<sup>1</sup> Значение слова «белый» — «цвета **снега** или мела». Белый цвет — противоречив. Он сочетает в себе свет и жизнь, старость, слепоту и смерть. Скандинавская богиня смерти Хель, обитающая в ледяном (белом) мире смерти Хель, имеет мертвенно-белое лицо. Белыми одеждами умершего посвящали в новую жизнь. На Востоке белый цвет — это цвет траура. У народов Северного Кавказа белый цвет был характерен для погребальной одежды. Вечная жизнь блаженных духов у всех народов в древности всегда имела символом также белый цвет. Так, в Фивах тени умерших изображались в белом. По свидетельству Геродота, усопшие погребались в белом одеянии. О том же обычае в Древней Греции упоминает и Гомер.

Связь белого цвета со смертью можно наблюдать в русской культуре. Это отражено Н. А. Некрасовым в поэме «Мороз, Красный нос». Умерший Прокл

Лежит неподвижный, суровый,  
С горящей свечой в головах,  
В широкой рубахе холщовой  
И в липовых новых лаптях.  
Холщовая рубаха — белая.

«В снегу до колен» ноги старика-отца, когда он роет могилу Проклу. Да и сама могила названа *белой ямой*:

Из рук его выскользнул лом  
И в беду ю скатился,  
Старик его вынул с трудом.

В стихотворении К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...»:

Ты помнишь, Алеша: изба под Борисовом,  
По мертвому плачущий девичий крик,  
Седая старуха в салопчике плисовом,  
Весь в белом, как на смерть, одетый старик.

<sup>2</sup> *Траурный* — изобразительный эпитет.

ет грусть оттого, что «птицы стряхнут красу ветвей», т.е. лишат березу ее убранства.

Употребление устаревшего слова *генница* вместо *утренняя заря* вносит торжественность и еще раз подчеркивает открывающуюся красоту.

Кроме того, свет утренней зари на березе *играет*, а игра подразумевает движение. И если в начале стихотворения береза, украшенная морозом, скована, то в финале она включена в движение природы, для которой зима не смерть, а лишь некое инобытие. Движение жизни, обнаруженное лирическим героем даже в зимней природе, еще раз, уже ретроспективно, лишает эпитет «траурный» его трагического значения.

Таким образом, к финалу стихотворения усиливается восхищение красотой, что и составляет лирический сюжет. В концовке стихотворения возникает ощущение мимолетности красоты, неповторимой и ускользающей. И поэтому появляется чувство грусти («И жаль мне, если птицы / Стряхнут красу ветвей»), которое тоже входит в лирический сюжет.

Таким образом, стихотворение А. А. Фета включает в себя два плана: первый — описание природы (и в этом отношении его можно отнести к упоминавшейся нами пейзажной лирике); второй — собственно лирический, основу которого составляет лирический сюжет — движение чувств лирического героя.

Несколько иная поэтическая система в стихотворении А. А. Фета «Кот поет, глаза прищуря...»:

Кот поет, глаза прищуря,  
 Мальчик дремлет на ковре,  
 На дворе играет буря,  
 Ветер свищет на дворе.  
 «Полно тут тебе валяться,  
 Спрячь игрушки да вставай!  
 Подойди ко мне прощаться,  
 Да и спать себе ступай».  
 Мальчик встал. А кот глазами  
 Поводил и все поет;  
 В окна снег валит клоками,  
 Буря свищет у ворот.

(1842)

В этом стихотворении соединяются особенности так называемой повествовательной лирики: есть некая фабула — мальчик, заснувший на ковре во время игры, после обращения к нему взрослого идет спать; и все это описано со стороны. Вторая строфа

предстает как высказывание персонажа, а потому можно говорить и об особенностях лирики ролевой. Однако за повествовательностью и ролевыми чертами проступают и испытанные поэтом чувства.

Прежде всего обращает на себя внимание пространственная организация произведения. С одной стороны, теплый уютный дом с его приметам: сладко поющий кот — символ умиротворения и безмятежности; ковер, игрушки. С другой — страшная стихия: буря, ветер, снег. В их описании звучит авторский голос. И здесь обращает на себя внимание использование олицетворений (*буря играет, ветер свищет*), сравнения (*снег валит клоками*). Эти художественные средства наделяют стихию почти сказочными чертами.

Границей между уютом дома и разыгравшейся природой оказываются окно и ворота; чувство защищенности от стихии усиливается безмятежностью кота, который лишь на мгновение приоткрывает глаза и продолжает свою песню. Возникает и звуковое противопоставление: тишина дома и песня кота (он именно поет, а не мурлычет — это еще одно олицетворение) — и свист ветра и бури. Так за описанием дома и за словами взрослого человека просвечивает и становится очевидным авторское чувство — наслаждение, почти что упоение покоем и уютом домашнего тепла. Оно то и составляет лирический сюжет, который движется от своего зачина (вся первая строфа) к концовке (последняя строфа), повторяющей зачин с небольшими изменениями (*мальчик встал*). И это совпадение призвано лишний раз утвердить прочность домашнего тепла и уюта.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Еще раз перечитайте стихотворение А. А. Фета «Печальная береза...». Какое открытие вы сделали вместе с автором стихотворения? Подтвердите свои наблюдения текстом.
2. Поразмышляйте о цветовой гамме этого стихотворения. Какие цвета встречаются в стихотворении? Какие ассоциации они вызывают? Какова роль каждого цвета в создании образов березы и мира?
3. Присутствует ли в финале стихотворения печаль или она преодолена? Объясните свое решение.
4. Приведите примеры тропов из указанных выше стихотворений. Подумайте, какую роль играет каждый из них в произведении: что помогает изобразить и что — выразить?

5. Проанализируйте стихотворения А. А. Фета «Зреет рожь над жаркой нивой...» и Ф. И. Тютчева «Есть в осени первоначальной...» по предлагаемому плану.

\* \* \*

Зреет рожь над жаркой нивой,  
И от нивы и до нивы  
Гонит ветер прихотливый  
Золотые переливы.  
Робко месяц смотрит в очи,  
Изумлен, что день не минул,  
Но широко в область ночи  
День объятия раскинул.  
Над безбрежной жатвой хлеба  
Меж заката и востока  
Лишь на миг смежает небо  
Огнедышащее око.

(А. А. Фет,  
конец 50-х годов XIX века)

\* \* \*

Есть в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора —  
Весь день стоит как бы хрустальный,  
И лучезарны вечера...  
Где бодрый серп гулял и падал колос,  
Теперь уж пусто все — простор везде, —  
Лишь паутины тонкий волос  
Блестит на праздной борозде.  
Пустеет воздух, птиц не слышно боле,  
Но далеко еще до первых зимних бурь —  
И льется чистая и теплая лазурь  
На отдыхающее поле...

(Ф. И. Тютчев, 1857)

- К какому виду лирики вы отнесли бы каждое из этих стихотворений? Почему?
- Перечитывая стихотворение, определите, какие картины изображены в каждой строфе. Меняются ли они от строфы к строфе? Если да, то как и в связи с чем? Как строфы связаны между собой?
- Сравните атмосферу стихотворения А. А. Фета с атмосферой стихотворения Ф. И. Тютчева. Каковы различия между ними и как их передает автор?
- Какие художественные средства помогают каждому поэту создать поэтические картины и передать с наибольшей полнотой чувства лирического героя?

- Найдите в стихотворениях все слова в переносном значении или словосочетания, в которых есть переносное словоупотребление. Определите, какое значение вкладывает в эти слова автор стихотворения. Как называется такое употребление слов в лирических произведениях?
  - Какие из выделенных вами слов в переносном значении являются в стихотворениях эпитетами? Классифицируйте их. Обратившись к параграфу 1.2, вспомните, чем отличаются друг от друга изобразительные, лирические и метафорические эпитеты. Какую роль играют эпитеты в каждом стихотворении? Попробуйте лишить стихотворение эпитетов. Что произойдет с художественными образами и полнотой выраженных чувств?
  - Есть ли в стихотворениях гиперболы и литоты? Какую роль они играют в создании поэтических образов? Какие чувства помогают выразить?
  - В стихотворении Ф.И.Тютчева найдите сравнение. Соотнесите его с приведенной в статье классификацией сравнений. Какую роль играет это сравнение в стихотворении?
  - Найдите метафоры в стихотворениях. Определите основания, по которым происходит перенос значений. Какую роль играют метафоры в стихотворении А.А.Фета, какую — в стихотворении Ф.И.Тютчева? Какие чувства вызывают у читателя образы, созданные с помощью метафор? Как метафоры связаны с общей атмосферой произведения?
  - Есть ли в стихотворениях метонимия и синекдоха? Если есть, какова их роль в выражении чувств лирического героя?
  - Какие чувства лирического героя передаются с помощью вышеназванных изобразительно-выразительных средств? Как они развиваются от зачина к концовке стихотворений?
  - Сделайте вывод о том, какие чувства и переживания составляют лирический сюжет в этих стихотворениях.
  - Как в стихотворениях связаны между собой образ мира и чувства героя?
6. Воспользовавшись планом, данным в задании 5, проанализируйте по два стихотворения разных поэтов из приведенного списка (по своему выбору).

*Фет А.А.* Рыбка; Весенний дождь; Ласточки пропали; Мама! Глянь-ка из окошка...; Туманное утро; Лес; Бабочка; Первый ландыш; Это утро, радость эта...; Летний дождь.

*Плещеев А.* Весна; Мой садик; На берегу; Отдохну-ка, сяду у лесной опушки...; Скучная картина.

*Майков А.* Колыбельная песня; Мать; Летний дождь; Пейзаж; Весна; Осенние листья по ветру кружат...

## Тема 5. «Гуттаперчивый мальчик» Д. Григоровича: мотивы и конфликт

Исследование ведущих мотивов художественного произведения является одним из путей его изучения, поскольку понятие «мотив» как литературоведческая категория помогает выявить идейно-художественное своеобразие произведения, дать более полную характеристику персонажей.

**Мотив** — термин, обозначающий минимальный значимый компонент повествования, простейшую составную часть сюжета. В качестве мотива могут выступать ситуация, предмет или состояние персонажа, повторяющиеся на протяжении произведения.

В повести Д. Григоровича «Гуттаперчивый мальчик» две истории о детях. С одной стороны, история сироты Пети, никому не нужного, становящегося игрушкой в руках акробата Беккера, ребенка, лишенного детства. С другой — история детей графа Листомирова, которые на первый взгляд счастливы, но по сути тоже никому не нужны: ни отцу, ни матери, всецело предоставившей их воспитание гувернантке мисс Бликке и своей сестре Соне — приживалке в доме Листомировых.

Две истории о детях объединяет не только событийный уровень (посещение цирка детьми — падение Пети на их глазах — реакция Верочки), но и пронизывающий повесть мотив неестественности, кукольности, автоматизма.

Повесть начинается описанием метели, которая вносит ощущение путаницы, сумятицы, «смятения чувств» и, как природная стихия, включается в круговорот Масленицы — последнего игрового, фарсового, балаганного праздника перед Великим постом — и фарсу же противостоит, напоминая о грозных силах природы, о возмездии за грехи, о смерти. Сумятица метели сродни суете и давке, которые царят на площади против цирка: люди застигнуты метелью врасплох. «Масленица бесспорно владеет таинственной силой» — и это касается не только страсти к «увеселениям и зрелищам всякого рода». Она по природе своей двойственна: с одной стороны, она связана с праздником в честь языческого бога плодородия и скотоводства Волоса (Велеса); с другой — сохранившись после принятия христианства, она была переосмыслена православной церковью как религиозный праздник под названием Сырной, или «мясопустной», недели перед Великим постом.

В повести Д. Григоровича пятый день Масленицы тоже двойствен: солнце, сияющее с утра, внезапно сменяется метелью, густым снегом, когда «ничего нельзя было разобрать на улице», — и



радость петербургского населения от солнца заменяется ворчливостью и рассерженностью.

Цирк, со стороны напоминающий волшебный мир (блеск, музыка, огни, радость, развлечение — именно так его воспринимают дети графа Листомирова), на самом деле является трудной работой, и в нем ничего не напоминает о блестящем представлении, которое видят зрители. Здесь важна сама семантика слова: представление — это игра, в которой человек перестает быть самим собой, он потешает зрителей, а как и какой ценой — смотрящим совсем не важно. В цирке за внешним весельем — страдания, боль, невидимые муки и слезы. Недаром автор замечает, что «все здесь напоминало частые и страшные случаи ушибов, перелома ребер и ног, падений, сопряженных со смертью...» Да и само описание опустевшего помещения не вызывает чувства радости — напротив, писатель акцентирует внимание на мутновато-желтом (совсем не радостном!) пятне арены, пишет о том, что верхние окна, «затемненные снаружи пасмурным небом, залепленные наполовину снегом <...> проглядывали вовнутрь как сквозь кисель, сообщая настолько свету, чтобы нижней части цирка придать еще больше сумрака».

Мы видим изнанку праздника: беспорядочно сваленные приспособления, декорации, костюмы, грубый грим на лицах, толчею, а главное — неестественные, корыстные отношения, которые убивают человеческое не только морально, но и прямо физически.

Воплощением этих сил становится акробат Беккер — человек-машина, автомат, не знающий жалости и сострадания. «Он казался не столько отлитым в форму, сколько вырубленным из грубого материала, и притом грубым инструментом». Он всегда доволен собой, любит свое тело, своими искусственными кудрями и думает, что все должны любоваться тем, какой он сильный, как он правильно живет. А если заставляет работать ребенка, так это тому только на пользу: быстрее привыкнет, будет иметь профессию, выбросит из головы ненужное. Он старается довести до автоматизма упражнения и приемы, которые должен выполнять Петя. Но мы видим, как в этом стремлении Беккер почти в прямом смысле ломает мальчика: чего стоит описание того, как происходила «проба на гибкость»: «...Акробат неожиданно поставил мальчика на колена, повернул его к себе спиной и начал выгибать ему назад плечи, снова надавливая пальцами между лопатками, когда голая худенькая грудь ребенка выпучилась ребром вперед, голова его опрокинулась назад и весь он как бы замер от боли и ужаса...» Примечательно, что Петя не хочет в цирк, он боится, и лишь дет-

ское любопытство помогает ему привыкнуть к цирку, но не к автомату Беккеру.

Не менее важно и то, что для цирковой жизни бездушный Беккер органичен, ведь он, в сущности, так же безжалостно эксплуатирует Петю, как и режиссер — других артистов: уставшая наездница Мальхен по приказанию режиссера вынуждена участвовать в представлении, а бедному Пете Беккер запрещает прогуляться.

Автоматизм определяет и обычную жизнь семьи Листомировых. Стремление графа к порядку само по себе не означает ничего дурного, однако постепенно он перестал видеть людей. Важно лишь то, чтобы раз и навсегда определенный им порядок не нарушался. С его точки зрения поведение Верочки неправильно, следовательно, нужно запретить ее импровизации, исключить все то, что отклоняется от «нормы». Естественное, детское подавляется взрослым, заорганизованным, педантичным, холодно-жестоким, а по существу — бездушным. Даже поездка в цирк, которая для детей должна стать праздником, сопровождается недовольством отца и омрачена трагедией маленького акробата — почти сверстника.

По мысли автора, эти отношения калечат и убивают не только самих взрослых, которые смирились с правилами «игры», но и — самое страшное — губят невинные детские души. Взрослым нужны такие же спокойные, управляемые куклы, и мир детства разрушается под напором грубой, злой силы. Гибнет запуганный, постоянно унижаемый маленький акробат с заученной для публики улыбкой, а поза его — там, наверху, с раскинутыми руками — напоминает опрокинутое распятие. Страдания детей, их жертвенность показывают жестокость окружающего мира и заставляют нас задуматься о необходимости доброты, жалости, сострадания, любви и понимания.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Вспомните, что такое мотив в литературном произведении. Какие мотивы можно выделить в повести Д. Григоровича?
2. Выделите в повести элементы сюжета. Как они связаны между собой? Какой эпизод является кульминационным? Обоснуйте свою позицию.
3. Расскажите о судьбе Пети до цирка. Как складываются его отношения со взрослым миром? Приведите примеры из текста, которые дают представление о том, что в повести Петя противопоставлен взрослому миру.

4. Охарактеризуйте отношения между актерами цирка. В чем проявляется естественность и неестественность этих отношений?
5. Какие эпизоды наиболее ярко представляют жизнь Пети в цирке? Почему трагическая судьба мальчика оказывается predetermined?
6. Какие художественные средства помогают писателю создать образ Пети?
7. Как в повести проявляется авторское отношение к Пете?
8. Охарактеризуйте детей семейства Листомировых. Каковы в этой семье отношения между детьми и взрослыми? Что помогает автору в создании образа семьи Листомировых и образов детей Листомировых? Определите авторское отношение к взрослым и детям.
9. Почему трагедия Пети показана в произведении через восприятие Верочки?
10. Какие приемы создания образов использует Д.Григорович?
11. Какова роль названия в этом произведении?
12. Как мотив естественности — неестественности определяет расстановку персонажей в произведении и помогает раскрытию конфликта?

## 2.3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

### Тема 6. Традиции игровой поэзии в творчестве обэриутов

Каждый возраст требует книги, написанной на «своем» языке. С.Я. Маршак утверждал, что существуют книги для детей до пяти, до десяти, до пятнадцати лет.

В период от двух до десяти дети увлекаются слушанием, а затем чтением стихов, что дало повод Корнею Чуковскому этот период развития ребенка определить как «стиховой». Чужие стихи маленькие дети часто преподносят как придуманные ими самими. Они как бы присваивают заложенное в них лирическое переживание, а свои собственные «экикики» сочиняют как творения-излияния, как продолжение действительной игры предметами и лицами в *игре лингвистической, или словесной*.

В поэзии человек вообще предстает как создатель, творец мира. Внутренняя жизнь личности, ее ритм становятся дороже общего состояния мироздания, а в поле зрения стихотворца лица и вещи попадают не столько как объективная данность, сколько как пово-

ды для мыслей и чувств самого автора. Неслучайно игровая детская книга, прежде всего поэтическая, в России возникла в начале XX века, который педагоги и писатели называют «веком ребенка». В современной литературе эта традиция представлена именами Б.Заходера, Э.Мошковской, Ю.Мориц, Г.Сапгира, Н.Матвеевой, Г.Остера, О.Григорьева, Г.Граубина, В.Орлова, М.Яснова и многих других. У ее истоков в отечественной детской литературе стоят К.Чуковский, С.Я.Маршак и поэты группы ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»).

В 1926 году в Ленинграде вышел из печати сборник «взрослых» стихов поэтов, вошедших в названную литературно-театральную группировку. Это были **Даниил Хармс** (Даниил Иванович Ювачев, 1905—1942), **Александр Иванович Введенский** (1904—1941), **Юрий Дмитриевич Владимиров** (1908—1931) и **Николай Алексеевич Заболоцкий** (1903—1958). Два года спустя был опубликован Манифест ОБЭРИУ, в котором расшифровка аббревиатуры ОБЭРИУ носила программный характер: ОБ [объединение] ЭР [реального] И [искусства]. О значении конечного «У» в манифесте не говорилось, и некоторые современники даже утверждали, что поставлено оно ради смеха. Но существует другое соображение, быть может, более близкое к истине. В название литературной группы эта буква, видимо, проникла из детской приговорки «потому, что кончается на "у"», поскольку вообще поэтическая манера обэриутов<sup>1</sup> возникла как выраженный в стихах детский взгляд на мир, обнажающий суть вещей, делающий их словно «голыми». Сознывая заштампованность современного поэтического языка, к началу XX века потерявшего свежесть, поэты группы провозгласили себя творцами «нового ощущения жизни и ее предметов». Декларируя отказ от традиционных форм в поэзии, необходимость обновления методов изображения в литературе, они культивировали игровой подход к реальной действительности, изображение чего-либо в фантастическом, комическом, а подчас пародийном виде, нарушение нормы (алогизм), поэтику нелепости и бессмыслицы (абсурд). С этим связано представление об обэриутах как «последних эксцентриках русской литературы».

Нападки со стороны официальной критики, невозможность печататься заставили некоторых членов группы переместиться в область детской литературы. Но и здесь им не удалось избежать драматической участи. Когда в России конца 20-х — начала 40-х годов XX века многие талантливые русские литераторы подверглись репрессиям, в их числе оказались и обэриуты: погибли Д. Хармс,

<sup>1</sup> Можно встретить написание «обериуты».

А. Введенский, близкий к ним редактор детских журналов «Чиж» и «Ёж» Н. Олейников; прошел лагерь Н. Заболоцкий.

Размышляя над сутью художественного метода обэриутов, литературоведы и критики оценивают его по-разному. Уже в пору активной деятельности ОБЭРИУ творчество поэтов привлекло внимание В. Шкловского. Изучая литературу с точки зрения «формы», крупнейший русский филолог XX века назвал поэзию обэриутов «реализмом необычайного».

Корней Чуковский, в отечественной культуре начавший традицию «хождения в детвору», одним из первых заметил, что к весьма типичным для поэзии обэриутов литературным эффектам, возникающим из словесного озорства, дети неизменно относятся с беззаветным сочувствием.

«Нужно видеть, каким восторгом встречают дети эстрадные выступления Даниила Хармса с такими стихами:

А вы знаете, что У  
А вы знаете, что ПА  
А вы знаете, что ПЫ  
Что у ПАПЫ моего  
Было сорок сыновей?» —

писал Чуковский.

М. Горький в статьях 1930-х гг. по проблемам детской литературы подчеркивал потребность ребенка в любой игре, в особенности словесной. В возрасте до 10 лет, утверждал писатель, игра «биологически законна»: в игре словом дети учатся тонкостям родного языка, усваивают его музыку — то, что называется «духом языка».

В последней четверти XX столетия составитель антологии «Русская поэзия детям» профессор Е. О. Путилова отметила разносторонность поэтической манеры обэриутов — не только замечательных «эксцентриков», но и не менее заметных «лириков».

По мнению исследователей детской литературы В. Глоцера и Е. О. Путиловой, поэзия обэриутов заложила основы традиции стихового комического эпоса, весьма популярного у современного читателя-ребенка.

Как эпос «стиховой комический эпос» восходит к жанрам эпоса взрослого, т.е. мифическим сказаниям о богах и героях. Как эпос комический — освобождается от божественно-героических характеристик, приближаясь к сказке и комическим жанрам народного творчества (комическому свадебному указу, раешному стиху потешников, частушке и фарсу скоморохов). Стиховому комическому эпосу присущи условность и аллегоричность, столь же

необходимые читателю-ребенку, как и сказочная фантастика. Но все же главное достоинство детского стихового комического эпоса в другом: в его огромном оптимистическом заряде, созвучном детской радости жизни.

Как отмечает Е. О. Путилова, в стихах Хармса, Введенского, Владимирова, Заболоцкого отражается способ мышления человека-чудака. Мировосприятие такого персонажа действительно не вменяется в нормы обыденной логики, порой даже кажется абсурдным, «заумным». Так, незадачливому рыбаку, лишившемуся улова по причине всеобщего пения в природе, как будто и не остается ничего, как опечалиться. Но не таков герой обэриутов, умеющий быть счастливым в любых обстоятельствах (А. Введенский «О рыбаке и судаке»):

Вот рыбак сидел, сидел  
И на удочки глядел,  
Вот рыбак терпел, терпел,  
Не стерпел и сам зашел.

Не огорчаются герои и другого «обэриутского» стихотворения. Проблуждав по базару весь день, забавные человечки возвращаются домой ни с чем — потому, что (Ю. Владимиров «Чудаки»):

По пути на базар чудаки  
Перепутали все пятаки:  
Который пятак  
на кушак,  
Который пятак  
на колпак,  
А который пятак  
так.

А вот история, казалось бы, вполне обыденная. И хотя случилась она давно, такое вполне возможно и в дни нынешние (Ю. Владимиров «Ниночкины покупки»). Мама посылает в магазин за покупками свою дочь, и та с готовностью отвечает: «Несусь!» Народу в лавке оказывается «масса», «большая очередь к кассе», но Ниночка не унывает и все «твердит наизусть» список покупок. Наконец наступает «очередь Нинки». И что же?

Нинка твердит без запинки:  
— Дайте фунт кваса,  
Бутылку мяса,  
Спичечный песок,  
Сахарный коробок,  
Масло и компот.  
Деньги — вот.

Как видим, путаница, всевозможные перевертыши — характерное для поэзии обэриутов явление. Ведь в парадоксальной игре понятиями и образами определить понятие или предмет — означает сказать, что этот предмет делает или что можно сделать с этим предметом, т.е. легко уяснить его сущность. Подобной способностью обладают, как правило, дети. Такое умение ребенок проявляет в игре. Например (Д. Хармс «Игра»):

Бегал Петька по дороге, по дороге, по панели, бегал Петька по панели и кричал он: «Га-ра-рар!»	Я теперь уже не Петька, разойдитесь! разойдитесь! Я теперь уже не Петька, я теперь автомобиль...
--	--

Многие из стихов обэриутов легко разыгрываются как сценки, вырастают в целые юмористические спектакли, особенно если это, например, реклама циркового представления, которая и должна завлекать (Д. Хармс «Цирк Принтипрам»):

Две свиньи  
Спляшут польку.  
Клоун Петька  
Ударит клоуна Кольку.  
Клоун Колька  
Ударит клоуна Петьку.  
Ученый попугай  
Съест моченую  
Редьку.

Герои подобных «литературно-ролевых» игр часто предстают перед ребенком-читателем в необычном свете, хотя участниками их могут быть и просто предметы повседневного быта (Д. Хармс «Иван Иваныч Самовар»):

Иван Иваныч Самовар  
Был пузатый самовар,  
Трехведерный самовар.  
В нем качался кипяток,  
Пыхал паром кипяток,  
Разъяренный кипяток,  
Лился в чашку через кран.  
Через дырку прямо в кран  
Прямо в чашку через кран...

О ребенке в поэзии обэриутов рассказано как о творце, всякий раз готовом создавать нечто неожиданно новое. Это может быть

удачно организованный из совершенно обычных вещей оркестр (Ю. Владимиров «Оркестр»):

Валя — на рояле,  
Юля — на кастрюле,  
Саша на трубе, —  
Представляете себе?

А может — с тем же успехом — появиться на свет оригинальная, свежая, отличная от общепринятой, версия устройства целого мироздания (Д. Хармс «Врун»):

А вы знаете, что НА?  
А вы знаете, что НЕ?  
А вы знаете, что БЕ?  
Что на НЕБЕ  
Вместо солнца  
Скоро будет колесо?  
Скоро будет золотое —  
Не тарелка,  
Не лепешка, —  
А большое колесо!

Детская потребность игры и творчества высвечивается в книгах обэриутов своей духовной гранью: тренировкой логического ума или испытанием на внимательность («Миллион» и «Кто кого перехитрил?» Д. Хармса; «Кто?» и «Загадка» А. Введенского), «пробой пера» неистощимой детской фантазии, словотворчеством («Врун» Д. Хармса и «Мы все бы хотели увидеть орла...» А. Введенского; «Песенка о лошадке» А. Введенского и «Летят по небу шарики» Д. Хармса). Но в любой игре — и это великолепно показано обэриутами — ребенок легко и просто манипулирует не только предметами, но и абстрактными понятиями, смыслами. Так — в «игровом» оперировании предметами внешнего мира — и усваивается растущим человеком норма — через антинорму. Если же в реальной действительности предпосылок для реализации детской потребности в игровом действии не имеется, свой творческий потенциал ребенок реализует в воображении. Потому работа детской фантазии — популярнейшая тема обэриутов.

Для ребенка любого возраста книга-игра — интеллектуальная загадка. Ее разрешение в процессе чтения создает возможность пережить небольшое, но потрясение. Испытываемое при этом маленьким читателем эстетическое чувство сродни тому, что древние греки называли словом «катарсис» (очищение). От сознания собственного остроумия ребенок всегда получает удовольствие, и в



процессе развития детского ума и сердца такое удовлетворение, как известно, необходимо.

Словесно-художественная игра у обэриутов часто начинается с заголовка произведения, протекает на всем его протяжении и не ограничивается последней строкой, переходя в жизнь («Очень-очень вкусный пирог» Д. Хармса в содружестве с Н. Гернет; «Барабан» Ю. Владимирова). Так дети-слушатели обычно с замиранием сердца внимают хармсовской истории «О том, как папа застрелил мне хорька». Но только в самом конце стихотворения они понимают, что речь идет о хорьке игрушечном, и, значит, произведение это вовсе не «ужастик», а захватывающая игра.

Фабула игрового произведения может быть обыденной и житейской («Кошки» Д. Хармса, «Самолет» Ю. Владимирова). Но развязка сюжета всегда неординарна («Тигр на улице», «Утки» Д. Хармса). По логике «реализма необычайного», раненую лапу кошки можно спасти с помощью... воздушных шариков («Удивительная кошка» Д. Хармса), а цыпленок может переправиться через бурную реку на спине утенка («Утки» Д. Хармса)! «Реализм необычайного» заключается и в том, что «все оканчивается прекрасно» («Очень страшная история» Д. Хармса), а средства достижения желаемого не выходят за рамки возможного. Например, мальчик, которого не могли разбудить несколько подразделений пожарных, вмиг просыпается от одного лишь нежного маминого слова («Евсей» Ю. Владимирова).

Современные философы творческую способность личности из обыденного творить необычное считают важным качеством человека играющего».

В поэзии для детей обэриуты активно развивали особый «игровой» жанр — комический детектив. Примером может служить стихотворение А. Введенского «Кто?». В нем ребенок-изобретатель, шалун и проказник поставлен в центр мироздания. Если принять во внимание, что сюжет любой книги — всегда особый взгляд на действительность, то в комическом детективе Введенского эта действительность организована как бы по законам игры. И что важно, принципиальное разграничение между ребенком и взрослым не производится: все герои произведения — чудаки! Пятилетний ли это малыш Петя Бородин, еще смешивающий мечты и действительность, странные ли взрослые дядя Боря и тетя Варя. Тот в домашних условиях совершил смелый эксперимент: бросил на пол банку, полную чернил, а в кастрюлю с молоком — клещи с молотком. Эти — никак не в состоянии понять, кто же является действительным виновником всех проказ. А ведь есть еще и другие важ-

ные персонажи произведения — дети, принимающие живое и непосредственное участие в «следствии по делу» и тоже мыслящие не по трафарету.

Всякая игра — это диалог. В стиховом комическом эпосе обзериутов диалогическая природа искусства реализует себя довольно последовательно. «Игровые» стихи обзериутов многоголосны. В стихотворении «Кто?», например, мы можем услышать голоса нескольких персонажей. Часть их известна: это дядя Боря и тетя Варя, чья речь непосредственно воспроизведена автором «Кто?», а часть не названа, но легко определяется. Иначе откуда берется чисто детская интонация таких поэтических строк:

Серый кот не виноват,	Не летали курицы
Нет.	К нам в окошко с улицы,
Черный пес не виноват,	Даже толстый, как сундук,
Нет.	Не ходил сюда индюк...

Мы слышим и «голос» пресловутого Пети Бородина, на первых порах присутствующего в сюжете безмолвно. Это возглас лукавого шалуна, ни за что на свете не желающего признавать серьезность своих проделок. Не ему ли принадлежит версия, отводящая догадки: «Может, это серый кот виноват?» Впрочем, в равной степени она возможна в устах любого другого персонажа стихотворения, по отношению ко всякому другому домашнему животному. Игра состоит и в этом тоже, ибо в том, что виновниками содеянного в этой пародийно-детективной книге готовы признать существ неразумных (кота, индюка, пса и курицу), в самом деле много лукавства, а может быть, детской игры, в которой вера в условность стоит на грани веры в действительное.

Всю представленную историю можно расценить и как совершенно искреннее убеждение чудака-взрослого, верящего в «чудо наяву». Неслучайно же корни следственных версий автором произведения не прояснены: анонимность лиц и действий («Кто?») часто входит в правила игры, как и условие не обнаруживать своей догадки раньше времени («Чур, ты не знаешь!»). Что же касается загадочности, то ею отличается мышление не только детей, но и гениев.

Полет фантазии непредсказуем. По выражению Хармса, это «полет в небеса», отрывающий человека от земли — прибежища повседневного обыденно-серого существования, полет, преобразующий жизнь в яркий праздник. Поэтому герои произведений обзериутов успокаиваются только тогда, когда все в мире становится необыденно ново, и нормальный порядок вещей для них — как раз антинорма.

Критика советского периода, с завидной настойчивостью организовывавшая военные походы то против сказки в 20-е годы XX века, то против веселой детской книги в 30-е, не увидела, да и не могла увидеть во многих произведениях обэриутов «моментов коллективного воспитания», как писал тогда один из критиков. Ведь распределить роли между участниками игры вовсе не означает всех выстроить по ранжиру. Игра вооружает ребенка опытом свободного общения, вступления в диалог. Многоголосая игровая поэзия обэриутов дает возможность познакомиться с разными, не повторяющими друг друга представлениями о мире и человеке, и она адресована ребенку умному и миролюбивому.

В этом мире все касается всех — так считают дети. Печатавшие Хармса, Введенского и Владимирова журналы «Чиж» (1930—1941) и «Еж» (1928—1935) этот нравственный принцип возвели в закон. Они пропагандировали в искусстве игровое начало: игра дает ребенку новые формы желаний, учит его желать, понимать других и сочувствовать им, быть терпимым и сострадать. А в этом заключено самое главное назначение детской книги, в особенности игровой. В этом секрет ее обаяния.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Найдите в творчестве поэтов-обэриутов конкретные примеры, подтверждающие основные постулаты работы И.Хейзинги «Homo Ludens» («Человек играющий») (М., 1992).
  - Игра в нашем сознании противостоит серьезности (с. 15).
  - Игра обособлена от «обыденной» жизни местом действия и продолжительностью (с. 20).
  - Смысл игры в ней самой (с. 20).
  - У каждой игры свои правила. Они диктуют, что будет иметь силу внутри организованного игрой временного мирка. <...> Стоит нарушить правила, и все задание игры тотчас же рушится. Игра становится невозможной (с. 22).
  - Среди общих принципов игры <...> напряжение и непредсказуемость. Всегда стоит вопрос: повезет ли? Удастся ли выиграть? (с. 63).
  - Коллективная игра носит по преимуществу антитетический характер (с. 62).
  - Игра как таковая <...> лежит вне сферы нравственных норм. Сама по себе она ни добра, ни дурна (с. 240).
  - Игра сразу фиксируется как культурная форма. Будучи однажды сыгранной, она остается в памяти как некое духовное творение или ценность, передается далее как традиция и может

- быть повторена в любое время. <...> Эта повторяемость есть одно из существеннейших свойств игры (с. 20).
2. Подготовьте анализ понравившихся вам стихотворений поэтов-обэриутов. Какие чувства они у вас вызвали? Каким предстает мир в этих стихотворениях? Охарактеризуйте героев стихотворений. Какие нормы и почему они нарушают?
  3. Найдите в стихотворениях обэриутов примеры словесной игры на уровне звука, морфологии или значения слова, словообразования, грамматической нормы. Какую роль играют эти приемы в стихотворениях?

## Тема 7. Жанрово-стилистические особенности рассказов для детей

### М. М. Зощенко (цикл «Леля и Минька»)

Цикл рассказов *«Леля и Минька»* был написан **М. М. Зощенко** в 1939—1940-х годах. В состав цикла входят следующие произведения: «Елка», «Бабушкин подарок», «Галоши и мороженое», «Не надо врать», «Через тридцать лет», «Находка», «Великие путешественники», «Золотые слова». Все рассказы объединены образами главных героев — маленького Миньки и его сестры Лели. Повествование в цикле ведется от лица рассказчика — взрослого человека, вспоминающего комические и поучительные эпизоды из своего детства. Между рассказчиком и автором есть сходство (вплоть до совпадения имени и указания на профессию писателя). Однако полного совпадения не происходит, поскольку речь рассказчика заметно отличается от авторской. Такая форма повествования получила название литературного сказа.

Литературный сказ был особенно актуален в русской советской литературе 20—30-х годов XX века. Вся культура этого времени отличалась тягой к языковым и стилистическим экспериментам. В области художественной прозы особый интерес вызывала проблема передачи «чужого голоса». Эта проблема была рождена не только литературой, но и самой эпохой общественных преобразований, выдвинувшей на арену жизни новых, прежде «безголосых» героев. Писатели стремились дать им слово. Так, в рассказах Леонида Пантелеева повествование ведется от лица солдата-красноармейца или деревенской девочки (рассказы «Пакет», «Ночка»), а сказы Павла Бажова написаны в речевой манере уральского рабочего.

Особой разновидностью литературного сказа было повествование в рассказах Михаила Зощенко. Уже в первой книге писателя

«Рассказы Назара Ильича, г-на Синебрюхова» (1922) речь и мышление рассказчика не совпадают с авторскими, и такое несовпадение писатель использует в комических целях. Укрываясь под маской рассказчика (как правило, обывателя или просто недалекого человека), писатель добивался комического эффекта саморазоблачения. При этом в рассказах Зощенко звучит не только насмешка над бездуховностью его персонажей, но и боль за человека, придушенного неустроенностью жизни. Неслучайно писателя сравнивали с великим сатириком Н. В. Гоголем. Однако советская критика усмотрела в рассказах Зощенко только издевку над простым человеком. Поводом для травли писателя послужил рассказ «Приключения обезьянки», опубликованный в журнале «Мурзилка». В 1946 году вышло Постановление ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», которое вычеркнуло Зощенко из круга советских писателей. Только после смерти Зощенко его произведения вернулись к читателю, многие из них стали классикой русской литературы («Аристократка», «Баня», «История болезни» и многие другие).

Верность сказовой манере писатель сохранил и в рассказах для детей, которые публиковались в детских журналах с 1937 по 1945 год. Некоторые из рассказов печатались как отдельные произведения, другие составляли циклы. Наибольшей известностью пользуется цикл «Лея и Минька». Приветствуя приход знаменитого писателя в литературу для детей, С. Я. Маршак писал об особенностях его манеры:

Зощенко не только не прячет в своих рассказах мораль. Он со всей откровенностью говорит о ней в тексте рассказа и даже иной раз в заголовке («Не надо врать»). Но от этого рассказы не становятся дидактичными. Их спасает победительный, всегда неожиданный юмор и какая-то особенная, присущая автору серьезность.

Наибольший интерес и сложность в цикле «Лея и Минька» представляет изучение природы «неожиданного» зощенковского юмора. В его основе — остроумная литературная **пародия**. Пародия как художественный прием предполагает ироническое подражание литературному образцу, передачу в преувеличенном виде его характерных черт, чем и достигается комический эффект. В качестве объекта пародии Зощенко выбрал назидательный рассказ. Этот жанр детской литературы имел широкое распространение в книгах для детей. На примерах из детской жизни писатели показывали последствия плохих или хороших поступков. В жертву дидактическим целям приносилось жизненное правдоподобие и ху-

дожественное своеобразие. Их заменяли однотипные ситуации и клишированные (устойчивые) образы. Подобная консервативность делала назидательный рассказ удобным предметом для пародии.

Пародирование жанра с определенными художественными целями — сложная литературная игра, которая нечасто встречается в детских текстах. Цикл рассказов Зощенко «Леля и Минька» тематически и композиционно-стилистически пародирует жанр нравоучительного рассказа.

В качестве примера «нравоучительного» стиля может служить отрывок из рассказа детской писательницы первой половины XIX века А. Ишимовой («Никогда не говорите неправду», 1839):

Около пятидесяти лет прошло с тех пор, а у меня все еще навертываются слезы, когда я вспомню об этом печальном дне, в который я сказала неправду. О! берегитесь, мои малютки, говорить неправду. Вы не можете представить себе, какую тоску это наведет на вас.

Невероятная чувствительность, вызванная сознанием своего греха, явное преувеличение его последствий и откровенное назидание — характерные черты стиля нравоучительного рассказа. В некоторых эпизодах Зощенко буквально цитирует подобный стиль. Вот отрывок из рассказа «Не надо врать»:

И я, лежа в своей постели, услышав эти слова, горько заплакал. И дал себе слово говорить всегда правду. И я действительно так всегда и теперь поступаю. Ах, это иногда бывает очень трудно, но зато у меня на сердце весело и спокойно.

Это не случайное сходство — Зощенко обращается к традиции нравоучительной литературы, и делает это явно с комическими целями.

Все рассказы в «Леле и Миньке» строятся по одной композиционной схеме: описание детского проступка — следующее за ним наказание — итоговая мораль в форме авторского обращения к детям. Такая же схема (преступление, наказание, мораль) лежит в основе всех нравоучительных произведений. Правда, писатель проявляет немалую изобретательность, описывая детские проступки: его герои портят новогоднюю елку, продают обувь гостей, роняют масло в чай, отправляются в кругосветное путешествие. Но, «поиграв» с фактом неожиданности, Зощенко возводит проступки своих героев к извечным детским порокам: вранью, непослушанию, зависти.

Из назидательной литературы берет Зощенко и традиционную пару героев: «маленький, славненький» Минька и «невоспитанная

особа» Лелька. Столь же традиционен тип родителя-отца, который по законам назидательных рассказов наделен универсальными способностями: это воспитатель, судья и экзекутор. Показательный пример из рассказа «Елка»:

Но вдруг в комнату вошел наш папа. Он сказал:

— Такое воспитание губит моих детей. Я не хочу, чтобы они дрались, ссорились и выгоняли гостей. Им будет трудно жить на свете, и они умрут в одиночестве.

И папа подошел к елке и потушил все свечи. Потом сказал:

— Моментально ложитесь спать. Я завтра все игрушки отдам гостям.

Следование традициям назидательного рассказа сопровождается постоянными отступлениями от литературных клише в сторону нетрадиционного поведения и словесного воплощения назидательных уроков. Первое, что бросается в глаза, — типы добродетельного и порочного героев заменяются детскими характерами, отменяющими традиционную типологию. Минька — «миленький», но избалованный ребенок, который выгодно использует преимущества младшего в семье. Лелька, которую считают зачинщицей всех проделок, отличается прямодушием и искренностью, которых нет у ее брата. Во-вторых, рассказ о «детских преступлениях» писатель сопровождает предысторией, в которой очевидна психологическая мотивация совершенного детьми. Это меняет отношение читателя к героям, вызывает понимание и сочувствие. Так, Лелька сделала вид, что проглотила шарик (рассказ «Через тридцать лет»), потому что тосковала по проявлениям родительской любви. Кроме того, сами детские проступки Зоценко изображает со значительной долей юмора и понимания. Не злостный нрав, а детская наивность приводит часто к плачевным результатам. В рассказе «Галоши и мороженое» дети увлеченно играют в куплю-продажу и не замечают, где кончается игра и начинается настоящая торговля. Смешны и наивны дети, когда отправляются из родной деревни в кругосветное путешествие (рассказ «Великие путешественники»). И так же простосердечны, когда во время торжественного обеда не умолкая болтают (рассказ «Золотые слова»). Юмор делает проступки детей извинительными.

Юмор же лишает взрослых непоколебимой серьезности. В рассказах Зоценко они не являются безусловным образцом для подражания, поскольку в их поведении много детского. Мама, бабушка, гости обнаруживают в своих поступках и словах детские «грехи»: обидчивость, глупое упрямство, непоследовательность. Так, например, в рассказе «Елка» трудно сказать, кто ведет себя более

бестактно по отношению к гостям — мама или ее непослушные дети. Бабушка в рассказе «Бабушкин подарок» несправедлива по отношению к Лельке и тем самым провоцирует девочку на невоспитанные поступки. Отступление от принятого образца в поведении взрослых тоже вызывает улыбку, как и проделки детей.

Но больше всего комических отступлений от назидательной нормы в речи самого рассказчика. Она производит впечатление чудовищной смеси детской и взрослой речи. Вот характерный пример из рассказа «Галоши и мороженое»:

Она [мама] боялась, что мы простудимся и захвораем. И по этой причине она не давала нам на мороженое денег.

Просторечное «захвораем» поставлено рядом с канцелярским «по этой причине». Такая стилистическая смесь вызывает у читателя смех. Поэтому даже «страшные» наказания и суровая «мораль», изложенные таким стилем, перестают пугать. Их преувеличенная строгость заставляет сомневаться в реальности исполнения суровых приговоров. Так, гостям отдаются все подарки, продаются все игрушки, а мороженое нельзя есть целых два года. Моральные выводы, которыми заканчиваются рассказы, оказываются столь далеко идущими, что уведут читателя в область фантастики:

А которые ничего не дарят людям, а вместо этого преподносят им неприятные сюрпризы, — у тех бывает мрачно и противно на душе. Такие люди чахнут, сохнут и хворают нервной экземой. Память у них ослабевает, и ум затемняется. И они умирают раньше времени. А добрые, наоборот, живут крайне долго и отличаются хорошим здоровьем.

Сорокалетний рассказчик рассуждает как доверчивый ребенок, простодушно ссылаясь на папу-маму («Галоши и мороженое»):

Даже теперь, дети, когда я стал совсем взрослый и даже немножко старый, даже и теперь иной раз, кушая мороженое, я ощущаю в горле какое-то сжатие и какую-то неловкость. И при этом всякий раз, по детской своей привычке, думаю: «Заслужил ли я это сладкое, не соврал ли и не надул ли кого-то?»

Для речи рассказчика характерно не только смешение слов разных лексических уровней, но и использование «лишних» слов, что ведет к косноязычию. Знаменитая манера сказа Зощенко в его произведениях обычно свидетельствует о бескультурии рассказчика, а путаница в его словах и мыслях производит комическое впечатление. Но это же в детских рассказах выглядит как отражение детской психологии: рассказчик по-детски наивен и бросает



на все окружающее естественный «взгляд растерянного ребенка». И это вызывает не усмешку, а симпатию и доверие маленького читателя.

Пародировав формы назидательного рассказа, Зощенко в то же время не пытается скомпрометировать «прежнюю» мораль, противопоставив ей новую. Напротив, нравственные ценности из «старого» детства подаются как вечные и актуальные в любую эпоху: не надо врать, не надо огорчать людей и приносить им неприятности. Каждый рассказ — об одном из таких правил, и самое главное из них сформулировано в заключительном рассказе цикла «Золотые слова»:

Надо исполнять приказания и придерживаться правил, которые существуют. Но все это надо делать с умом.

Речь идет о необходимости мыслить и действовать самостоятельно. Подобное правило кажется очень смелым для детской литературы, которая отличается некоторой авторитарностью. Писатель противопоставляет ей независимость мышления — качество важное как для детей, так и для взрослых. При этом он ссылается на свой жизненный опыт:

В моей работе, например, я учился у старых великолепных мастеров. И у меня был большой соблазн писать по тем правилам, по которым они писали. Но я увидел, что жизнь и публика уже не те, что были при них. И поэтому я не стал подражать их правилам.

Зощенко был убежден, что с ребенком-читателем нельзя говорить догматическим языком нравоучительной литературы. Поэтому в его рассказах господствует комическая игра. Она создается не только смешными ситуациями, как часто бывает в литературе для детей, но и стилистическими средствами. Понимание такого юмора требует определенной читательской подготовки. По словам М. М. Зощенко, «маленький читатель — это умный и тонкий читатель, с большим чувством юмора...» Для такого читателя и написаны рассказы про Лелю и Миньку.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Кто рассказывает истории в цикле «Леля и Минька»? Что сближает рассказчика с автором, а что явно отличает от него?
2. Какие стилистические нарушения есть в следующих словах рассказчика: «А когда мне, дети, ударило пять лет, то я уже

- отлично понимал, что такое елка»? Приведите еще примеры комических несоответствий в речи рассказчика из рассказов «Елка», «Бабушкин подарок», «Галоши и мороженое».
3. Что общего в композиции всех рассказов цикла? Покажите особенности композиции на конкретных произведениях.
  4. Определите характеры главных героев цикла, Лели и Миньки. В каких эпизодах разница в поведении и характерах детей особенно заметна?
  5. С какими способами изображения взрослых персонажей вы встретились? Всегда ли их слова и поступки можно назвать разумными? В качестве доказательств приведите конкретные примеры из рассказов.
  6. В чем необычность нравоучений в рассказе Зоценко?
  7. Почему весь цикл завершается рассказом «Золотые слова» и в чем смысл этих «золотых слов»?

## Тема 8. Природа и человек в детской литературе: сказка-быль М. М. Пришвина «Кладовая солнца»

Есть писатели, которых мы любим и ценим не только за прославленные произведения, но и за отдельные строчки. Только большому поэту дано найти слова, сочетающие радость открытия и узнавания. **Михаил Михайлович Пришвин** подарил нам «весну света», закрепив в этом образе тот сезон природы, когда еще позимнему морозно, но прибывающий солнечный свет, его особая яркость — пока единственный признак весны, — говорит о повороте к лету. И сердце человека уже радуется: не за горами весна воды, весна травы, весна человека... Всего за несколько дней до смерти, вспоминая свою долгую жизнь, Пришвин запишет в дневнике:

Мало ли чего в нашей жизни было разбито, но я спас и вывел к людям «весну света».

«Весной света» назовет восьмидесятилетний писатель последний сборник своих произведений, адресуя его юным читателям, как самым желанным, в общении с которыми он молодеет душой. Его путь — к людям, к свету, к высвобождению в творчестве того

ребенка, которого сохраняет в себе каждый настоящий художник, — нет, каждый живой человек сохраняет, и тем самым преодолевает разрушительную силу времени.

Поражая в старости мудростью и умением радоваться жизни, секрет своей молодости он весело объяснял так:

Каждый раз, когда мне удастся хорошо написать, читатели говорят: «Молодец!» — и я молодею.

Пришвин — не просто писатель-натуралист. Во всякое время и во всяком явлении видит он его красоту и любовно называет точным словом, освещает человеческим смыслом и выводит из небытия. Главным литературным открытием Пришвина будет открытие «небывалого» в обыденном, предметом пристального наблюдения станет родная природа.

Обратившись к теме охоты, Пришвин продолжил давнюю традицию русской литературы (вспомним охотников Тургенева, Некрасова и Толстого).

Древний инстинкт повелевает учиться у природы, всматриваться в нее — в этом залог удачи охоты. Так развивается чуткость и зоркость и то радостно-удивленное восприятие мира, которое живет в душе подлинного охотника. Охота открывает новое в давно знакомом, обостряет ощущение красоты и неповторимости мгновения. «Красота больше охоты», — запишет писатель в дневнике. Потому с той же страстью он охотится с фотокамерой и с тетрадками, записи в которых превращаются в драгоценные капли «Лесной капели», ложатся в основу «Календаря природы», «Времен года».

Наблюдая сезонные изменения в природе, Пришвин-охотник открывает возможность увлекательного путешествия — путешествия с Землей вокруг Солнца. Как положено путешественнику, он внимательно смотрит по сторонам и фиксирует свои впечатления. Поистине научная точность фенологических наблюдений (наблюдений за календарем погоды) в этих произведениях подтверждает неизменность круговорота времен года. Но в узнаваемых приметах каждого сезона Пришвину открывается не только повторяемость, но и изменчивость:

В мире все неповторимо, ни один цветок, ни один день не похожи на другой, ни одна весна не приходит такую, как была прежде. Да и сам человек неповторим.

Однако в предгрозовой атмосфере конца 30-х годов XX века тема родной природы советским критикам кажется неактуальной, Пришвина обвиняют в аполитичности, в «несвоевременном обращении к цветочкам и листикам». Но писатель убежден: его цель — «создание в душе советского человека радости, того праздника

жизни, с которым легко и строить новую жизнь, легко, если придется, и умирать за нее», — очень актуальна.

Время подтвердило правоту этого убеждения. «Лесная капель», публикацию которой прервали в 1940 году, была напечатана в 1943 году и внесла свой вклад в дело созидания общей победы. Эту победу Пришвин отметит по-своему — созданием «Кладовой солнца», которая получила первую премию на конкурсе на лучшую детскую книгу.

Итак, «Кладовая солнца» создается Пришвиным во время Второй мировой войны, во время, которое, несмотря на свою трагичность, а может быть, именно в силу ее, обогатило детскую литературу признанными шедеврами. Именно тогда созданы «Маленький принц» Экзюпери, «Хроники Нарнии» Льюиса, «Мио, мой Мио!» Линдгрена... Сознание надвигающейся катастрофы активизировало поиск вечных и неизменных начал человеческой жизни, того, что в мире и человеке может противостоять грядущей опасности. Писатели самых разных творческих ориентаций обращаются к сказке и мифу, делают детей героями, способными противостоять злу, понимая, что именно на юное поколение ляжет ответственность за будущее человечества.

Для Пришвина «Кладовая солнца», обращенная к детям, явилась своего рода итогом, синтезом философских размышлений о месте человека в мире. Время, когда возникает у него замысел сказки-были, писатель определяет так:

Страшное время, надо собираться на борьбу самую грубую — за жизнь, и самую трудную — за смысл ее.

Временные характеристики, введенные Пришвиным в текст, сориентированы на обе эти цели. Повествование одновременно существует в двух планах — конкретно-бытовом и обобщенно-философском. С одной стороны, точно обозначенное в начале и конце повествования историческое время — Великая Отечественная война, на которой погиб отец детей и осиротели маленькие ленинградцы, — позволяет соотнести нелегкую судьбу детей с общенародной бедой, обострившей потребность в положительных началах бытия, заставившей решать отнюдь не детские проблемы. С другой стороны, события самой сказки-были не связаны с конкретной исторической эпохой, что должно подчеркнуть непреходящий характер вопросов, встающих перед героями, и ответов, обретенных ими. Поэтому для событий сказки значимы не исторические, но природные временные ориентиры — время года и время суток.

Действие приурочено к весне, поре возрождения в природе. Путь детей занимает чуть больше суток и символически соотнесен с путем солнца. Дети выходят в путь до рассвета, живительные лучи светила благотворно действуют на них, в момент ссоры брата с сестрой на солнце набегаёт серая хмарь, и ещё до заката они благополучно воссоединяются. За один день они успевают пережить сложнейшие коллизии человеческой жизни — время действия, таким образом, становится одним из средств типизации.

Не менее значимы и пространственные ориентиры. Дети уходят из деревни — в лес и дальше на болото, а затем возвращаются к людям. Мир человеческий и мир природы пространственно противопоставлены, их антагонизм акцентирован. Путь детей лежит в мир таинственный, богатый и щедрый, но вместе с тем — тревожный, порой враждебный. Поиск правильного, верного пути в мире природы — одна из важнейших тем пришвинского творчества. Вслушиваясь в голоса леса, в зовы ненависти и любви, дети постигают реальную сложность бытия, в котором добро и зло переплетены. Пространство пришвинской сказки (что вообще традиционно для этого жанра) организует образ дороги — «тропы человеческой». Пространственно-временные ориентиры выводят повествование о походе за клюквой на более широкий уровень обобщений. Образ дороги, как символ пути человека и человечества, имеет давнюю мифологическую и литературную традицию. Размышления Пришвина о пути правом и неправильном, узком и торном, о тревожном пути навстречу солнцу через сумрачный лес вызывают самые разные ассоциации — от Евангелия и Данте до Гоголя и Некрасова.

Глубокие и многочисленные связи с литературной традицией ещё ярче оттеняют своеобразие позиции Пришвина. Проявляется это не только в выборе места и времени, но и в выборе действующих лиц. Герои пришвинского повествования — дети, брат и сестра. Пара контрастных персонажей, взаимодополняющих друг друга, — распространённый элемент организации системы персонажей (Дон Кихот и Санчо Панса, Пух и Пятачок). Хотя для детской приключенческой литературы традиционны однополые пары (Том Сойер и Гек Финн, Чук и Гек), Пришвин делает героями мальчика и девочку, знаменательно подчеркивая в характеристике детей мужское и женское начала. Это проявляется уже в экспозиции.

Рисуя портреты детей, повествователь демонстрирует свое отношение к ним, что проявляется на стилистическом уровне. Обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов в эпитетах и сравнениях недвусмысленно свидетельствует о симпатии автора. Но при

всем сходстве авторской характеристики брата и сестры ощутимы и различия. В описаниях Митраши, пусть и младшего, но мальчика, уменьшительно-ласкательные суффиксы исчезают, а тон становится более серьезным. В повседневных занятиях детей тоже акцентированы различия: подобно матери, женщине вообще, Настя занята домашним хозяйством, а на Митраше — ремесло и общественные заботы, как и положено мужчине. Уже в экспозиции возникает представление о спасительной силе гармонии мужского и женского начала, дальнейшие события иллюстрируют это еще более убедительно.

Сюжет сказки увлекателен и строго симметричен. Дети выходят в лес за клюквой, однако ссорятся из-за выбора дороги и расходятся по разным тропам. Каждый из них изменяет выбранному пути и попадает в беду, каждый осознает свою ошибку, а появление Травки помогает детям не только найти друг друга, но и одолеть волка. Они возвращаются домой невредимыми, с собакой и небывалым урожаем клюквы. Заявленное в экспозиции проявление мужского и женского начала в характерах героев определяет движение фабулы. Уже в сборах за клюквой подчеркивая различие, Пришвин вводит знаменательные детали. Мужчина, защитник, охотник и вожатый, Митраша берет с собой ружье и компас. Женщина, кормилица, хозяйка, Настя возьмет еду про запас, полотенце и корзинку, чтобы принести домой новый урожай.

Традиционный сказочный мотив — герой на распутье — в пришвинской сказке составляет завязку. Прежде всегда дружные, дети ссорятся из-за выбора дороги. Митраша, мальчик, выбирает более короткий, но и более опасный путь, доверяя компасу и отцовскому завету. Настя, девочка, настаивает на проверенной людьми, пусть и более длинной, но безопасной тропе. Выбор пути вновь связан с проявлением мужского и женского начала в характерах героев. Фабула повести призвана убедить читателя в верности, оправданности и того, и другого пути — по замыслу автора они, пусть и разными путями, приводят к единой цели, символически названной «палестинкой», и дальше уже не расходятся. Беда случается с детьми только тогда, когда они изменяют выбранному пути. И в том, что заставило каждого изменить своему выбору, тоже очевидна закономерность. Митраша попадает в Слепую елань из-за своей самонадеянности и безрассудства, но это — обратная сторона типично мужских свойств — веры в свои силы и готовности к риску во имя достижения цели. Настя сошла с тропы из-за жадности, что тоже является обратной стороной типично женского достоинства — экономности, бережливости.

Дети, стараясь доказать свою правоту, разными путями стремились к палестинке, но оказавшись на ней друг без друга, не смогли бы воспользоваться своими преимуществами. Окажись Митраша на палестинке раньше — ему, голодному, некуда было бы собирать клюкву, ведь корзина-то у сестры. Еда, которую взяла с собой Настя, оказалась завалена клюквой, а девочка не может вернуться домой: она беспомощна без компаса и беззащитна без Митраши. Только вместе они сильны и неуязвимы. Фабула «Кладовой солнца» убеждает читателя в плодотворности гармонии мужского и женского начала, и в опасностях односторонности.

Рассказ о судьбе детей постоянно, порой в самый тревожный момент, перебивается описанием природы. Паре детей в системе образов соответствуют еще две пары родственных существ. В сказку вводится история двух деревьев, которые растут из одной ямки и, сплетаясь корнями, мучают друг друга, а на их жалобный вой откликаются волк и собака. Обе эти пары призваны подчеркнуть противоположность закона жизни в мире природном и человеческом. Если в мире природы закон жизни — борьба за существование, борьба с другими живыми существами за себя, то в мире людей — это правда «суровой, вековечной борьбы за любовь». Эту-то правду и перешепнул Травке старик Антипыч, выступающий в «Кладовой солнца» как обобщенный образ человека, «хозяина» с множеством лиц, того самого мудрого хозяина кладовой солнца, которой является природа. Этим и объясняется роль Травки в сюжете сказки: с ней связана развязка, встреча с собакой спасительна для детей. Поддавшись искушению своеволием и гордыней, стремясь настоять на своем, дети словно попадают под влияние животного эгоизма, расставшись и заблудившись, они даже чисто внешне теряют человеческий облик. Вернуть его, обрести утраченную человечность и целостность им помогает Травка.

Повествование в «Кладовой солнца» ведется от лица загадочного «мы», ведающего тайны природы и сокровенные думы детей. Отвлеченная форма повествования, которую выбирает Пришвин, позволяет ему достичь предельной объективности.

Композиция «Кладовой солнца» не отличается сложностью. Экспозиция и эпилог традиционно обрамляют основное повествование. Но эта незамысловатость — кажущаяся. Экспозиция и эпилог ощутимо отличаются от основного текста: боль обрамляет сказку, исторические реалии акцентируют вечные коллизии искушения, греха, искупления. Текст знаменательно разбит на 12 глав, и символика числа на этом не ограничивается. На главы 3, 6, 9 падает особая смысловая нагрузка, философский подтекст в них

наиболее очевиден. В главе 3 впервые заходит речь о соотношении природного и человеческого мира и о превосходстве человека. Только человек одарен разумом и речью, только он способен понять окружающий его сложный мир и найти то единственно верное слово, которое тщетно силится вымолвить бессловесная тварь. В финале главы 6 будет сформулировано главное отличие мира природного от человеческого: волк, с наибольшей полнотой воплощающий звериный принцип жизни для себя, будет противопоставлен собаке, знающей человеческую правду и жаждущей послужить другому. В главе 9 символическую значимость обретают образ «тропы человеческой» и мысль о необходимости спасительной гармонии, совместного пути к заветной палестинке. Вообще, разбивка на главы придает повествованию пунктирный характер, начало новой главы не является фабульным продолжением предыдущей, между ними существует временной разрыв. Последовательность глав определяется сюжетной логикой: путь детей за клюквой перерастает в путь за смыслом жизни, навстречу «правде Антипыча», сохраненной Травкой. Иносказательность и назидательность повествования связаны с жанровой природой произведения.

Жанровое определение, имеющее оттенок оксюморона, — «сказка-быль» — введено как элемент композиции. В первых изданиях «Кладовой солнца» размышления автора о сказке входили в состав текста. Пришвин противопоставляет сказку песне, как эпос лирике: песенку можно петь для себя, сказку для себя никто не складывает, она есть «словесная форма общения людей между собой и связь поколений». Помимо объективности, свойственной эпосу вообще, сказка влечет Пришвина тем, что выражает «общечеловеческую веру в победу доброго начала над злым», не угасшую и в наши дни. Создавая современную сказку для детей, автор все же надеется, «что она написана и для ребенка, живущего в душе взрослого человека». Не только благополучный конец, но и общая схема сюжета совпадает с традиционно-сказочной: путь, распутье, испытание, встреча с дарителем-собакой и окончательная победа над злом в образе серого волка.

Вторая часть жанрового определения — *быль* — имеет более сложную функцию. С одной стороны, она связана с той же сказочной потребностью в торжестве доброго начала — торжестве не только в сказке, но и в жизни. С другой стороны, это определение подчеркивает отсутствие традиционно-сказочной фантастики: в приключениях детей на болоте действительно нет ничего сверхъестественного. Двойственность жанрового определения позволила Пришвину сочетать увлекательность фабулы «были» с логической



стройностью сюжета сказки-притчи, пронизанной иносказанием и философскими обобщениями. Притчевый характер повествования определяет и особенности стилистики.

На синтаксическом уровне это проявляется в использовании *риторических фигур* и *инверсий*, придающих тексту особую эмоциональность. Другой характерной особенностью является обилие тропов. Отказавшись от фантастического элемента в фабуле, Пришвин реализует сказочную атмосферу на ином, метафорическом, уровне. Многочисленные метафоры и сравнения рисуют таинственный и загадочный, живущий собственной жизнью мир природы. При этом метафоры, сравнения и эпитеты «Кладовой солнца» поражают точностью природоведческих наблюдений. В качестве примера возьмем образ елочек-старушек, растущих на подступах к Слепой елани. Их причудливая форма и чахлый вид объясняются повышенной кислотностью неплодородной болотной почвы. Но за образом корявой елочки, цепляющейся за одежду идущего мимо человека, встает сказочный образ Бабы-яги, то ли подталкивающей мальчика к гибели, то ли предостерегающей его. Возникающий вслед за елочками-колдуньями образ ворона, вестника беды, вполне вписывается и в сказочный, и в реалистический план повествования.

Метафорическая энергия реализуется и в названии — «Кладовая солнца». Его Пришвин нашел не сразу. Некоторые варианты были более ориентированы на быль («Сладкая клюква», «Блудово болото», «Друзья»), другие — носили откровенно назидательный характер («Тропа испытаний», «Правда Антипыча»). Окончательный вариант наиболее точно соответствует сложной жанровой природе текста, допуская несколько толкований. Первое впечатление от названия — традиционно сказочное: в сказке на голове у солнца блины можно печь, отчего же ему и кладовой не иметь? Однако в тексте читателю предложено другое, реалистическое объяснение: кладовая солнца — это вековые запасы торфа. Но и это толкование не окончательное. В итоге повествования возникает представление о том, что вся природа и есть кладовая солнца, а человек должен подобрать к ней ключ, стать мудрым и рачительным хозяином ее несметных богатств.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. В какое время происходит действие в сказке? Какие художественные средства помогают писателю создать образ

- времени? Как связаны между собой время создания и время действия сказки?
2. Зачем Пришвин вводит в произведение образы родителей Насти и Митраши?
  3. Чем герои М.М.Пришвина похожи на сказочных, а чем отличаются от них?
  4. Чем мир лесов и болот, в который попали дети, напоминает сказочный мир?
  5. С какой целью автор вводит в повествование о детях рассказ о сосне и ели? Как он связан с основными событиями произведения?
  6. Какие художественные средства используются Пришвиным для создания образов природы? Какую роль они играют?
  7. Как повествователь относится к Антипычу? Обоснуйте свое мнение.
  8. Как и почему повествователь относится к волкам? Что помогает ему выразить свое отношение к этим животным?
  9. С какой целью автор вводит в текст произведения описание Слепой елани? Как ему удастся создать образ Слепой елани?
  10. Какие препятствия пришлось преодолеть детям? Сказочными или реальными они были? Какое препятствие было самым главным для Насти, какое — для Митраши?
  11. Как и почему изменились дети после своего приключения?
  12. С какой целью автор рассказывает нам об Антипыче и его собаке Травке, о Сером помещике и охоте на волков, о сосне и ели? Как изменился бы смысл произведения, если бы читатели ничего не узнали об этом, а прочитали бы только о путешествии Насти и Митраши и чудесном спасении мальчика?
  13. Что вы узнали о повествователе? Как он связан с другими героями произведения? С какой целью Пришвин создает образ повествователя?
  14. Выделите в произведении сказочные и научные элементы. Какую роль они играют? С какой целью вводит их автор?
  15. Как объясняет автор название сказки-были? Исчерпывается ли этим смысл названия?
  16. Перечислите и раскройте способы воплощения характеров, индивидуального и типического в образах детей.
  17. Охарактеризуйте форму повествования.
  18. Каковы закономерности авторского членения текста? Выделите основные элементы композиции и объясните, как взаимосвязаны части произведения.
  19. Почему «Кладовая солнца» — сказка? Объясните смысл ее жанрового подзаголовка — *быль*.

## Тема 9. Юмористические рассказы В. В. Голявкина

Юмористические рассказы **Виктора Васильевича Голявкина** начали выходить в конце 50-х — начале 60-х годов XX века в составе различных циклов и сборников («Тетрадки под дождем», «Наши с Вовкой разговоры», «Удивительные дети», «Разрешите пройти» и др.). Отличительная черта всех рассказов В. Голявкина — минимализм повествования и сжатость объема, поэтому их называют иногда юмористическими миниатюрами. Сам же писатель называл свои рассказы «сверхкороткими», считая подобную характеристику не просто отличительной чертой, но и художественным достоинством своих произведений. Форма сверхкороткого рассказа, по словам В. Голявкина, «дисциплинирует писателя», ведь в сжатом словесном пространстве возрастает смысловая нагрузка каждого слова, каждой фразы. Кроме того, заметную роль начинают играть звуковая и ритмическая организация речи, а также ее графическая запись. Все это толкает писателя к поиску новых форм повествования. Каждая миниатюра В. Голявкина — это блестящий эксперимент, богатый художественными открытиями.

Открытия совершаются на самом обыденном жизненном материале: это происшествия из будничной жизни ребенка, школьной или домашней. Рассказывается о них в форме анекдотической истории. Как и во всяком анекдоте, персонажи в миниатюрах В. Голявкина постоянно совершают неожиданные поступки, ломая тем самым общепринятые представления о норме. В подобной непредсказуемости мысли и действия, слова и поступка открывается неисчерпаемый источник комических ситуаций. Но отступление от нормы в литературном произведении предполагает знание о ее существовании, и такое сочетание комической свободы и серьезной нормативности — характерная особенность детского юмористического рассказа. Однако, в отличие от других писателей, В. Голявкин не торопится абсолютизировать общепринятые правила. Он всегда оставляет своим героям свободное пространство для ненормированного мышления и поведения. Такое поведение может восприниматься окружающими как нелепое и бессмысленное, тем более что речь идет о мире с устоявшейся системой правил — это школа, семья. Однако в том, как ведут себя дети в рассказах В. Голявкина, есть своя внутренняя логика. Читателю поведение героев кажется парадоксальным и вызывает смех. Юмор в таком случае выполняет роль «дополнительного зрения», которое позволяет увидеть героя с неожиданной стороны и глубже понять его. По-

добное понимание юмора отвечало представлениям В. Голявкина о назначении детской литературы. Это назначение состоит не в том, чтобы давать читателю прямолинейные ответы, а в том, чтобы выяснить жизненную истину, которая, по убеждению писателя, «все не однозначна».

Художественные взгляды писателя сказались на выборе способа повествования: В. Голявкин предпочитал строить свои произведения как диалог между двумя персонажами или монолог одного из героев. В таком повествовании заметная роль принадлежит «чужому» слову, которое оказывается спорным по отношению к авторскому. Так возникает характерное для В. Голявкина диалогически напряженное повествование, в котором сталкиваются разные жизненные позиции. При этом авторское слово, выступающее в произведении носителем объективной истины, ограничивается короткими описаниями и сжатыми характеристиками (отсюда особая краткость голявкинских рассказов). Зато «чужое» слово, субъективное по своей природе, звучит достаточно полно и по своему убедительно. Но принцип повествовательного минимализма распространяется и на него: герои в рассказах В. Голявкина высказываются неполными предложениями и отрывистыми фразами, характерными для разговорного стиля.

В столкновении голосов и мнений не теряется позиция самого писателя. Она проявляется в афористичности характеристик и меткости оценок, а также в том, с какой интонацией передает В. Голявкин «чужое» слово: насмешливой, доверительной или ироничной.

Рассказ **«Закутанный мальчик»** начинается с портрета, остроумно характеризующего героя:

Этот мальчик был так закутан, что на него нельзя было смотреть без смеха. Поверх всего он был обмотан большим шерстяным платком. Из большого клубка одежды торчали лишь нос и два глаза.

Такой нелепый внешний вид задает тему разговора: «Как ты на коньках катаешься?» — «Никак». С первых же слов диалог становится спором, в котором сталкиваются два отношения к жизни — активно-деятельное и равнодушно-пассивное. Их идейное различие подчеркивается различием ритмико-синтаксическим: на напряженно задаваемые вопросы следуют вялые ответы, в основном в форме отрицательных конструкций: «никак», «не катаюсь», «не надо». Кульминация рассказа наступает в тот момент, когда «закутанный мальчик» попытался доказать свою правоту кулаками, но сделал шаг и упал. Итог спору подводит насмешливая реплика:

«Поставьте его у стены, а то он так все время падать будет». В этих словах — открытая насмешка над ленью и беспомощностью. Она слышна уже в самом названии рассказа — «Закутанный мальчик». Форма страдательного причастия «закутанный» звучит комично по отношению к «мальчику», который в соответствии с традиционными представлениями должен воплощать активное отношение к миру и жизненную энергию.

Герой-антагонист в рассказах В.Голявкина — всегда фигура комическая. Смешным «закутанного мальчика» делают его сходство с огородным чучелом — неподвижной фигурой в одежде человека, глупые ответы и неловкое падение. Нетрудно увидеть в такой сценке сходство с клоунадой. Это очень важно для понимания природы комического в рассказах В.Голявкина. Из мира клоунады — утрированное изображение внешности и манеры держаться, а также комические путаницы и бессмыслицы в разговоре персонажей.

Герои рассказов В.Голявкина часто не понимают друг друга. И такое непонимание ярко характеризует участников разговора. В рассказе «**Болтуны**» два одноклассника пытаются выяснить отношения:

- У тебя во рту зуба нет.
- А ты рыжий.
- А ты селедка.
- А ты вуалехвост.
- А что это такое?
- Вуалехвост и все.
- А ты первердер...
- Это еще что значит?
- Значит, что ты первердер.
- А ты дырбырдыр.
- А ты выртырвыр.
- А ты rrrrrrrr...
- А ты zzzzz...

Смысл этого бессмысленного, абсурдного диалога, в котором каждый пытается обидеть другого, заключается в очевидном саморазоблачении спорщиков. И на вопрос учителя: «Хотел бы я знать, кто же вы все-таки такие?» — легко дать ответ, тем более что он вынесен в название рассказа: «Болтуны». Несмотря на столь нелестное определение, герои рассказа В.Голявкина по-своему остроумны и изобретательны: звучание придуманных ими слов и звукосочетаний точно попадает в цель — посмеяться над обидчиком.

В.Голявкин внимателен не только к слову и звуку, но и к его графическому воплощению. Графическая запись слова тоже слу-

жит способом комической характеристики героя, например детское написание слов с орфографическими ошибками, которое вызывает у старших справедливые упреки. В рассказе **«Карусель в голове»** сын просит папу купить целую кучу игрушек. О своем страстном желании мальчик говорит совершенно искренне:

Мне так хочется иметь эти вещи! И они постоянно вертятся у меня в голове наподобие карусели, и от этого голова так кружится, что трудно удержаться на ногах.

Но карусель в голове — не только от желания играть, но и от нежелания учиться: все слова, которые мальчик самостоятельно написал по просьбе отца, оказались с ошибками. Комический список, написанный крупными буквами, автор приводит полностью, и такая запись-картинка похожа на карусель, которая вертится в голове у школьника.

Ошибочное воспроизведение существующих слов или придумывание новых смешных слов — это повод для комической игры с общепринятой нормой. Согласно этой норме от ученика всегда требуются серьезность и прилежание. Но оказывается, что выдумывать новые слова — это тоже дело, хотя приводит оно к неожиданным последствиям. В рассказе **«Яндреев»** ученик решил придумать себе новую фамилию — Яндреев, — считая, что все его школьные неудачи — из-за фамилии («с моей фамилией пропадешь»), которая начинается с буквы «А». Таким хитрым способом он надеется избежать ответов у доски. Учительница подхватывает игру: «Иди, Яндреев, урок отвечать». В словах учительницы, обращенных к нерадивому ученику, звучит откровенная насмешка, но читатель может услышать и другое. Новое имя «Яндреев», вынесенное в название рассказа, становится «криком души»: ребенок говорит о своем «Я» в надежде быть услышанным взрослым. Так комическая игра со словом в короткой анекдотической истории помогает задуматься о вполне серьезных вещах.

Автор побуждает задуматься и тогда, когда на смену слову в его миниатюрах приходит молчание. Причиной такого неожиданного молчания бывает взаимное непонимание, нередко возникающее между учителем и его учениками. В рассказах В.Голявкина **«Тетрадки под дождем»** и **«В шкафу»** школьники отказываются объяснить взрослым свое нелепое, с точки зрения старших, поведение. Такое молчание оказывается «говорящим» — оно подводит итог комической ситуации, в которой ученик оказался по собственной вине, но в то же время напоминает о пропасти непонимания, разделяющей детей и взрослых.

В некоторых миниатюрах В.Голявкина герой рассказывает о себе сам. Часто такой монолог приводит к комическому саморазоблачению. В рассказе «**Секрет**» мальчик убежденно говорит:

У нас от девчонок секреты. Мы ни за что на свете не доверяем им свои секреты. Они по всему свету могут разболтать любую тайну.

После многословного обличения «болтливых девчонок» следует парадоксальная развязка: болтун рассказал знакомой девочке весь мальчишеский секрет.

Неожиданные развязки служат опровержением сказанного: так жадина, который утверждал, что он никому не даст свой мяч, оказался в итоге без мяча («**Так всегда бывает**»), а школьник, довольный тем, что прогулял урок, не смог найти себе никакого занятия («**Никакой горчицы я не ел**»).

Верно оценить ситуацию в рассказах В.Голявкина помогают также их названия — афористичные и меткие. Рассказ «**В любом деле надо уметь работать**» написан от лица горе-боксера, который не сразу понял, что в спорте, как и в любом деле, надо уметь работать.

Так происходит разоблачение хвастуна, лентяя или жадины. При этом автор не торопится прямолинейно опровергать самодовольные утверждения своих героев. Он прибегает к приему комического повтора отдельных фраз и высказываний, и тогда они начинают звучать совсем по-другому, обнаруживая свою ошибочность. В рассказе «**У Миши новые лыжи**» мальчик хвастается своими новыми лыжами, на которых он не катается, предпочитая носить на плече. При этом Миша многократно утверждает:

Лыжи — хорошая вещь. На них можно с гор кататься. Можно бегать наперегонки. И прочее.

Эти слова автор повторяет несколько раз, после чего становится ясно, что перед нами просто лентяй и болтун. Иногда утверждения героя писатель выносит в название рассказа, и это тоже служит средством комического разоблачения. В рассказе «**После зимы будет лето**» мальчик не хочет учиться плавать. Свое нежелание он объясняет тем, что «после зимы будет лето», а значит, не надо торопиться. Так проходит целый год, и читателю становится ясно, что плавать герой так и не научится.

Но не всегда «чужое» слово в рассказах В.Голявкина служит предметом спора или опровержения. Есть истории, в которых сво-

им монологом герой вызывает к себе доверие и симпатию. Но и здесь писатель предпочитает создавать ситуации парадоксальные. Рассказ «**Вязальщик**» начинается со слов:

Конечно, вы удивитесь. Потому что я мальчик... Но не в этом дело. Дело в том, что я вязать умею.

Насмешек герою, занимающемуся таким «не мужским» делом, не избежать. Отношение к вязальщику изменилось только тогда, когда он пришел в класс в новом связанном свитере:

Никто уж не дразнит, конечно. Чего уж тут дразнить. Вязальщиком быть совсем неплохо. Это всем стало ясно.

Справедливо гордится результатом своего труда герой рассказа «**Тыква в сундуке**». И хотя тыква выросла маленькая, больше похожая на орех, мальчик с достоинством говорит о ней: «Моя тыква сундучная. Я ее в сундуке растил!»

Такие герои, увлеченные своим делом, симпатичны автору. Творческая активность делает их сродни писателю и художнику, хотя окружающим они часто кажутся смешными чудаками. Но совсем не смешно становится тогда, когда приземленные представления губят творческий порыв в душе ребенка. Этой теме посвящен рассказ-миниатюра «**Четыре цвета**»:

Первоклассник Алик нарисовал:

Сиреневого верблюда,

Зеленую лошадку,

Синюю утку

И красного зайца.

Папа, увидев рисунок, сказал:

— Разве бывают сиреневые верблюды, зеленые лошадки, синие утки и красные зайцы?

— Не бывают, — сказал печально сын. — Но у меня было только четыре краски... Вот что я сделаю!

И он тут же нарисовал:

Красный мак,

Зеленый огурец,

Синее небо

И сиреневую сирень...

Рассказ завершается выразительным многоточием. После тавтологического сочетания слов «сиреневая сирень» дальнейшие пояснения уже излишни.

Так в сжатом объеме короткого рассказа В. Голявкин блестяще использует выразительные возможности слова и звука, синтаксиса и графики.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Какими лексическими и синтаксическими особенностями отличается речь героев в рассказах В.В.Голявкина «Не-а» и «Ну и что же»?
2. В чем своеобразие диалога в рассказе «Тетрадки под дождем»? Как связан такой абсурдный диалог с ситуацией, произошедшей на уроке?
3. Какова роль «чужого» слова в рассказе «После зимы будет лето»?
4. В чем своеобразие монолога в рассказах В.Голявкина? Покажите это на примере рассказа «Никакой горчицы я не ел» и «В любом деле нужно уметь работать». Обратите внимание на роль названий.
5. Какую роль выполняет графическое написание в рассказах В.Голявкина? Приведите примеры.
6. Обратившись к главе I (1.1), проанализируйте один из рассказов В.Голявкина и определите его проблематику, конфликт и художественную идею.

### Тема 10. Секреты современной поэзии для детей. Стихи Ю.Мориц

Русская поэзия для детей в 60—80-е годы XX века расцвела неожиданно ярко и пышно. Каждое новое имя приносило радость знакомства с новым типом поэтического видения мира, которую дарили Г.Сапгир, Б.Заходер, Э.Успенский, В.Левин, М.Яснов, Г.Кружков. Ближе к концу века к ним присоединились Тим Собакин, Ал.Дмитриев, И.Шевчук, Ж.Давитьянц. Обладатели их молоды, остроумны, изобретательны, веселы, а поэзия их полна тайн и чудес.

Книга, которая, пожалуй, отмечает тот рубеж, за которым следует этот таинственный и счастливый период стихов для детей, была издана в 1987 году, хотя большинство стихотворений, вошедших в нее, написано в середине 60-х годов XX века. Называлась книга *«Большой секрет для маленькой компании»*, а ее автор — **Юнна Петровна Мориц**. Эта книга, как волшебный сундук, хранит все-все чудеса и секреты европейской детской поэзии. И каждый фокус в ней доведен до особого блеска, каждая игра и шутка исполнены тайного смысла, юмора и любви. Здесь все поет, «...пищит, мяукает, кукует, / И на ушах стоит, и всяко шевелит». Словом, вся радость жизни, все ее странные голоса сливаются здесь в

один ликующий хор, который затем эхом прокатывается и по всем другим поэтическим книжкам.

Открывается книга стихотворением «*Ежик резиновый*». Обратите внимание на инверсию в названии: так пишут на этикетках в магазине. Инверсия подчеркивает, что герой стихотворения — резиновая игрушка.

Юнна Мориц верна доброй старой традиции: оживляя своего ежика, наделяя его способностью двигаться, говорить, думать, чувствовать, она сохраняет его резиновую игрушечную природу. А природа его *миксогенна* (от лат. *mix* — смешивать и *gen* — род, рождение). Соединяя в своих миксогенчиках собственно человеческие свойства со специфически игрушечными, Ю. Мориц извлекает из их «игрушечности» удивительно богатый набор характеристик. В силу прирожденной «резиновости» ежик так мягок, эластичен, так в общении приятен, что манеры его даже кажутся слегка старомодными. И облик его чуть старомоден: «Зонтик от дождика, / Шляпа и пара галош...»

Шляпа, зонтик, галоши (когда-то внешние приметы интеллигентного человека) великолепно согласуются со старинным профессорским «извольте» в речи ежика. Хотя зачем резиновому, непромокаемому герою зонтик и галоши? Нонсенс использован как средство характеристики: он подчеркивает трогательную, опять же профессорскую, интеллигентскую нелепость героя, его тихую жизнерадостность и чудесные формы ее выражения. Так все церемонные обороты своей речи ежик не выговаривает, а высвистывает «дырочкой в правом боку»! Оказывается, не только речь, вся его жизнь — музыка!

В музыке важнее всего *ритм*, и в стихах тоже. Поэтому так важен *ритмический рисунок* стихотворения. В основе его лежит двухстопный дактиль (трехсложный размер: на первом месте в стопе ударный слог, а за ним два безударных), который как будто хранит неторопливый ритм мелких ежиковых шажочков. Изысканность лексики и метрики закрепляется изысканностью строфики: поэтом выбрана секстина (шестистишие), да еще не в самом традиционном варианте — с рифмовкой *аавссв*. В строках с рифмами *аа* и *сс* — по две стопы (они коротенькие), чуть длиннее строки с рифмой *вв* — в них есть третья стопа, но усеченная до одного ударного слога. Короткая строка звучит легко и весело, радостно напоминая о необыкновенном ежиковом инструменте — «дырочке в правом боку».

Песенка ежика — приглашение в зачарованный мир поэта Юнны Мориц. В этом мире есть и дивные рощи, и прекрасные ал-

лей, и «Небо лучистое, / Облако чистое». Главное украшение его — население. Оно пестро: божьи коровки, яркие птицы, цветы с разноцветными головками, мрачноватые елки. Еще этот мир благороден (одно из любимых слов Ю.Мориц): где еще так «ласково кланяются», так почтительно беседуют друг с другом? С недоумением обращается ежик лишь к елкам: «К чему вам иголки? // Разве мы волки вокруг?»

У резинового ежика иголок нет — опять трогательно-многозначительный нонсенс. В мире доброго поэта защищаться не от кого. Напротив, тут очень любят праздники и подарки. И один из главных подарков — загадка как угощение. Неслучайно в других стихах Ю.Мориц появится удивительный эпитет — «сладкие загадки». Припасено это сладкое угощение поэтом почти в каждом стихотворении. У ежика загадка не одна.

Окуная маленького читателя в «море чудес», Ю.Мориц обращается к его памяти. Она заставляет его припомнить те чудеса, которые он уже пережил, побывав в мире народных сказок. Однако в стихах старые чудеса обретают новую «чуждость». Так вышло, например, у лука («Зеленеет лук в воде»).

Этот лук прошлогодний, ужасно старый. Возраст героя подчеркнут строфикой: в стихотворении три четверостишия, и в каждом поминается его борода. Она в воде шевелится, пузырьки по ней бегут. И лук уже не лук, не просто дед, а водяной. Поэт настойчиво вызывает сказочную ассоциацию, а помогают ему ожившие «пузыречки, пузырьки — шалуны, озорники!» Это они влияют на выбор ритма — развеселым четырехстопным хореем (двусложный размер: первый слог в стопе ударный, второй — безударный), с озорным ритмическим сбоем в некоторых строках скачут по старому деду:

Каждый этот пузырьречек  
Очень бороду щекочет.  
Если так щекотать,  
Всяк захочет хохотать.

От живых прыгучих пузырьков становится живой и вода (опять сказочная ассоциация), — и неизбежно происходит чудо: старым влез в нее лук, а выпрыгнет вот-вот совсем молоденьким, зеленым и легкомысленным:

Лук трясет бородой,  
Навостряет стрелки:  
— Скоро буду молодой  
Лежать на тарелке.

В судьбе лука все перевернулось. Перевертыш — излюбленный прием фольклорной поэзии и поэзии детской. Через перевертыш чаще всего и проникают в нее чудеса.

Что и кто и как только не преворачивается в стихах Ю.Мориц! Веселый поэтический прием она превращает в жанр — особый тип произведения, которое целиком вырастает из чудодейственного приема. Разнообразие этого жанра у Ю.Мориц почти бесконечно, она вводит совершенно неслыханные его формы.

Помолодевший прошлогодний лук — это «герой-перевертыш». Ему удалось перевернуть время! А вот в один «очень задумчивый день» у Ю.Мориц преворачивается пространство («Очень задумчивый день»):

Кузнечики  
Дали концерт  
На лугах,  
Задумчивый козлик  
Плясал на рогах,  
Задумчивый зайчик  
Плясал на ушах,  
И с песенкой выступил  
Кот в камышах!

Вместе с пространством преворачивается и настроение: день уже не задумчивый, а «хохотальный». А есть у Ю.Мориц героиня — «веселая лягушка», для которой положение «вверх ногами» — образ жизни и даже, может быть, принципиальная позиция:

Веселая лягушка  
Жила в одной реке,  
Вверх дном ее избушка  
Стояла, бре-ке-ке!

Чтобы выразить восторг перед чудом перевернутой жизни, лягушке, как ежику, кузнечикам, коту, нужны не слова, а музыка:

Она двумя руками  
Играла на баяне,  
Она двумя ногами  
Стучала в барабан!

Перед нами не просто явление чуда, но его рецепт. Книги Ю.Мориц — это учебники веселой магии. В «**Букете котов**» вздетые кверху ноги запросто замещают руки художника и поэта:

Теперь пишу вам это  
Я правою ногой,  
Держу пельмень на вилке  
Я левою ногой,  
Стелю постель ногами,  
Гашу ногами свет,  
А утром нарисую  
Ногами ваш портрет...

Таланты ног, вообще, как выяснилось, неиссякаемы. Стоит лишь их взметнуть ввысь — и пожалуйста, они даже начинают звучать: живи себе, «ногами кверху хохоча».

Перевертыш не только веселит, но и воспитывает. Вообще хорошее воспитание, а уж тем более перевоспитание не очень хороших детей, наверное, самое поразительное и желанное чудо из чудес — для взрослых, по крайней мере. Этот мучительный для обеих сторон процесс у Ю.Мориц выглядит поначалу страшновато:

Жора Кошкин из гнезда  
Цапнул вороненка.  
Ворон каркнул: «Никогда  
Не отдам ребенка».  
Жора хмыкнул: «Ерунда».  
Ворон каркнул: «Никогда».

В заглавие вынесено имя героя — «Жора Кошкин» — это понятно: он тоже миксогенный персонаж. В его имени безо всяких швов, естественно соединяется мальчишечье и кошачье: конечно это (Об)Жора Кошкин, свирепый хищник, охотник и хулиган.

А благородного ворона, вставшего на защиту своего ребенка и всех других птичьих детей, сразу же узнают образованные родители. Конечно же, он прилетел прямиком из баллады американского поэта Эдгара Алана По «Ворон». Правда, у По это «Древний, тощий, темный ворон... Птица ужаса ночного...»

Ворон Эдгара По каркнул «Никогда!», отрицая жизнь, а у Ю.Мориц — отрицая смерть. Это шутка для мам и пап, перевертыш на философском уровне. Развлекая родителей, ворон быстренько перевоспитывает их отпрысков: Жора уже «пищит» и «ужасно хочет к маме». В финале — подарок-перевертыш для малышей. И всего-то два слова поменялись местами, но смещение мигмом определяет, кто тут победитель, кто побежденный, кто человек, кто птица и что это за птица:

Ворон хмыкнул: «Ерунда!»  
Жора каркнул: «Никогда!»

Если перевертыш действительно учит, то прежде всего — родному языку. Он открывает малышу волшебную силу не только слова, но слога и каждого отдельного звука. Попробуй-ка звук или слог заблудиться, забрести в другое слово! Вон что получится: «Верхаться на слоноте — Это — да! // Но спасться уже никогда!» («**Это — га! Это — нет!**»)

Чудо — это счастье. И чем прозаичнее обстановка, тем чудеснее чудо и счастливее счастье. А у Мориц так всегда и бывает: чудеса рождаются из обыденности, которая и звучит поначалу несколько уныло — например, в стихотворении «**Трудолюбивая старушка**» двухстопным амфибрахием (трехсложный размер: чередование в стопе безударного, ударного и безударного слогов):

Ленивая кошка	Ленивый мальчишка
Не ловит мышей.	Не любит уборку.
Ленивый мальчишка	Ленивая мушка
Не моет ушей.	Не хочет летать.
Ленивая мышка	Ленивый мальчишка
Не выроет норку.	Не хочет читать!

Чудо является с героиней стихотворения:

Старушка пошла на охоту —	За мышку под бревнами
За кошку!	Вырыла норку,
Привыкла и ловит	Мешочек пшена притащила
Мышей понемножку.	И корку.

Парадоксально старушкино трудолюбие. Кошко-мышко-мальчишкины дела она исполняет не покладая рук. Или уже лап? Надо превратиться в мышку, чтобы за нее «в норе / Под бревном хлопотать».

Начав превращаться, старушка входит во вкус, обретает сноровку и поднимается — в буквальном смысле! — до недосягаемых высот:

Теперь —  
 За ленивую, сонную мушку  
 Старушка расправила  
 Нежные крылья  
 И вдаль полетела  
 Проведать подружку!

Превращения всегда сказочны и прекрасны. Что может быть поэтичнее этих «нежных крыльев»? А ощущение полета!..

В каждой строфе этого стихотворения без единого нарушения обнаруживается смежная рифмовка. И только в этих шести строках-стихах две лишены рифмы, а в первой строке нарушен принцип деления на полустишия. В результате возникает непри-

вычно короткая, как толчок, первая строка «Теперь», затем — непривычно длинная: «За ленивую, сонную мушку» — набор высоты, и далее — этот удивительный, лишний, ни с чем не связанный, ни с чем не рифмующийся стих, плавно переходящий в следующий: «Старушка расправила / Нежные крылья / И вдаль полетела...» — вот он, полет!

В нерифмованном стихе старушка замирает в парении, позабыв обо всем, застывает, зависает над всеми этими ленивыми, глупыми мышками, мушками и мальчишками, которые лишают себя всех радостей жизни: чистоты, чтения, полета... Зато старушка, попревращавшись во всех по очереди, многое приобрела и летит теперь к подруге, начитанная, с вымытыми ушами, с кошkinsким проворством и собственной глубокой радостью...

В превращениях, творимых Ю. Мориц, едва ли не самое замечательное то, что, превращаясь, герой продолжает оставаться самим собой, хранит свою личность и свои привязанности. Это один из главных уроков старушки. Но ленивый мальчишка слишком ленив, чтобы что-то понять. А мы? Мы с упоением учимся, потому что дидактизм поэта ненавязчив и поэтичен, а иногда «сладок».

Все превращения в стихах Мориц совершаются не совсем так, как в традиционных — народных и даже литературных — сказках. Там чудо остается фокусом. Всех интересует результат, и никого — «механизм» превращения. А поэт ломает традицию, словно используя замедленную съемку: мы видим, как совершается чудо, наблюдаем процесс. Перед нами действительно учебник веселой магии.

Научиться вызывать те или иные превращения по чудесному учебнику нетрудно еще и потому, что все они находятся в ведении самой замечательной феи, имя которой Жизнь. Это она так устроила, что шоколад тает, лук выпускает зеленые стрелки, горох — усы, цветы открываются и закрываются. Сказочные и загадочные превращения буквально подстерегают нас на каждом шагу:

Из реки выходит сказка!  
Из трамвая! Из ворот!..  
Сказка, умница и прелесть,  
С нами рядышком живет.

И не просто живет, а изо всех сил старается, чтобы мы ее обнаружили наконец:

Ух, за мной и за тобой  
Сказки бегают гурьбой!  
Обожаемые сказки  
Слаще ягоды любой!

Жизнь сказочна. Поэт тем от нас и отличается, что видит сказки и для нас делает их видимыми благодаря одному-единственному слову — *поэтическому образу* — *метафоре, сравнению, гиперболе, литоте*. Этот простой набор лексических изобразительных средств в волшебном мире поэта приобретает силу могущественного заклинания. Слово прозвучало и... вареник уже смотрит царем, пчела — зеброй, звезда — рыбой, туча — волной, оса — сладким пончиком, а дым «...превращался / В дракона, в коня, / Он заставлял / Волноваться меня!»

Магия слова — прежде всего в его *многозначности*. Какое волшебство в приготовлении молочных продуктов? Но есть волшебство в слове «волноваться». Оно означает одновременно и душевное смятение, и самую обыкновенную болтанку — на море или в воздухе. В нее-то и попадает кефир, очутившись нечаянно в вертолете. Такого двойного, душевного и телесного, волнения кефир не перенес. В результате выигрывают герои, на

...целый мир  
Устроив пир с кефиром —  
Ведь от волнения стал кефир  
Сметаной, маслом, сыром...

Умение превращать доступно лишь тому, кто испробовал его прежде всего на себе. Ю.Мориц без конца признается в своих собственных приключениях-превращениях:

А я была синицей,	Я пряталась от кошек
Смешной носатой птицей,	И ела всяких мошек,
И прилетала тоже	Но успевала все же
Попрыгать-поиграть!	Попрыгать-поиграть!

Мы понимаем, что владение магией превращения, быть может, самая суть высокого ремесла поэта. Вот почему Ю.Мориц столь серьезна, когда, обращаясь к своим «глубоко обожаемым читателям», признается в своей способности к превращениям как в важнейшем душевном опыте: «И еще скажу (по секрету!), что все в этой книжке — чистая правда и было лично со мной. Ведь ради такого серьезного дела, как стихи для вас, я могу превращаться в Пони, в Веселую лягушку, в Кота-Морехода, в Хохотальную Путаницу, в Летящую Лошадь, чтобы Вы, мои дорогие, купались в Море Чудес».

Самая сокровенная идея книг Ю.Мориц — взрослых и детских, кошачьих, собачьих, птичьих, слонячьих — в том и состоит, что каждому, кто пришел в этот мир, — «Глоток задушевности ну-



жен...» И каждый, кто вздыхает, крикает, кудахчет, трещит, мяукает или визжит, об этом только и думает:

Ах, это чудесно,  
Ах, это приятно,  
Что кто-то на свете  
Нуждается в нас!  
Как можно без этого жить,  
Непонятно!

Можно сказать, что в книгах Ю.Мориц все живут, не размыкая объятий. От самой «маленькой зверюшки, / Из которой лезут стружки», до крокодилов, бегемотов и слонов.

В точности, как положено в сказке, каждая стихотворная история в книге Ю.Мориц заканчивается счастливо, торжеством любви. Ее книги — страна, где все любимы и счастливы. А располагается она в мире детской души.

Здесь любовь и ласка себя не стыдятся, не спешат укрыться за внешней суровостью. По краю, отделяющему ясноглазую открытую любовь от строгой деловитости, проходит граница меж детством и взрослостью. У Ю.Мориц нет никаких обвинений взрослому миру. Наоборот, дети в ее стихах рвутся поскорее вырасти. Взрослый мир с его «железностью» и механистичностью им не кажется враждебным. Наоборот, он восхитителен: «Великолепен самолет за облаками, / И корабли прекрасны все до одного, / Но...» Но взрослый мир слишком грандиозен, и с «объятьем» здесь не просто:

Великолепен самолет за облаками,  
И корабли прекрасны все до одного,  
Но трудно самолет обнять руками,  
И трудно пароход обнять руками,  
А пони так легко обнять руками,  
И так чудесно обнимать его!

В «Любимом пони» раскрываются все чудеса любви, это стихотворение — одно непрекращающееся, перехватывающее дыхание объятие и сказка.

Весь мир благодаря пони оказывается близким, достижимым — и во времени и в пространстве, — и вместе с ребенком замирает в обнимающих его детских руках, а «длинная челка из нежного шелка» трепещет у щек...

Все стихи Ю.Мориц — про то, что только любовью преодолевается все страшное и печальное. Она напоминает о том же, отвечая

на вопрос: «Что делать, если в темной комнате живет Одинокое Страшилище?» — «Пожалуйста! Открываю секрет: надо срочно обнять и погладить Страшилище, чтобы оно перестало быть таким одиноким. А потом — насмешить, чтобы оно перестало быть Страшилищем, а стало Смешилищем». Вот в чем колдовство, талант и счастье, и Огромный Такой Секрет Ю.П.Мориц. Неслучайно то там, то здесь вспыхивает ее улыбка: «Да-да! И улыбка моя — до ушей!» А может быть, и шире! Потому что у Ю.Мориц кот улыбается, улыбаются заяц, курица и пудель, и в аквариуме рыбки. А потому... не помещается

На одной странице  
Улыбка необъятная,  
До чего приятная!  
Вот такой длины,  
Вот такой ширины!

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. С какими секретами детской поэзии вы познакомились? Сформулируйте их и раскройте каждый на примере стихотворений Ю.Мориц и других поэтов.
2. Перечитайте стихотворение «Ежик резиновый». К какому щенку идет ежик — живому, пластмассовому, тоже резиновому? А что подарил он щенку? Как вы об этом догадались?
3. В стихотворении Ю.П.Мориц «Слониха, слоненок и слон» постарайтесь найти секреты детской поэзии, с которыми вы познакомились.
4. В стихотворениях «Сказка про песенку», «Расскажу вам про покупку» найдите сказочные мотивы и приемы, с помощью которых они вводятся в поэтический текст. Какую роль играют в этих стихотворениях сказочные мотивы?
5. Проследите, как и во имя чего совершаются превращения в стихотворениях «Кувшинка» и «Баллада о фокусах шоколада».
6. Отыщите в стихах «волшебную палочку» поэта — те средства, с помощью которых совершаются превращения. Раскройте механизмы превращения в каждом конкретном случае.
7. Выберите самые яркие, на ваш взгляд, стихи Ю.Мориц о любви и подумайте, в чем проявляется могущество этого чувства.
8. Выберите одно из стихотворений Ю.Мориц и проанализируйте его: разгадав секреты автора, раскройте его отношение к героям стихотворения и миру.

## 2.4. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Тема 11. Идеино-художественное своеобразие сказок Ханса Кристиана Андерсена

Со сказками Х.К. Андерсена человек знакомится в самом раннем детстве, когда сам еще не умеет читать. Две самые первые свои сказочные книжки Андерсен так и назвал: «Сказки, рассказанные детям». Важно, что сам Андерсен в автобиографической повести «Сказка моей жизни» признавался:

Я... стремился сохранить язык и тон, простой, естественный и, по моему, наиболее подходящий. Но я знал, что ученые критики будут порицать меня как раз за этот язык, и вот, чтобы поставить читателей на нужную мне точку зрения, я и назвал свои сказки «Сказки для детей». Сам же я всегда имел в виду, что пишу их не только для детей, но и для взрослых.

В другом месте Андерсен уточняет:

Детей больше всего забавляла сама фабула сказок, взрослых интересовала вложенная в них идея.

Дело в том, что жанр сказки поначалу несколько смущал Андерсена, как невзрослый и несерьезный. Вот он и адресовал свои сказки детям. При этом читатель в его воображении оставался мыслящим человеком, озабоченным сложными проблемами бытия. И сказочник говорил в своих творениях о сложном, но просто, и в то же время не упрощая, так естественно и как-то домашнему, что любому ребенку казалось, что сказочник обращается именно к нему и надеется, что именно он поймет его лучше всех.

Особенность стиля Андерсена как раз и заключается в том, что он пишет так, как говорят дети.

Дети у Андерсена — истинные романтики, живущие мечтой и часто не умеющие отделить мечту от реальности.

Однако если бы это было только так, то такие ангелоподобные дети довольно скоро наскучили бы читателю. А этого не происходит. Что же их спасает? Андерсеновский юмор. Поэт не только умиляется своими маленькими героями, но и постоянно подтрунивает над ними, над их неопытностью, поспешными суждениями, детской важностью, ребячливой наивностью. Он посмеивается

над тем, что больше всего в них любит. В сказке «Оле-Лукойе», например, вдруг раздаются «ужасные стоны из ящика стола, где лежали учебные принадлежности Яльмара» — маленького героя сказки. Это стонут тетрадки, все сплошь испещренные ошибками. Оле-Лукойе мигом выровнял буквы в прописях, припугнув их... касторкой. Мы улыбаемся, потому что Андерсен оживляет и сводит вместе подробности ребячьего быта, но такие, которые в жизни никогда вместе не сходятся.

Сочиняя свои сказки, Андерсен полагался на детское воображение и не ошибся: дети не боятся вступить в его зачарованный мир, вмиг осваиваются в нем и даже расширяют игрой своей фантазии, становясь в какой-то мере его соавторами.

Именно об этом прекрасная сказка «*Цветы маленькой Иды*». Это самая первая сказка, Андерсеном сочиненная, а не заимствованная в фольклоре. Сказочник и не скрывал, что писал ее, находясь под обаянием фантазий Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. Как всякому романтику, ему импонировала идея Гофмана о единстве всего сущего в Божием мире, явленная во взаимосвязанности и взаимопревращениях одних форм жизни в другие. Примерно о том же рассказывает маленькой Иде студент, знавший Гофмана, наверное, наизусть. Он утверждает совершенно серьезно: цветы «могут летать, если захотят!»

Идочка превосходно усваивает урок. При этом ее «избранность» несомненна: королевский сад пожаловал к ней в детскую сам, во всей своей таинственной гармонии!

Переключка с Гофманом слышна на протяжении всей сказки. Прежде всего это картина бала.

В сказке «Щелкунчик и мышинный король» немецкий поэт, рассказывая об изумительной игрушке, которую смастерил для детей их крестный Дроссельмейер, — сияющем огнями дворце, где под музыку прохаживались и плясали изящно сделанные кавалеры, дамы и даже нарядные дети, — подчеркивает различие в восприятии прекрасного у детей и взрослых. Прекрасное для взрослых — точность и упорядоченность всех движений, их повторяемость и размеренность — механистичность. Для детей красота лишь там, где есть свобода движения, воображения, игры, т. е. в творчестве.

Так и в сказке Андерсена на балу цветов у Идочки одна неожиданность следует за другой, это сплошная импровизация, каприз, живое празднество. И ребенок следит за развитием этого чудесного действия как зачарованный. Ведь, если разобраться, оно возникло в его собственном воображении. Детское воображение, словно волшебный фонарь, зажег добрый студент, а вот картинки, кото-

рые тот высвечивал, девочка создала сама. Разумеется, взрослые вольны считать, что все это ей просто приснилось, «ну да маленькая Ида что знала, то знала».

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Определите конфликт в сказке. Как он развивается и каким образом разрешается?
2. Как бы вы определили идею этой сказки Андерсена?
3. Как можно понять финал сказки?
4. В каких отношениях в сказке находятся мир взрослых и мир ребенка? Как это показывает Андерсен?

«**Дюймовочка**» — одна из самых известных сказок Андерсена. Сказка как будто бы вполне оригинальная. Действительно, фольклорных сказок про девочку-малютку нет. Неизвестны и подобные литературные сказки. Зато есть сказки о мальчишке-крошке, Мальчишке-с-пальчике. Датское заглавие сказки Андерсена прямо подчеркивает родство его героини с героем народной сказки. Он назвал ее «Tommelise» (в первых русских переводах она звалась «Лизок-с-вершок»), а «Мальчик-с-пальчик» по-шведски звучит как «Tummelitten». Так что Дюймовочка — нечто вроде сестренки известного сказочного проказника: их имена рифмуются, а судьбы развиваются, словно подчиняясь закону параллелизма: преследования больших и страшных существ, выход из безвыходного положения, конечное торжество добра и вознаграждение за страдания. Но если Мальчик-с-пальчик как подлинно народный герой побеждает зло сам благодаря своей смекалке, остроумию и готовности идти на риск, то вся история Дюймовочки — испытание ее долготерпения и доброго сердца — добродетелей, которые Андерсен ценил, пожалуй, выше, чем хитрость и отчаянную храбрость. Потому-то Дюймовочка, как правило, не сама ищет себе спасения, но к ней на выручку спешит судьба в лице других существ, тронутых ее незащитной малостью, кротостью, добротой и красотой. Если разобраться, то в образе этой прелестной героини Андерсена не так-то уж и много сходства с образом ее маленького да удаленького фольклорного «братца», который, несомненно, являет собой ярко выраженный тип «низкого» — в буквальном смысле! — сказочного героя. В судьбе Дюймовочки гораздо слышней мотивы, связанные с типом героя «высокого». Обозначим их.

1. Мотив долгожданности.
2. Чудесное рождение.

3. Чудесный рост.
4. Мотив похищения юной девы чудовищем (жабой).
5. Мотив «пути-дороги», реализуемый через образ реки и приводящий героиню «за границу».
6. Удвоение мотива похищения (майский жук). Оба раза бедная девочка подвергается преследованию, и оба раза ее стремятся перенести в чуждый ей мир: подземный и подводный — в случае с жабым семейством, или в надземный — в случае с жуком.
7. Спуск в подземный мир (Дюймовочка у мыши).
8. Поединок со смертью в подземном мире (спасение ласточки) открывает ей путь к спасению.
9. Ситуация «едва-не-смерть», которая обрушивается на нее через родственные связи (брак с кротом).
10. Инициация — обрядовое испытание (пребывание в подземном мире, опасности, нависающие над ней, и мужество их преодоления являют собой особую форму инициации).
11. Полет в тридцатое царство.
12. Свадьба — знак прохождения инициации и торжества добра и жизни.
13. Как подлинно «высокий» герой она получает не полцарства, а все целиком царство эльфов, да еще и крылышки, чтоб облетать свои владения.

Таким образом, сюжет сказки Андерсена «смонтирован» из хорошо известных блоков фольклорной волшебной сказки, но как остроумно это сделано!

Основной прием, использованный Андерсеном при «монтаже», — это хорошо знакомый детям и любимый ими перевертыш: место отважного героя-юноши занимает хрупкая, почти прозрачная девочка.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Зачем Андерсену понадобилась столь миниатюрная героиня? Какое идейное значение имеет ее рост?
2. Каким образом из ячменного зерна вырастает тюльпан, не говоря уже о девочке? Где же выросло такое зерно? Что оказало решающее действие на появление на свет Дюймовочки?
3. Попробуйте, проанализировав образ Дюймовочки, максимально полно определить андерсеновский идеал ребенка.
4. Как образ Дюймовочки помогает раскрытию всего идейно-художественного содержания сказки?

Сказка «*Оле-Лукойе*» была создана в январе—июне 1840 года и вошла во второй том «Сказок, рассказанных детям» (1842). Она своеобразна — это сказка на каждый из семи дней — вернее, вечеров недели. Их показывает детям персонаж датской мифологии Оле Закрой Глазки. Все семь ночей Оле раскрывает волшебный зонтик над приятелем Андерсена, внуком Йонаса Коллина, маленьким Яльмаром, которому в 1840 году было шесть лет.

Поэт видит в Оле-Лукойе своего собрата сказочника: миниатюры Оле то и дело перекликаются с сюжетами самого Андерсена. Они словно эскизы будущих сказок Андерсена.

Начинается все, как и положено, в понедельник. Разумеется, это день тяжелый: после чудесного воскресенья Яльмару придется вновь отправляться в класс. Во сне волшебник Оле мигом выстроил во фронт корявые буквы Яльмара. Но наяву!..

Вторая сказочка рассказывается во вторник. Она необычайно поэтична уже хотя бы потому, что в ней Яльмар из своей совершенно реальной кровати переносится в необычайный мир, созданный искусством, — в великолепную картину, где его уже поджидает река и причаленная к берегу лодочка. Сказочка строится как почти бесконечное мерцание зеркал, — все отражается во всем: Андерсен рассказывает сказку про Оле, Оле отправляет в сказку Яльмара, Яльмар забирается в лодочку, которая плывет по нарисованной реке, а нарисованные деревья тоже рассказывают Яльмару сказки «о разбойниках и ведьмах, а цветы — о прелестных маленьких эльфах и о том, что рассказывали им бабочки».

В среду Яльмар вновь пускается в плавание. На сей раз случилось это из-за грандиозного наводнения, почти настоящего потопа, когда разверзлись хляби небесные и воды поднялись до самых окон детской. Яльмару — душе безгрешной — потоп не может быть страшен: «ковчег» причаливает прямо к подоконнику. И теперь малыш странствует уже по морям на большом корабле.

Впрочем, корабль Яльмара, видимо, только для того и отправился в путь, чтобы мальчик мог помочь уставшему от долгого перелета аисту. Бедная птица падает прямо на палубу. Вообще Андерсен из всех животных больше всего любил птиц, больших, вольных, красивых, — лебедей, аистов. С аистами у него сложились особые отношения. Они действуют во множестве его сказок.

Практически во всех известных мифологических системах Европы бог сна и сновидений — родной брат бога смерти. Так что Оле-Лукойе не обманул, показав Яльмару своего брата.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Какой конфликт лежит в основе истории, рассказанной в среду? Как развивается и разрешается конфликт?
2. Что общего между историями среды, четверга, пятницы и субботы?
3. Почему Оле решил показать своего брата шестилетнему ребенку и почему сделал это в ночь на воскресенье, т.е. как раз в тот день, когда Христос от смерти восстал?
4. Почему Яльмар не только не испугался этого другого Олега-Лукойе, но заявил, что он «чудеснейший»?
5. Перечитав сказки Андерсена, найдите ту, в которой тема добросовестно выполненных уроков развита автором?
6. Как называются сказки Андерсена, в которых действуют аисты, и какова в них роль этих птиц?

Сказку Андерсена «*Принцесса на горошине*» мы найдем в каждом издании, предназначенном для детей дошкольного или младшего школьного возраста. Но неужели она действительно столь незамысловата?

Трактовок эта маленькая сказка вызывает множество. Рассмотрим некоторые из них.

**I вариант.** Сказка насквозь иронична. Это ирония в адрес чванливой аристократии. А кто, кроме юной принцессы да старой королевы, может более всех претендовать на аристократизм? Поэтому чем капризней, чем изнеженней, чем прихотливей и несговорчивей принцесса, тем она в глазах королевы-матери древнее родом, чище и «голубее» кровью. Повелевать, капризничать, помыкать — вот назначение королев. Благо, есть кем. Так думают подобные дамы. Хотя, впрочем, во дворце принца не такой уж большой штат: король сам побежал отпирать двери принцессе. Но ведь на самом деле так оно и бывает: чем меньше оснований, тем больше претензий.

Сказка, следовательно, носит отчетливо сатирический характер. Убедительно? Пожалуй.

Но почему же тогда такая избалованная неженка вдруг ни с того ни с сего оказалась одна-одинешенька под проливным дождем? Где ее мамки-няньки, бонны-гувернантки, фрейлины и статс-дамы, лакеи, кучера, церемониймейстеры? Где ее кареты, драгоценности, замки, папа-король, наконец? Где все это?

**II вариант.** Сказка прежде всего романтична, как вообще все творчество Андерсена. А романтизм с самого своего возникновения утверждал культ чувствительности, т.е. способности чрезвычайно обостренно воспринимать и переживать все состояния и



впечатления жизни: горе и радость, печаль и тревогу, нежность и ненависть, отчаяние и раскаяние... Только тот, кто глубоко и тонко чувствует, считали романтики, имеет право именоваться истинным аристократом — не крови, а духа. Гофман называл маленькую Мари, героиню сказки «Щелкунчик и мышинный король», «прирожденной принцессой»! Это означает, что у девочки чувствительная, по-настоящему романтическая душа.

Принц в «Принцессе на горошине» в поисках невесты во дворцах каких только королей ни побывал, на каких только королевских дочек ни посмотрелся, а они — все, как одна, — были урожденными принцессами, но чего-то в них ему не хватало. Разумеется, он не подвергал осмотру их тюфяки. И не только потому, что был в тех замках гостем, а потому, что «чувствительность» воспринимал не вполне так, как его маменька. Она-то смотрела на вещи по-простому и понимала «чувствительность» буквально. Ну а принц, наверное, искал душевной тонкости. И вот теперь нашел. У себя дома. И теперь ему уже было совершенно не важно: мокрая она или сухая, истрепанное на ней платье или расшитое золотом, есть у нее замки, кареты, лакеи, статс-дамы или нет... Принц был истинный романтик.

Убедительно? Пожалуй.

Но откуда все-таки она такая взялась? Почему эта неженка пришла по грязи под дождем? И почему после всех испытаний не уснула в тепле, как убитая, а промучилась всю ночь? Неужели и вправду горошина тому виной?

**III вариант.** Горошина сама по себе вообще ничего не значит. Это метафора. А на самом деле принцесса не могла уснуть от волнения, от нескончаемых дум: она наконец-то попала туда, куда упорно шла сквозь бурю. Ведь вытолкнул ее из дому (из дворца, замка, поместья, хижины) зов судьбы. И судьба вела ее прямо к этому порогу. Судьба подвергла ее испытанию. Пусть сечет ее ветер, пусть рвет платок с головы, пусть хлещет мокрым подолом по маленьким озябшим ножкам! — она должна выдержать, дойти, не сдаться.

Наверное, и принц ждал чего-то такого. Немало королевств он объездил, немало принцесс повидал, но всякий раз чувствовал: нет, это не его судьба. Оба они умели прислушиваться к голосу судьбы и к голосу своего сердца. За это и ждала их обоих награда. А горошина? Что ж горошина! Она хранится в кунсткамере.

Убедительно? Пожалуй, но на самом деле сказка не задача и в ней не может быть одного-единственного правильного ответа. Каждый имеет право на самостоятельное решение...

Так что мы выбираем? **Вариант IV** — ваш собственный? Конечно!

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. Какая из предложенных трактовок сказки вам ближе? Почему? Обоснуйте свою позицию, выполнив анализ сказки.
2. Если вас не устраивает ни одна из приведенных трактовок, предложите свою интерпретацию сказки и обоснуйте ее.
3. Почему испытание истинности принцессы осуществляется с помощью перин и тюфяков?
4. В чем, собственно, состоит главная характеристика настоящей принцессы?
5. Зачем принцу была нужна именно такая нежная, чувствительная, деликатная, ранимая, капризная, придирчивая, требовательная, привередливая? Легко ли ему придется с ней в будущей жизни?
6. Знал ли принц о готовящемся испытании или королева открыла свои планы только королю? Если знал, почему допустил?
7. Распознал ли принц свою избранницу сам или только с помощью горошины?

### **Тема 12. Особенности сюжетов, проблематика и литературные игры в повестях Алена Александра Милна о Винни-Пухе**

Алену Александру Милну (1882—1956) было 32 года, когда началась Первая мировая война. К этому моменту он окончил частную школу, директором которой был его отец, и университет в Кембридже. Милн стал профессиональным журналистом, еженедельно публиковал забавные очерки в сатирическом журнале «Панч». Был он также весьма известным автором детективов и комедий. На войну он пришел уже зрелым человеком, но от этого ее ужасы не казались ему менее страшными.

После войны Милн купил ферму, удалился от мира, женился... В 1920 году у писателя родился сын Кристофер Робин — ребенок, который вступил в мир, ничего не подозревая о его жестокостях и несправедливостях.

Едва научившись говорить, Кристофер Робин потребовал от папы сказку. Героем этой сказки, конечно же, стало то существо, которое мальчик помнил столько, сколько помнил себя. Именно существо, а вовсе не игрушка — плюшевый мишка по имени Винни-Пух. Потом сказка превратилась в книжку. Рос Кристофер Робин, и книжка росла. Первые «Пуховые» истории и стихи по-

явились в 1924 году под общим названием «Когда мы были совсем маленькими...». Заметьте: МЫ! В 1926 году вышел просто «Винни-Пух». В 1927 — «Теперь нам уже шесть», в 1928 — «Дом на Пуховой опушке (продолжение повести о Винни-Пухе)». В самом ее конце Кристофер Робин берет с Винни-Пуха обещание не забывать его «никогда-никогда! Даже когда мне будет сто лет». «А сколько тогда мне будет?» — интересуется Винни-Пух. «Девяносто девять», — не задумываясь отвечает Кристофер Робин.

Милн создал для своего сына Волшебный Лес, населил его замечательными животными, дал каждому из них имя и дом, научил их крепко дружить, весело и с пользой проводить время, ну и, конечно, во всем полагаться на Кристофера Робина. Милн создал идиллический мир, где никто ни разу не сказал никому грубого слова и, конечно, никого не ударил. Автор не бежал в безоблачный мир детства. Он его построил. Он терпеливо создавал мир, который держится на взаимной заботе, внимании, дружеской поддержке и любви. Если бы все папы на свете подарили своим сыновьям такой Волшебный Лес или просто сумели бы пережить с ними все те чувства, которые наполняли души Кристофера Робина и Винни-Пуха, то, возможно, на свете уже никогда больше не было бы войны...

Винни-Пух со временем обосновался чуть ли не во всех странах на свете. По-русски его «научил разговаривать» замечательный поэт Борис Заходер. В предисловии он скромно утверждает, что Винни и его друзья «по-английски и сейчас говорят лучше, чем по-русски», но это не так. Перевод не только полноценно передает все оттенки мысли и чувства героев книги и их создателя, но порой они говорят еще остроумнее, играют еще веселее, чем по-английски. Поэтому русского поэта по праву считают соавтором Милна в сотворении Винни-Пуха. И мы в равной степени благодарны за такой подарок обоим его создателям.

Вспомните, что вы знаете о сюжете и композиции фольклорной волшебной сказки. В ней всегда вступают в конфликт добро и зло. А кого побеждать в сказке, в которую всему злему вход воспрещен?

Рассмотрим для примера хотя бы «Главу третью, в которой Пух и Пятачок отправились на охоту и чуть-чуть не поймали Буку».

Начинается она с рассказа о доме, в котором живет Пятачок, и о его дедушке Посторонним В. Этот рассказ к сюжету не имеет никакого отношения, и мы с полным правом можем назвать его присказкой, цель которой в фольклорной сказке — создать у нас веселое настроение.

Далее следует экспозиция. Ее задача — определение времени, места действия, участников этого действия, их отношений и состояния мира. С этой нелегкой задачей сказочник справляется в двух строчках:

Был чудесный зимний день. Пятачок, разметавший снег у дверей своего дома, поднял голову и увидел не кого иного, как Винни-Пуха.

Следующие слова — это уже завязка. Функцией завязки является обнаружение конфликта. Пух определяет его одним словом: «Охочусь!» Обнаружившийся конфликт — противостояние отважного Пуха неизвестному страшному Буке — обретает с развитием действия все большую остроту. Нарастание напряженности происходит постепенно. Следы беспристрастно свидетельствуют об увеличении количества Бук. Сначала их становится двое, и тогда у Винни-Пуха возникает подозрение: «А вдруг это окажутся Злые Звери?» Опасность возросла, но силы тут же уравниваются: к Пуху присоединяется Пятачок.

Однако опасность и дальше продолжает нарастать: к двум настоящим Букам присоединяется третий Зверь — «скажем, Бяка». А ведь «три Неизвестных Зверя могли оказаться Очень Страшными Зверьями». Но и это не все! Появляется четвертый «комплект лап!» Тут уж Пятачок не выдерживает и вспоминает о деле, которое необходимо сделать срочно, и убегает. Но Пух остается! В награду за его мужество наступает счастливая развязка. Как всегда, избавление приходит от Кристофера Робина.

В итоге такой острый, чреватый такими опасностями конфликт не разрешается, а просто-напросто снимается: угроза оказалась мнимой! Никаких Очень Страшных и Злых Зверей в Волшебном Лесу не водится. И все же, пусть опасность была мнимой, зато Смелость Винни-Пуха и даже — до определенного момента — Пятачка была самой что ни на есть настоящей! И самым настоящим было желание увидеть, узнать, что это за новые Звери заявили в Лес. Потому что самой главной проблемой Леса является проблема познания — познания окружающего мира и себя. Она выявилась уже в самом начале книжки, в первой главе, где Медведь был так углублен в самопознание:

Мишка очень любит мед!  
Почему? Кто поймет?

Обратимся к «Главе четвертой», в которой рассказывается история о хвостике ослика Иа-Иа. Сюжет этой главы напоминает сюжет народной волшебной сказки, в которой герой отправляется на

поиски того, что должно спасти дорогого героя человека либо целое царство, которому грозит смертельная опасность.

История о хвосте строится почти так же. Именно Винни-Пух обнаруживает отсутствие хвоста у старого ослика Иа-Иа. Осел без хвоста — это почти смертельно. Конечно, такое не могло приключиться больше ни с кем из обитателей Леса. Недаром ослик старый. Во всяком случае неудивительно, что у такого старого ослика оторвался хвост. Неудивительна и его меланхоличность, его унылый вид и пессимистичный взгляд на жизнь. Осознав свою утрату, Иа мигом входит в роль сказочного героя, подвергшегося похищению: «Наверное, его кто-нибудь утащил...» И хотя никаких хищений в Лесу до сих пор не было, да и вряд ли кто-нибудь мог сознательно покушаться на ослиный хвост, пропажа, если можно так выразиться, — налицо, и отчаяние Иа понятно. Но Винни-Пух не выносит угрюмости и тоски. Он тут же принимает решение:

— Иа-Иа, — торжественно произнес он, — я, Винни-Пух, обещаю тебе найти твой хвост.

В самом деле — чем хвост Иа-Иа хуже пера жар-птицы?

И медвежонок как истинный сказочный герой отправляется в путь-дорогу. Правда, путь его лежит вовсе не в загробное царство, как в народных сказках. Его дорога не выходит за пределы Леса, но общение с Совой — тоже испытание не из легких: Пух попадает в мир Длинных и Непонятных Слов, бюрократических оборотов, которые являются принадлежностью иного мира — смертельно скучного мира взрослых. Там-то, в ином мире, он и находит «искомое». И никакой другой награды медвежонок, в отличие от героев волшебной сказки, не спросил. Он просто быстренько побежал домой, чтобы немножко подкрепиться, а затем с новыми силами сочинил в свою честь кричалку.

В некоторых народных сказках, основанных на использовании приема контаминации (объединении сюжетов нескольких сказок), действует принцип *симметрии*. Его еще можно назвать перевертышем. Например, сказка «Лиса и журавль». В ней соединены два сюжета: сначала это званый обед у лисы, а затем — ответный визит лисы к журавлю.

Аналогично построена «Глава пятнадцатая», в которой Кролик решает укротить Тигру, потому что «он слишком много прыгает... и он у нас допрыгается!», и тогда «он станет Грустным Тигрой, Маленьким Тигрой, Тихим и Вежливым Тигрой, Смирным Тигрой...»

Настоящее зло появляется только в середине книги (первый раз — в главе девятой), но, верный своему принципу, сказочник

не допускает, чтобы зло обрело лицо конкретного живого существа. Поэтому зло выступает в качестве Стихийного Бедствия. В девятой главе это наводнение. Зло превращается в способ пережить приключение и увидеть мир по-новому — в другом, неожиданном ракурсе, и, следовательно, узнать его более полно. Именно так строится конфликт и у Милна.

В Лесу все любят замечательную игру, которую придумал Винни-Пух. Название у игры не менее замечательное — Пушишки. Заключается игра в пускании шишек по течению Реки. Очень интересно следить, какая из них окажется самой резвой и первой выплывет из-под моста. Можно вместо шишек запускать палочки, и тогда игра уже будет называться Пустяки. В первом названии имя Пуха звучит отчетливее, но и во втором первые две буквы напоминают о нем. Такие игры со словами придумал замечательный английский сказочник Льюис Кэрролл, он называл такие слова «бумажниками». Ведь и в самом деле они похожи на бумажники: нечто единое, но состоящее из двух половин, имеющих разное назначение: Пу-шишки = шишки Пуха, или Пуховые шишки.

Пу-ст-яки = Пуховы пустяки, которые готовы пуст-иться по Реке.

В Лесном ЛЕ-кСиконе множество «слов-бумажников». Собственно говоря, имя Винни-Пуха тоже такой «бумажник», соединяющий память о «самой лучшей, самой доброй медведице» и о прекрасном лебеде. И медвежонок носит его с честью. Может быть, в память о лебеде он даже стал Плавучим медведем.

Разумеется, настоящий Винни-Пух играет с английскими словами. Придумать аналогичные игры по-русски мог только такой поэт, который сам без ума от волшебства слов. И вот Борис Заходер подарил нам целую русскую игротеку. Чего, например, стоит слово СПАСЛАНИЕ! Просто золотой бумажник! Тут вам и *послание*, и крик о помощи: «СПАСите!» Или «агрИСК»! А знаменитые звери — *Щасвернус*, *Слонопотам* и *Ягуляр*! Или наверняка съедобная ЛИЗОрюция!

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

---

1. В основе каких еще приключений Винни-Пуха лежит конфликт, в котором сталкиваются зло воображаемое и добро, абсолютно подлинное? Докажите это, разложив сюжет на составляющие его компоненты. Кто выходит победителем и почему?
2. Рассмотрите поэтапно, как развивается действие в главе девятой. Какие качества героев раскрываются по мере движения сюжета?

3. Как можно сформулировать основную идею повествования в каждой главе?
4. С какими типами конфликта вы встретились, читая сказку? Как разрешается каждый из них и какие новые качества героев обнаруживает?
5. Какими качествами наделены обитатели Волшебного Леса? С помощью каких художественных средств создаются их характеры?
6. Найдите в сказке слова-«бумажники» и рассмотрите их содержание. Есть ли у вас в запасе свои собственные?
7. Еще одну замечательную игру придумали сами дети, а Милн с Заходером только включились в нее. Эта игра называется словотворчество — изобретение новых слов. Новые слова чаще всего возникают как производные. Что вы скажете, например, о таких словах, как «ИСКпедиция», «Савешник», о таком имени — «Ай-да-Медведь!», а также о наречии «одинадцатичасно»? Постарайтесь найти другие производные или «попроизводите» сами новые слова от самых обычных и привычных слов.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

Эта глава появилась в учебнике для того, чтобы вы могли проверить, насколько хорошо вы усвоили материал учебника «Детская литература» (под ред. Е. О. Путиловой) и раздела «Практикум по детской литературе» настоящего пособия; можете ли вы свободно вступать в беседу на литературные темы и аргументировать свою позицию.

Среди вопросов есть и такие, которые требуют от вас самостоятельного знакомства с творчеством писателей: о них не говорится ни в учебнике по детской литературе, ни в практикуме. Конечно, они предназначены лишь для тех, кто всерьез заинтересовался детской литературой и хочет расширить свой культурный кругозор.

**Реферат** является одним из жанров научной литературы и требует от пишущего подробного изложения содержания прочитанных монографий и статей, обозначения их темы, поднимаемых вопросов и доказательств той позиции, которую занимает автор исследования. В учебном реферате рассматриваются несколько работ, которые посвящены указанной теме или проблеме, поэтому задача пишущего реферат — не только *проанализировать* содержание каждой работы, но и обязательно сравнить их материал.

Реферирование литературоведческих работ помогает глубже понять то или иное явление литературы и научиться анализировать художественные тексты на примере этих работ. В темы рефератов включены литературные произведения, о которых либо не



упоминается в учебнике, либо они освещены лаконично: это стимулирует исследовательскую работу студентов. Библиография по теме подбирается самостоятельно: вы можете обратиться к тематическим и алфавитным каталогам библиотек, а также к интернет-ресурсам.

### **3.1. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПО ФОЛЬКЛОРУ И РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

---

1. Как в русском детском фольклоре проявляется старое (традиционное) и новое (оригинальное)?

2. Каковы художественные законы волшебной сказки?

3. На какие типы можно разделить все персонажи волшебных сказок?

4. Каковы особенности хитрецов и простаков в сказках о животных?

5. Над кем и над чем смеется народная бытовая сказка? В чем заключается мудрость народной бытовой сказки?

6. Каковы особенности жанра пословицы и поговорки?

7. Каковы темы и художественные особенности сказок В. А. Жуковского? В чем проявляется их связь с фольклором?

8. Какова проблематика повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители»? Каковы художественные особенности этого произведения?

9. Какова проблематика «Сказок и рассказов дедушки Ириней» В. Ф. Одоевского? Назовите основные художественные особенности этого произведения.

10. Какие фольклорные мотивы есть в «Сказке о попе и работнике его Балде» А. С. Пушкина? Какова их художественная роль?

11. Как в «Сказке о царе Салтане...» А. С. Пушкина проявляются авторское и фольклорное начала? Как они связаны между собой?

12. Какова авторская позиция в «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина и как она выражается? В чем сходство авторской сказки с фольклорной и в чем отличие от нее?

13. Каковы фольклорные источники «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина? Как они переосмысляются автором?

14. Каковы тематика, проблематика и художественная идея «Сказки о золотом петушке» А.С.Пушкина? В чем проявляется связь этой сказки с фольклором?

15. В чем особенности художественной системы сказки П.П.Ершова «Конек-горбунок»?

16. Охарактеризуйте главных героев сказки М.Ю.Лермонтова «Ашик-Кериб». Каковы особенности ее композиции и стиля?

17. В чем заключается художественное своеобразие сказки С.Т.Аксакова «Аленький цветочек»? В чем проявляется ее связь с фольклором?

18. В чем заключается художественное своеобразие лирических произведений Н.Языкова и А.Кольцова, вошедших в круг детского чтения?

19. В чем заключается художественное своеобразие лирических произведений А.А.Фета и Ф.И.Тютчева, вошедших в круг детского чтения?

20. Каковы жанровые и тематические особенности «Русских книг для чтения» Л.Н.Толстого?

21. Каковы тематика, проблематика и художественная идея повести Л.Н.Толстого «Кавказский пленник»? Охарактеризуйте ее образную систему.

22. Какова проблематика рассказа Ф.М.Достоевского «Мальчик у Христа на елке»? В чем заключается своеобразие его поэтики и жанра? Охарактеризуйте позицию автора рассказа.

23. Какие проблемы ставятся в повести Д.Григоровича «Гуттаперчивый мальчик»? Какие приемы использованы автором для выражения идеи произведения?

24. Чем похожи и чем отличаются друг от друга мир детей и мир взрослых в рассказах А.П.Чехова? В чем заключаются особенности характеристики персонажей?

25. Каковы основная проблематика и особенности поэтики «Морских рассказов» К.Станюковича?

26. В чем заключаются особенности литературной сказки Д.Н.Мамина-Сибиряка?

27. Какие приемы использованы в произведениях Н.Гарина-Михайловского для создания образов детей? Какие проблемы поднимает в них писатель и как их решает?

28. Какие проблемы детей и детства поднимаются в произведениях В.Г.Короленко?

29. Какова позиция автора в этих произведениях?

30. Какие приемы использованы В.Г.Короленко для создания образов детей и детства?

1. Расскажите о К. Чуковском как исследователе детского творчества.

2. Каковы функции небывальщины и героики в сказках К. Чуковского?

3. В чем своеобразие художественного решения темы «Ребята и зверята» в рассказах О. Перовской и Е. Чарушина?

4. На каких литературных приемах основаны поэтические игры Д. Хармса? В чем заключается художественное своеобразие его произведений для детей?

5. Охарактеризуйте образ чудака в поэзии С. Я. Маршака и в поэзии Д. Хармса.

6. Как сочетаются в стихотворениях С. Я. Маршака игра и публицистика? Какова роль этого приема?

7. В чем заключается художественное своеобразие и художественная традиция сказочных сюжетов в пьесах С. Я. Маршака для детей?

8. В чем своеобразие решения темы «Природа и человек» в произведениях М. М. Пришвина?

9. Какие проблемы поднимает А. Н. Толстой в сказке «Золотой ключик, или Приключения Буратино»? Какова роль золотого ключика в сказке?

10. Как золотой ключик в сказке А. Н. Толстого связан с характерами его обладателей?

11. Как в повести «Детство Никиты» А. Н. Толстой создает образ детства и образ природы? Как эти образы связаны между собой?

12. Как связаны фантазии и поступки ребенка в рассказах Б. Житкова?

13. Раскройте философию труда в рассказах для детей А. Платонова.

14. Как связаны ирония стиля и серьезность морали в рассказах М. М. Зощенко?

15. В чем заключается своеобразие сказок В. Бианки?

16. Как и с помощью каких художественных средств в поэзии Саши Черного раскрываются детские заботы и радости?

17. В чем заключается художественное своеобразие и художественная традиция сказочных сюжетов в пьесах Е. Шварца для детей?

18. Охарактеризуйте мир девочки-подростка в повести Р.Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви». Какие художественные средства использует писатель для создания этого мира?

19. Раскройте тему семейных ценностей и гражданского служения в произведениях А.Гайдара.

20. Охарактеризуйте художественные особенности юмористической прозы Н.Носова.

21. Какой предстает детская жизнь в стихах А.Барто и Е.Благининой?

22. Раскройте секреты детской поэзии на материале стихотворных историй Ю.Мориц.

23. Какими предстают родной край и его обитатели в рассказах и сказках К.Паустовского? Какие художественные средства использует писатель для создания этих образов?

24. Как раскрывается тема «Учитель и ученик» в рассказах Ю.Яковлева и Ю.Нагибина?

25. Расскажите о художественном своеобразии рассказов В.Голыбкина. Какие способы комического и с какой целью использует писатель?

26. В чем своеобразие повести В.Пановой «Сережа»?

27. Как решается тема «Ребенок как личность» в произведении Р.Погодина?

28. В чем состоит своеобразие сказок Радия Погодина?

29. В чем проявляются традиции и новаторство в сказках Э.Успенского?

30. Какова роль юмора и каковы способы создания юмористических ситуаций в сказочных повестях Э.Успенского?

31. Каким предстает ребенок в произведениях И.Токмаковой?

32. В чем заключается своеобразие юмора стихов О.Григорьева?

33. Каким в «Денискиных рассказах» В.Драгунского ребенок видит мир, и какие ценности в этом мире для него существуют?

34. Охарактеризуйте особенности юмора в «Денискиных рассказах» В.Драгунского.

35. Как решается проблема «ребенок на войне» в произведениях Л.Воронковой, В.Катаева, В.Богомолова (проанализируйте произведения одного из этих авторов).

36. Как сочетаются юмористическое и поучительное в стихах Б.Заходера?

37. В чем своеобразие лирики детства В.Берестова или Я.Акима (по выбору студента)?

38. Какие уроки жизни можно выучить, попав в сказочный мир Е. Шварца, В. Каверина, Ю. Олеши (проанализируйте произведения одного из этих авторов).

39. Охарактеризуйте современные литературные сказки С. Козлова, Г. Остера, Г. Цыферова. В чем заключается специфика литературной сказки каждого автора?

40. Каким предстает мир животных в произведениях Г. Снегирева, С. Сахарнова, Н. Романовой, Н. Сладкова (проанализируйте произведения одного из этих авторов)?

41. Раскройте тему деревенского детства в рассказах В. Астафьева.

42. Охарактеризуйте творчество современных сказочниц С. Прокофьевой, Т. Александровой (проанализируйте произведения одного из этих авторов).

43. Какова проблематика и художественные особенности повести Ю. Коваля «Недопесок»?

44. Охарактеризуйте специфику современного детского рассказа М. Москвиной, О. Кургузова (проанализируйте произведения одного из этих авторов).

### 3.3.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1. В чем заключается своеобразие сказок Ш. Перро?

2. Какова специфика романа Д. Дефо о Робинзоне Крузо?

3. Какие темы, сюжеты, проблемы и образы персонажей представлены в варианте романа Д. Свифта «Путешествие Гулливера» для детского чтения?

4. В чем особенности композиции и образа главного героя книги Э. Распе «Приключения барона Мюнхгаузена»?

5. Раскройте тематику, проблематику и художественные особенности сказки Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король».

6. Какие фольклорные и романтические традиции присутствуют в сказках В. Гауфа? Каковы принципы, организующие его сказочный цикл?

7. Каковы традиционно романтические и фольклорные темы в сказках Х. К. Андерсена и как они связаны между собой? В чем заключается оригинальность решения фольклорных тем датским сказочником?

8. Охарактеризуйте поэтику нонсенса в сказках Л. Кэрролла об Алисе.
9. В чем заключается своеобразие композиции, способов создания образов персонажей в сказках Л. Кэрролла об Алисе?
10. Охарактеризуйте на примере сказок Л. Кэрролла об Алисе пародию как способ создания комического.
11. В чем заключается художественное своеобразие повести М. Твена «Приключения Тома Сойера»?
12. Охарактеризуйте поэтику сказки о Винни-Пухе А. Милна.
13. Охарактеризуйте волшеббно-героические повести А. Линдгрена («Мио, мой Мио!», «Братья Львиное сердце», «Рони — дочь разбойника»).
14. В чем состоят специфика веселых сказок А. Линдгрена («Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Пеппи Длинныйчук»), особенности их персонажей?
15. Какова роль сказочных персонажей в сказках А. Линдгрена о Малыше и Карлсоне и Пеппи?
16. Охарактеризуйте сказочный мир муми-троллей (его основы, устройство, население в книгах Т. Янссон о муми-троллях).
17. Охарактеризуйте тематику, композицию и сюжет сказки Д. Р. Р. Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно».
18. В чем состоит художественное своеобразие «Хроник Нарнии» К. С. Льюиса?

### 3.4. ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Образ детства в повестях Л. Толстого, С. Аксакова, А. Толстого.
2. Мир детской игры в русской поэзии для детей (временной период по выбору студента).
3. Фантастический мир и герои Кира Булычева.
4. История России в рассказах для детей.
5. Стихотворные азбуки (сравнение азбук двух-трех авторов по выбору студента).
6. Народные сказки в обработке для детей (анализ одного из сборников В. Даля, А. Толстого, А. Платонова по выбору студента).
7. Специфика познавательной литературы для детей (на примере творчества двух-трех авторов).
8. Природоведческие сказки В. Бианки, Н. Сладкова, С. Сахарнова, Н. Романовой (произведения двух и более авторов по выбору студента).

9. Ценности семейного мира в отечественной детской литературе XX века (на примере произведений двух авторов по выбору студента).

10. Детская речь и детская логика как художественное явление в отечественной детской литературе (на примере произведений двух авторов по выбору студента).

11. Образ семьи в новейшей детской зарубежной литературе (произведения двух-трех авторов по выбору студентов).

12. Современные литературные сказки и их авторы (на примере двух-трех авторов по выбору студента).

13. Детское фэнтези: проблемы традиции и новаторства (на примере двух-трех произведений по выбору студента).

14. Юмористическая литература для самых маленьких (на примере двух-трех авторов по выбору студента).

# II

РАЗДЕЛ

## ПРАКТИКУМ ПО ВЫРАЗИТЕЛЬНОМУ ЧТЕНИЮ

- Глава 1. Выразительное чтение как художественная деятельность
- Глава 2. Средства выразительности устной речи
- Глава 3. Подготовка к исполнению литературных произведений
- Глава 4. Особенности исполнения прозаических произведений разных жанров
- Глава 5. Формирование выразительности речи дошкольников
- Глава 6. Инсценирование



# ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

## 1.1. ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ КАК ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Литературное произведение всякий раз оживает, когда человек открывает книгу и начинает ее читать. Чтение про себя более быстрое: мы не проговариваем слова полностью, угадывая по началу их продолжение. Но если мы читаем вслух, то каждое слово оживает и звучит, воздействуя на чувства слушателей. Задумайтесь над тем, что значит прочесть литературное произведение выразительно. Что нужно выразить, как это сделать и как к этому подготовить маленького ребенка, еще не умеющего читать?

Процессы восприятия при чтении и слушании имеют ряд различий.

Читатель, в отличие от слушателя, может остановиться и даже вернуться к уже прочитанным эпизодам; может, стремясь быстрее узнать, как закончатся события и к чему приведет автор своих героев, «проглотить» произведение, прочесть его «по диагонали» или заглянуть в конец, даже не прочитав середины, и лишь потом спокойно вернуться в начало, интересуясь не только ходом событий, но и идеей, которую стремился высказать автор.

Слушатель же не может отвлечься, его внимание должно быть всегда активным, сосредоточенным на тексте, иначе он не воспримет детали содержания и формы, что может привести к неправильному пониманию произведения в целом.

Слушатель не может остановить процесс восприятия по своей воле, все непонятое в процессе слушания откладывается на потом и часто забывается в ходе дальнейшего восприятия. Поэтому осмысление произведения, воспринимаемого на слух, — деятель-

ность более сложная, чем осмысление читаемого произведения. Обычно прослушанное произведение позже перечитывается самостоятельно для более полного и глубокого его понимания.

Читатель абсолютно самостоятелен, вступая в общение с автором один на один, а слушатель зависит и от мастерства исполнителя, и от его субъективного понимания произведения. Ведь чтец — тот же читатель, который осмыслил произведение и предлагает слушателю свою художественную интерпретацию (толкование) авторской идеи. Чем талантливее чтец как исполнитель, тем сильнее его воздействие на слушателя, тем больше вероятность подчинения слушателя интерпретации, которая не всегда оказывается адекватной авторской идее.

Выразительное (художественное) чтение — это вид художественной деятельности. Как у любой деятельности, у выразительного чтения (в дальнейшем — ВЧ) есть свои цели, мотивы, потребности, средства, свой предмет, свои поступки (действия, операции), свой результат.

Рассмотрим каждый элемент этой художественной деятельности.

Цель ВЧ. Чтец — исполнитель художественного произведения — оказывается посредником между автором и слушателем. Это означает, что цель чтеца — донести до слушателя не только содержание произведения, но и его подтекст (смысл) и идею.

Потребностью художественной деятельности является самовыражение личности. Потребность в ВЧ вызвана склонностями и способностями личности к этой деятельности, намерением раскрыть свой творческий потенциал именно в этой сфере художественной деятельности.

В педагогике потребность в выразительном чтении может вызываться не только внутренней жизнью личности, но и внешними обстоятельствами — задачами, связанными с воспитанием и обучением подрастающего поколения. В этом случае ВЧ само становится средством, педагогическим инструментом.

Осознанная потребность претворяется в **мотив** деятельности, в данном случае мотивы могут быть социальными, вызванными желанием способствовать духовному, культурному развитию общества или его отдельной группы (детей в детском саду или школе), отдельной личности (ребенка), — и личностными, основанными на стремлении реализовать себя в художественном слове, донести до слушателей свое понимание произведения. В идеале социальные и личностные мотивы должны влиять на деятельность в комплексе и выступать как социально-личностные.

Средством достижения цели является исполнение произведения посредством речевого аппарата человека, его голоса.

Поступки, действия, операции чтения включают стадии подготовки к выразительному чтению (чтение произведения, его анализ, создание интерпретации, постановка задачи чтения, поиск выразительных речевых и неречевых средств для решения задачи; репетиции) и реализации деятельности в конкретном исполнении — выразительном произнесении текста, сопровождаемом при необходимости мимикой, жестами и движениями.

Результат деятельности — восприятие произведения слушателями и их эстетические реакции на произведение и на исполнение; повышение уровня культуры и уровня эстетического и духовного развития слушателей.

### 1.1.1. Цель чтеца

Рассматривая со своими учениками сценическую речь, К. С. Станиславский называл ее словесным действием.

#### Задания

1. Прочитайте фрагмент из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (М.; Л., 1948. — С. 125—127).

Нужно ли объяснять, что слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе является простой внешней кличкой.

Текст <...> состоящий из таких кличек, — ряд пустых звуков.

Вот, например, слово «люблю». Оно только смешит иностранца непривычностью звуковых сочетаний. Для него оно пусто, так как не слито с красивыми внутренними представлениями, возвышающими душу. Но лишь только чувство, мысль или воображение оживят пустые звуки, создается иное к ним отношение, как к содержательному слову. Тогда те же звуки «люблю» становятся способными зажечь страсть в человеке, изменить его жизнь.

<...>

Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют наше мировоззрение. Недаром же слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли.

Слово может возбуждать и все наши пять чувств. В самом деле, стоит напомнить название музыкальных произведений, имя художника, название блюд, любимых духов и прочее, прочее, и вы вспоминаете слуховые и зрительные образы, вкусы, запахи или осязательные ощущения того, о чем говорит слово.

Оно может даже возбуждать болевые ощущения.

<...>

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так точно как и бездейственные слова. На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств.

<...>

Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает.

2. Ответьте на вопросы.

1. Какими возможностями обладает слово?

2. Какова главная задача актера (чтеца)?

3. Что может помочь актеру (чтецу) решить эту задачу?

Итак, **цель** чтеца (сверхзадача, по словам К. С. Станиславского) — донести до читателя идею произведения, его подтекст, воздействуя на слушателя словом.

Эта сверхзадача реализуется посредством решения целого комплекса подчиненных ей задач.

### 1.1.2. Задачи чтеца (по К. С. Станиславскому)

**Задача 1:** оживить картины, созданные писателем.

К. С. Станиславский очень точно сформулировал это условие<sup>1</sup>: «Природа установила так, что мы, при словесном общении с другими людьми, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу».

**Задача 2:** возбуждать ощущения всех пяти чувств.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой (Ч. II: Работа над собой в процессе воплощения): Дневник ученика. — М.; Л., 1948. — С. 130.

**Задача 3:** вызывать эмоции.

**Задача 4:** поддерживать внимание слушателя, вести его за собой.

**Задача 5:** выразить авторское отношение к событиям и персонажам.

**Задание.** Прослушайте аудиозапись выразительного чтения чтецом-профессионалом или актером любого литературного произведения. Проанализируйте его исполнение и обоснованно ответьте на вопрос: все ли задачи удалось решить чтецу?

## 1.2. ЗАКОНЫ РЕЧИ

**Логика речи** — явление, находящееся на стыке двух разных функций языка и речи. Оно может быть рассмотрено как грамматическое свойство, входящее в систему средств языка, и как коммуникативное свойство, осуществляющее «смысл» в системе речевого действия.

Выделяется **два уровня** логики речи:

1) уровень информационный, иначе — уровень значения, очевидный в предложении (будем называть его *информационным*);

2) уровень словесного взаимодействия, иначе — смысла. Этот уровень реализуется во фразе и проявляется в живом процессе речевого общения (будем называть его *смысловым*).

В процессе речи уровни переплетаются, что обуславливает и взаимопроникновение законов речи.

Законы речи раскрыты и сформулированы К. С. Станиславским как законы искусства актера<sup>1</sup>. Они носят общий и всеобъемлющий межъязыковой характер.

### 1.2.1. Общие законы речи (по А. Н. Петрову)

1. Закон словесного воздействия. Речевое общение — это осмысленная деятельность, направленная на достижение внеречевой задачи.

2. Закон сверхзадачи. Всякое речевое общение имеет конкретную цель, ради которой оно осуществляется.

3. Закон сквозного действия. Речевое общение как деятельность осуществляется через систему конкретных последовательных действий.

<sup>1</sup> См.: Петров А. Н. Сценическая речь. — М., 1981. — С. 94—96.

4. Закон перспективы. Речевое действие всегда имеет необходимость последовательного разрешения цепи взаимосвязанных задач.

5. Закон актуализации фразы (предикативности). В системе речевого действия движение мысли осуществляется от известного к новому, к тому, что надо узнать или осуществить.

6. Закон сравнения и противопоставления. В речевом действии ход мысли идет от понятия к суждению и умозаключению. Путем анализа, сравнения мысль может быть утверждена, развита или отвергнута.

7. Закон раскрытия подтекста. В речевом общении происходит взаимодействие информационного уровня — передача общего значения — и смыслового — передача подтекста, т. е. отношения к информации, оценки сообщения. На смысловом уровне обнаруживаются конкретное содержание и цель общения.

8. Закон создания в воображении четкой последовательной линии видений. Речевое общение осуществляется на основе конкретно-чувственного, образного представления о действительности и воздействия на партнера своими видениями.

Свободное владение законами речи открывает возможность овладения логикой сценической (в нашем случае выразительной) речи и определяет последовательность работы над текстом.

Рассмотрим вытекающие из общих законов законы речи, действующие на первом, информационном, уровне.

## 1.2.2. Логические законы речи

1. Порядок слов в русском языке обладает смыслоразличительной функцией. При нейтральном (неэкспрессивном) порядке слов как главное автоматически воспринимается то слово, которое стоит в конце предложения.

**Задание.** Сравните содержание трех фраз: что влияет на изменение их значения?<sup>1</sup>

Мальчишка недавно переехал в этот дом.

Мальчишка переехал в этот дом недавно.

Недавно в этот дом переехал мальчишка.

2. В предложении выделяется слово или сочетание слов, несущее новую информацию, развивающее мысль (закон нового). Например: «Дальше был нарисован парусный корабль — бригантина,

<sup>1</sup> В заданиях использованы предложения из рассказа Радия Погодина «Сима из четвертого номера».

как определил Мишка. Бригантина неслась на всех парусах. Нос ее зарылся в кипящую густо-синюю волну».

**Задание.** Выделите в каждом предложении слово, вносящее новый смысл.

Неподалеку от Кешкиного дома протекала речка. Пахло от нее пенькой, водорослями, смолой, рыбой. И это был удивительный запах — лучше, чем аромат конфет и пирожных, — речка дышала морем.

Неуклюжие баржи навозили сюда целые горы морского песка и желтых камней. А в начале лета крикливые буксиры забили всю речку лесом. Намокшие за долгое путешествие бревна жались к берегу, как стадо усталых молчаливых тюленей.

3. Нарушение привычного, прямого порядка слов воспринимается как новый оттенок мысли. *Инверсия* (нарушение прямого порядка слов) заостряет внимание на особых подробностях и придает им определенный смысловой оттенок. Прямой порядок слов: подлежащее, сказуемое; второстепенные члены распределяются согласно связям внутри устойчивых словосочетаний. Рассмотрим примеры.

1. Прямой порядок: «Ребята прозвали его Семафором»; «Однажды Сима исчез и долго не появлялся во дворе».

2. Обратный порядок (инверсия): «Днем дул с Финского залива теплый ветер»; «И вот в эти по-весеннему теплые дни опять появился Сима».

**Задание.** В каком предложении использован прямой порядок слов, а в каком он нарушен? Как это влияет на смысл предложения?

Мишка и Круглый Толик плечом к плечу тронулись вперед. Тронулись вперед плечом к плечу Мишка и Круглый Толик. Еще несколько ребят пристроилось к трем приятелям. К трем приятелям пристроилось еще несколько ребят.

3. В предложениях с нейтральным порядком слов второстепенные члены принимают на себя фразовое ударение, когда становятся носителями новой информации и находятся в конце предложения.

### Задания

1. Проследите, как развивается мысль и как меняется значение предложения в зависимости от наличия второстепенных членов и их позиции в предложении.

Листы в альбоме были связаны.

Листы в альбоме были связаны лентой.

Листы в альбоме были аккуратно связаны лентой.

Листы в альбоме были аккуратно связаны белой шелковой лентой.

Листы в альбоме были аккуратно связаны лентой, белой, шелковой.

2. В каком предложении возникает инверсия? Сравните логические акценты, возникающие при изменении порядка слов.

Ребята тоже кричали вдогонку мальчишке разные насмешливые, а подчас и оскорбительные слова.

Ребята тоже кричали вдогонку мальчишке разные слова, насмешливые, а подчас и оскорбительные.

3. Как изменяется смысл предложения в зависимости от места второстепенного члена?

Сима покраснел еще гуще.

Сима еще гуще покраснел.

4. Усилительные и выделительные частицы переносят ударение на слова (словосочетания), при которых они стоят, и ограничивают передвижение ударений. Например: *Она **уже третий год** в школе не работает...; **Только из-под поленниц** продолжали бегать реки грязной воды.*

5. Принимают на себя ударения усиливающие, подчеркивающие слова *тоже, тут же, это, все, совсем, очень, еще, сам* и др. Например: «Сима *тоже* выставил кулаки, но *по* всему было видно, что драться он не умеет»; «Сима получил *еще* одну затрещину»; «Но я же *сама* видела...».

**Задание.** Расставьте в предложениях логические ударения, основываясь на законах речи.

1. Кирпичная плотина протекла.
2. Вода в водохранилище не держалась.
3. Реки норовили обежать его стороной.
4. Только Кешка не успел.
5. Зрители при драке очень переживают.
6. Разговоры тотчас смолкли.
7. На другой день в небе хозяйничало солнце.
8. Кешка подпрыгивал от восторга.
9. Прошел месяц, два...
10. Ребята уже не заглядывали сюда.



11. И только Сима из четвертого номера остался верен заднему двору.

12. Я тоже знаю, — ответила Людмила и поймала на варежку большую снежинку.

13. Он еще не придумал, что сказать, а Людмила уже выпалила: «Кешка-Головешка!..»

6. Ударение падает на слово-вопрос: «Что же нам с ним делать?»; «Зачем я это сделал?».

7. Ударение падает на обобщающее слово при однородных членах: «Он воровал все: рыбу, мясо, сметану и хлеб» (К. Г. Паустовский «Кот-ворюга»).

**Задание.** Расставьте во фрагменте из рассказа К. Г. Паустовского «Кот-ворюга» логические ударения.

Мы пришли в отчаяние. Мы не знали, как поймать этого рыжего кота. Он обворовывал нас каждую ночь. Он так ловко прятался, что никто из нас его толком не видел. Только через неделю удалось наконец установить, что у кота разорвано ухо и отрублен кусок грязного хвоста.

### 1.2.3. Правила произнесения синтагм

В каждом *словосочетании* есть устойчивые смысловые связи. Под словосочетаниями понимаются интонационно-смысловые фрагменты, из которых состоит предложение. Их можно уподобить музыкальным тактам. Несколько тактов составляют музыкальное предложение, фразу. К. С. Станиславский называл их речевыми тактами. В лингвистике такие словосочетания называют **синтагмами**. В речевом такте-синтагме все слова произносятся слитно, почти как одно слово, и главное слово выделяется интонационно.

Чтобы правильно акцентировать слово в синтагме, необходимо соблюдать правила.

Есть несколько правил постановки ударений в синтагме, на которые обращает внимание учеников К. С. Станиславский<sup>1</sup>, заимствуя их из книги С. М. Волконского «Выразительное слово». Впоследствии эти правила были дополнены исследователями устной речи и педагогами по сценической речи.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. — М.; Л., 1948. — С. 167.

1. Прилагательное при существительном не принимает на себя ударения<sup>1</sup>.

Это значит, что предложение *Поздняя осень* нужно читать с ударением на слове *осень* [**поздняяосень**].

2. Прилагательные с общим признаком не принимают ударений.

Это значит, что, например, в предложении *А под утро в серебристой, в белоснежной тишине кто-то чистый и пушистый на моем лежал окне*<sup>2</sup>, в синтагме *в серебристой, в белоснежной тишине* ударным словом будет *в тишинé* [**всеребристойвбелоснежнойтишинé**].

3. Прилагательные без общих признаков обязательно принимают ударения на каждом из них.

Но главным ударным словом при этом остается существительное. Это значит, что в предложении *Вдруг на подоконнике прилег золотистый маленький листок*<sup>3</sup> во второй синтагме — *золотистый маленький листок* — нужно поставить ударения и на слове *золотистый*, и на слове *маленький*, но более сильное — на слове *листок*. А между ударными словами делаются логические паузы.

4. Если прилагательное обособлено и стоит после определяемого слова, ударение переходит на обособленное прилагательное.

5. В составных наименованиях — *Виктор Сергеевич Алексеев; 23 февраля 1918 года* — ударение ставится на последнем слове группы.

6. В словосочетании «существительное в И.п. + существительное в Р.п.» ударение ставится на существительном в Р.п., так как оно по смыслу сильнее того существительного, которое определяет: *закат солнца; шум ветра; звон капли*.

7. При повторе слов с нарастающей энергией ударным будет второе, при повторе с ослаблением энергии — первое: *А туман все ел и ёл и толстел, толстел, толстёл*<sup>4</sup>; *прыгай, прыгай, я не трону — видишь, хлебца накрошил*...<sup>5</sup>

8. Однородные члены предложения, являющиеся перечислениями, выделяются ударением.

Ребята стащили с Кешки *ботинки, брюки, рубашку*...; *Налетел ветер, вырвал* у нее из рук белую шелковую ленточку и *отнёс* ее на самые дальние бревна.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. — М.; Л., 1948. — С. 167.

<sup>2</sup> Орлов В. Под утро // В. Орлов. Улитка. — М., 2000. — С. 35.

<sup>3</sup> Орлов В. Ночной листок // Там же. — С. 32.

<sup>4</sup> Орлов В. Жадный туман // Там же. — С. 24.

<sup>5</sup> Черный Саша. Воробей // Черный Саша. Чижик. — М., 1999. — С. 26.

9. Необходимо ярко выделять противопоставляемые слова, выражающие мысли, чувства, образы, представления, понятия, действия и прочее<sup>1</sup>. Противопоставляемые слова перетягивают ударение на себя, при этом акцентируется каждое из них.

10. Чем меньше ударений во фразе, тем она яснее. Поэтому стремление выделить каждое слово в предложении опасно: это приведет к расчленению текста на отдельные слова.

Как применить полученные знания о законах речи в выразительном чтении, вы узнаете из следующих глав.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Указ. соч. — С. 167.

## СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ УСТНОЙ РЕЧИ

### 2.1. ТЕХНИКА РЕЧИ

Устная речь подобна мелодии, органы речи — музыкальному инструменту. Чтобы речь зазвучала, человеку нужен голос — тот самый звук, который он усилием воли извлекает из данных ему природой органов речи. Но звуки, которые может произнести человек, гораздо разнообразнее любых музыкальных звуков благодаря уникальному устройству его речевого аппарата (рис. 1).

Управляет произносимой речью мозг, а произнесение звуков речи обеспечивается работой голосовых складок, органов дыхания и артикуляции. Рассмотрите внимательно рисунок, на котором изображен наш исполнительный речевой аппарат: это лег-

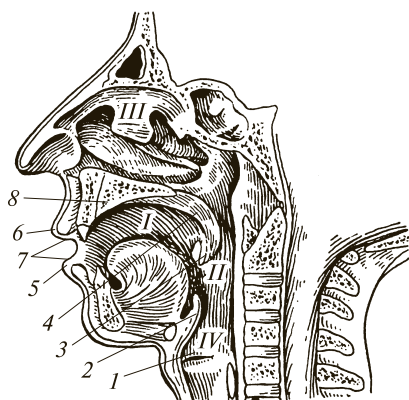


Рис. 1. Органы речи:

*I* — ротовая полость; *II* — глотка; *III* — носовая полость; *IV* — гортань. 1 — голосовые связки; 2 — надгортанник; 3 — язычок; 4 — мягкое нёбо; 5 — нижняя губа; 6 — верхняя губа; 7 — зубы; 8 — альвеолы

кие, в которые попадает и из которых выходит воздух; гортань, по которой проходит выдыхаемый нами воздух и в которой образуется голосовой тон, ее мышцы; голосовые складки-связки, которые в спокойном состоянии образуют треугольное отверстие — голосовую щель, через которую проходит выдыхаемый воздух. Во время речи голосовые связки сближаются. Мышцы гортани устроены так, что могут перекрыть голосовую щель, могут изменить размер гортани, тем самым натянув или ослабив голосовые связки.

Родившийся в гортани поток воздуха создает звуковую волну с помощью колебаний голосовых связок. Эта волна распространяется по воздушным путям и тканям, окружающим гортань, основная ее часть выходит через ротовое и носовое отверстия, незначительная часть поглощается внутренними органами<sup>1</sup>.

К артикуляционному аппарату, с помощью которого поток воздуха, в том числе несущий голосовой тон, оформляется в определенные звуки, относятся глоточная, ротовая и носовая полости, мягкое и твердое нёбо, язык с нёбным сводом, зубы, губы, мышцы нижней челюсти.

Человеческая глотка и носоглотка представляют собой прекрасные резонирующие органы: звуковая волна не только отражается от их тканей, но и усиливается ими.

Если звук отражается от твердого нёба (звук для этого нужно посылать как бы в макушку), то звук становится ярким и слышным довольно-таки далеко. Если мало активно мягкое нёбо, голос приобретает гнусавый оттенок. Подъем мягкого нёба, раскрытие полости глотки обеспечивают большую мощность звука<sup>2</sup>.

Нижняя челюсть подвижна, благодаря ее активности формируются гласные звуки.

Язык, альвеолы, зубы, губы создают препятствия на пути воздуха. Если воздух не встречает препятствий, которые он должен обогнуть или разомкнуть, то звук получается чистым; он очень похож на звук струнного музыкального инструмента, например фортепиано, арфы или виолончели. Губы, язык и мышцы челюсти придают звуку своеобразную «форму», поэтому в любом человеческом языке есть звуки, называемые гласными. В русском языке их шесть<sup>3</sup> — [а], [о], [у], [ы], [и], [э].

<sup>1</sup> Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2000. — С. 367.

<sup>2</sup> Там же. — С. 369.

<sup>3</sup> Московская фонологическая школа выделяет пять гласных фонем (звуков), исключая [ы].

## Задания

1. Откройте широко рот, расслабьте мышцы рта и язык и выпустите воздух через рот. Какой звук у вас получился? Попробуйте, оставив язык свободным, менять форму рта. Какие теперь звуки получились? Похожи ли они на звуки русского языка?

2. Произнесите каждый гласный звук и понаблюдайте за своим речевым аппаратом: где образуется звук, какие органы речи участвуют в его образовании и что при этом делают, как располагаются?

3. Попробуйте, произнося каждый гласный звук, сохраняя положение языка, изменять положение губ (например, начните произносить [а] и постепенно вытягивайте губы и сводите их, как если бы вы хотели сказать [о], а потом — [у]). Постарайтесь при этом не «продвигать» звук вперед или назад, т. е. сохраните место его образования. Понаблюдайте, как меняется звук.

Воздух, который заставляет связки звучать, выходит не только через рот, но и через нос. Если носовой канал закрыт (как, например, это бывает в случае насморка), то и звук получается «носовым», гнусавым. Если связки воспалены или болит горло, то звук также получается нечистым: человек хрипит и жалуется, что у него нет голоса.

Вы уже поняли, что звуки человеческой речи отличаются от музыкальных своей «формой», которая и создается за счет разных положений органов речи и мышечных напряжений.

Согласные звуки образуются с помощью добавления к голосовому тону шумов, возникающих из-за того, что воздух сталкивается на своем пути с препятствием, или просто состоят из таких шумов (глухие согласные). Препятствия создаются всем, что есть у человека во рту. Язык можно изогнуть так, что воздуху придется обтекать его; зубы можно сомкнуть — и воздуху уже придется просачиваться сквозь щели, можно сомкнуть не зубы, а губы — тогда воздуху нужно прорвать препятствие. В русском языке 36 согласных звуков<sup>1</sup>:

[б], [б'], [в], [в'], [г], [г'], [д], [д'], [ж], [з], [з'], [й'], [к], [к'], [л], [л'], [м], [м'], [н], [н'], [п], [п'], [р], [р'], [с], [с'], [т], [т'], [ф], [ф'], [х], [х'], [ц], [ч'], [ш], [щ'].

## Задания

1. Произнесите разные согласные звуки и понаблюдайте за тем, где и с помощью каких органов они образуются. Есть ли среди согласных похожие по способу образования, по месту образования? На сколько групп по способу и месту образования вы разделили бы все согласные русского языка?

2. Сравните гласные и согласные звуки русского языка со звуками любого знакомого вам иностранного языка. Есть ли среди них «близнецы»?

<sup>1</sup> Московская фонологическая школа выделяет 34 согласные фонемы (звука).

Есть ли в иностранном языке звуки, которых нет в русском? Как образуются эти звуки?

Знать свой речевой аппарат необходимо для того, чтобы уметь им пользоваться. Это не так просто, как может показаться на первый взгляд. Конечно, звуками родного языка овладевают все здоровые дети, и очень быстро. Но уже в раннем детском возрасте встречаются проблемы, связанные с тем, что ребенок неправильно произносит звуки, особенно это касается согласных (картавость, шепелявость, сюсюканье, произнесение вместо [л] — [љ] и др.). Речь такого ребенка трудна для восприятия, так как наш слух четко настроен на определенную речевую «волну»: каждое слово имеет свою конкретную звуковую форму, и если эта форма искажается даже чуть-чуть, нам требуется усилие, чтобы понять собеседника. Помните, как нелегко воспринимать речь иностранца — мы сразу же улавливаем акцент и вынуждены перестраиваться на новую «волну».

Но есть еще одна трудность, о которой мы забываем, — это нечеткость произнесения слов. Помните поговорку «каша во рту»? Так говорят о людях, у которых «ленивый» речевой аппарат. Эти люди могут правильно произнести все звуки, но не любят напрягать мускулы и открывать рот в той мере, в какой это необходимо для четкого произнесения звуков. Понять речь таких людей трудно: они часто оказываются не в силах удержать внимание аудитории.

### Задания

1. Запишите на магнитофон или диктофон свое произношение следующих согласных звуков: [б], [р], [л], [ф], [ж], [ш], [ц], [ч'], [с], [з], [в]. Внимательно прослушайте запись. Сделайте вывод о том, над произношением каких звуков вам надо поработать.

2. Потренируйтесь в произношении следующих скороговорок.

Воспользуйтесь советами:

- сначала прочитайте скороговорку про себя;
- затем произнесите ее медленно, по слогам, отчетливо выговаривая каждый слог;
- затем каждый раз чуть-чуть увеличивайте скорость, пока не сможете произнести скороговорку быстро три раза подряд.

Для того чтобы справиться со скороговоркой, нужно быть максимально внимательным и собранным, не жалеть мышцы рта.

1. Четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж чрезвычайно чисто.

2. Бык тупогуб, тупогубенький бычок: у бела быка губа была тупа.

3. Осип охрип, Архип осип.
  4. На дворе трава, на траве — дрова; не руби дрова на траве двора!
  5. Кукушка кукушонку купила капюшон. Надел кукушонок капюшон — как в капюшоне он смешон!
  6. Корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали.
  7. Сшит колпак, да не по-колпаковски; надо колпак переколпаковать да перевыколпаковать.
  8. Цапля чухла, цапля сохла, цапля сдохла.
  9. Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет.
3. Разгадайте секрет скороговорки: почему ее трудно произносить?
  4. Наберите в рот побольше небольших орешков и прочитайте вслух своему товарищу басню Л. Н. Толстого «Павлин». Затем выслушайте пересказ басни в исполнении товарища. Легко ли ему было понять смысл? Почему?

### **Павлин**

Павлин, распустив хвост, ходил по берегу пруда. Два гусенка смотрели на него и осуждали его.

— Смотри, — говорят, — какие ноги у него некрасивые, и послушай, как кричит нескладно.

Человек услышал их и сказал:

— Правда, что ноги его нехороши, и поет он нескладно, но ваши ноги еще хуже, и поете вы еще хуже; но хвоста у вас такого нет.

5. Прочитайте этот же текст без орешков во рту. Что изменилось в вашем произношении и в восприятии слушающего вас?

6. Прочитайте вслух стихотворение В. Орлова «Черепашенок», сначала почти не напрягая ротовых и лицевых мышц, а потом активно артикулируя звуки. Запишите свое чтение на диктофон и сравните свои впечатления от обоих вариантов. Сделайте выводы.

### **Черепашенок**

У Чере-черепашонка  
 Костяная рубашонка.  
 Нет прочнее рубашонки —  
 Хоть носи ее сто лет!  
 Шили эту рубашонку  
 Своему черепашонку  
 Чере-папа,  
 Чере-мама,  
 Чере-баба,  
 Чере-дед.



7. Прочитайте вслух главку из книги Г.Остера «Папамамалогия» так, как вы обычно читаете, и запишите чтение на диктофон. Прослушайте свое чтение и сделайте выводы о качестве своего произношения.

### *Папамамалогия*

#### § 4. Ночные спячки

Все взрослые по вечерам впадают в спячку на ночь до самого утра. При этом многие настойчиво уговаривают детей последовать их примеру. Некоторые дети по наивности соглашаются и впоследствии сильно жалеют о скучных, напрасно потерянных минутах и часах. Взрослые же, наоборот, бодро вскакивают по утрам, считают, что они прекрасно провели время под одеялом.

Степень отчетливости в произношении слогов и слов называется **дикцией**. У воспитателя, учителя, преподавателя — у любого человека, работающего с другими людьми, — обязательно должна быть хорошая дикция, иначе его будут плохо понимать слушатели. Помните, что никого нельзя научить тому, чем сам не владеешь.

Что же такое хорошая дикция? Это правильное (нормативное), отчетливое, достаточно громкое произношение звуков, слов, фраз, обеспечивающее незатрудненное понимание говорящего его слушателями.

Хорошая дикция невозможна без правильной **артикуляции** — работы органов речи для произнесения звуков.

Дикция человека зависит не только от состояния его органов речи (артикуляционного аппарата), но и от того, какую речь он слышал, будучи ребенком. То, как произносят слова взрослые, ребенок воспринимает как норму и усваивает ее именно на слух. Если с младенчества ребенка окружают взрослые, правильно произносящие слова, то и ребенок, скорее всего, будет говорить правильно.

Сегодня речевая среда, в которой находятся многие дети, неблагоприятна. Речь многих родителей, теле- и радиожурналистов и даже воспитателей и учителей отличается не только небрежностью, но и грубейшими нарушениями нормы. Воспитатель в детском дошкольном учреждении должен владеть нормами произношения, чтобы показать ребенку на личном примере, как нужно говорить по-русски, чтобы исправить и предупредить детские ошибки, тактично напомнить родителям о необходимости поддерживать высокий уровень речевой культуры.

Раздел лингвистики, изучающий и регулирующий нормы произношения, называется **орфоэпией**. Орфоэпический словарь даст вам ответ на вопросы о том, где нужно поставить ударение в слове, какой звук обозначает та или иная буква или буквосочетание. В русском языке есть много слов, произношение которых вызывает затруднение даже у носителей языка.

### Задания

1. Выберите правильный вариант произношения слова. Проверьте себя по орфоэпическому словарю.

Жернов — жёрнов; желчь — жёлчь; береста — берёста; опека — опёка.

2. Мягкий или твердый согласный нужно произнести перед буквой е?

Агрессия, бутерброд, кафе, кофе, музей, пресса, фанера.

3. Произнесите следующие слова, обратив внимание на буквосочетание *чн*. Проверьте себя по орфоэпическому словарю.

Прачечная, яичница, конечно, Лукинична, булочная, горчи́чник, подсолнечник, лихорадочный, нарочно, порядочный, сердечный, скучный, скворечник, сливочный, шапочный, крошечный, игрушечный, подсвечник.

4. Произнесите слова, правильно ставя ударение. Проверьте себя по словарю.

Баловать, балую, балованный, баловаться, баловень, вечера, ворожея, взалупки, малая толика, валом валить, генезис, дефис, догмат, донага, дрофа, жалюзи, жерло, звонит, иконопись, исповедание, искони, искус, испокон, каталог, квартал, кинематография, красивее, мельком, мышление, обеспечение, осведомиться, творог, феномен.

## 2.2. РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Хорошая дикция — необходимое качество человека, работающего с другими людьми. Но достаточно ли этого для того, чтобы донести смысл своих высказываний до собеседника, достаточно ли этого, чтобы передать мысль автора произведения, которое нужно прочитать вслух перед аудиторией, заставить воображение

слушающего человека воссоздать картины мира, созданные писателем, вызвать сопереживание персонажам?

Мысль, чувство, слово в чтении соединяются в единое целое. Можно правильно произнести все слова в тексте, но при этом не окрасить их эмоциями. Можно, напротив, сделать чтение чрезмерно эмоциональным. Все это отразится и на мысли — она неизбежно будет искажена.

Вслушайтесь в речь людей. Она мелодична: голос все время изменяется по высоте звука, чуть поднимаясь и опускаясь; по силе — делаясь то тише, то громче; по окраске — становясь то бархатным, то резким; по темпу — то убыстряясь, то замедляясь. Как и в музыкальной фразе, в речи есть сильные и слабые доли, что делает ее ритмичной; паузы. Отчетливее понять это помогает прослушивание речи на незнакомом языке, когда мы не понимаем смысла, а только слышим звучание.

Единство взаимосвязанных компонентов речи — мелодики, силы голоса (интенсивности), длительности, темпа речи, тембра голоса, пауз и ударений — называется **интонацией**.

Речевая интонация — явление акустическое (т. е. оно создается определенными колебаниями звуковой волны в пространстве — воздухе — и во времени). Рассмотрим параметры интонации.

### 2.2.1. Тон и диапазон

Когда звуковая волна, образующаяся в результате прохождения воздуха через гортань, доходит до нашего уха, мы начинаем слышать звук.

Усилием воли человек напрягает или ослабляет голосовые связки и тем самым регулирует размер отверстия, через которое проходит воздух. Это и позволяет менять высоту нашего голоса. Природа наделила человека разным *диапазоном* голоса, т. е. количеством доступных голосу тонов. Но диапазон можно увеличить, выполняя специальные упражнения, «распевая» голос.

**Задание.** Попробуйте прочитать вслух фрагмент из сказки Дональда Биссета «Туман», не меняя тон голоса. Как бы вы назвали такое исполнение?

#### Туман

Однажды в день рождения королевы на Лондон спустился туман. Он хотел посмотреть праздничный парад. Но как только он окутал Лондон, королева сказала генералу:

— Сегодня парад придется отменить. Туман!

И так повторялось каждый раз, когда на Лондон спускался туман.

Туману было очень обидно, он давно мечтал увидеть парад, но что делать, если всякий раз, когда он появлялся в Лондоне, королева говорила:

— Парад отменяется!

В Букингемском дворце под королевским треном жила кошка по имени Смоки. Она пожалела туман и решила ему помочь.

Один из параметров интонации — это ее **диапазон**. Чтение на одном тоне или в очень узком звуковом диапазоне называется монотонным (однотонным) и вызывает раздражение слушающего. Монотонный голос лишен выразительности и может донести только содержание текста. Изменения тона в зависимости от эмоциональной окрашенности предложения, его смысла, коммуникативной ситуации делает речь естественной, мелодичной, приятной на слух.

Повышение тона связано в нашем сознании с восклицанием, которое может выражать и радость, и испуг, и восторг, и удивление, и приказание.

Понижение тона — показатель твердости, решительности, спокойствия, с которым выражается суждение, приказ, просьба.

Иногда (помимо мускульного напряжения и усиления выдоха) повышением или понижением тона мы обозначаем ударные слоги в словах, к которым хотим привлечь внимание слушающего.

### Задания

1. Понаблюдайте за речью кого-либо из своих знакомых в привычной ситуации. Постарайтесь уловить в ней повышение и понижение тона. Запишите несколько примеров, отмечая изменения тона (высоты звуков). Сделайте выводы о том, в каких случаях чаще всего мы прибегаем к этому выразительному средству.

2. Прослушайте актерское чтение небольшого отрывка художественного произведения несколько раз и отметьте в печатном тексте, как изменяется высота голоса исполнителя. Какой эффект создает этот прием?

### 2.2.2. Плавность

Если мы коснемся гитарной струны плавно, спокойно, а затем резко (дернем за струну), то инструмент издаст звуки хоть и одного тона, но явно разного качества. Перебирая струны плавно, мы получаем спокойно льющуюся мелодию. Резкие удары или щипки

рождают отрывистые звуки. Произнося слова, мы то выдыхаем воздух постепенно, плавно — и говорим на одном дыхании, соединяя слова между собой, произнося их как одно; а то выдыхаем толчками, на каждом слове — и говорим резко, отрывисто.

Еще один параметр интонации — плавность (отрывистость).

### **Задания для работы в парах**

1. Прочитайте друг другу фрагменты из литературных произведений разными способами и сравните свое восприятие текста на слух. Сначала читайте, сливая конец слова с началом следующего, а потом — отрывая слова друг от друга.

#### ***Прочти и катай в Париж и Китай***

<...>

Отсюда за морем —

Китай.

Садись

и за море катай.

От солнца Китай

пожелтел и высох.

Родина чая.

Родина риса.

Неплохо:

Блюдо рисовой каши

и чай —

из разрисованных чашек.

<...>

(В. Маяковский)

#### ***Синий кинжал***

<...> Но Левка в это время побежал ко мне. Я подумал, что он опять стукнет меня пеналом или чем-нибудь еще, и стал еще быстрее расстегивать портфель, но Левка вдруг остановился около меня и как-то затоптался на месте, а потом вдруг наклонился ко мне близко-близко и сказал:

— На!

<...>

(В. Драгунский)

2. Как вы думаете, что влияет на выбор речевого средства плавности интонации?

### 2.2.3. Пауза

Для того чтобы слова и предложения не сливались в один поток и чтобы слушатель мог понять смысл текста, необходимо делать **паузы** — остановки. Пауза тоже является важным параметром интонации, так как именно она отделяет смысловые фрагменты речи друг от друга, создает очень выразительный рисунок речи, подчеркивает ее смысл и позволяет выразить многие эмоции.

**Задание.** Попробуйте прочитать предложение из рассказа В. Ю. Драгунского «Человек с голубым лицом» на одном дыхании. Кто из вас смог прочитать большой фрагмент? Почему? Как такое чтение сказывается на состоянии чтеца и на восприятии текста слушателем?

#### Человек с голубым лицом

<...>

И я сразу стал за папиной спиной, чтобы смотреть вперед, на дорогу, на спидометр, на лес, на встречные машины и чтобы воображать, что это я веду машину, я, а не папа, и что она вовсе не автомобиль, а космический корабль, а я самый первый человек, который полетел в небо, к прохладным звездам.

<...>

Различают следующие типы пауз.

1. *Воздушные паузы*, или *люфтпаузы*, — очень короткие, вызванные только необходимостью добрать воздух, чтобы продолжить речь. Люфтпауза так коротка, что не обрывает звуковую линию и не различается на слух.

2. *Логические*, или *смысловые*, паузы. Они разграничивают смысловые части предложения, абзацы и т. п. На эти паузы указывают знаки препинания. Во время этих пауз мы тоже добираем воздух в легкие, т. е. физиологические паузы часто совпадают с логическими.

Как вы уже знаете, наша речь состоит из **синтагм**. Все слова в синтагме произносятся слитно, почти как одно слово, а между синтагмами и появляется логическая пауза.

Границу между синтагмами часто показывает знак препинания, но иногда часть фразы между знаками препинания состоит из нескольких синтагм. Знаки препинания требуют обязательных для себя интонаций. Наверняка вам известен пример, демонстрирующий огромную роль запятой в предложении, а теперь еще и роль логической паузы: *Казнить нельзя помиловать*. Где будет сделана пауза (а значит, и поставлена запятая)? Подробнее об обязатель-

ных голосовых интонациях при знаках препинания см. «Функции интонации». Без логических пауз речь становится невнятной, непонятной.

Запись лесенкой — пример выделения речевых тактов-синтагм самим автором.

Логические (смысловые) паузы бывают действительными и мнимыми.

*Действительные* выражаются перерывом в звучании. При *мнимых* паузах перерыв в звучании отсутствует — границы синтагм показываются только изменением тона голоса или темпа, поэтому ее еще называют *интонационной*. Мнимая (интонационная) пауза возникает и на стыке логических ударений<sup>1</sup>.

К. С. Станиславский советовал своим ученикам (Указ. соч. — С. 141):

Берите почаще книгу, карандаш, читайте и размечайте прочитанное по речевым тактам. <...> Разметка речевых тактов и чтение по ним необходимы потому, что они заставляют анализировать фразы и вникать в их сущность. Не вникнув в нее, не скажешь правильно фразы. Вот почему привычка говорить по тактам сделает вашу речь не только стройной по форме, понятной по передаче, но и глубокой по содержанию, так как заставит вас постоянно думать о сущности того, что вы говорите...

**Задание.** Разбейте текст на синтагмы, расставляя логические паузы.

### ***Тетя дяди Федора, или Побег из Простоквашино***

На Простоквашино надвигалась осень. Не очень быстро, а так — миллиметр за миллиметром. Каждый день становилось холоднее на четверть градуса. Днем еще было лето, солнце все заливало золотом. Но зато ночью никаких сомнений не оставалось, что зима вот-вот на природу обрушится. Ночью даже снег выпадал.

Все были заняты делом. Кот Матроскин за последними грибами ходил и капусту засаливал. Дядя Федор задачник для третьего класса осваивал. А пес Шарик теленка воспитывал. Он полугодовалого Гаврюшу на сторожевого быка дрессировал, полусторожевого-полуохотничьего. Увидит он зайца в поле и кричит Гаврюше: — Ку-си!

Бычок после этого до самой речки за зайцем гонится. Заяц через речку в два прыжка «блинчиком» перелетит — и в поля. А Гаврюша так не может. Он в речку трактором врежется и такой веер брызг поднимет, что радуга полчаса над рекой висит.

<sup>1</sup> См.: Сценическая речь. — С. 102.

3. *Психологические* паузы, передающие эмоциональное состояние говорящего — волнение, страх, восторг и пр. Они являются исключениями, заставляющими делать остановки среди синтагмы-такта. Психологическая пауза, по словам К. С. Станиславского, «дает жизнь мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст». Психологическая пауза — важнейшее средство коммуникации. Она, в отличие от логической, сама наполнена содержанием, говорит без слов, договаривает то, что невозможно выразить словами. Ее длительность может быть любой — это зависит только от намерений чтеца. Психологическая пауза может совпасть с логической. Однако важно, чтобы психологическая пауза не уничтожила логической.

В рассказе В. Ю. Драгунского «Тайное становится явным» милиционер приводит в дом Дениски пострадавшего дяденьку, который говорит:

— Главное, я иду фотографироваться... И вдруг такая история... Каша... мм... манная... Горячая, между прочим, сквозь шляпу и то... жжет... Как же я пошлю свое... фф... фото, когда я весь в каше?!

Многоточия обозначают психологические паузы, которые возникают из-за волнения и возмущения персонажа случившимся. Предложение прерывается паузами не по законам смысла, а произвольно. Мы сразу же представляем себе человека с неровным дыханием, отражающим его возбужденное психологическое состояние.

**Задание.** В приведенных к предыдущему заданию фрагментах текстов расставьте логические и психологические паузы и прочитайте фрагменты друг другу. Какой из них вы читали более отрывисто, почему? Как изменилось ваше восприятие текстов?

## 2.2.4. Длительность звучания

Чем больше мы наберем воздуха и сильнее его выдохнем, тем дольше будет звучать наш голос. Длительность звучания — еще один параметр интонации.

### Задания

1. Произнесите несколько раз звук [а], набирая в легкие разное количество воздуха, но выдыхая его с одной и той же скоростью. Измените скорость выдоха. Установите, от чего зависит длительность звучания.

2. Прочитайте вслух фрагменты из сказок Г. Остера. Долгим или коротким будет в каждом из них звук, выделенный в тексте жирным шрифтом? От чего это зависит?



### ***Зарядка для хвоста***

<...>

— И я каждое утро буду делать зарядку одна? Мне же станет скучно! — возмутилась мартышка.

— Ну, можешь делать зарядку с кем-нибудь вместе, — разрешил попугай. — Ты давай тут потренируйся, — сказал он, — а я потом приду посмотрю, как у тебя получается.

И попугай ушел. Мартышка немножко попрыгала в одиночестве, а потом заметила, что на нее с удивлением смотрит вышедший из зарослей слоненок.

— Аааа... Слоненок! — обрадовалась мартышка. — Хочешь делать что-нибудь вместе со мной?

<...>

### ***Подземный переход***

<...>

А тем временем мартышка и слоненок тянули хвост удава. Тянули, тянули... И вытянули всего удава целиком.

— А! — сказала мартышка удаву, — ты тоже здесь. А мы думали, это только твой хвост!

## **2.2.5. Сила звучания**

Чем сильнее мы выдохнем воздух, тем громче будет произнесенный звук. Следующий параметр интонации — сила звучания (тише — громче).

### **Задания для работы в парах**

1. Прочитайте друг другу фрагменты из сказки А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» вслух несколько раз, меняя силу голоса. Выберите оптимальный вариант для каждого фрагмента и объясните свое решение.

#### ***Золотой ключик, или Приключения Буратино***

<...>

В это время Мальвина вышла из домика. В одной руке она держала фарфоровый кофейник, в другой — корзиночку с печеньем.

Глаза у нее все еще были заплаканные — она была уверена, что крысы утащили Буратино из чулана и съели.

Только она уселась за кукольный стол на песчаной дорожке — лазоревые цветы заколебались, бабочки поднялись над ними, как белые и желтые листья, и появились Буратино и Пьеро.

<...>

Мальвина испуганно вскрикнула, хотя ничего не поняла. Пьеро, рассеянный, как все поэты, произнес несколько бестолковых восклицаний, которые мы здесь не приводим. Зато Буратино сразу вскочил и начал засовывать в карманы печенье, сахар и конфеты.

<...>

2. Можно ли прочитать приведенный ниже фрагмент из сказки А. Н. Толстого, не меняя силу голоса? Почему? Предложите свой вариант прочтения и объясните свой выбор.

<...>

Издали доносились отчаянные вопли и визг — это Артемон и Буратино, очевидно, дорого продавали свою жизнь.

— Боюсь, боюсь! — повторяла Мальвина и листочком лопуха в отчаянии закрывала мокрое лицо.

Пьеро пытался утешать ее стихами. <...>

Мальвина затопала на него ногами.

— Вы мне надоели, надоели, мальчик!.. Сорвите свежий лопух — видите же — этот весь промок и в дырках.

Внезапно шум и визг вдали затихли. Мальвина медленно всплеснула руками:

— Артемон и Буратино погибли...

<...>

## 2.2.6. Ударение

К речевым средствам выразительности относится также **ударение**. Ударение — это выделение в речи той или иной ее единицы (слога, слова и т. д.) в последовательности однородных единиц (слов, слов и т. д.) с помощью фонетических средств. Различают *словесное* (выделение слога в слове), *синтагматическое* (выделение главного по смыслу слова в синтагме — речевом такте) и *фразовое* ударение. (Подробнее о постановке фразовых и синтагматических ударений см. 1.2. «Законы речи».)

Под **фразой** понимают единицу речи, выражающую законченную мысль. Фраза обычно соответствует предложению, но фразой может стать и последовательность слов, предложением не являющаяся. Например, в устной речи часто предложение интонационно, с помощью пауз, дробится на отдельные слова или словосочетания (такое явление называется *парцелляцией*), которые являются фразами.

Если предложение состоит из одной синтагмы, то синтагматическое (интонационный центр синтагмы) и фразовое ударения со-

впадут. Если предложение многосинтагменное, то фразовое ударение совпадает с синтагматическим в наиболее важной по смыслу синтагме, часто это последнее слово в предложении (см. 1.2. «Законы речи»).

К. С. Станиславский называл ударение *указательным пальцем*, отмечающим самое главное слово во фразе или такте<sup>1</sup>.

Кроме того, есть особый вид ударения — *логическое*. Назначение логического ударения — подчеркнуть смысл важного в конкретной речевой ситуации слова в предложении. В данном случае проявляется действие второго уровня речи — смыслового (см. 1.2. «Законы речи»). Чаще всего логические ударения совпадают с фразовыми. Если по каким-либо причинам нужно подчеркнуть другое слово в предложении, то *логическое ударение окажется сильнее фразового*, что приведет к смещению фразового ударения.

Как же мы можем выделить слоги и слова?

1. Увеличить мускульное напряжение и усилить выдох (динамическое ударение).

2. Изменить высоту голоса — тона (музыкальное ударение).

3. Изменить длительность звучания (количественное ударение).

Обычно в речи сочетаются все три признака ударения, однако для большинства языков ведущим является, как правило, один тип ударения, например русский язык считается языком с динамическим ударением.

В выразительном чтении ударные слова во фразе акцентируются с разной силой в зависимости от того, что в ней является самым главным. Но важно и *качество ударения*. Для придания ударению определенного качества мы прибегаем не только к динамическому ударению, но и дополняем его либо музыкальным (меняя тон голоса), либо количественным (протягивая гласный звук). Вот что говорит о качестве ударения К. С. Станиславский:

...Важно, падает ли оно сверху вниз или, наоборот, направляется снизу вверх; ложится ли оно тяжело, грузно или слетает сверху легко и вонзается остро; твердый ли удар или мягкий, грубый или едва ощутимый, падает ли он сразу и тотчас снимается или сравнительно долго держится<sup>2</sup>.

### Задания

1. Правильно ли текст разделен на синтагмы? Расставьте в тексте словесные, синтагматические и фразовые ударения. Объясните свое решение.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Указ. соч. — С. 163.

<sup>2</sup> Там же. — С. 178.

### Ель

В лесу стояла / чудесная елочка. / Место у нее было / хорошее, / воздуха и света вдоволь; / кругом / росли подруги постарше / — и ели, / и сосны. / Елочке / ужасно хотелось / поскорее вырасти; / она не думала / ни о теплом солнышке, / ни о свежем воздухе, / не было ей дела / и до болтливых крестьянских ребятишек, / что собирали в лесу / землянику и малину; / набрав полные кружки / или нанизав ягоды, / словно бусы, / на тонкие прутики, / они присаживались под елочку / отдохнуть / и всегда говорили: /

— Вот / славная елочка! / Хорошенькая, / маленькая! /  
Таких речей / деревцо / и слышать не хотело. /  
<...>

(Х. К. Андерсен)

2. В тексте курсивом выделены слова, на которые падает логическое ударение. Согласны ли вы с расстановкой логических ударений в текстовом фрагменте? Внесите в случае необходимости исправления. Свое решение объясните.

### Свинопас

<...>

— *Послушай!* — сказала *принцесса* фрейлине. — *Пойди* спроси, не возьмет ли он *десять поцелуев* моих фрейлин?

— Нет, *спасибо!* — *ответил* свинопас. — *Десять поцелуев принцессы, или горшочек* останется у меня.

— Как *это* скучно! — сказала *принцесса*. — *Ну, придется* вам стать вокруг, чтобы никто нас не увидал!

<...>

(Х. К. Андерсен)

3. Расставьте в сказке Д. Биссета словесные, синтагматические и фразовые ударения. Выделите слова, на которые падает логическое ударение. Всегда ли логическое ударение совпадает с фразовым?

### Спасибо, Извини, Пожалуйста

Встретились однажды Пожалуйста и Спасибо, разговорились, и каждый стал жаловаться на свою судьбу: «Никто нас не ценит, не уважает».

Тут к ним присоединился еще Извини.

— Где справедливость?! — воскликнул он. — Всем прочим словам живет так свободно, легко, а мы должны работать и работать. Нас то и дело вспоминают, когда надо и когда не надо. Только

и слышишь, что «Спасибо!», «Пожалуйста!», «Извините!». Некогда даже отдохнуть и поспать.

— Да, да, никакой справедливости, — согласился с ним Спасибо. — На нашей улице, например, живет одна женщина. У нее маленькая дочка, и она то и дело повторяет девочке: «Скажи спасибо, скажи спасибо». Просто надоело. Я уверен, что, пока эта девочка вырастет, она совершенно забудет, что значит «Спасибо!». И будет повторять его без всякого смысла. А мне обидно.

**Задание для работы в парах.** Прочитайте партнеру сказку Д. Биссета «Спасибо, Извини, Пожалуйста» по своей разметке. Слушающий должен отметить выделенные вами слова в своем экземпляре текста. Проверьте, удалось ли вам прочитать текст в соответствии с разметкой. Поменяйтесь ролями с товарищем. Обсудите, что бы вы хотели изменить в разметке и почему.

## 2.2.7. Темп и ритм речи

Говорить можно с разной скоростью, т.е. в разном темпе; разными по длительности могут быть и паузы. К концу высказывания темп несколько замедляется, подчеркивая его законченность. Наиболее важные отрезки речи произносятся в замедленном темпе, все второстепенное проговаривается быстрее.

Ритм — это последовательное чередование чего-либо. В музыке ритм создается чередованием сильных и слабых долей, повторением сильной доли через определенный промежуток времени. Сильной долей в речи может быть ударный слог, ударное слово. Слабой — безударные слоги и неакцентированные слова. Ритмична стихотворная речь. Прозаическая речь ритмизована в меньшей мере, чем стихотворная, но и ей присуще ритмическое начало.

Темп — скорость произнесения звуков, слогов, слов — и ритм тоже являются одним из параметров интонации. Существует термин *темпоритм*, обозначающий сочетание темпа и ритма. Явление темпоритма в речи теснейшим образом связано с плавностью (отрывистостью) речи. Медленный темп требует плавного произнесения слов, а быстрый — более отрывистого.

К. С. Станиславский, разбирая со своими учениками, что такое темпоритм в речи, говорил:

Размеренная, звучная, слинная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой.

Буквы, слоги и слова — это музыкальные ноты в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии. Недаром же хорошую речь называют музыкальной.

От такой звучной, размеренной речи сила воздействия слова увеличивается. <...> Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее плавность, медленная, звучная слиянность, а с другой — быстрота, легкое, четкое и чеканное произношение слов. В самом деле, редко приходится слышать на русской сцене медленную, звучную, слиянную или по-настоящему скорую, легкую речь. В подавляющем большинстве случаев только паузы долги, а слова между ними проговариваются быстро.

Но для торжественной, медленной речи прежде всего надо, чтобы не молчание, а звуковая кантилена слов безостановочно тянулась и пела<sup>1</sup>.

Вариации темпоритма создают самые разные настроения, а потому могут выражать эмоциональное состояние говорящего: в возбуждении, волнении человек говорит гораздо быстрее, чем обычно; сильные доли повторяются часто; спокойное состояние, серьезное настроение отмечаются внятной, спокойной речью и большими промежутками между сильными долями. Замедленный темп может передавать огромное внутреннее напряжение говорящего и вызывать это напряжение у слушающего. Явно ускоренный темп помогает передать динамику происходящих событий, быструю смену эмоциональных состояний повествователя или персонажа. Выбор темпа определяется и коммуникативной ситуацией: кому, зачем и что мы сообщаем.

Для тренировки плавности речи К. С. Станиславский советовал очень медленно читать под метроном, соблюдая слиянность слов в речевых тактах (синтагмах).

### Задания

1. Прочитайте несколько раз фрагмент из сказки Г. Остера под метроном, каждый раз меняя темп, отчетливо произнося каждое слово. Засеките по секундомеру время. Как быстро удалось вам прочитать текст? Как медленно вы смогли читать?

### *Привет мартышке*

<...> Мартышка и слоненок стали искать привет. Они заглядывали под листья и шарили в кустах.

— Какой он был, мой привет? — крикнула мартышка слоненку, раздвигая траву и разглядывая землю, на которой, к сожалению, ничего не было. То есть там были разные муравьи и камешки, но не было привета.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Указ. соч. — С. 242—245.

— Сейчас, сейчас вспомню, — наморщил лоб слоненок, — вот... удав сказал: передай от меня мартышке большой привет!

<...>

2. Выберите оптимальный темпоритм речи для приведенного в предыдущем задании фрагмента из сказки Г.Остера и фрагмента из сказки А.Н.Толстого «Золотой ключик...». Будет ли меняться темп речи по ходу чтения? Почему? Свое решение объясните.

### **Страшный бой на опушке леса**

Синьор Карабас-Барабас держал на привязи двух полицейских собак. Увидев на ровном месте беглецов, он разинул зубастый рот.

— Ага! — закричал он и спустил собак.

Свирепые псы сначала стали кидать задними лапами землю. Они даже не рычали, они даже глядели в другую сторону, а не на беглецов: так гордились своей силой.

Потом псы медленно пошли к тому месту, где в ужасе остановились Буратино, Артемон, Пьеро и Мальвина.

Казалось, все погибло. Карабас-Барабас косолапо шел вслед за полицейскими псами. Борода его поминутно вылезала из кармана куртки и путалась под ногами.

Артемон поджал хвост и злобно рычал, Мальвина трясла руками:

— Боюсь, боюсь!

Пьеро опустил рукава и глядел на Мальвину, уверенный, что все кончено.

Первым опомнился Буратино.

— Пьеро, — закричал он, — бери за руку девчонку, бегите к озеру, где лебеди!.. Артемон, скидывай тюки, снимай часы: будешь драться!

<...>

## **2.2.8. Тембр**

У звука есть еще одна характеристика — **тембр**, или окраска. Вы отличите друг от друга звуки одного тона, рожденные разными музыкальными инструментами именно благодаря их разному тембру. Тембр, окраска, создается *обертонами* — наложениями на основную волну волн, возникающих в результате резонанса материала, из которого сделан музыкальный инструмент. У деревянных струнных и духовых резонирует дерево, у медных — металл и т.д. Поэтому тембр музыкальных инструментов зависит от мате-

риала, из которого они сделаны (дерева, металла и т. п.), от способа извлечения звука (щипок, удар, касание смычком, выдыхание воздуха и т. п.). Основной тембр человеческого голоса определяется природой — тем, как индивидуально устроены его голосовые связки (их длина, толщина), каковы у человека объем легких, особенности расположения органов речи и их состояние. Резонатором человеческого голоса является прежде всего нёбо. Окраску звука можно менять, посылая воздух то в верхнюю часть нёба (мысленно в темя), то в заднюю (в затылок), то в переднюю (в зубы).

**Задание.** Произнесите гласные звуки, посылая воздух в разные части нёба, и понаблюдайте, как меняется качество каждого звука.

Мы чаще всего легко различаем людей именно по окраске их голоса. Артисты-имитаторы обладают уникальной способностью видоизменять окраску своего голоса, заставляя его звучать очень похоже, а иногда и неотличимо похоже на голоса других людей. Тембр тоже является важным параметром речевой интонации.

### Задания

1. Озвучьте роли Слоноенка, Крокодила и автора-повествователя в предложенном эпизоде из сказки Редьярда Киплинга «Слоноенок». Как вы думаете, какими по тембру и высоте будут голоса у этих персонажей? Почему?

#### Слоноенок

<...>

— Извините, пожалуйста! — обратился к нему Слоноенок чрезвычайно учтиво. — Не случилось ли вам встретить где-нибудь поблизости в этих местах Крокодила?

Крокодил подмигнул другим глазом и высунул наполовину свой хвост из воды. Слоноенок (опять-таки очень учтиво!) отступил назад, потому что ему не хотелось получить нового тумака.

— Подойди-ка сюда, моя крошка! — сказал Крокодил. — Тебе, собственно, зачем это надобно?

<...>

Итак, мы познакомились с одним из важнейших средств речевой выразительности — **интонацией** — особой мелодикой речи, которая объединяет следующие элементы:

- тон голоса, его повышение и понижение;
- длительность звучания;



- плавность речи;
- силу голоса;
- паузы;
- ударение (фонетическое и логическое);
- темп и ритм (темпоритм) речи;
- тембр голоса.

## 2.3. ФУНКЦИИ ИНТОНАЦИИ

Русский психолингвист Н.И.Жинкин считает, что «интонация — это действительность», потому что вне интонации «нельзя произнести ни слова, ни предложения, через интонацию выявляется смысл речи, ее подтекст»<sup>1</sup>. У интонации есть несколько функций и основных моделей, которые усваиваются каждым человеком с детства.

Общей закономерностью русской интонации является повышение тона при развитии мысли, понижение тона при завершении мысли и интонационный перепад между данным и новым в предложении.

**Ф у н к ц и я 1** — различение коммуникативных типов высказывания — побудительных, вопросительных, восклицательных, повествовательных.

Выделяют ряд коммуникативных типов речевой интонации:

- 1) мелодический рисунок утверждения, называния;
- 2) мелодический рисунок побуждения;
- 3) мелодический рисунок вопроса;
- 4) мелодический рисунок восклицания;
- 5) мелодический рисунок однородности: перечисления;
- 6) мелодический рисунок неоднородности: противопоставления, сопоставления, подчинения, уточнения, подтверждения.

Для русского языка нормативным является произношение *повествовательных невосклицательных* предложений с повышением голоса в первой его части, сохранением высоты звука в середине и понижением к концу, что обозначает законченность высказанной мысли (рис. 2).

Такую интонацию обычно называют интонацией конца предложения. В конце таких предложений ставится *точка*.

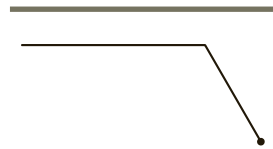


Рис. 2. Интонация повествовательного предложения

<sup>1</sup> Сценическая речь. — С. 101.

Интонацию, сигнализируемую точкой в конце предложения, К. С. Станиславский сравнивал с падением камня, с сильным ударом.

Однако понижение тона на точке может быть разным, это зависит от того, стоит точка просто в конце предложения или приходится одновременно на конец абзаца или всего произведения. Важно определить значение знака в развитии мысли. Внутри абзаца точка означает не только конец отдельного суждения, мысли, картины, но и сигнал продолжения развития общей мысли, объединяющей все предложения абзаца. Поэтому пауза после такой точки должна быть короче паузы после абзаца.

В конце и в середине предложения может стоять и *многоточие*, означающее перерыв в высказывании. Это может быть вызвано как внутренними, так и внешними причинами. Перерыв может приходиться и на середину слова. Многоточие, подчеркивал К. С. Станиславский, в отличие от точки, выражается интонационной незавершенностью, «голос не поднимается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы...»<sup>1</sup>. Обычно многоточие требует *паузы*.

Интонационная окрашенность фразы, в которой есть многоточие, определяется причинами, вызывающими перерыв: это или волнение говорящего, или недостаточный запас слов, или попытка подобрать слова, чтобы как можно точнее высказать свою мысль, и т. д.

**Задание.** Прочитайте фрагмент из сказки Д. Н. Мамина-Сибиряка про себя и решите, какими причинами вызваны перерывы в речи, обозначенные многоточием. Затем прочитайте фрагмент вслух, передавая интонационно эти причины.

### *Серая Шейка*

<...>

— Ах, как ты меня напугала, глупая! — проговорил Заяц, немного успокоившись. — Душа в пятки ушла... И зачем ты толчешься здесь? Ведь все утки улетели...

— Я не могу летать: Лиса мне крылышко перекусила, когда я еще была совсем маленькой...

— Уж эта мне Лиса!.. Нет хуже зверя. Она и до меня давно добирается... Ты берегись ее, особенно когда река покроется льдом. Как раз сцапает...

*Вопросительное* предложение мы произносим, повышая голос, подводя к ударному слову, и резко акцентируем его, тем самым

<sup>1</sup> Сценическая речь. — С. 109

выделяя то, о чем именно мы спрашиваем, а потом также резко опускаем голос, если ударное слово не завершает предложение (рис. 3).

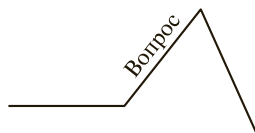


Рис. 3. Интонация вопроса

Например, предложение *Ты пойдешь сегодня в музей?* можно произнести по-разному, в зависимости от того, что именно нас интересует. Для верного интонирования вопроса надо мысленно активно добиваться ответа на него. Если вопрос начинается с вопросительного слова (*кто, когда, где* и т. п.), то ударение и повышение голоса будут приходиться именно на него.

**Задание.** Прочитайте фрагмент из сказки Д. Н. Мамина-Сибиряка «Серая Шейка» несколько раз, произнося вопросительные предложения по-разному: в каждом случае повышайте голос на новом слове. Как изменится смысл вопроса?

### *Серая Шейка*

«Неужели вся река замерзнет?» — думала Серая Шейка с ужасом.

Скучно ей было одной, и она все думала про своих улетевших братьев и сестер. Где-то они сейчас? Благополучно ли долетели? Вспоминают ли про нее?

Восклицая, мы всегда выражаем эмоцию, которая рождена нашей оценкой события, явления, предмета, человека. Сила и окраска чувства определит и вариант восклицательной интонации. В целом *восклицательная* интонация похожа на вопросительную, но в ней нет того резкого акцента на ударном слове, мы повышаем голос на выделяемом слове и более плавно, чем в вопросе, опускаем его (рис. 4).

**Задание для работы в парах.** Первый участник произносит одно и то же предложение, меняя цель высказывания и интонацию в произвольной последовательности: как повествовательное восклицательное; как вопросительное восклицательное; как побудительное восклицательное и как повествовательное невосклицательное; вопросительное невосклицательное; побудительное невосклицательное. (Учтите, что не все предложения можно представить во всех предлагаемых интонационных вариантах!) Выбранную последовательность читающий записывает в свой контрольный листок.



Рис. 4. Интонация восклицания

Второй участник определяет на слух и записывает в свой контрольный листок, с какой интонацией произнесено каждое предложение, т.е. квалифицирует предложения по цели и по интонации высказывания.

Затем участники сверяют записи в контрольных листках и выясняют причины допущенных ошибок.

### *Папамамалогия*

Обратите внимание на папины плечи. Они гораздо шире, чем у мамы. И кости папиных рук — толще.

(Г. Остер)

**Ф у н к ц и я 2** — различение частей высказывания соответственно их смысловой важности.

**Ф у н к ц и я 3** — оформление высказывания в единое целое при одновременном расчленении его на синтагмы.

Безусловно, существует связь между знаками препинания и эмоциональной окрашенностью предложения, однако нельзя говорить о полном соответствии знаков препинания смыслу предложения. На интонацию оказывают влияние контекст, в котором звучит фраза, коммуникативная задача, которая мотивирует ее произнесение, подтекст самого предложения.

Можно выделить общие значения знаков препинания, но нужно учитывать, что они обладают большой вариативностью, значительным потенциалом смыслов и ритмомелодики. «Ставлю точку — прекращаю разговор, отказываясь или соглашаясь; восклицательный знак — одобряя или протестуя; запятую — развивая мысль или завершая ее»<sup>1</sup>. А.Н.Петрова полагает, что «в пунктуации отражена не только действительность, но и характер ее видения автором, его отношение к фактам и образам, его позиция»<sup>2</sup>.

*Запятая* в предложении служит для разделения его частей на более мелкие смысловые части. Запятая, как вы хорошо знаете, многозначна: она обозначает перечисление, противопоставление, сравнение, уточнение и т.д. Каждый случай требует специфической интонации.

При перечислении мы постепенно повышаем голос. При противопоставлении повышаем голос на первом однородном члене и сильно понижаем его на втором, противопоставленном первому. Если противопоставлены не однородные члены, а предложения, то повышение и понижение голоса будет приходиться на фразовые ударения. При уточнении голос повышается на уточняемом слове

<sup>1</sup> Сценическая речь. — С. 114.

<sup>2</sup> Там же.

и после паузы постепенно опускается к собственно уточняющему слову.

Однако не все запятые соответствуют паузам и отражаются в устной речи. Есть случаи, когда запятая не интонируется: при одиночном деепричастии, перед соединительными союзами, перед сравнительными оборотами, при таких вводных словах, как *конечно, вероятно, пожалуй, кажется, может быть, впрочем, по-моему, к несчастью, к счастью, наконец*; при обращениях, стоящих не в начале предложения.

*Точка с запятой*, по определению А. Н. Гвоздева, «является разграничительным знаком, занимающим среднее положение между точкой и запятой; она помогает устанавливать градации между деталями описания или повествования...»<sup>1</sup>. Для конструкций, оформленных этим знаком, характерна общая интонация понижения.

*Двоеточие* разделяет простые предложения в составе сложного в том случае, когда вторая часть поясняет первую. Пояснительная интонация выражается в речи паузой и повышением тона на одном из слов первой части, стоящем в ее конце или близко к концу. В простом предложении двоеточие ставится после обобщающего слова при однородных членах, и в этом случае соблюдается интонация пояснения. Если двоеточие отделяет авторский текст от прямой речи, то пауза сокращается, а авторский текст произносится в том же ритме, что и сама реплика, которая как бы «перехватывает» повышение голоса, отменяя его<sup>2</sup>.

*Тире* — знак, обладающий разнообразными функциями. Это и выделение: два или одно тире обозначают вводные и вставные (эту роль выполняют и скобки) конструкции, завершение однородного ряда перед обобщающим словом, слова автора в потоке прямой речи. Кроме того, тире может служить для разделения противопоставляемых явлений. Часто тире в предложении играет не грамматическую, а только смысловую роль и указывает на необходимость психологической паузы или на быструю смену одного явления (действия, состояния) другим.

При прямой речи тире отражается только паузами, слова автора произносятся чуть быстрее, чем сама прямая речь, чтобы не «заслонить» ее.

Обычно перед тире голос повышается, а на противопоставляемом слове понижается.

<sup>1</sup> Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык. — М., 1977. — С. 291.

<sup>2</sup> Сценическая речь / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2000. — С. 91.

**Задание для работы в парах.** Прочитайте друг другу предложения из рассказа В. Драгунского «Удивительный день». Слушающий определяет, какой именно знак препинания интонировал читающий.

1. Тогда я сказал:  
— Мишка, а мы давай считаться на космонавта?  
Тогда я сказал:  
— Мишка, а мы давай считаться на космонавта.
2. А я встал на ноги, прижал руки по швам и вежливо ей сказал:  
— Здравствуйте, Зинаида Иванна! Не волнуйтесь, это я!  
А я встал на ноги, прижал руки по швам и вежливо ей сказал:  
— Здравствуйте, Зинаида Иванна. Не волнуйтесь, это я.
3. Тогда я пошел домой. Взял листок бумажки и нарисовал на нем, что куда: где вход, где выход, где одеваться, где космонавта провожают и где кнопку нажимать.  
Тогда я пошел домой. Взял листок бумажки и нарисовал на нем, что куда, где вход, где выход, где одеваться, где космонавта провожают и где кнопку нажимать.
4. И мы приналегли, и очень скоро площадка была совершенно готова.  
И мы приналегли — и очень скоро площадка была совершенно готова.
5. Теперь главное дело решить: кто будет космонавтом.  
Теперь главное дело решить, кто будет космонавтом.
6. Мишка ужасно разгорячился, он потрогал пальцем снизу сухой краник, повернулся к Андрюшке, который считался у нас главным инженером, и заорал.  
Мишка ужасно разгорячился: он потрогал пальцем снизу сухой краник, повернулся к Андрюшке, который считался у нас главным инженером, и заорал.
7. — Слушайте, ребя, а как же мы назовем наш корабль?  
— «Торпедо»... — сказал Костик.  
— Слушайте, ребя, а как же мы назовем наш корабль?  
— «Торпедо», — сказал Костик.
8. Он сейчас же взял кисточку и принялся малевать, сопя носом. Он даже высунул язык.  
Он сейчас же взял кисточку и принялся малевать, сопя носом, он даже высунул язык.

Теперь проанализируем одно предложение из рассказа В. Ю. Драгунского «Куриный бульон».

Условные обозначения:

/ — логическая пауза между синтагмами;

// — логическая пауза между простыми предложениями в составе сложного;

/// — логическая пауза между смысловыми частями сложного предложения;

\ — психологическая пауза;

| — мнимая пауза;

<sup>сло</sup>во — повышение интонации;

<sub>сло</sub>во — понижение интонации;

**слово** — фразовое ударение;

слово — логическое ударение.

Я хотел нарисовать белочку, как она прыгает в лесу по деревьям, и у меня сначала здорово выходило, но потом я посмотрел и увидел, что получилась вовсе не белочка, а какой-то дядька, похожий на Мойдодыра.

Это сложное повествовательное невосклицательное предложение, состоящее из трех смысловых частей, соединенных сочинительной связью с помощью союзов *и* и *но*:

1) я хотел нарисовать белочку, как она прыгает в лесу по деревьям;

2) у меня сначала здорово выходило;

3) потом я посмотрел и увидел, что получилась вовсе не белочка, а какой-то дядька, похожий на Мойдодыра.

Но первая и третья смысловые части — тоже сложные предложения, состоящие из главного и придаточного, т. е. сложноподчиненные. В последнем простом предложении есть однородные члены, противопоставленные друг другу, — *не белочка, а дядька* — и обособленное определение — *похожий на Мойдодыра*.

Знаки препинания помогают нам расставить основные логические паузы, которые разделяют смысловые части и простые предложения в составе сложного и однородные и обособленные члены в последнем простом предложении. Каждая часть несет важную информацию: первая — о намерениях рассказчика; вторая — о первой оценке результатов; третья — о повторной оценке. Интонационно следует отделить каждую смысловую часть от другой.

Логические паузы между смысловыми частями должны быть самыми длинными, между простыми предложениями внутри смысловых частей — чуть короче, между однородными и обособленными членами — еще короче, а между синтагмами простого предложения совсем короткими.

Я хотел нарисовать белочку, // как она прыгает в лесу по деревьям, /// и у меня сначала здорово выходило, /// но потом я посмотрел и уви-

дел, // что получилась вовсе не белочка, / а какой-то дядька, / похожий на Мойдодыра.

В первой смысловой части два предложения. Какое из них нужно выделить с помощью фразового ударения? Главное предложение — *я хотел нарисовать белочку* — содержит основную информацию, которая конкретизируется с помощью придаточного (*что именно с белочкой в главной роли хотел нарисовать рассказчик?*), поэтому именно главное предложение акцентируется с помощью фразового ударения. На какое слово мы его поставим? Разобьем первую смысловую часть на речевые такты-синтагмы (в них может войти несколько синтагм):

- 1) *я хотел*;
- 2) *нарисовать белочку* (намерение Дениски).

Эти синтагмы очень сильно связаны между собой, так как в первой мы видим модальный глагол *хотел*, а во второй — инфинитив *нарисовать*. Это части составного глагольного сказуемого. Поэтому мы не разделяем интонационно эти две синтагмы. Ударение обычно падает на последнее слово в такте, в данном случае на слово *белочку*;

- 3) *как она прыгает*.

Ударение — на слове *прыгает*;

- 4) *в лесу по деревьям* (что именно будет нарисовано).

Ударение — на слове *по деревьям*.

Фразовое ударение будет падать на слово *белочку* — оно будет самым сильным в первой смысловой части. Синтагмы во втором такте тесно связаны между собой, поэтому между ними будет очень маленькая, почти незаметная пауза. Сказуемое-глагол *прыгает* здесь сильнее обстоятельств места *в лесу по деревьям*, поскольку обстоятельства даны без противопоставлений. Поэтому логическое ударение во втором предложении первой части необходимо поставить именно на слове *прыгает* и сделать очень маленькую паузу перед следующей синтагмой. В первой синтагме тон голоса повышается на ударном слоге ударного слова *белочку* и тут же понижается на заударных слогах (мы подходим к концу простого предложения), но не опускается «на самое дно», потому что сложное предложение еще не закончилось.

Поскольку более важным оказывается, что именно хотел нарисовать Дениска, мы прочитаем главное предложение чуть медленнее, чем придаточное, и выделим дополнение — *белочку*. Вторая синтагма произносится с интонацией уточнения. Тон повысится на ударном слоге ударного слова *прыгает* и затем понизится к кон-



цу синтагмы. Скорость речи немного замедлим к концу второй синтагмы, показав тем самым, что подходим к границе смысловых частей, что произнесенная фраза обладает законченным смыслом.

Между первой и второй частью необходимо сделать смысловую паузу, обозначающую как некий временной интервал между намерениями и их осуществлением, так и начало новой смысловой части, новой информации.

Вторая часть состоит из двух синтагм:

- 5) *и у меня сначала;*
- 6) *здорово выходило.*

Логическое ударение в пятой синтагме падает на слово *сначала*, в шестой — на слово *здорово*. Поэтому между ними появляется мнимая пауза — повышение тона и замедление темпа.

Фразовое ударение падает на слово *здорово*, так как именно оно является главным носителем информации-оценки в этой части. Однако между третьей и четвертой синтагмами можно сделать не логическую мнимую, а небольшую психологическую паузу: *и у меня сначала \ здорово выходило*. Чтобы сделать эту паузу, необходимо акцентировать слово *сначала*. Пауза после него привлечет внимание слушателя к результату деятельности и подчеркнет, что это только первая оценка, которая, возможно, изменится. Тон повысится перед паузой, а потом на ударном слоге понизится (голос опустится сверху вниз) и чуть поднимется на заударных. Скорость речи, как и в первой части, чуть ускоряется в начале и несколько замедляется после паузы к концу.

Логическая пауза между второй и третьей частью будет длиться дольше, чем в первом случае, потому что между второй и третьей частью происходит переоценка, меняется точка зрения персонажа на результат своей деятельности. Поэтому интонационно необходимо подчеркнуть большую самостоятельность третьей части.

Выделим в ней синтагмы:

- 7) *но потом;*
- 8) *я посмотрел и увидел;*
- 9) *что получилась вовсе не белочка;*
- 10) *а какой-то дядька;*
- 11) *похожий на Мойдодыра.*

Между синтагмами мы делаем небольшие логические паузы.

Основная информация третьей части сосредоточена как в главном — *посмотрел — увидел*, так и в придаточном предложении, сообщающем, что же теперь увидел на своем рисунке Дениска — *не белочку, а дядьку*.

Седьмую и восьмую синтагмы разделяет мнимая логическая пауза: интонационно выделяем слово *потом*.

Между главным и придаточным предложениями (восьмой и девятой синтагмами) необходимо сделать паузу более долгую, чем между другими синтагмами (границы предложений), чтобы настроить слушателя на восприятие новой информации.

Ударение по правилам будет падать на последний однородный член в четвертой синтагме — *увидел*.

Однородные члены, противопоставленные друг другу, должны быть выделены ударением и отделены логической паузой — *не белочка, / а дядька*.

В последней синтагме логическое ударение придется на слово *Мойдогыра*.

Фразовые ударения следует сделать на восьмой и десятой синтагмах.

Тон голоса будет повышаться к концу восьмой синтагмы на последнем слоге перед паузой, затем он понизится на последнем слоге слова *белочка*, повысится на ударном слоге слова *дядька* и понизится на заударном слоге и дойдет до самых нижних тонов к концу всего предложения.

Итак, мы определили, что самыми важными частями рассматриваемого предложения являются первая и третья, что в предложении мы можем выделить 11 синтагм — интонационно-смысловых единств, — в каждой из которых следует выделить определенное слово. Мы расставили логические и психологические паузы, логические и фразовые ударения. Объединяет все части общая интонация повествования, т. е. замедление темпа речи и понижение голоса к концу всего сложного предложения.

Я хотел нарисовать **белочку**, // как она **прыгает** в лесу по дер<sup>евьям</sup>, /// и у меня *снач<sup>а</sup>ла* \ **здорово** вышло, /// но пот<sup>ом</sup> | я *посмотрел* и **увидел**, // что получилась вовсе **не белочка**, / а какой-то **дядька**, / похожий на **Мойдогыра**.

**Задание.** Проанализируйте предложения, выделив в них смысловые части, установив связи между ними. Расставьте паузы между смысловыми частями, определите, на какую часть будет падать фразовое ударение. Прочитайте каждое предложение вслух и проверьте, удалось ли вам передать содержащиеся в нем мысль и чувства.

1. И мы с Мишкой сразу отскочили от окна и уселись рядом на скамейке, потому что мой папа известный шутник и мы поняли, что сейчас будет что-то интересное (*Драгунский В. Чики-брык*).

2. И тут еще потушили свет, и оказалось, что девочка вдобавок умеет светиться в темноте, и она медленно плыла по кругу, и светила, и звенела, и это было удивительно, — я за всю свою жизнь не видел ничего подобного (Драгунский В. Девочка на шаре).

3. Бедная крошка проснулась рано утром, увидала, куда она попала, и горько заплакала: со всех сторон была вода, и ей никак нельзя было перебраться на сушу! (Андерсен Х.К. Дюймовочка).

4. Блестящая лакированная скорлупка грецкого ореха была ее колыбелью, голубые фиалки — матрацем, а лепесток розы — одеяльцем; в эту колыбельку ее укладывали на ночь, а днем она играла на столе (Андерсен Х.К. Дюймовочка).

5. Много лет назад жил-был на свете король; он так любил наряжаться, что тратил на новые платья все свои деньги, и парады, театры, загородные прогулки занимали его только потому, что он мог тогда показаться в новом наряде (Андерсен Х.К. Новое платье короля).

Ф у н к ц и я 4 — выражение конкретных эмоций.

Она говорила взволнованно, страстно; Гневная речь его обрушилась на присутствующих; Печально лились ее слова. Эпитеты в приведенных предложениях характеризуют общую интонацию речи и уже связаны не только с целью высказывания, но и с эмоциями человека. Интонация помогает слушающим понять чувства говорящего.

Эмоции проявляются в нашей речи, потому что оказывают огромное влияние на дыхание человека. Обычно мы не замечаем его, оно осуществляется, как и многие физиологические процессы, без нашего сознательного внимания. Но стоит только разволноваться, как ритм дыхания сбивается, оно становится неровным, неритмичным, что не может не сказаться на речи: ведь произнесение звуков непосредственно связано с дыханием. Состояние любого возбуждения — радости, ликования, недовольства, возмущения, гнева — сопровождается учащенным, менее глубоким, чем обычно, дыханием. Чем сильнее эмоция, тем короче промежутки между вздохами. Неслучайно мы говорим: он *задышался* от гнева, ему *не хватало воздуха*. Чем мы спокойнее, отрешеннее от действительности, тем наше дыхание глубже и медленнее. Поэтому чтобы передать интонационно ту или иную эмоцию, необходимо изменить свое дыхание, вспомнив из личного опыта ситуации, в которых мы испытывали чувства, подобные тем, которые нужно воссоздать в чтении.

## Задания

1. Перечитайте про себя фрагмент из рассказа В.Ю. Драгунского и охарактеризуйте эмоциональное состояние его персонажей. Что помогло вам это сделать?

### *Дядя Павел истопник*

Когда Мария Петровна вбежала к нам в комнату, ее просто нельзя было узнать. Она была вся красная, как синьор Помидор. Она задыхалась. У нее был такой вид, как будто она вся кипит, как суп в кастрюльке. Она, когда к нам вочалась, сразу крикнула:

— Ну и дела! — И грохнулась на тахту.

Я сказал:

— Здравствуйте, Мария Петровна!

Она ответила:

— Да, да.

— Что с вами? — спросила мама. — На вас лица нет!

— Можете себе представить? Ремонт! — воскликнула Мария Петровна и уставилась на маму. Она чуть не плакала.

Мама смотрела на Марию Петровну, Мария Петровна на маму, я смотрел на них обеих. Наконец мама осторожно спросила:

— Где... ремонт?

— У нас! — сказала Мария Петровна. — Весь дом ремонтируют! Крыши, видите ли, у них протекают, вот они их и ремонтируют.

— Ну и прекрасно, — сказала мама, — очень даже хорошо!

— Весь дом в лесах, — с отчаянием сказала Мария Петровна, — весь дом в лесах, и мой балкон тоже в лесах. Его забили! Двери заколотили! Это ведь не на день, не на два, это не меньше чем месяца на три! Обалдели совсем! Ужас!

— А почему ужас? — сказала мама. — Видно, так нужно!

— Да? — снова крикнула Мария Петровна. — По-вашему, так нужно? А куда же, с позволения сказать, мой Мопся будет ходить гулять? А? Мой Мопся уже пять лет ходит гулять на балкон! Он уже привык гулять на балконе!

— Переживет ваш Мопся, — весело сказала мама, — тут людям ремонт делают, у них будут сухие потолки, что же — из-за вашей собаки им весь век промокать?

— Не мое дело! — огрызнулась Мария Петровна. — И пусть промокают, если у них такое домоуправление...

Она никак не могла успокоиться и кипела еще больше, было похоже, что она прямо перекипает, и с нее вот-вот соскочит крышка, и суп польется через край.

— Из-за собаки! — повторяла она. — Да мой Мопся умнее и благороднее всякого человека! Он умеет служить на задних лап-

ках, он танцует краковяк, я его из тарелки кормлю. Вы понимаете, что это значит?

— Интересы людей выше всего на свете! — сказала мама тихо.

<...>

2. Выполните разметку реплик мамы и Марии Петровны, расставив паузы, ударения, отметив графически повышение и понижение тона голоса, изменения силы голоса. Прочитайте эти реплики вслух (опустив слова автора), интонационно передавая эмоции персонажей.

3. Прочитайте фрагменты из сказки Андерсена, интонационно передавая эмоции автора и персонажей.

Какие чувства испытывает утка-мать в первом и втором фрагментах? Какие чувства испытывает автор, а какие — его персонажи в третьем фрагменте? Что помогло вам выразить чувства автора и его персонажей в чтении?

### *Гадкий утенок*

- 1) — Какой же это индюшонок? — сказала утка. — Ишь как славно гребет лапками, как прямо держится! Нет, это мой собственный сын! Да он вовсе и недурен, как посмотришь на него хорошенько! Ну, живо, живо, за мной! Я сейчасведу вас в общество — мы отправимся на птичий двор. Но держитесь ко мне поближе, чтобы кто-нибудь не наступил на вас, да берегитесь кошек!
- 2) — Никак нельзя, ваша милость! — ответила утка-мать. — Он некрасив, но у него доброе сердце, и плавает он не хуже, смею даже сказать — лучше других. Я думаю, что он вырастет, похорошеет или станет со временем поменьше. Он залегался в яйце, оттого и не совсем удался. — И она провела носиком по перышкам утенка. — Кроме того, он селезень, а селезню красота не так ведь нужна. Я думаю, что он возмужает и пробьет себе дорогу!
- 3) Так прошел первый день, затем пошло еще хуже. Все гнали бедняжку, даже братья и сестры сердито говорили ему:  
— Хоть бы кошка утащила тебя, несносного урода!

А мать прибавляла:

— Глаза бы мои тебя не видали!

Утки клевали его, куры щипали, а девушка, которая давала птицам корм, толкала ногою.

Не выдержал утенок, перебежал двор и — через изгородь! Маленькие птички испуганно вспорхнули из кустов.

«Они испугались меня, такой я безобразный!» — подумал утенок и пустился наутек, сам не зная куда. Бежал-бежал, пока не очутился в болоте, где жили дикие утки.

Функция 5 — вскрытие подтекста высказывания. Вы уже знаете о том, что подтекст — это скрытый смысл высказывания, текста, произведения. Скрытый смысл невозможно вывести только из суммы значений слов, составляющих высказывание. Чтобы его постичь, необходимо учесть множество элементов: это и ситуация, в которой произнесена фраза; и ее адресат (кому предназначена) и адресант (кто произносит); мотивы, породившие высказывание, т. е. коммуникативный аспект; это и контекст, в который входит высказывание, и все, что так или иначе ему предшествовало.

Не все высказывания обладают скрытым смыслом. Почувствовать его наличие в предложении помогает именно интонация. Например, *ирония* основана на том, что говорящий подразумевает прямо противоположное по смыслу тому, что он произносит, подчеркивая это интонацией. Если слушающий не улавливает иронической интонации, приписывает высказыванию прямой смысл, то он попадает в комическую ситуацию.

Так, в рассказе В. Ю. Драгунского «Одна капля убивает лошадь» Дениска специально обрезает папины папиросы с той стороны, где набит табак, так как боится, что капля никотина убьет папу. Отец, увидев работу сына, обращается к гостям с репликой:

— Полюбуйтесь-ка, что сделал мой сообразительный сын!

Слово *сообразительный* употреблено в значении, противоположном прямому — *бестолковый*, — что и рождает иронию. В описанной в рассказе ситуации невозможно не понять скрытого смысла высказывания папы.

Интонационно необходимо подчеркнуть слово или словосочетание, которое употребляется в переносном значении, привлечь к нему внимание слушателей, чтобы они смогли соотнести высказывание с ситуацией и уловить в оценке скрытый смысл. Логическое ударение в этой фразе сместится на слово *сообразительный*.

Не только ирония таит в себе скрытый смысл, иногда это ситуация тайны, в которую посвящены только некоторые из участников сцены. Тогда, желая сообщить друг другу важную, но тайную информацию, они прибегают к высказываниям со скрытым смыслом, к эзопову языку, подчеркивая это особыми неречевыми средствами и интонацией. Вспомните разговор Пугачева с хозяином постоялого двора, который слышит Гринев:

— Эхе, — сказал он, — опять ты в нашем краю! Отколе бог принес? Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: «В огород летал, конопля клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо. Ну, а что ваши?»

— Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте.

— Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он опять мигнул) заткни топор за спину: лесничий ходит. <...>

(А. С. Пушкин. Капитанская дочка)

**Ф у н к ц и я 6** — характеристика говорящего и ситуации общения. У каждого человека есть своя интонационная манера речи. Мы узнаем человека не только по тембру голоса, но и по его манере произносить слова, предложения.

И. С. Тургенев так характеризует интонационную манеру Базарова («Отцы и дети»): «ленивый, но мужественный голос». Стремление Аркадия выглядеть взрослым в отцовском доме отражается и на его интонации. Тургенев пишет: «Он без нужды растягивал свою речь...»

Охарактеризовать интонационную манеру человека словами очень трудно, поэтому в литературе писатели часто ограничиваются только отдельными замечаниями, указывая лишь на основные ее особенности, позволяя читателю судить об этом еще и по синтаксису высказываний персонажей.

В жизни мы попадаем в разные ситуации общения: мы объясняем, советуем, приказываем, рассказываем, требуем, просим, убеждаем и т. д. Каждая речевая ситуация требует определенной интонации: так, интонация приказа, требования отличается от интонации просьбы; интонация рассказа, повествования — от интонации убеждения, совета и т. п. На практике мы легко различаем эти ситуации и выбираем соответствующие им интонации. Одна и та же фраза будет произнесена по-разному в зависимости от ситуации общения.

**Задание.** Представьте, в каких ситуациях мог бы быть произнесен следующий монолог, и прочитайте его, передав интонационно каждую ситуацию.

Это ужасная история! Я промочил ноги! Потому что я не могу найти двери нашего дома. Я не знаю, где наш подъезд, он похож на все остальные, как капля воды на все другие. И у Мишки такая же история! Никто не может найти свой дом! Я сегодня шестой... и есть хочу!

(В. Ю. Драгунский. Здоровая мысль)

Вы убедились в том, что интонация зависит от конкретной коммуникативной ситуации и выражает речевое действие, речевой поступок говорящего.

Сформулируем законы интонации в речевом действии.

1. Интонация вариативна и определяется задачами коммуникации.
2. В интонации выражается речевой поступок.
3. Интонация является главным средством выражения речевой задачи.
4. Интонация рождается только в контексте.
5. Интонация адекватна не информации, а смыслу, подтексту и ситуации общения, поэтому понимающий ситуацию понимает и интонацию.

## 2.4. НЕЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Слушание литературного произведения может происходить в разных ситуациях: при непосредственном визуальном контакте с читающим и без него. В первом случае мы не только слушаем чтеца, но и смотрим на него, а это дает ему возможность усилить воздействие на слушателей с помощью неязыковых средств выразительности. К ним относятся:

- мимика — движения лица;
- жесты — движения рук;
- движения тела, позы и передвижение по сцене.

**Мимические** средства выразительности вам хорошо знакомы. Меняя положение бровей, губ, изменяя направление взгляда, напрягая или расслабляя мускулы лица, мы можем получить разные выражения лица, каждое из которых в сознании человека связано с определенными эмоциями.

Улыбка — растягивание губ — выражает либо светлые, радостные чувства, либо иронию, насмешку, сарказм. Отличить эти улыбки друг от друга нетрудно. При неодобрительной улыбке губы сомкнуты или лишь чуть-чуть раскрыты (узкая улыбка), один уголок губ несколько приподнят относительно другого (кривая улыбка). Глаза в этот момент прищурены, сведены к переносице и сосредоточенно смотрят на вызвавшего неодобрение. При доброжелательной улыбке губы раскрыты (широкая открытая улыбка), глаза распахнуты или чуть прищурены в уголках (глаза улыбаются), смотрят прямо.

Глаза и брови — участники любого мимического движения, а не только улыбки. Сведенные брови делают лицо хмурым, угрюмым. Если при этом опустить взгляд, то получим выражение лица обиженного человека. При таком положении бровей и глаз невоз-



можно улыбнуться. Если вы растянете губы, то получится гримаса боли, страдания.

Поднятые вверх брови — знак удивления, вопроса.

Если подбородок выдвинуть вперед и опустить кончики губ, то получится выражение агрессивности, которое можно усилить, сощурив глаза.

**Задание.** Рассмотрите портреты (рис. 5—8). По выражению лиц определите настроение и характер изображенных людей.

**Задание для работы в парах.** Один из партнеров изображает на лице какую-либо эмоцию («живая скульптура»), а второй пытается ее угадать и при этом описывает выражение лица своего партнера. В случае неправильного ответа угадывающий, как скульптор, вносит изменения, предлагая партнеру изменить положение каких-либо частей лица в соответствии со своим представлением о названной эмоции, и вновь описывает лицо. Затем партнеры меняются ролями.

**Жестикуляция** — движение рук — очень сильное выразительное средство. Жестом можно многое сказать и без слов. Быстрая чрезмерная жестикуляция создает впечатление того, что человек размахивает руками, и тем самым затрудняет восприятие не только жеста, но и слова. «Лишние жесты — это сор, это грязь, это



Рис. 5. А. Венецианов. Девушка с берестяным коробом



Рис. 6. В. Боровиковский. Портрет Екатерины Арсеньевой

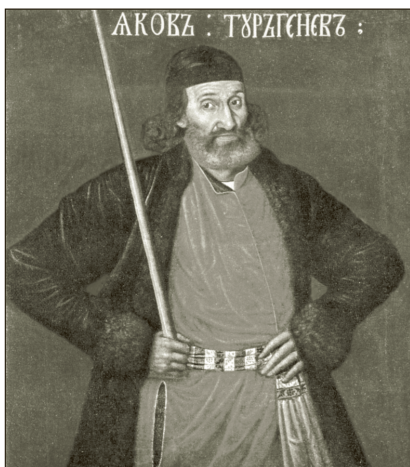


Рис. 7. Неизвестный художник.  
Портрет Якова Тургенева



Рис. 8. Тициан. Кающаяся Мария  
Магдалена

пятна», — считал К. С. Станиславский<sup>1</sup>. Выверенный, точный жест усиливает воздействие слова, помогает понять смысл фразы, открывает ее подтекст, уточняет значение слов-указателей места (*там, туда, оттуда* и т. п.), эмоциональное состояние говорящего, его намерения.

**Задание.** Рассмотрите рисунки 9, 10 и расшифруйте значение каждого жеста.

Палитра **движений тела** при чтении тоже разнообразна. Можно принять различные *позы*: сгорбиться или выпятить грудь колесом, отставить ногу в сторону или вытянуться в струнку, опустить голову или запрокинуть ее, склонить ее набок, упереть руки в бока, скрестить их на груди; можно сделать несколько шагов, изобразить какое-то конкретное движение (танцевальный шаг, поворот), присесть на стул, подпрыгнуть, сделать вид, что вглядываешься вдаль, что-то разыскиваешь, и т. п. Однако любое действие должно быть строго мотивировано текстом исполняемого произведения.

Движения тела при чтении литературного произведения используются гораздо реже, чем мимика или жесты. Это связано с тем, что исполнитель литературного произведения не играет какую-то конкретную роль, а воплощает в слове все произведение. Поэтому чтобы не мешать слушателю воспринимать именно слово, чтец очень скрупулезно, тщательно, придирчиво отбирает сред-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Указ соч. — С. 283.

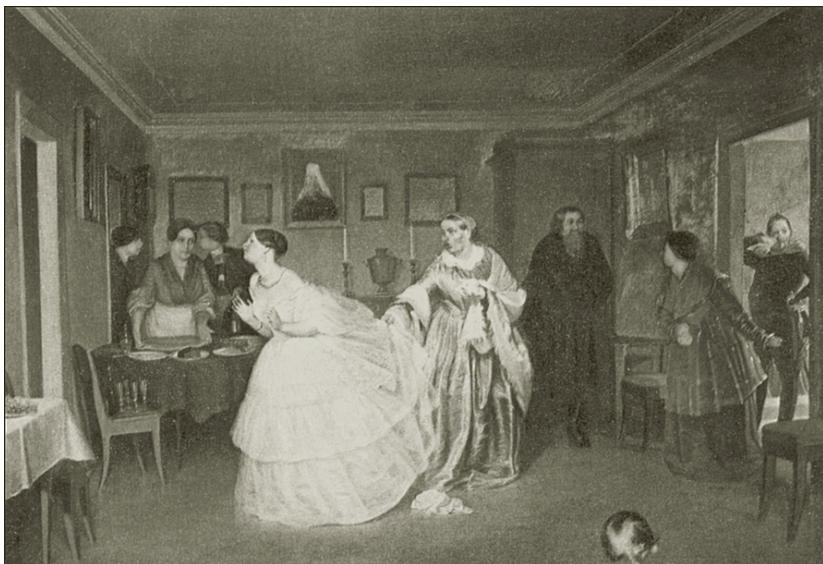


Рис. 9. П. Федотов. Сватовство майора



Рис. 10. И. Ярошенко. Старость и юность



Рис. 11. В. Поленов. Христос и грешница



Рис. 12. А. Лосенко. Встреча Владимира и Рогнеды

ства неязыковой выразительности. Однако есть такие произведения, которые так и просятся быть не просто прочитанными, но и сыгранными. Тогда продуманные движения чтеца-актера оказываются уместными.

Чаще всего чтецы сочетают средства неязыковой выразительности, особенно мимику, жесты и позы. Дело в том, что любое несоответствие жеста выражению лица, выражения лица — позы, интонации — мимике и т. п. будет восприниматься как фальшь и снизит эстетическое впечатление не только от исполнения, но и от самого произведения.

### Задания

1. Рассмотрите рисунки 11, 12. Определите по мимике, жесту и позе настроение изображенного человека.

2. Воспроизведите выражение лица и позу изображенного на картине человека. Что вы почувствовали?

3. Задание для работы в парах. Один партнер сопровождает свое чтение фрагмента стихотворения Саши Черного мимикой, жестами и движениями. Второй слушает и смотрит, затем высказывает свои советы и сам читает фрагмент, прибегая к средствам неязыковой выразительности. Партнеры вновь обмениваются советами.

### Про кота

Раньше всех проснулся кот,  
Поднял рыжий хвост столбом,  
Спинку вытянул горбом  
И во весь кошачий рот  
Как зевнет!

«Мур! Умыться бы не грех...»  
Вместо мыла — язычок,  
Кот свернулся на бочок  
И давай лизать свой мех!  
Просто смех!

А умывшись, в кухню — шмыг.  
Скажет «здравствуйте» метле  
И пошарит на столе:  
Где вчерашний вкусный сиг?

Съел бы вмиг!  
В доме встали. Кот к окну:  
«Мур! На ветке шесть ворон!!»  
Хвост забился, когти вон,  
Смотрит кот наш в вышину  
На сосну.  
<...>

Из предыдущего параграфа вы узнали, что главная задача чтеца, исполнителя литературного произведения, — вовлечь слушателя в круг проблем, поднимаемых в произведении, и передать его смысл, т. е. художественную идею. Этот параграф раскрыл вам целый арсенал речевых и неязыковых выразительных средств, которые помогают чтецу достичь поставленной цели.

Итак, выбор средств выразительности при исполнении литературного произведения определяется задачей чтеца, которая, в свою очередь, диктуется идеей произведения и смыслом его конкретных эпизодов, сцен. Поэтому, приступая к работе над выразительным чтением литературного произведения, необходимо сначала превратиться в очень внимательного читателя и осмыслить то, что создал писатель или поэт. Процесс осмысления связан с анализом текста произведения. Об этом мы поговорим в следующей главе.

# ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## 3.1. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хорошее исполнение литературного произведения требует специальной подготовки. Прежде чем озвучить художественный текст, требуется найти ответы на целый ряд чрезвычайно важных вопросов.

1. Нравится ли мне литературное произведение, которое я собираюсь прочитать детям? Чем оно меня привлекло? Что в нем есть особенного?

2. Ради чего я хочу прочитать детям именно это произведение? Что с ними должно произойти, когда они его прослушают? Какие чувства я хочу у них вызвать? О чем хочу поразмышлять вместе с ними?

Ответы на эти вопросы нужно искать в самом произведении. Впервые читая его, вы безусловно испытывали эстетическое наслаждение, вызванное мастерством автора; вы переживали вместе с автором за его героев и сопереживали самим героям; вы задумывались над их поступками, давали им оценку. Но пока вы не зададите себе конкретных вопросов, ваши впечатления не будут отчетливыми. Только переведя их в языковую форму, сформулировав в слове, вы действительно начнете размышлять, анализировать, а значит, постигать подтекст. Только оформленные в речи чувства, оценки, впечатления становятся конкретными, будят воображение и мысль.

Процесс обдумывания произведения приведет вас к необходимости его литературоведческого анализа, т.е. более детального рассмотрения содержания и формы, различных элементов, из ко-

торых состоит произведение в их единстве. Помните: нельзя передать в чтении то, что сам не чувствуешь и не понимаешь.

С чего начать анализ литературно-художественного произведения? С вопросов, которые можно разбить на несколько групп. Некоторые покажутся вам легкими и на первый взгляд ненужными: ответы на них очевидны. Но все дело в том, что очевидное очень часто проскальзывает мимо нашего сознания, и только четкий ответ активизирует внимание на деталях и тем самым уменьшает вероятность ошибок.

### 3.1.1. Вопросы об авторе произведения

1. Фольклорное или литературное произведение перед вами?

Важно сразу же уяснить, является ли произведение авторским. Если оно принадлежит к фольклору, то и работать с ним нужно по законам фольклора. Как это сделать, мы подробнее рассмотрим в следующей главе.

2. Если произведение литературное, то кто его автор, где и когда он жил и когда было создано это произведение?

Внимательно посмотрите на обложку книги, правильно произнесите имя и фамилию писателя (проверьте себя, если у вас есть сомнения). Так, польского педагога, создавшего книги о короле Матиуше, звали Януш Кóрчак.

Время создания произведения необязательно устанавливать с точностью до года, но период времени — век и его четверть — важен потому, что литература всегда отражает конкретную эпоху, даже если и носит вневременной характер. Также важна и страна, в которой жил или живет писатель. Быт человека обязательно отражается в произведении, а он, как известно, несет в себе национальные черты и при этом меняется со временем. Вы должны очень хорошо представлять себе атмосферу времени и страны, запечатленную в книге, социальный уклад, окружающий мир, изображенных людей, их костюмы, жилища, даже если они не описаны автором подробно. Время создания произведения и страна подскажут вам многое или укажут, где можно найти ответы на появившиеся вопросы. Кроме того, вы должны быть готовы к вопросам ваших воспитанников.

### 3.1.2. Теоретико-литературные вопросы

1. К какому литературному роду и жанру относится художественное произведение?



Каждый литературный род имеет свою специфику, которую необходимо учитывать при разборе произведения. Об этом важно помнить именно потому, что каждый литературный род ставит исполнителя в разные обстоятельства, определяет специфику исполнительской задачи и предполагает специфические средства исполнительской выразительности.

**Жанр** — это всегда конкретная точка зрения автора на мир. Каждый жанр требует особой интонации: ведь чтец смотрит на мир глазами автора.

Детская игровая поэзия ставит читателя в позицию ребенка или взрослого, сохранившего детский взгляд на мир и непосредственность переживаний; басня — в позицию мудреца; литературная сказка, рассказы для детей — в позицию умного, доброго взрослого, умеющего смотреть на мир не только с высоты своего опыта, но и глазами ребенка; взрослого, знающего детские тайны и проблемы, обладающего искусством вести ребенка за собой, открывать ему мир.

Это значит, что у каждого жанра есть свой собственный голос, свои особенные интонации, о которых должен знать исполнитель.

Обратив внимание на жанр, чтец сможет точно подобрать необходимые выразительные средства.

Подробнее вопросы об исполнении произведений разных жанров рассматриваются в главе 4.

2. В стихах или в прозе написано произведение?

В зависимости от ответа на этот вопрос будет протекать дальнейший анализ произведения.

Каждый вид речи требует особого произнесения — стихи нельзя читать так, как читаешь прозу. Стихотворная речь организована более сложно, чем прозаическая, она более образна и потому сложнее для осмысления. Но в то же время она легче запоминается, впечатывается в память, более сильно воздействует на эмоции человека благодаря своему отчетливому ритму, рифме, образности.

Поэтическая речь очень привлекает ребенка: он подражает ритму, подбирает рифмы, но при этом воспринимает содержание весьма поверхностно, так как не всегда понимает переносные значения слов, иносказательность. Стихи легко учатся наизусть, с удовольствием рассказываются. И читать стихи нужно так, чтобы сохранить все особенности стихотворной речи, прежде всего ее ритм и рифму.

Рассмотрим оба варианта.

### 3.1.3. Особенности стихотворных произведений

Выбор средств речевой выразительности при чтении стихотворного произведения, как и при чтении прозы, определяется его идеей, подтекстом, которые обуславливают сверхзадачу исполнителя.

Стихотворная речь, несмотря на явные отличия от прозаической, имеет и сходные с ней *черты*: речевой поток тоже делится на синтагмы — речевые такты; знаки препинания также помогают интонационно выстраивать текст; в предложениях и синтагмах существуют смысловые центры, к которым стремится мысль, и действуют правила постановки синтагматических, фразовых и логических ударений.

Педагоги по сценической речи обращают внимание на то, что следует «снимать ударения со слов, лишь поясняющих, дополняющих мысль; снимать логические ударения с определений, выраженных местоимениями, порядковыми числительными, прилагательными (если, разумеется, они не несут в себе явного или скрытого противопоставления, не несут в данном контексте новой информации)»<sup>1</sup>.

Однако ритмическая организация стихотворной речи, рифма, часто встречающиеся особенности звуковой организации речи (звукопись и аллитерация), поэтическая лексика (тропы), поэтический синтаксис (отрыв определяемого слова от определения, инверсия, неполные предложения и т. п.) требуют особого внимания исполнителя, так как играют важную смысловую роль.

Назовем **законы стиха**, которые необходимо соблюдать.

**1. Соблюдение межстиховой паузы.** В стихотворении присутствуют *особые паузы*, которых нет в прозаической речи; они фиксируют конец стихотворной строки, задают ритм. Такие паузы называют межстиховыми. Иногда эти паузы совпадают с логическими или с концом фразы, тогда их легко соблюдать. Но бывают случаи, когда межстиховая пауза не совпадает с логической — при переносе фразы. Например, разберем начало стихотворения Саши Черного «Плакса»:

Визг и слезы. По дорожке  
Мчатся голенькие ножки...

Второе предложение, начавшись в первой строке (стихе), разрывается и переносится на вторую строку (стих). Этот перенос

<sup>1</sup> Сценическая речь. — С. 118.

оправдан тем, что слова *по дорожке* и *мчатся* входят в разные синтагмы. Таким образом, логическая пауза совпадает с межстиховой, но, как мы помним, межстиховая пауза должна длиться несколько дольше логической. Трудность в том, что межстиховую паузу нельзя обозначить формально, не оправдав ее смыслом или чувством. В приведенном примере таким оправданием может стать психологический эффект неожиданности: межстиховая пауза превратится в психологическую, заставит слушателя напряженно ждать, что же последует за прозвучавшим обстоятельством места.

Если синтагматическое ударение падает на слово, перенесенное в новую строку, то перед межстиховой паузой голосовой тон повышается, если смысловое ударение приходится на слово, стоящее до разрыва, то тон понижается. В нашем примере нужно повысить тон на слове *по дорожке* и резко опустить его на слове *мчатся*, а затем еще глубже, ниже «упасть» на ударном слове фразы *ножки*.

На месте межстиховой паузы можно сделать мнимую паузу — интонационную, т. е. обозначить конец строки перепадом голосового тона, изменением силы голоса, темпа речи.

**Задание.** Потренируйтесь в произнесении строк, соблюдая межстиховую паузу.

— Чижик, чижик, где ты был?  
— У Катюши кофе пил,  
С булкой, с маслом, с молоком  
И копченым языком.

(*Саша Черный*. Чижик)

У реки волна речная.  
У ручья волна — ручная.  
У лесной тропинки  
Мы к ручью присядем,  
И по мокрой спинке  
Мы ручей погладим.

(*С. Махотин*. Ручей)

Дворовый, верный пес  
Барбос,  
Который барскую усердно службу нес,  
Увидел старую свою знакомку,  
Жужжу, кудрявую болонку...

(*И. А. Крылов*. Две собаки)

И, сорвав зеленый листик,  
Шепчет младший гном:  
«Видишь? Рыжий гимназистик  
Ходит под окном».

(*Саша Черный. Зеленые стихи*)

Я ползу  
Быстрее ветра:  
В час — четыре  
Сантиметра!

(*В. Орлов. Улитка*)

**2. Единство стихотворной строки.** Все слова в стихотворной строке тесно «спаяны» между собой, поэтому самыми длинными паузами могут быть межстиховые. Если необходимо сделать логическую паузу внутри строки, то ее следует заменить интонационной. Обратимся вновь к началу стихотворения «Плакса» Саши Черного. Первое предложение заканчивается в середине первой строки. Если бы это была проза, то мы бы сделали полноценную логическую паузу, но это стих — и длительная пауза в середине строки разрушит его ритмическое единство. Поэтому заменим ее интонационной, т. е. понизим тон в конце предложения и ускорим темп речи после точки.

**Задание.** Прочитайте строки, соблюдая единство стихотворной строки и необходимые паузы.

Мне грустно. Папе на меня	Но можно было шлепнуть
Нажаловалась мама.	И даже накричать...
Конечно, я не слушался	Сама меня учила:
И вел себя упрямо,	Не ябедничать!

(*С. Махотин. Мне грустно*)

«Постойте ж, я сыскал секрет! —  
Кричит осел, — мы, верно, уж поладим,  
Коль рядом сядем».

(*И. А. Крылов. Квартет*)

Вдруг сырный дух Лису остановил:  
Лисица видит сыр, Лисицу сыр пленил.

(*И. А. Крылов. Ворона и Лисица*)

«...Спой, светик, не стыдись! Что, ежели, сестрица,  
При красоте такой и петь ты мастерица, —  
Ведь ты б у нас была царь-птица!»

(*И. А. Крылов. Ворона и Лисица*)

А с Кукушкиной горы  
Переулки и дворы  
Все видны. Как будто кто-то  
Ригу с птичьего полета  
Взял и перерисовал.  
Виден рынок и вокзал.

Все, какие в Риге есть,  
Шпили видно. Их не счесть.  
Даже Старая Гертруда  
Без труда видна оттуда.  
Ну, а главное, как в порт  
Входит белый пароход...

(Л. Жданова. О пуделе Даки, воображале и задаваке)

**3. Соблюдение авторских ударений.** Ритм стихотворения подсказывает читателю, на какой слог каждого слова падает ударение. Иногда авторские ударения не совпадают с орфоэпической нормой, но заменять их на правильные нельзя, так как такие замены разрушат ритм и получится, как говорят дети, «нескладно». Например, в басне И. А. Крылова «Мартышка и Очки» читаем:

Мартышка к старости слаба глазами стала;  
А у людей она слыхала,  
Что это зло еще не так большой руки:  
Лишь стоит завести Очки.  
Очков с полдюжины себе она достала;  
Вертит Очками так и сяк:  
То к темню их прижмет, то их на хвост нанижет;  
То их понюхает, то их полизет;  
Очки не действуют никак.

Определим ритм стихотворения. Это вольный ямб (количество стоп в каждой строке колеблется от четырех до шести), ударный слог чередуется с безударным, причем в стопе ударный стоит за безударным. *Пиррихии* — пропуски ударения на сильном месте — придают стиху разговорное звучание. Закон ритма подсказывает нам, что в пятой строке слово *вертит* нужно произнести с ударением не на первом, а на втором слоге — *вертИт*. Кстати, таким образом мы не исказим и старинное звучание слова: во многих подобных глаголах примерно до середины XIX века ударение падало именно на окончание (*гружИт, грузИт* и др.).

**Задание.** Прочитайте строфы, соблюдая необходимые паузы и авторские ударения.

Вороне где-то бог послал кусочек сыру;  
На ель Ворона взгромоздясь,  
Позавтракать было совсем уж собралась,  
Да призадумалась, а сыр во рту держала.

(И. А. Крылов. Ворона и Лисица)

Прекрасно озеро Чудское,  
Когда блистательным столбом  
Светило искритса ночное  
В его кристалле голубом...

(Н. М. Языков. Две картины)

Знать, солнышко утомлено:  
За горы прячется оно;  
Луч погашает за лучом  
И, алым тонким облачком  
Задержнув лик усталый свой,  
Уйти готово на покой.

(В. А. Жуковский. Летний вечер)

Не человеческими руками  
Жемчужный разноцветный мост  
Из вод построен над водами.  
Чудесный вид! Огромный рост!

(В. А. Жуковский. Загадка)

**4. Соблюдение количества слогов в строке.** В каждой строке стихотворения определенное количество стоп с определенным чередованием ударных и безударных слогов. Это, в свою очередь, влияет на количество слогов в каждом слове: автор, пользуясь полногласными и неполногласными вариантами, может несколько варьировать форму слова, то сокращая, то удлинняя ее. Например: *золото* — *злато* (Там царь Кощей над **златом** чахнет), *серебрил* — *сребрил* (**Сребрил** мороз увянувшее поле), *берег* — *брег* (На **брег** песчаный и пустой).

Этот закон требует и четкой артикуляции: нельзя проглотить или прибавить слог, нечетко произнести конец слова — все это приближает стихотворную речь к прозаической.

**Задание.** Правильно прочитайте стихотворные строки, строго соблюдая слоговые и фразовые ударения, необходимые паузы, количество слогов в каждой строке.

«Ты видел ли замок на берегу морском?  
Играют, сияют над ним облака;  
Лазурное море прекрасно кругом».

(В. А. Жуковский. Замок на берегу моря)

Родного неба милый свет,  
Знакомые потоки,  
Златые игры первых лет  
И первые уроки,  
Что вашу прелесть заменит?  
О родина святая,  
Какое сердце не дрожит,  
Тебя благословляя?

*(В. А. Жуковский.*

*Певец во стане русских воинов)*

Смело, братья! Ветром полный  
Парус мой направил я:  
Полетит на скользки волны  
Быстрокрылая ладья!

*(Н. М. Языков. Пловец)*

Море блеска, гул, удары,  
И земля потрясена;  
То стеклянная стена  
О скалы раздроблена,  
То бегут чрез крутояры  
Многоводной Ниагары  
Ширина и глубина!

Вот пловец! Его от берега  
Быстриною унесло;  
В синий сумрак водобега  
Упирает он весло...  
Тщетно! Бурную стремнину  
Он не силен оттолкнуть;  
Далеко его в пучину  
Бросит каменная куть!

Мирно гибели послушный,  
Убрал он свое весло,  
Он потупил равнодушно  
Безнадежное чело;  
Он глядит спокойным оком...  
И к пучине волн и скал  
Роковым своим потоком  
Водопад его помчал.

Море блеска, гул, удары,  
И земля потрясена;  
То стеклянная стена  
О скалы раздроблена,  
То бегут чрез крутояры  
Многоводной Ниагары  
Ширина и глубина!

*(Н. М. Языков. Водопад)*

Искусство чтеца поэтических произведений состоит в том, чтобы соединить в чтении слово, чувство, мысль автора и мелодику стиха.

Очевидно, что прежде чем браться за подготовку к чтению поэтического произведения, следует определить его родовую и жанровую природу: точка зрения автора и его намерения находятся в зависимости от жанра.

### 3.1.4. Особенности прозаических произведений

Содержание прозаических произведений воспринимается легче, но при этом проза не так хорошо запоминается, часто детское восприятие прозы не отличается целостностью. Проза не вызывает у детей желания подражать ее форме, создавать свои речевые произведения по аналогии. Но при этом дети любят играть в героев прозаических произведений, как воспроизводя в игре описанные автором события, так и придумывая новые. Прозаическая речь более плавная, поскольку в ней больше длинных предложений; она менее акцентирована, так как речевые такты-синтагмы состоят из большего количества слов.

Подробнее об особенностях прозаической речи говорится в главе 2.

Воспитатель, зная специфику стихотворной и прозаической речи и специфику детского восприятия разных видов речи, своим исполнением произведения может помочь маленьким слушателям ярче увидеть созданный автором мир и сильнее пережить все, что в нем происходит.

## 3.2. ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ ЭПИЧЕСКИХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

### 3.2.1. Вопросы о персонажах и событиях

1. О ком рассказывается в произведении и что происходит с персонажами?

Если вы читаете эпическое произведение (рассказ, литературную или фольклорную сказку, басню и др.), то на первых порах важно уяснить его **фабулу** — последовательность событий, которые происходят с персонажами, и выделить элементы фабулы. Такая работа поможет вам отчетливо увидеть, какие события являются самыми главными, как они связаны между собой, почему одно приводит к другому.

Каждая часть фабулы требует и своей интонации. Так, экспозиционное представление героев должно заинтересовать читателя, вызвать у него определенное впечатление и желание узнать, что же произошло с героями.

Читая завязку, нужно заинтриговать слушателя, вызвав у него предположения о том, как могут развиваться события, и желание узнать об этом.



При изложении развития действия нужно все время держать слушателя в напряжении, помогая ему увидеть то, что происходит, пережить то, что переживают персонажи.

Кульминация — взрыв, самое напряженное место, которое и читать нужно так, чтобы слушатель изнемогал от желания узнать, что же случится, понимая, что это самое главное, что сейчас все определится.

Развязка требует более спокойной, плавной интонации: переживания закончились, начинается время размышлений.

## 2. Как в произведении представлены персонажи?

Ответ на этот вопрос требует выделения элементов сюжета — портретов, сообщений о прошлом персонажей, их внутренней речи (мысли, чувства, которые не озвучиваются персонажем, но о которых мы узнаем благодаря автору), писем, снов и т. п. Все эти элементы помогают нам конкретизировать образ-персонаж, лучше понять его поступки.

Каждый сюжетный элемент обладает определенной эмоциональной окраской, в нем выражается авторское отношение к персонажам и их поступкам, а это, в свою очередь, важно передать при чтении.

3. Какие персонажи в произведении играют активную роль, т. е. являются его героями, какие выполняют вспомогательные функции? И хотя в художественном произведении нет незначительных персонажей и у каждого есть своя роль, пусть и маленькая, и без него не могло бы развиваться действие, но все-таки необходимо уяснить для себя иерархию персонажей, чтобы при чтении не получилось так, что второстепенный персонаж очерчен более яркими красками, чем главный герой, — это приведет к тому, что в сознании ребенка персонажи поменяются местами и произойдет искажение художественного мира всей книги.

4. В каких отношениях персонажи находятся друг с другом? Этот вопрос переключает внимание читателя на конфликт, заставляет выделить группы персонажей — участников конфликта.

5. Почему эти персонажи оказываются по разные стороны барьера? Что заставляет их вступать в конфликт, чего они добиваются, к чему стремятся? Ответы на эти вопросы проясняют образы персонажей, ведут к пониманию мотивов их поведения.

6. Должен ли персонаж понравиться слушателю или необходимо вызвать отвращение к нему, настороженность, какие-то другие чувства? Что именно в портрете, в словах и мыслях персонажа вызывает те или иные эмоции? Эти элементы необходимо будет выделить интонационно, привлечь к ним внимание слушателя.

7. Какие поступки персонажа вызывают одобрение автора, какие не нравятся и почему? Почему персонаж поступает так или иначе? Ответы на эти вопросы помогут выбрать нужную интонацию и тем самым направить восприятие слушателей, помочь им разобраться в поведении героев произведения.

8. Как разрешается конфликт и как ведут себя при этом персонажи? Как к результату конфликта относится автор? За кого он радуется, кому он сочувствует, а кого лишает сочувствия и почему?

9. Изменились ли герои к финалу произведения? Как и почему?

Ответы на эти вопросы привлекают внимание читателя к внутреннему миру героя, заставляют обратить внимание на его развитие, убеждают в том, что жизненный опыт приходит только в испытаниях, что порой трудно сразу найти верное решение, что человеку свойственно ошибаться, но ошибка еще не означает, что человек плох по сути: важна его реакция на ошибки, важны его цели и ценности.

### 3.2.2. Вопросы о месте и времени действия

1. Где происходит действие произведения, меняется ли место действия? Есть ли в произведении пейзажи, описания улиц, жилищ, комнат? Какую атмосферу создают эти описания? Какую роль они играют в раскрытии характеров персонажей? Маленькие слушатели часто отвлекаются, когда им читают описания природы или внутреннего пространства, в котором происходит действие: им важнее само действие, чем его обстановка. Но опытный чтец может так прочесть эти фрагменты, что ребенок ярко, отчетливо увидит описываемое, а главное, испытает определенные эмоции, которых и намерен был добиться автор.

2. Когда происходит действие, как долго оно длится? Почему? Замечаем ли мы ход времени в произведении или нет? Одинаково ли течет время героев? Точно выбранная интонация поможет чтецу передать атмосферу времени, подчеркнуть ее изменения.

### 3.2.3. Вопросы о рассказчике (повествователе)

1. Кто рассказывает нам о событиях: автор-повествователь; кто-либо из персонажей; свидетель событий? Дело в том, что авторское повествование от третьего лица носит объективный характер: автор-повествователь видит и сильные, и слабые стороны характеров персонажей. Кроме того, он все о них знает: и о мыслях, и о

чувствах, и о намерениях, о прошлом и даже о будущем. Безусловно, повествование от первого лица всегда более субъективно, чем повествование от третьего лица. С одной стороны, речь персонажа-повествователя, его оценки раскрывают его внутренний мир. С другой стороны, персонаж не может иметь такой же широты информации, как автор, потому что он видит происходящее со своей собственной точки зрения, а она всегда уже авторской. Значит, персонаж-рассказчик может заблуждаться, его суждения могут быть неточными, а оценки — несправедливыми. Поэтому и интонация при авторском повествовании должна отличаться от интонации героя-рассказчика или персонажа-свидетеля, очевидца.

2. Если повествование ведется от третьего лица, то далее следуют вопросы об авторском отношении к героям и событиям, о том, почему именно об этом событии рассказывает автор, почему именно к этим деталям привлекает внимание читателя.

Если повествование ведется от первого лица, то нужно прояснить, что знает и чего не знает рассказчик и какую позицию он занимает, что мы знаем о его характере и как характер рассказчика обуславливает его оценки.

### 3.2.4. Вопросы о художественной идее произведения

Этап анализа произведения завершается синтезом — собиранием всех ответов и осмыслением их с новой позиции — с позиции идеи.

1. Что тревожит или волнует автора произведения?
2. Что принципиально нового открыл нам писатель в жизни?
3. Ради чего писатель рассказал нам эту историю?

Идею бывает трудно сформулировать словами, да это и не всегда необходимо: она может жить в вашем сознании как некое сложное образование, включающее и чувство (пафос), и убеждения. Этот пафос вы и будете транслировать в чтении своим слушателям, он и будет диктовать вам следующие вопросы.

Эти вопросы переводят нас в сферу исполнительского анализа.

## 3.3. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Как выразить пафос произведения в звучащем слове? Какие средства выразительности необходимы, чтобы вызвать у детей яркие зрительные образы, конкретные чувства, оценки, суждения?

И на эти вопросы есть ответы в тексте, который вновь должен быть подвергнут анализу, на этот раз — исполнительскому. Его результатом будет создание исполнительской партитуры — разметки текста. Но одно дело — разметить текст, другое — озвучить. И вновь перед вами вопросы.

2. Адекватно ли ваше исполнение вашему замыслу? Производит ли оно задуманное вами впечатление на слушателей?

На эти вопросы вам поможет ответить диктофон. Запишите свое чтение и прослушайте его, стараясь дать себе объективную оценку. Удовлетворяет ли вас техника вашей речи? Что необходимо поправить? Проанализируйте свое чтение по всем выделенным нами параметрам интонации. Но никогда не читайте перед зеркалом. Важно не то, как вы выглядите, а то, как вы говорите.

Конечно, необязательно строго соблюдать последовательность вопросов: предложенные группы вопросов просто помогут вам ничего не упустить из виду. Анализировать произведение проще, двигаясь вслед за автором, одновременно рассматривая и образы персонажей, и конфликт между ними, и художественную форму, в которой и выражено содержание.

## 3.4. ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Выбрав для исполнения фольклорное произведение, чтец должен сразу же определить его жанровую природу. Чаще всего мы читаем детям песенки — колыбельные, потешки, небылицы или сказки.

Конечно, лучше всего, подчеркивая специфику фольклора как устного творчества, исполнять песни и сказки наизусть.

### 3.4.1. Подготовка к исполнению малых фольклорных жанров

Знакомить детей с произведениями малых фольклорных жанров воспитатель может, рассказывая им о мире природы. Непосредственность и фантазия, которыми наделен ребенок, открывают ему двери в мир фольклора — отражения поэтических воззрений человека на природу. Ожидание весны, солнышка или дождя в знойный день — повод для закличек. Наблюдения за природными изменениями — основа для включения в речевую практику ребенка пословиц-примет.

Авторская индивидуальность в фольклорных текстах отсутствует, поэтому исполнение потешек, небылиц, закличек не есть выражение личных чувств и отношений. Закличка в коллективном исполнении обладала магической силой: нужно было донести голос народа до обожествленной природы, персонифицированной в образах богов или демонов. Отсюда — очень мощный посыл, призыв, который должно услышать божество:

Весна, весна красная,  
Приди, весна, с радостью,  
С радостью, с радостью,  
С великой милостью:  
Со леном высокиим,  
С корнем глубокиим,  
С хлебами обильными.

Народные *песни-веснянки* напоминают современному человеку о том, что без земли, без весеннего тепла, без природной милости он останется сир и гол. В песенных обращениях к пробуждающейся природе — радость, ликование, ласка, благодарность и надежда:

«Весна красна, На чем пришла?»	Летел кулик из-за моря, Принес кулик девять замков.
«На жердочке, На бороздочке, На овсяном колосочке, На пшеничном пирожочке».	«Кулик, кулик, Замыкай зиму, Замыкай зиму, Отпирай весну, Теплое лето».
«А мы весну ждали, Клочки допрядали».	

Короткие ритмичные, зачастую рифмованные, произведения легко запоминаются детьми, вместе с этим осваиваются интонации просьбы, заклинания, совета, что, в свою очередь, обогащает их коммуникативную компетенцию; а содержание маленьких произведений устного народного творчества повышает культурный уровень человека, пробуждает его духовность.

### 3.4.2. Подготовка к исполнению фольклорной сказки

Собиратели фольклора зафиксировали две манеры исполнения фольклорных сказок. Для первой характерны внешняя сдержанность сказителя (он словно отстраняется от событий и почти ни-

как на них не реагирует), плавность, даже некоторая напевность речи. Такую манеру принято называть *эпической*.

Вторая манера абсолютно противоположна первой: сказитель не просто произносит текст, а, непосредственно обращаясь к слушателям, с помощью интонации, мимики и жестов разыгрывает перед ними описываемые события. При этом интонационный рисунок речи оказывается ближе к разговорному, темп речи меняется в зависимости от ситуации, герои начинают говорить каждый своим особым голосом. Фольклористы не дали этой манере названия, но думается, что ее можно определить как *игровую*.

Безусловно, дети лучше воспринимают игровое исполнение сказок.

Исполнение фольклорной сказки будет удачным только тогда, когда сказитель хорошо представляет, что происходит в фантастическом мире, ярко видит персонажей сказки, несмотря на то что в ее тексте нет подробных описаний ни места, ни времени действия, ни самих героев. Для сказителя они живые люди, и он знает, кто из них чего стоит. Только тогда он может перевоплощаться то в один, то в другой персонаж, смешить и пугать слушателя, показывать ему то, что скрыто за внешними событиями. Живая народная речь должна литься без запинки, и в то же время речь сказителя и народные оценки, которые в сказке часто формулируются с помощью пословиц, должны отличаться от речи персонажей. Сказитель не скрывает своего (народного) отношения к героям и событиям, напротив, интонационно его подчеркивает.

Сохранение ярких особенностей произношения, диалектных слов создает особый колорит: необычность звучания речи при условии доступности, понятности ее содержания привлекает ребенка, развивает его языковое чутье. После исполнения сказки, в которой много необычных для ребенка слов, можно показать, что лексическое значение многих слов легко угадать, опираясь на контекст и форму самого слова. Так, «подзев» обернется для детей глубоким подземельем, и они увидят, как поэтично и метко в сказке обозначено место действия. Кстати, значение многих пословиц и поговорок дети могут понять именно из контекста сказки.

Итак, при подготовке к исполнению фольклорного произведения чтец определяет, к какому жанру оно относится, какой интонационной манеры он будет придерживаться; затем работает с произведением в зависимости от его жанра и способа речевой организации (стихи или проза).

## 3.5. ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ БАСЕН

Напомним, что басня относится к эпическому роду, а сам жанр басни — это точка зрения мудрого человека, умеющего наблюдать за течением жизни, за поведением людей, видящего те качества, которые мешают людям и обществу нормально жить и развиваться, способного в единичном, отдельном представить общее, социально значимое. Отсюда такое свойство басни, как нравоучительность, или дидактизм. При этом басне присущи комическое как форма отражения жизни и лаконизм в изложении сюжета. Относясь к эпическому роду, басенный жанр имеет яркую характерную особенность — это иносказание, или аллегория. Эти элементы — проявление так называемой памяти жанра — черты, которые мы найдем в любой басне.

Еще одной особенностью басни является то, что в большинстве случаев ее персонажами становятся животные и очень редко — люди. При этом басенные персонажи заимствуют у реальных животных только внешний вид и отдельные повадки, превращаясь в маски, за которыми скрывается истинное содержание аллегии — то или иное качество человеческого характера. Условность басенных зверей обеспечивает необходимую изоляцию от действительности, что очень важно для эстетического впечатления: мы не примем басенный рассказ за реальные события, а значит, сможем точнее понять его смысл.

Кроме иносказания басне всегда присуща мораль — назидание, поучение. «Мораль — это сентенция, прибавляемая к басне и разъясняющая содержащийся в ней полезный смысл»<sup>1</sup>.

При подготовке к исполнению басен следует учитывать, что существуют две ее разновидности, или два типа: басня *риторическая* (или *прозаическая*) и басня *поэтическая* (*стихотворная*). К риторическим относятся басни, написанные прозой. Это произведения Эзопа, Лессинга, Л. Н. Толстого.

Поэтические басни написаны в стихотворной форме. Их расцвет связан с именами Ж. Лафонтена и И. А. Крылова.

Рассмотрим особенности каждого типа басни, так как они называются на исполнении произведения.

### 3.5.1. Прозаическая (риторическая) басня

Для *прозаической* басни характерно понимание жанра как отражение только частного случая, входящего в некое общее прави-

<sup>1</sup> Цит. по: Энциклопедический словарь юного литературоведа. — С. 35.

ло, как схемы, применяемой к разного рода событиям и отношениям для их лучшего уяснения. По сути, в прозаической басне есть только басенный сюжет.

В басне этого типа каждый аллегорический персонаж — носитель одного порока или добродетели: скупости, жадности, лживости, лени, лицемерия — или, напротив, щедрости, честности, трудолюбия, искренности и т. п.

Замена образов людей образами животных в прозаической басне объясняется тем, что еще в фольклорной традиции каждое животное, с которым так или иначе имеет дело человек, наделено какими-то конкретными качествами: волк силен и злобен, лиса хитра, медведь неуклюж при огромной физической силе и недалек, свинья нечистоплотна, заяц трусоват, петух — смелый защитник. Поэтому, встречая в басне образы животных, мы мгновенно связываем их с конкретными понятиями, т. е. легко разгадываем аллегорию. Замена объясняется еще тем, что нам легче осудить животное, посмеяться над ним, чем над человеком, в котором, возможно, мы узнали бы себя. Благодаря образам животных мы объективно воспринимаем смысл прозаической басни, и смысл морали не оказывается затемненным нашим эмоциональным переживанием. Иначе говоря, мы не переживаем за басенных персонажей, не присоединяемся к событию эмоционально.

Для прозаической басни в большей степени характерен **лаконизм**, который достигим только при **прозаическом повествовании**.

### 3.5.2. Стихотворная (поэтическая) басня

*Поэтическая* басня в отличие от прозаической, подчиняясь законам искусства, разворачивает сюжет, привносит в него выразительные образы, элементы условности, вымысла. При этом аллегории наполняются глубиной, а басенные персонажи, вопреки аллегоричности, приобретают черты характера, свой собственный язык.

В басне поэтической превалирует тенденция, противоположная риторической: вызвать у читателя как можно больше эмоций, привлечь его внимание к герою, возбудив или сочувствие к нему, или его неприятие. Поэтому выбор героя в поэтической басне ярко выражает авторское намерение: вряд ли мы будем сочувствовать жуку в басне Эзопа, а вот стрекоза И. А. Крылова может пробудить сострадание (ср. басни Эзопа и Крылова на один сюжет).



Поэтическая басня развивается в направлении, противоположном развитию риторической басни: появляется стихотворная форма, а вместе с ней — ритм и метр, рифма, изобразительно-выразительные средства языка. Все это приводит к тому, что фабула и сюжет все больше не совпадают, появляются детали, а вместе с ними — элементы психологизма.

Очевидно, что каждый тип басни требует разного исполнения, потому что прозаическая басня вызывает к разуму, раскрывает какое-то правило, тогда как поэтическая — прежде всего действует на читателя эмоционально, ярко описывая вымышленные автором картины, через переживание подводя к идее произведения.

### 3.6. ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В лирических стихотворениях, адресованных детям, часто присутствуют элементы повествования, но при этом в центре внимания автора находятся не столько событие, действие, сколько мир детских чувств, переживаний, впечатлений. И сверхзадача чтеца — рисуя перед слушателем событие, передать реакции героя стихотворения и выразить авторское отношение и к событию, и к герою.

В детской поэзии много веселого, забавного, порой даже в грустных произведениях присутствуют элементы мягкой авторской иронии. Сложность для детского восприятия представляет расхождение между переживаниями героя стихотворения и авторскими реакциями, ведь автор видит мир объективно в отличие от героя-ребенка. Маленькие слушатели очень ярко и точно реагируют именно на чувства героя, игнорируя, не замечая авторские. Тогда стихотворение теряет свою многоцветность и толкуется детьми однозначно. Подтекст стихотворения при этом не воспринимается.

Задача чтеца, таким образом, усложняется: он должен помочь детям уловить эмоциональные оттенки, т. е. разделить позицию героя и позицию автора, к которой он присоединяется, и выразить их в чтении.

Вниманию детей предлагается не только адресованная им поэзия, но и классическая лирика, преимущественно *пейзажная*. В стихотворениях этого жанра перед читателем раскрывается мир чувств, переживаний, размышлений лирического героя, от имени которого написано произведение. Часто лирический герой макси-

мально приближен к автору. Объектом, вызвавшим эмоциональный отклик автора, является природа. То, какой видит ее герой, что в природе привлекает его внимание, какие ассоциации она у него вызывает, — все это раскрывает нам внутренний мир героя, а через призму его сознания — и мир автора, всегда стоящего за своим лирическим героем. Поэтому, готовясь к исполнению лирического стихотворения, полезно задать себе несколько вопросов.

1. Каковы особенности данной стихотворной формы? Этот вопрос ставит исполнителя перед необходимостью определить метр и ритм, способ рифмовки, строфику, цезуры (если они есть). Эти элементы художественной формы обуславливают интонационный рисунок, помогают расставить слоговые, синтагматические, фразовые ударения, логические и ритмические паузы.

2. Адресовано это произведение непосредственно детям или нет? Авторы детских произведений, в том числе и лирических, обязательно учитывают специфику возраста своих потенциальных читателей (слушателей) и в своих произведениях отталкиваются от ситуаций, уже знакомых ребенку, так как иначе произведение просто не затронет детских переживаний, будет непонятно детской аудитории. Писатели и поэты, пишущие специально для детей, хорошо знают и понимают детское мировосприятие и ориентируются на уровень развития своих читателей. Поэтому детской литературе присущ юмор, она жизнеутверждающа, хотя и не всегда окрашена исключительно радостными красками. Авторы детских произведений часто предлагают детям посмотреть на себя со стороны, посмеяться над героем (а значит, и над собой), удивиться, заметив вместе с героем в обычном что-то таинственное.

Для детской поэзии особенно характерны такие приемы, как звукопись, звукоподражание, игра со словом и ритмом, неожиданные сравнения. Это связано с тем, что ребенок очень живо реагирует на внешнюю форму стихотворного произведения: он чувствует ритм, легко улавливает рифму и любит рифмовать, играть со словом, словно пробуя его на вкус, открывать возможности превращения слов благодаря сходству их формы. Дети быстро запоминают небольшие стихотворения и любят читать стихи вслух.

Лирические стихотворения, написанные без ориентации на возраст читателя, гораздо сложнее для полноценного восприятия. Но читать их детям необходимо потому, что они воздействуют на них не содержанием, а именно музыкальностью самой стихотворной формы. Чем больше слышит ребенок стихотворений, тем быстрее у него формируется потребность в общении с поэзией.

3. Есть ли в произведении элементы повествования (события) или событием являются только чувства героя? Ответ на этот вопрос позволит вам точнее определить жанр лирического произведения, а значит, и точку зрения на мир, представленную в стихотворении, — выявить авторские намерения. Элементы сюжета присущи балладе, многим стихотворениям, адресованным детям. Их исполнение потребует от чтеца прояснения сюжета, восстановления обстоятельств действия (события), позиций персонажей и конфликта между ними (или между героем и миром).

Если в центре внимания читателя только мир чувств, а событие лишь упоминается или изображено пунктирно, то задача чтеца — как можно глубже проникнуть во внутренний мир героя и оправдать все слова в стихотворении его чувствами, особенностями его мировосприятия.

4. Кто является лирическим героем произведения: ребенок или взрослый? Можно ли это определить? Ответ на эти вопросы сразу же сосредоточит внимание чтеца на определенной точке зрения — ребенка или взрослого. Очевидно, что ребенок обладает меньшим опытом, чем взрослый, что многие его реакции наивны, потому что он многого не понимает. Но чувства ребенка чаще всего не менее сильны, чем чувства взрослого. Позиция ребенка — это позиция человека, открывающего мир, удивляющегося ему, радуящегося или огорчающегося своим открытиями. Ребенок бескорыстен в своих желаниях и стремлении узнать. Мир взрослого более сложен из-за столкновения в его сознании разных мнений, необходимости выбора, разнонаправленных желаний, конфликта между желаниями, чувствами, с одной стороны, и убеждениями, рассудком — с другой.

В стихотворении лирическое «я», отдаленное от авторского, легко определить именно по тому, как видит и чувствует мир лирический герой.

5. Как и в связи с чем изменяются чувства и настроение героя? Динамика эмоций персонажа связана с изменениями во внешнем или внутреннем мире. Эти изменения отражаются как в общей интонации, в особенностях речи героя, так и в художественных средствах, которые помогают автору изобразить внешний мир, окружающий его героя.

6. Если герой стихотворения — ребенок, то совпадает ли отношение героя и автора к событию или явлению? Что в стихотворении позволяет это увидеть, понять? Как и в связи с чем в стихотворении меняются авторские реакции? Эти вопросы напоминают исполнителю о том, что оценки героя-ребенка отличаются от

авторских в силу разности их жизненного опыта и в силу разности позиций: субъективной — героя и объективной — автора. Проследить за изменениями авторских реакций необходимо, чтобы точно почувствовать идею стихотворения: когда автор радуется, когда грустит, когда он одобряет происходящее, а когда иронизирует над героем или ситуацией, когда он смеется, а когда печалится, тревожится. Причины, вызвавшие динамику авторских эмоций, и приведут читателя к идее стихотворения.

7. Каким предстает перед читателем внутренний мир героя, какие художественные средства помогают автору его раскрыть?

8. Если стихотворение относится к пейзажной лирике, то каковы особенности изображения природы? Какие художественные средства помогают автору нарисовать картину(ы) природы, какие особенности жизни природы и мировосприятия автора (или лирического героя) они раскрывают читателю? В стихотворении почти каждое слово (а иногда и часть его, вплоть до звука) оказывается принципиально важным, участвуя в создании художественного образа либо чувства-переживания, либо окружающего мира, либо персонажа. Вскрыть роль каждого слова в создании образа — значит приблизиться к авторской идее, обнаружить и осмыслить подтекст. Звуковая организация стиха, поэтическая лексика, синтаксис — все становится предметом анализа исполнителя. Точность исполнительской интонации определяется глубиной его восприятия произведения, тем, что он чувствует и о чем думает. Лирическое стихотворение всегда произносится как монолог — и нельзя сфальшивить, нельзя быть неискренним, иначе доверие слушателя будет утрачено. Читать стихотворение вслух означает произносить его текст как свой собственный, рожденный здесь и сейчас. Чтец на мгновение становится автором, его внутренний мир сливается с авторским и воплощается в художественном слове.

9. Какие чувства, настроения, позиции сталкиваются в стихотворении, что побеждает? Каков пафос стихотворения? Ответы на эти вопросы требуют обобщения всех наблюдений и выводов, сделанных в процессе анализа.

В следующей главе представлены образцы литературоведческого и исполнительского анализа произведений разных жанров.

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАЗНЫХ ЖАНРОВ

В этой главе вы познакомитесь с образцами литературоведческого и исполнительского анализа произведений разных жанров.

## 4.1. ИСПОЛНЕНИЕ РАССКАЗА

### 4.1.1. Чтение текста

**Задание.** Прочтите рассказ В. Ю. Драгунского для дальнейшего анализа.

*«Он живой и светится...»*

I. Однажды вечером я сидел во дворе, возле песка, и ждал маму. Она, наверное, задерживалась в институте или в магазине или, может быть, долго стояла на автобусной остановке. Не знаю. Только все родители нашего двора уже пришли, и все ребята пошли с ними по домам и уже, наверное, пили чай с бубликами и брынзой, а моей мамы все еще не было...

И вот уже стали зажигаться в окнах огоньки, и радио заиграло музыку, и в небе задвигались темные облака — они были похожи на бородатых стариков...

И мне захотелось есть, а мамы все не было, и я подумал, что, если бы я знал, что моя мама хочет есть и ждет меня где-то на краю света, я бы моментально к ней побежал, а не опаздывал бы и не заставлял ее сидеть на песке и скучать.

II. И в это время во двор вышел Мишка. Он сказал:

— Здорово!

И я сказал:

— Здорово!

Мишка сел со мной и взял в руки самосвал.

— Ого! — сказал Мишка. — Где достал? А он сам набирает песок? Не сам? А сам сваливает? Да? А ручка? Для чего она? Ее можно вертеть? Да? А? Ого! Дашь мне его домой?

Я сказал:

— Нет, не дам. Подарок. Папа подарил перед отъездом.

Мишка надулся и отодвинулся от меня. На дворе стало еще темнее.

**III.** Я смотрел на ворота, чтоб не пропустить, когда придет мама. Но она все не шла. Видно, встретила тетю Розу, и они стоят и разговаривают и даже не думают про меня. Я лег на песок.

Тут Мишка говорит:

— Не дашь самосвал?

— Отвяжись, Мишка.

Тогда Мишка говорит:

— Я тебе за него могу дать одну Гватемалу и два Барбадоса!

Я говорю:

— Сравнил Барбадос с самосвалом...

А Мишка:

— Ну, хочешь, я дам тебе плавательный круг?

Я говорю:

— Он у тебя лопнутый.

А Мишка:

— Ты его заклеишь!

Я даже рассердился:

— А плавать где? В ванной? По вторникам?

И Мишка опять надулся. А потом говорит:

— Ну, была не была! Знай мою доброту! На!

И он протянул мне коробочку от спичек. Я взял ее в руки.

— Ты открой ее, — сказал Мишка, — тогда увидишь!

**IV.** Я открыл коробочку и сперва ничего не увидел, а потом увидел маленький светло-зеленый огонек, как будто где-то далеко-далеко от меня горела крошечная звездочка, и в то же время я сам держал ее сейчас в руках.

— Что это, Мишка, — сказал я шепотом, — что это такое?

— Это светлячок, — сказал Мишка. — Что, хорошо? Он живой, не думай.

— Мишка, — сказал я, — бери мой самосвал, хочешь? Навсегда бери, насовсем! А мне отдай эту звездочку, я ее домой возьму...

**V.** И Мишка схватил мой самосвал и побежал домой. А я остался со своим светлячком, глядел на него, глядел и никак не мог наглядеться: какой он зеленый, словно в сказке, и как он хоть и близко, на ладони, а светит, словно издалека... И я не мог ровно дышать, и я слышал, как стучит мое сердце, и чуть-чуть колело в носу, как будто хотелось плакать.

И я долго так сидел, очень долго. И никого не было вокруг. И я забыл про всех на белом свете.

**I-A.** Но тут пришла мама, и я очень обрадовался, и мы пошли домой. А когда стали пить чай с бубликами и брынзой, мама спросила:

**II-A.** — Ну, как твой самосвал?

А я сказал:

— Я, мама, променял его.

**III-A.** Мама сказала:

— Интересно! А на что?

Я ответил:

— На светлячка! Вот он, в коробочке живет. Погаси-ка свет!

**IV-A.** И мама погасила свет, и в комнате стало темно, и мы стали вдвоем смотреть на бледно-зеленую звездочку.

Потом мама зажгла свет.

— Да, — сказала она, — это волшебство! Но все-таки как ты решился отдать такую ценную вещь, как самосвал, за этого червячка?

— Я так долго ждал тебя, — сказал я, — и мне было так скучно, а этот светлячок, он оказался лучше любого самосвала на свете.

**V-A.** Мама пристально посмотрела на меня и спросила:

— А чем же, чем же именно он лучше?

Я сказал:

— Да как же ты не понимаешь?! Ведь он живой! И светится!..

## 4.1.2. Ответы на основные вопросы

1. Нравится ли мне произведение, которое я собираюсь прочитать детям? Чем оно меня привлекло? Что в нем есть особенного?

2. Ради чего я хочу прочитать детям именно это произведение? Что с ними должно произойти, когда они его прослушают? Какие чувства я хочу у них вызвать? О чем хочу поразмышлять вместе с ними?

У меня как читателя все «Денискины рассказы» вызывают эмпатию. То, как В.Ю. Драгунский относится к детям, то, как тонко

он разбирается в движениях детских душ, вызывает уважение и восхищение. Его легкая ирония, направленная на мир не всегда оказывающихся на высоте положения взрослых, которым тоже есть чему поучиться у своих детей, заставляет критически взглянуть на себя. Владение средствами комического, знание особенностей детской речи делают рассказы писателя живыми, вызывают уверенность в глубокой жизненной правде, которая лежит в их основе.

Рассказ «Он живой и светится...» переносит нас в мир маленьких детей, еще дошкольников, но ставит серьезные проблемы, о которых, я полагаю, важно задуматься и моим воспитанникам. Но я не хочу объяснять им на скучных примерах, что такое настоящие жизненные ценности. Мне кажется, что, прослушав рассказ, они почувствуют это сами. А после чтения я побеседую с ними и узнаю, как они отнеслись к поступку Дениски, чью сторону в конфликте приняли, и помогу разобраться в описанной писателем ситуации, не навязывая своего мнения, а привлекая внимание детей к причинам поступков героев, их словам и чувствам.

### 4.1.3. Литературоведческий анализ

«Он живой и светится...» — литературное произведение. Его автор — русский детский писатель Виктор Юзефович Драгунский (1913—1972). Первые рассказы о Дениске, позже объединенные в книгу «Денискины рассказы», были написаны в 1959 году. Время действия книги — начало 60-х годов XX века.

Это *эпическое* произведение, так как в его основе — повествование о жизни героя; поскольку в произведении речь идет только об одном событии и в нем мало действующих лиц, то это *рассказ* (жанр), написанный прозой.

Рассказ «Он живой и светится...» знакомит читателей с Дениской, точнее, с особенностями мировосприятия этого мальчика, с уже существующей у него, хотя и осознаваемой лишь интуитивно, системой ценностей.

Название рассказа необычное и, как становится понятно в финале, метафорическое. В название автор выносит слова Дениски, который отстаивает перед мамой свое представление о ценностях.

В рассказе всего три действующих лица — Дениска, его друг Мишка и мама Дениски. Главный герой, безусловно, Дениска. Мы становимся свидетелями его ожидания запаздывающей с работы мамы, его встречи с Мишкой и разговора между мальчиками.



Мишке понравился Денискин самосвал, и он хочет выменять его. Сначала Дениска отказывается от предложений Мишки, но потом соглашается отдать самосвал за светлячка. Любуясь светлячком, Дениска дождался мамы, а дома попытался объяснить ей, почему он выменял «червячка» на такую дорогую игрушку — папин подарок. Это *фабула* рассказа.

*Экспозицией* является фрагмент, заканчивающийся словами «...сидеть на песке и скучать». В экспозиции мы узнаем и о скрытом конфликте Дениски и мамы: мама опаздывает.

*Завязка* начинается со слов *И в это время во двор вышел Мишка* (первое *вдруг*) и заканчивается словами *Мишка надулся и отодвинулся от меня. На дворе стало еще темнее.*

Следующий фрагмент — *развитие действия* — это предложения Мишки. Развитие действия завершается первой *кульминацией* — *Я открыл коробочку... А мне отдай эту звездочку, я ее домой возьму,* — за которой следует *развязка*, разрешение конфликта между Мишкой и Дениской. *И Мишка схватил мой самосвал... И я забыл про всех на белом свете.*

Приход мамы, казалось бы, снимает намеченный в экспозиции скрытый конфликт — рассказ может быть завершен.

Но тут же начинается новое действие и намечается новый конфликт. Экспозицией в нем становится сообщение о приходе мамы, а завязкой — вопрос мамы о самосвале. Действие развивается стремительно и летит к кульминации: *И мама погасила свет...* Но рассказ построен так, что развязки этого конфликта в нем нет, финал оказывается открытым: мы слышим вопрос мамы и ответ сына. Но сказать однозначно, приняла ли мама позицию сына, нельзя.

Наличие второго конфликта и открытого финала придают рассказу своеобразие и многоплановость.

Дениска предстает в этом рассказе как мальчик, наделенный фантазией, воображением, способностью откликаться на тончайшие движения окружающего его мира, устремленный к тайне, сказке и умеющий увидеть сказку в реальной жизни: чудо светлячка — это чудо природы, которое сильнее и грандиознее сказочного волшебства именно потому, что абсолютно реально. Светлячка можно держать в руке, но это не лишает его прелести и сказочности.

Способность Дениски видеть в обычном, повседневном что-то свое обозначена писателем в самом начале рассказа. Дениска ждет маму, но его настроение нельзя определить одним словом, нарисовать одной краской. Ожидание того, кто опаздывает, всегда доставляет нам волнения — волнуется и Дениска, но это не мешает

ему размышлять, чтобы погасить тревогу: «Она, наверное, задерживалась в институте или в магазине или, может быть, долго стояла на автобусной остановке». Это предложение говорит и о том, что Дениска уже не в первый раз оказывается в подобной ситуации, что он прекрасно знаком с жизненными реалиями. Но несмотря на целый ряд возможных и объективных обстоятельств, задержавших маму, Дениска все-таки обижается. Об этом говорят следующие два предложения. И мы понимаем, что ему очень одиноко.

Драгунский добивается контраста между уютным домашним миром, который есть у каждого ребенка, и положением Дениски, на время лишённого тепла повседневности. Но это еще не все, что мы узнаем о герое рассказа. Уже первый абзац раскрывает нам уникальное качество мальчика — его фантазию, способность мгновенно переноситься из реального мира в воображаемый. Вот он видит маму на автобусной остановке, а вот — своих сверстников, пьющих чай. Во втором абзаце внимание Дениски переключается на пейзаж, который тоже становится пищей для фантазии: огоньки окон и музыка сопровождают танцу облаков. В.Ю. Драгунский строит предложение так, что движение «темных облаков» воспринимается как следствие заигравшей музыки. И тут же облака превращаются в бородатых стариков. Это сравнение несет и эмоциональную окраску: Дениска устал, день завершен — образ старости появляется как ассоциация, вызванная и формой облаков, и их цветом, и психологическим состоянием героя. Многооточие в конце предложения указывает и на то, что фантазия героя устремляется дальше, и на то, что проходит время.

Именно течение времени приводит Дениску к новому состоянию: он уже проголодался. Повтор «а мамы все не было» (конец первого и начало третьего абзацев) подчеркивает неумолимое движение времени и усиливает чувство одиночества мальчика. Его фантазии все больше и больше определяются этим чувством, и конкретный образ мамы занимает в них центральное место. Мы понимаем, что герой привязан к маме, что без нее ему скучно и ничто ему ее не заменит. Он создает модель поведения, которая приемлема для него и которую он ждет от взрослых: нельзя заставлять ждать того, кого любишь, кто в тебе нуждается; нет ничего важнее, чем дорогой тебе человек.

Вот как много мы узнаем о Дениске из экспозиции рассказа.

Действие начинается с появления Мишки. Частица «и» в начале первого предложения подчеркивает внезапность его появления. Приветствие — подражание взрослым — рождает надежду на то,

что Мишка сможет отвлечь Дениску от грустных мыслей, скрасить время ожидания. Но, чтобы это произошло, Мишка должен хотя бы удивиться тому, что Дениска во дворе один, обратить внимание на то, что он не играет, почувствовать его эмоциональное состояние. Но этого не происходит, поскольку внимание Мишки привлекает не Дениска, а игрушечный самосвал. О том, что у Дениски с собой игрушка, мы узнаем именно от Мишки, сам герой словно забыл про него, погруженный в свои переживания и фантазии.

Вопросы, которые обрушивает Мишка на своего товарища, отменяют диалог. Драгунскому не нужно описывать, что делает мальчик в это время: мы легко восстанавливаем его действия по вопросам, которые он задает. Ответов Дениски мы не слышим: он выключен из диалога, а Мишка, по сути, в них не нуждается. Мишка напорист и практичен: ему понравилась игрушка, и он просит разрешения взять ее домой. Просьба естественная и понятная, поэтому Дениска старается объяснить свой отказ: это подарок папы. За этой короткой репликой кроется глубокое содержание, которое ребенок еще не может передать словами: подарок становится своеобразным заменителем отсутствующего папы, а разве папу можно одолжить? Это очевидно для Дениски, но не для Мишки. Вновь в рассказе звучит лейтмотив обиды. И природа словно реагирует на случившееся: «На дворе стало еще темнее». Конечно, время не стоит на месте, но темнеет на душе у Дениски, потому что ссоры он не хочет, но и изменить себе не может.

Конфликт обозначен: Мишка обиделся на Дениску из-за отказа одолжить самосвал, а Дениска продолжает переживать свой затянувшийся странный конфликт то ли с мамой, то ли со временем. Не отвлек Мишка друга от переживаний, не скрасил его одиночества, и поэтому Дениска вновь предается фантазиям на тему «Причина опоздания мамы». Его ожидание достигает высшей точки, о чем свидетельствует фраза: «Я смотрел на ворота, чтоб не пропустить, когда придет мама». Но заметим, Дениска не жалуется товарищу, ни слова не говорит о том, что он волнуется, что ему скучно: ведь и маму не заменит никто.

Мишка же не обращает внимания на позу Дениски, на его взгляд, не чувствует его напряжения: он озабочен своей проблемой — самосвалом. словно объяснения Дениски и не было! Развитие действия обретает стремительность: Мишка начинает торговаться. Начинается второй акт пьесы под названием «Самосвал». Реплика Дениски уже не объяснение. Она звучит даже грубо, будто Дениска отмахивается от навязчивой мухи. А Мишка как ни в чем не бывало продолжает торг и добивается того, что Дениска от-

вечает. В этом диалоге обозначаются ценности второго героя: что именно он готов отдать за понравившийся ему самосвал — «подарок папы». Для Мишки ответы Дениски только повышают цену товара, для Дениски же предложения Мишки абсурдны сами по себе, но «лопнутый плавательный круг» — это уж слишком. Глагол «рассердился» показывает реакцию Дениски, а его ответ звучит колко-иронично и служит сигналом к прекращению торга.

Последняя попытка Мишки — спичечный коробок — вызывает поначалу удивление: что же еще может он сопоставить с подарком Денискиного папы? Но Мишка намекает на свою «чрезмерную доброту», и мы понимаем, что он выложил свою последнюю карту — самое дорогое для него, самое ценное, чем он владеет. Что же это может быть?

То, что открылось Дениске в спичечном коробке, — тайна. Мы только наблюдаем ее вместе с героем. Описание передает и чувства мальчика, и яркость его фантазии. Сравнение «светло-зеленого огонька» с далекой крошечной звездочкой (уменьшительные суффиксы создают образ чего-то очень маленького) было бы не так уж и интересно, если бы не было частью оксюморона: звездочка далеко-далеко — и в то же время она на ладони. Вот это совмещение невозможных пространственных ощущений и вызывает у Дениски восторг, заставляющий его перейти на шепот. А Мишка, как купец, нахваливает свой товар. Неужели он никогда не переживал того, что переживает на наших глазах Дениска? Обратим внимание на то, что Мишка понимает, что светлячок не «лопнутый круг», что он действительно хорош, но при этом готов променять его на игрушку. Неслучайно Драгунский подчеркивает, что, услышав предложение Дениски, Мишка «схватил» самосвал и «побежал домой»: вдруг товарищ передумает!

А для Дениски светлячок — это прежде всего чудо. Его описание предлагается во второй раз: мальчик не может оторваться от огонька. Сравнение цвета «зеленый, словно в сказке» взывает к читательскому воображению: мальчик не в силах описать его оттенки. Нет у него слов и для выражения своих переживаний, поэтому он описывает только физические ощущения: «не мог ровно дышать», «слышал, как стучит мое сердце», «кололо в носу, как будто хотелось плакать». Если мы воспроизведем это состояние, то и испытаем то чувство, которое не умеет обозначить Дениска. Сила светлячка такова, что заставляет Дениску забыть обо всем на свете — даже о маме! Впечатлительность ребенка удивительна: мир открыт для всех, но не все способны удивляться, отзываться на его призывы, замечать его чудеса и тайны.

Конфликт между Дениской и Мишкой разрешен к обоюдному удовольствию, но рассказ еще не закончен: ведь мы-то помним, что герой ждет маму.

Ценностные категории заданы Драгунским как оппозиция: с одной стороны, материальные — самосвал, марки, плавательный круг — то, что ценит Мишка; с другой — подарок папы, дом и светильник — то, что оказывается важным для Дениски.

Образ мамы — взрослого человека — помогает писателю обозначить оппозицию «ценная вещь» — и «червячок», проявить ее, привлечь к ней внимание читателя. Неожиданно в рассказе именно то, что проблема выбора встает не перед ребенком, который мгновенно решает этот вопрос, а перед взрослым человеком.

Мама, узнав о поступке сына, как будто занимает положение Мишки в конфликте с Дениской, а Дениска отстаивает свою правоту. И мы тревожимся, поймет ли мама сына, не разрушит ли одним словом чудо, не посягнет ли на хрупкую еще, но так тонко чувствующую душу ребенка грубым вмешательством.

Впрочем подозрения быстро отменяются хотя бы тем, как смело Дениска отвечает на вопрос мамы о самосвале. Он не обманывает, не изворачивается — значит, не ждет наказания. Нет и многоточий, которые говорили бы о заминке, неуверенности отвечающего. Только обращение перед сказуемым звучит как разбег, подготовка к прыжку — значит, все-таки Дениска понимает, что оценки его и мамы могут не совпасть.

Реакция мамы говорит о ее родительской позиции: сначала понять — потом делать выводы. Ей важно узнать, что же для ее сына оказалось дороже папиного подарка. Кульминация этой части по смыслу практически совпадает с предыдущей: теперь маме открывается чудо, и ее впечатления хоть и не описаны подробно (рассказчик Дениска может передать только то, что он видит и слышит), но оценка совпадает с сыновней — «волшебство».

Однако взрослое сознание вторгается в сказочный мир и, кажется, готово его разрушить. Мама задает сыну конкретный «взрослый вопрос», подчеркивая материальную суть предметов: ценная вещь самосвал — и червячок. Не отречется ли Дениска от своего чуда, не обнаружит ли очевидное: это всего лишь насекомое! А Дениска не колеблется: его позиция определена, и он пытается объяснить маме причину своего выбора.

Финал рассказа неоднозначен. Может показаться, что мама сопротивляется и добивается от сына конкретного ответа: «Чем именно он лучше?» С точки зрения взрослого, оценивающего мир, как и Мишка, по степени полезности и материальной стоимости,

ответить на него практически невозможно. А вот ребенок справляется с этой трудностью мгновенно, даже не замечая ее. Напротив, «непонятливость» мамы даже вызывает у него раздражение. Но одно обстоятельство в авторской ремарке перед вопросом мамы заставляет усомниться в мамином непонимании: Драгунский пишет: *пристально посмотрела на меня*. Вот в этом *пристально* и таится намек на то, что мама испытывает сына, намеренно «давит» на него, проверяя прочность его позиции.

Финал рассказа открытый, развязка отсутствует и заставляет читателя вновь и вновь возвращаться к вопросу о том, сохранит ли Дениска романтическое отношение к миру и надежду на то, что взрослые его поймут.

Выбор автором формы повествования от первого лица — рассказчик сам Дениска — помогает писателю показать, каким видит мир ребенок, который далеко не все понимает, а если понимает, то не все может объяснить, выразить словами. Но зато его чувства не замутнены, у него еще нет стереотипов, он непосредствен и эмоционален, тонко улавливает фальшь, неискренность. Оценки ребенка не всегда будут верны, не всегда справедливы из-за непонимания и незнания всех деталей ситуации, что, в свою очередь, будет рождать комическое.

Итак, в центре внимания Драгунского душа ребенка — внутренний мир Дениски и его друга Мишки. Писатель подчеркивает различия в их жизненных позициях, системах ценностей, характерах, а кроме того, знакомит нас и с мамой Дениски, безусловно, оказывающей огромное влияние на сына, вызывающей его доверие и нежную любовь. Автор открывает и детям, и взрослым уникальную способность ребенка любить мир, ценить в нем превыше всего красоту, поэзию. Этот рассказ — своеобразная прививка читателям от пошлости, бытовой заземленности. Так можно определить *нафос* этого произведения, его *игею*.

Чистота души ребенка, по Драгунскому, должна заставить взрослых прислушаться и к мнению маленького человека, обратить их внимание на то, что процесс становления личности сложен и требует бережного отношения и внимания. «Денискины рассказы» явно написаны не только для детей, но и для их родителей: уроки жизнь преподносит и тем и другим.

В ходе анализа мы выявили конфликт и его участников, определили, как меняется эмоциональная атмосфера рассказа и состояние каждого участника, раскрыли особенности внутреннего мира каждого мальчика и увидели принципиальные различия между героями. Все это привело нас к пониманию скрытого в рассказе под-

текста и его идеи. Теперь, помня, что задача чтеца — донести до слушателя не только содержание, но и смысл рассказа в целом и каждой фразы в частности (подтекст), заразить слушателя состоянием главного героя, вызвать в слушательском воображении определенное видение мира, — отразим сделанные нами наблюдения в разметке текста и постараемся детально прояснить подтекст каждой фразы.

#### 4.1.4. Исполнительский анализ

Римскими цифрами пронумеруем элементы фабулы и подумаем, какие картины мы будем рисовать своим слушателям и какие чувства мы будем пробуждать в них, какие мысли и оценки будем выражать, читая каждую часть.

Условные обозначения:

/ — логическая пауза между синтагмами;

// — логическая пауза между смысловыми частями сложного предложения;

/// — логическая пауза после конца предложения перед новым предложением и между абзацами;

\ — психологическая пауза;

| — люфтпауза;

|| — интонационная пауза;

слово, выделенное курсивом, — синтагматическое ударение;

выделенное курсивом и подчеркнутое слово — фразовое ударение;

выделенное полужирным курсивом и подчеркнутое слово — логическое ударение, отменяющее нормативное фразовое.

Сначала выполним техническую работу: разобьем текст на фразы, синтагмы, расставим логические паузы, синтагматические и фразовые ударения, исходя из логических законов речи.

I. Однажды *вечером* / я сидел во дворе, / возле *песка*, / и ждал *маму*. /// Она, наверное, задерживалась в *институте* или в *магазине* / или, может быть, долго стояла на автобусной *остановке*. /// *Не знаю*. /// Только *все родители* нашего двора уже пришли, // и *все ребята* пошли с ними по домам и уже, наверное, пили чай с *бубликами* и *брынзой*, // а *моей мамы* все еще *не было*... ///

И вот уже стали зажигаться в окнах *огоньки*, // и радио заиграло *музыку*, // и в небе задвигались темные *облака* — // они были похожи на бородатых *стариков*... ///

И мне захотелось *есть*, // а мамы все *не было*, // и я *подумал*, // что, если бы я *знал*, // что моя мама *хочет есть* и *ждет* меня где-то на краю света, // я бы моментально к ней *побежал*, / а *не опаздывал бы* / и *не заставлял* ее сидеть на песке и скучать. ///

Теперь подумаем над логическими ударениями и психологическими паузами. Нужны ли они в этой части? Для удобства пронумеруем предложения.

Расстановка логических ударений и психологических пауз мотивируется подтекстом, смыслом, который вкладывает в произносимую фразу рассказчик. Мы уже выяснили, что Дениска ждет, скучает и не знает, чем заполнить свое одиночество, как преодолеть его. Чтобы передать в чтении это состояние, выделим в четвертом предложении словосочетания со словом *все* (*все* родители; *все* ребята; при этом они будут произноситься слитно, как одно слово: *всеродители, всеребята*). Местоимение *все* не случайно повторяется автором — значит, перед нами повтор, требующий усиления звучности на втором словосочетании. Логическое ударение в последней части сместится на местоимение *моей* (*моей мамы*), подчеркнув тем самым противопоставление родителей других ребят и мамы Дениски. Это слово окажется главным во всем предложении, и на него сместится фразовое ударение. Психологическая пауза после слова *мамы* создаст смысловое напряжение.

В шестом предложении логическое ударение отменяет синтагматическое, падающее на слово *знал*, которое мы поставили по правилам логики речи: смысл предложения в том, что Дениска противопоставляет себя маме, поэтому акцент следует сделать на местоимении *я*, подчеркивая противопоставление *Дениска* (*я*) — *мама* (*она*).

Конечно, для Дениски важно и то, что он не стал бы раздумывать, поэтому, казалось бы, логическое ударение должно прийти на слово *моментально*. Но в предложении есть противопоставление и однородные сказуемые, что отменяет наше решение: *побежал, а не опаздывал бы... не заставлял...* Добавим, что инверсия в этой части (*к ней побежал* вместо *побежал к ней*) усиливает позицию сказуемого.

После работы с подтекстом наша разметка примет несколько иной вид:

1. Однажды *вечером* / я сидел во *дворе*, / возле *песка*, / и ждал маму. /// 2. Она, наверное, задерживалась в *институте* или в магазине / или, может быть, / долго стояла на автобусной остановке. /// 3. Не знаю. /// 4. Только **все родители** нашего двора уже пришли, // и **все ребята** пошли с ними по домам и уже, наверное, пили чай с бубликами и брынзой, // а **моей** мамы \ все еще не было... /// \

5. И вот уже стали зажигаться в окнах огоньки, // и радио заиграло музыку, // и в небе задвигались темные облака — // они были похожи на бородатых стариков... /// \



б. И мне захотелось есть, // а мамы все не было, // и я подумал, // что, если бы я знал, // что моя мама хочет есть и ждет меня где-то на краю света, // я бы моментально к ней побежал, / а не опаздывал бы / и не заставлял ее сидеть на песке и скучать. ///

Теперь будем работать над плавностью, изменениями тона и силы голоса, помня, что все эти средства речевой выразительности должны быть оправданы содержанием рассказа.

Экспозицию нужно прочитать плавно, размеренно: ведь она передает размышления мальчика и томительный процесс ожидания. Время тянется медленно. Эту атмосферу мы воссоздадим, если будем произносить фразы плавно, делая между ними большие паузы, передающие течение времени. В то же время многочисленные союзы «и», соединяющие как простые предложения в составе сложных, так и абзацы, задают ритм и выполняют связующую функцию — одно состояние плавно вытекает из другого, настроение мальчика постепенно (!) ухудшается. Последнее слово экспозиции — скучать — как финальный аккорд: к нему устремлен весь этот микротекст.

Дениска скучает, поэтому говорить он должен с некоторой грустью и не очень громко. Но печаль его даже привычна (мама не в первый раз задерживается), в ней нет раздражения, Дениска не волнуется, поэтому и слова произносятся медленно. И лишь в шестом предложении в интонации появится легкая обида и даже возмущение.

Все предложения повествовательные, значит, интонация в конце каждого понижается. Но многие предложения сложные по своей структуре, это требует выделения главной смысловой части всего предложения, что мы и сделали, поставив фразовые ударения. Многоточия в конце первого и второго абзацев — знаки долгой паузы, пауза логическая совпадет здесь с психологической. Слушатель будет испытывать напряжение, ждать, не появится ли мама Дениски. Текст экспозиции стремится к последнему предложению, к его последнему слову, поэтому можно несколько увеличить темп речи, читая шестое предложение. Здесь же следует и увеличить силу голоса, читать громче, тем самым показав, что Дениска все-таки обиделся.

Проделаем аналогичную работу с остальными частями.

II. И в это время во двор вышел Мишка. // Он сказал: /

— Здорово! ///

И я сказал: /

— Здорово! ///

Мишка сел со мной / и взял в руки самосвал. ///

— Ого! — / сказал Мишка. /// — Где достал? /// А он сам набирает песок? /// Не сам? /// А сам сваливает? /// Да? /// А ручка? /// Для чего она? /// Ее можно вертеть? /// Да? /// А? /// Ого! /// Дашь мне его до- мой? ///

Я сказал: /

— Нет, / не дам. /// Подарок. /// Папа подарил перед отъездом. /// Мишка надулся и отодвинулся от меня. /// На дворе стало еще тем- нее. ///

Эмоции рассказчика в этой части можно представить так: *на- дежда* (появился друг) — *разочарование* (самосвал для Мишки важнее, чем Дениска).

Но в этой части звучит и речь Мишки, поэтому для него мы тоже должны найти характерную интонацию. Каковы же его чув- ства? Сначала *радость* (он видит во дворе друга, с которым можно поиграть). Но внимание Мишки переключается на самосвал: он его изучает, задает вопросы и сам же находит на них ответы, ис- следуя машину. Читая его монолог, исполнитель должен стать ре- бенком, который рассматривает игрушку, которому жутко инте- ресно, как она действует, что она может, и которому все больше хочется иметь такую же, хотя бы ненадолго.

Логическое ударение появится только в одном предложении: «Папа подарил перед отъездом». Здесь важно, что это подарок папы, а не кого-нибудь еще. Но ведь важно и то, что папа уехал, его нет — подарок словно заменяет его. Как это передать интона- ционно? Разобьем предложение на две синтагмы с помощью пси- хологической паузы, поставим ударение на словах *папа* и *перед отъездом*: Папа подарил \ *перед отъездом* — и произнесем вто- рую часть как пояснение.

III. Я смотрел на *ворота*, // чтоб *не пропустить*, / когда придет *ма- ма*. /// Но она все *не шла*. /// Видно, встретила *тетю Розу*, // и они *стоят* и *разговаривают* и даже *не думают* про меня. /// Я лег *на песок*. ///

Тут Мишка говорит: //

— Не дашь самосвал? ///

— Отвяжись, / Мишка. ///

Тогда Мишка говорит: //

— Я тебе за него могу дать одну *Гватемалу* и два *Барбадоса!* ///

Я говорю: //

— Сравнил *Барбадос* / с самосвалом... ///

А Мишка:

— Ну, *хочешь*, // я дам тебе плавательный круг? ///

Я говорю: //

— Он у тебя лопнутый. ///

А Мишка: //

— Ты его заклеишь!  
Я даже рассердился: //  
— А плавать где? /// В ванной? /// По вторникам? ///  
И Мишка опять надулся. /// А потом говорит: //  
— Ну, / была не была! Знай мою доброту! /// На! ///  
И он протянул мне коробочку от спичек. /// Я взял ее в руки. ///  
— Ты открой ее, // — сказал Мишка, — // тогда увидишь!

Третью часть рассказчик начинает с усилившимся чувством обиды: он ждет маму, а она... Поэтому у Дениски и появляются предположения не об объективных причинах ее опоздания, как в первой части, а о тете Розе, которая вызывает у него раздражение, переносящееся и на маму: *и даже не думают про меня.* Усилительная частица *даже* показывает место удара. Фраза «Я лег на песок» произносится с отчаянием, словно Дениска потерял всякую надежду и это некий знак протеста.

Мишка же не замечает состояния друга. Он занят только самосвалом: цель всех его речей и действий — выменять понравившуюся ему игрушку. Поэтому он не реагирует на раздражение Дениски, на его ироничные замечания, последовательно перечисляя все свои «сокровища». При этом ему важно убедить Дениску в том, что это стоящие вещи: он нахваливает их, как опытный торговец.

Дениска же только раздражается: все предложения Мишки кажутся ему смешными, да ему вообще не до Мишки, он как бы отмахивается от него. Он не хочет обидеть друга, но и вступать в торг тоже не хочет: он занят другим, его тревожит опоздание мамы. Эмоциональная кульминация сцены — Дениска все-таки сердится. Его вопросы должны прозвучать резко, отрывисто, с усилением голоса.

Диалог прерывается паузой: Мишка обиделся. Но желание получить самосвал сильнее обиды. Мишка решается на последний шаг: он готов отдать действительно лучшее, что у него есть. При этом он сразу объясняет, что сокровище в самой коробке, опасаясь нового раздражения Дениски. Значит, речь ттеца ускорится на последних фразах Мишки.

Диалог произносится отрывисто, потому что предложения маленькие, многие из них неполные. Каждую новую Мишкину попытку выменять самосвал предваряют паузы. Слова автора, вводящие реплики персонажей, произносятся быстрее, чем сами реплики, и как бы отодвигаются на второй план.

**IV.** Я открыл коробочку / и сперва ничего не увидел, // а потом \ увидел маленький светло-зеленый огонек, // как будто где-то далеко-далеко

от меня / горела крошечная звездочка, // и в то же время / я сам держал ее сейчас в руках. ///

— Что это, / Мишка, // — сказал я шепотом, — // что это такое? ///

— Это светлячок, // — сказал Мишка. — // Что, / хорошо? /// Он живой, / не думай. //

— Мишка, // — сказал я, — // бери мой самосвал, / хочешь? /// Навсегда бери, / насовсем! /// А мне отдай эту звездочку, // я ее домой возьму... ///

Настроение Дениски в четвертой части резко меняется. Первое предложение повествовательное, сообщающее о содержимом коробочки. Смысл его в том, что мальчик пока не понимает, что же именно находится в коробке: он видит чудо — звездочку. В повествование включено описание, которое нужно прочитать, переживая потрясение, удивление: звездочка далеко и одновременно — в руках. После первого предложения следует сделать длинную паузу, чтобы дать слушателям возможность пережить вместе с героем это чудо и одновременно заинтересовать тайной. Поэтому вопрос Дениски звучит тихо, плавно, словно он боится спугнуть звездочку, погасить ее (авторская ремарка указывает на это). Мальчик произносит слова и продолжает любоваться звездочкой — вопрос нужно окрасить этим чувством. Мишка же говорит гораздо громче, резче, отрывистее, его ответ — это подтверждение его же предположений о том, что может заинтересовать его мечтательно-го друга. И вопрос *Что, хорошо?* произносится как внутреннее утверждение: Мишка не сомневается в ответе. Мало того, он открывает еще один секрет: светлячок живой.

В последних репликах Дениски ощущение чуда лишь усиливается, словно он и не слышал слов Мишки, не понял, что это обыкновенный светлячок, каких много. Он по-прежнему называет его звездочкой, он для него важнее, ценнее всех игрушек на свете, даже папиного подарка. Дениска говорит быстро, плавно и тихо, потому что торопится, опасается, что Мишка передумает. Слова *Навсегда бери, насовсем!* содержат смысловой повтор, который произносится шепотом, но с усилением голоса. Важно сохранить многоточие, за которым — полет воображения Дениски, его мечты о том, как он будет любоваться своей звездочкой дома.

**V.** И Мишка схватил мой самосвал и побежал домой. /// А я остался со своим светлячком, / глядел на него, / глядел / и никак не мог наглядеться: // какой он зеленый, / словно в сказке, // и как он хоть и близко, / на ладони, / а светит, / словно издалека... /// И я не мог ровно дышать, // и я слышал, // как стучит мое сердце, // и чуть-чуть кололо в носу, / как будто хотелось плакать. ///

И я долго так сидел, / очень долго. /// И никого не было вокруг. /// И я забыл про всех на белом свете. ///

Первое предложение произносится быстро. Темп замедляется во втором предложении, паузы между синтагмами чуть длиннее обычных, в синтагмах слова произносятся слитно. Дениска забыл обо всем на свете! Он любит, восхищается. Темнота исчезает, обида, одиночество растворяются в свете звездочки. Предложения во втором абзаце разделяются длинными паузами: идет время, а Дениска его не замечает.

Следующие части разберем все вместе.

**I-А.** Но тут пришла мама, // и я очень обрадовался, // и мы пошли домой. /// А когда стали пить чай с бубликами и брынзой, // мама спросила: //

**II-А.** — Ну, как твой самосвал? ///

А я сказал: //

— Я, || мама, / променял его. ///

**III-А.** Мама сказала: //

— Интересно! /// А на что? ///

Я ответил: //

— На светлячка! /// Вот он, / в коробочке живет. /// Погаси-ка свет! ///

**IV-А.** И мама погасила свет, // и в комнате стало темно, // и мы стали вдвоем смотреть на бледно-зеленую звездочку. ///

Потом мама зажгла свет. /// \

— Да, // — сказала она, — // это волшебство! /// Но все-таки как ты решился || отдать такую ценную вещь, как самосвал, / за этого червячка? ///

— Я так долго ждал тебя, // — сказал я, — // и мне было так скучно, // а этот светлячок, / он оказался лучше любого самосвала на свете. ///

**V-А.** Мама пристально посмотрела на меня || и спросила: //

— А чем же, / чем же именно он лучше? ///

Я сказал: //

— Да как же ты не понимаешь?! /// Ведь он живой! /// И светится!.. ///

Союз *но*, с которого начинается финальный фрагмент, — знак обрыва фантазий Дениски. В первой его части слышится даже некоторое разочарование: мальчику жаль, что нужно закрыть коробок и «погасить» звездочку. Но это в действительности вовсе не разочарование, а, скорее, первая реакция на помеху. Помеха же оборачивается радостью — и уже во второй части предложения Дениска говорит о радости: конечно, у него двойная радость — и светлячок, и мама! Это предложение служит развязкой первой истории — о том, как Дениска ждал маму — и дождался.

Второе предложение открывает новую историю — о том, как мама оценила поступок сына. Поэтому и начать его нужно как принципиально новое сообщение, хотя и связанное логически с предыдущими событиями: *А когда...* Смысловый центр второго предложения — глагол *спросила*.

В вопросе мамы фразовое ударение смещается с вопросительного слова *как* на слово *самосвал*, потому что по сути мама спрашивает о том, как поживает самосвал, нравится ли он сыну, как мальчик провел день, играя с ним, или о чем-то в этом роде.

В коротком ответе Дениски множество эмоций, которые выражаются интонационно. Он собирается с духом: понимая, что маме его поступок может не понравиться, он решает сказать правду. Это передается в чтении с помощью пауз: интонационной — перед обращением (повышением тона на местоимении *я* и резким понижением на слове *мама*. Кроме того, местоимение нужно несколько потянуть, а потом ускорить темп речи на ударном слове *мама*) — и длинной психологической. Она следует после обращения: Дениска принимает решение. После паузы он быстро произносит: *...променял его*. Важно и то, что он не говорит сразу, на что.

Рассмотрим реакцию мамы. Сначала она восклицает: *Интересно!* — здесь слышится и удивление, и непонимание, которое и вызывает паузу перед новым вопросом. Она оценивает сообщение сына, обдумывает его. Ее новый вопрос — реакция мудрого человека, который не бросается отчитывать сына, только услышав слово *променял*, а пытается разобраться в ситуации, понять ее до конца. Ей важно, что же заставило Дениску совершить такой странный поступок.

Мамин вопрос не кажется Дениске трудным. Он с облегчением восклицает, выдыхает волшебное слово. Если мама не стала ругать его за то, что он променял самосвал, то значит, обязательно поймет, какое сокровище он приобрел. Дениска и собирается показать маме чудо. Темп его речи ускоряется, он торопится от нетерпения и от предвкушения новой встречи со своей звездочкой.

Следующее предложение произносим плавно, не торопясь, с интонацией перечисления. После него делаем долгую паузу, обозначая время, которое словно остановилось для мамы и сына.

Волшебная атмосфера исчезает с включением света. Это предложение нужно произнести с некоторым сожалением. Пауза перед словами мамы может стать психологической: ведь интересно, что теперь она скажет, поймет ли сына.

Первая фраза мамы — это настоящее чувство, настоящая оценка. Она словно вырывается у нее. Она на несколько минут стала ребенком и, произнося эту фразу, еще им отчасти остается. Пауза — знак «возвращения» взрослого, у которого несколько другие ценности, чем у ребенка. В сознание мамы возвращается самосвал и ставится рядом со светлячком, который на самом деле только червячок. Она бы не решилась на такой обмен. Что же заставило сына принять другое решение?

Дениска объясняет, не волнуясь: он абсолютно уверен в своей правоте и в том, что родной человек его поймет. Спокойствие и уверенность передаются в небыстром темпе и плавности речи, а в последней части предложения Дениска, возможно, улыбается, видя внутренним зрением светлячка и самосвал и вновь делая выбор в пользу звездочки.

В авторской ремарке ударным становится слово *пристально*. Оно — ключ к пониманию образа мамы. Она не отмахивается от сына, не навязывает ему свою позицию, а вновь пытается его понять. Ее вопросы ведут сына к осознанию своего поступка, к осознанию интуитивно найденной ценности. Но эти вопросы и ее тоже приводят к открытию: она и не подозревала, как глубоко, тонко и мудро уже способен чувствовать ее ребенок. Поэтому энергия нарастает в повторяющихся вопросах, сила звука увеличивается.

А вот ребенок пока не осознает, чем вызваны новые вопросы мамы. Он поражен, как ему кажется, ее непониманием, поэтому его ответы начинаются с вопроса, в котором слышатся удивление и нетерпение. Две последние фразы, по сути, — одно разорванное предложение. Разрыв показывает, что каждое слово важно для Дениски: он называет два самых главных признака своей ценности: живой и светится (т. е. обладает удивительной, чудесной способностью). В эти два слова он вкладывает всю свою душу, все свое желание объяснить маме свою позицию, убедить ее в том, что светлячок — это не игрушка, это чудо, а чудо нельзя даже сравнивать с неживыми игрушками! Дениска вновь переживает тот счастливый момент первой встречи со звездочкой: в его словах — радость, восторг, которые и должны стать для мамы самыми сильными аргументами.

Финальное восклицание не заканчивается точкой — автор ставит многоточие, намекая тем самым и на открытый финал (мы не знаем, что сказала мама, но можем предположить ее реакцию, исходя из логики ее образа) и давая возможность читателю самому сделать вывод о причинах поступка Дениски.

## Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению рассказа В.Ю. Драгунского «Он живой и светится...».
2. Выберите рассказ для детей и выполните его литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте его дома и исполните на занятиях.

## 4.2. ИСПОЛНЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ, АДРЕСОВАННОГО ДЕТЯМ

Рассмотрим стихотворение Сергея Махотина — современного петербургского поэта — «Бабушка проспала» и его восприятие детьми. Это поможет нам конкретно определить цели и задачи исполнения.

### 4.2.1. Чтение текста

**Задание.** Прочитайте стихотворение Сергея Махотина.

#### *Бабушка проспала*

Наша бабушка проспала.  
Мы толпимся вокруг стола,  
Все не можем никак присесть  
И не знаем, что нам поесть.  
Мама шепотом говорит,  
Папа шепотом говорит,  
Маму шепотом он корит,  
Что на плитке каша горит.  
Я на цыпочках выхожу,  
Свой ботинок сам нахожу,  
Сам пальто себе подаю,  
Сам беру я шапку свою.  
Ранец падает. Дверь скрипит.  
Тише! Бабушка наша спит  
И не делает все за нас  
В самый, может быть, первый раз.

### 4.2.2. Ответы на основные вопросы

Это стихотворение привлекает и своим юмором, и тонким проникновением поэта в психологию ребенка, и скрытым за внешней простотой художественной формы глубоким смыслом.



Дети, познакомившись с этим стихотворением, конечно, улыбнутся и, возможно, не заметят скрытой в нем серьезной оценки. Но знакомая многим ситуация, воссозданная поэтом, поможет детям в ходе беседы обнаружить авторскую позицию и посмеяться уже не только над персонажами, но и над собой. Это почти самостоятельное детское открытие будет играть важную роль в их воспитании.

### 4.2.3. Литературоведческий анализ

Сергей Махотин — петербуржец, наш современник, много и интересно пишущий для детей и о детях.

В выбранном нами стихотворении рисуется неожиданно сложившаяся в жизни обычной семьи ситуация. Все привыкли, что домашними делами занимается бабушка: она берет на себя все заботы и хлопоты. И вдруг бабушка, как в сказке, по непонятным причинам проспала, т. е. волею поэта оказалась не принимающей участия в обычных утренних хлопотах.

Поэт рисует *исключительное событие* и выносит его в заглавие стихотворения — «Бабушка проспала». Но о том, что все происходит впервые, читатель узнает в самом финале — «первый раз».

Сообщает о случившемся герой стихотворения — мальчик-школьник, очевидно маленький. Наивное детское описание происходящего лишено каких бы то ни было критических оценок: что ребенок видит, то и говорит. Но мы благодаря своему жизненному опыту можем восстановить то, о чем не говорится прямо: и взрослые, и ребенок так привыкли к заботам бабушки, что, выполняя не такие уж и сложные действия, оказываются беспомощными из-за своей неловкости.

Отсутствие бабушки — потрясение для семьи. Но поэт обращает наше внимание и на то, что на бабушку никто не сердится, а, напротив, все пытаются продлить ее сон, а значит, любят ее.

Авторская позиция и позиция его героев, безусловно, различаются по глубине, хотя позиция автора вытекает из финальной фразы героя: *И не делает все за нас...* Для героев все серьезно — хотя, конечно, не катастрофично. А для автора и читателя — смешно, потому что поведение героев — их неприспособленность к быту — не соответствует их возрасту. Вот отсюда и следует идея, пафос стихотворения: смешно оставаться маленьким, надо как можно быстрее становиться самостоятельным. При этом в авторской интонации нет осуждения: его персонажи вовсе не плохие люди, вовсе не эксплуататоры, просто так сложилось в их доме

(как и во многих), просто все привыкли к постоянной и, возможно, почти незаметной, но абсолютно незаменимой заботе бабушки. И дело не в том, что это плохо! А в том, что такая человеческая беспомощность нелепа, ненормальна.

В качестве основного времени повествования поэт выбрал настоящее время, эта форма подсказывает нам, что стихотворение, по сути, внутренняя речь героя: одновременно и участника событий, и наблюдателя, который фиксирует все, что видит и слышит дома и что делает сам.

Стихотворение так и построено: сначала предложение со сказуемым в форме прошедшего времени — это точка отсчета, завязка действия. А все остальные предложения — в настоящем времени: *толпимся, не знаем, говорит, выхожу, спит, не делает*. Действия передаются очень сжато — называется только самое основное, видимо то, что воспринимается героем как нарушение привычной для него будничной нормы.

В первой строфе употребляются местоимения первого лица: притяжательное *наша* и личное *мы*, — объединяющие всех персонажей, противопоставленных бабушке, в событиях прямо не участвующей, — само ее отсутствие становится главным событием. Герой рисует самую общую картину — реакцию семьи на событие: *толпимся; не можем присесть; не знаем, что поест*.

Во второй строфе картина несколько конкретизируется: мы видим действия мамы и папы. Автор трижды повторяет слово *шепотом*, которое на третий раз создает комический эффект: *корит шепотом*. Попробуйте высказать укоризну, сдерживая силу голоса! Усиливается смешное и второстепенным событием — горит каша. Наше воображение сразу же дорисовывает взрывоопасную атмосферу, сложившуюся на кухне, и даже наполняет ее неприятным запахом горелого. Хотя в строфе нет описаний, мы видим и папу, и маму и можем самостоятельно описать их.

В третьей строфе угол зрения сужается: в центре внимания сам герой, пытающийся самостоятельно собраться в школу. И в этой строфе есть повтор: трижды звучит слово *сам*, подчеркивая, с одной стороны, положительные намерения героя, а с другой — создавая комический эффект, потому что мы понимаем, что до сих пор все это делала бабушка. Авторское отношение пронизано мягкой иронией: за словами *сам*, которые можно понять впрямую так: «Герой мужественно преодолевает трудности!» — звучит противоположная мысль: «Тоже мне трудности! Тоже мне мужество!»

Четвертая строфа не приводит к развязке, а только усиливает комический эффект и иронию, которых не видит, не понимает ге-

рой. Ситуация не доводится до разрешения, она может продолжаться — и мы даже знаем, как. Восклицание-просьба о тишине — благое намерение и ребенка, и взрослых. Здесь вновь все всерьез, потому что герои не видят себя со стороны. Автор же улыбается и заставляет улыбнуться читателей, потому что смотрит на происходящее с другой позиции, объективно.

Исполняя стихотворение, чтец должен помнить и о позиции героя, и о позиции автора. Чем искреннее он передаст позицию героя, тем сильнее будет комический эффект, а значит, слушатель окажется в позиции объективного наблюдателя, т. е. автора.

#### 4.2.4. Исполнительский анализ

Как же нужно прочитать стихотворение, чтобы передать, с одной стороны, наивный взгляд героя, а с другой — авторскую идею и авторское отношение к происходящему?

Во-первых, сразу же оговоримся: это не дидактическое стихотворение, поэтому в чтении не должно быть никакого осуждающего пафоса.

Во-вторых, напомним, что стихотворение написано от первого лица — лица ребенка, который не дает никаких оценок, он просто рассказывает о том, что случилось утром у них дома.

Теперь, выявив идею стихотворения, вскрыв его подтекст, определив позицию автора и его героя, перейдем к разметке текста, к составлению его партитуры.

Определим ритмический рисунок стихотворения:

Наша бабушка || проспала.  
 —○—○○||○○—  
 Мы толпимся вокруг || стола...  
 —○—○○—||○○—

Перед нами пример тонического стихосложения, при котором длина строки измеряется только количеством ударных слогов, в данном случае их по четыре в каждой строке. Внутри строк появляется цезура — дополнительная ритмическая пауза. Обозначим ее двумя вертикальными чертами: ||.

Правильно поставить ударение на последнем слове первой строки помогает рифма: слово *проспала* рифмуется со словом *стола*, в котором ударение падает на последний слог (мужская рифма). Значит, и в слове *проспала* рифма должна быть мужской, т. е. приходится на последний слог. Ритмический рисунок определяет и длину пауз: внутренние делятся столько, сколько длится один слог, а межстиховая — три слога.

Теперь расставим ударения и паузы, определим интонационный рисунок.

Условные обозначения:

/// — межстиховые паузы;

|| — цезуры (ритмические паузы);

| — интонационные паузы (мнимые);

слово, выделенное полужирным курсивом, — фразовое или логическое ударение;

слово, выделенное курсивом, — синтагматическое ударение.

Наша бабушка || **проспала** ///.  
Мы толпимся вокруг || **стола** ///,  
Все не можем никак || **присесть** ///  
И не знаем, || **что** нам поесть ///.

**Мама** шепотом || говорит ///,  
**Папа** шепотом || говорит ///,  
Маму шепотом он || **корит** ///,  
Что на плитке || **каша** горит ///.

Я на **цыпочках** || **выхожу** ///,  
Свой **ботинок** || **сам** нахожу ///,  
**Сам** | пальто || себе **подаю** ///,  
**Сам** | беру я || **шапку** свою ///.

Ранец **падает**. || Дверь **скрипит** ///.  
**Тише!** | Бабушка наша **спит** ///  
И не делает все || **за нас** ///  
В самый, | может быть, | **первый** раз ///.

### **Задачи чтеца (оправдание звучания слова подтекстом) и интонация**

**I строфа.** Это — по форме — сообщение. Так сообщают о чем-то необычном, странном. Здесь слышатся и удивление, и недоумение, и чувство беспомощности. На ударном слоге слова *бабушка* тон повышается, на заударных — чуть понижается, цезура, оправданная психологически (неожиданность), помимо паузы обозначается с помощью повышения тона на первом слоге слова *проспала* и ускорением темпа. Точка совпадает с концом строфы, таким образом, межстиховая пауза следует после понижения тона на самое «дно». Громкость должна быть средней.

Вторая строка устремлена к слову *стола* — этого требуют и рифма, и правила постановки фразового ударения. Аналогично

выделяется и ударное слово в третьей строке. Перед нами вновь цезуры, которые требуют повышения тона на словах *вокруг* и *никак*. Интонация перечисления требует повышения голоса на последних словах второй и третьей строк. Темп речи средний: герой наблюдает, значит, необходимо осознать, что происходит. Но нельзя и слишком медленно читать эту строфу: иначе пропадет эффект растерянности, недоумения. Нужно увидеть, что же происходит на кухне, и нарисовать эту картину. Слова в синтагмах произносятся слитно, в среднем темпе, а межстиховые паузы делятся долго. Сила голоса не увеличивается.

Труднее всего прочитать последнюю строку. В ней необходимо выделить глагол *не знаем* (выделение однородных членов), местоимение *что* (закон появления нового) и рифмующееся слово *поесть*. Необходимо выбрать главное слово в этой фразе. Им будет местоимение *что*. Не нарушая ритм, сместим цезуру и сделаем паузу перед словом *что*. Слово *поесть* окажется акцентированным благодаря понижению тона (конец предложения) и рифме.

**II строфа.** Герой испытывает удивление, потому что все это непривычно для него.

В этой строфе нужно чуть убавить силу голоса, но не переходить на шепот (такая прямая зависимость от смысла создаст комический эффект). Внутренний посыл должен оправдываться недоумением и серьезностью восприятия происходящего героем. Этого можно достичь постепенным усилением ударения: слово *папа* должно прозвучать сильнее, чем слово *мама*. Цезуры добавляют звучности словам, стоящим сразу после них. В третьей строфе слово *он* теряет самостоятельное ударение, сливаясь с последующим. Запятые в конце первой и второй строк разделяют простые предложения, поэтому необходимо в конце обоих этих предложений слегка понизить голос. В конце третьей строки, напротив, нужно повысить тон, вызвав ожидание продолжения предложения. Слова в синтагмах произносятся плавно, что усилит эффект, создаваемый звукописью, — напряженный шепот, при котором плохо слышны гласные звуки, шипение подгорающей каши. Можно подчеркнуть согласный звук [ш], произнеся его более напряженно, чем обычно.

**III строфа.** Герой очень хочет не нарушить тишину, поэтому пытается все делать осторожно, вспоминая, что и как обычно делает бабушка. Одновременно он испытывает гордость за себя. И эту строфу следует читать негромко, медленно, но напряженно, словно вы вместе с героем ищите ботинок, пытаетесь попасть в

рукава пальто, дотягиваетесь до шапки. В этом случае слова в строфе будут читаться более отрывисто, как бы с усилием, вызванным необходимостью преодоления препятствия. В этой строфе тоже много глухих шипящих и свистящих согласных, создающих ощущение шороха, легкого шума: [ц], [ч], [х], [с], [ш].

Интонационные паузы необходимы для выделения слова *сам* в третьей и четвертой строках. Это достигается путем повышения голоса на этом слове. Запятыя в конце строк указывают на перечислительную интонацию и подсказывают соответствующее повышение тона.

**IV строфа.** Эмоции героя в этой строфе стремительно меняются: сначала это досада на свою неловкость, которая объясняется желанием не потревожить бабушку. А в финале — это желание... оправдать бабушку.

Первая строка читается громче. Слова в ней произносятся более отрывисто, тем самым мы передаем нарушение тишины, которое и приводит героя к восклицанию, открывающему третью строку: «Тише!» Интонация восклицания создается повышением тона, но при этом говорим мы тихо. Все дальнейшие строки читаются тихо, с интонацией пояснения, объяснения взрослым, почему нельзя шуметь. Межстиховую паузу, которая разрывает однородный ряд *спит и не делает*, можно оправдать внутренним поиском этого оправдания: почему же нет ничего страшного в том, что бабушка спит? Ответ рождается здесь и сейчас: оказывается, это происходит в первый раз, а первый раз, как известно, прощается. Инверсия разрывает форму превосходной степени — *самый первый*. Если быть точными, то первый — это не прилагательное, а порядковое числительное, и у него нет и не может быть степени сравнения. Но в устной речи эта грамматическая вольность встречается часто, а уж в детской речи — тем более. Сохраняя эту грамматическую неправильность, поэт усиливает комический эффект, показывая, как велико желание ребенка оправдать любимую бабушку, нарушившую правила домашнего уклада. Поэтому последнюю строфу нужно произнести с очень сильным желанием убедить всех подчиниться вашему призыву.

### Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению стихотворения С. Махотина «Бабушка проспала».
2. Выберите стихотворение для детей и выполните его литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните его на занятиях.

## 4.3. ИСПОЛНЕНИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКИ

### 4.3.1. Чтение текста

**Задание.** Прочитайте стихотворение С. Есенина.

#### *Черемуха*

Черемуха душистая	Бежит, струится маленький
С весною расцвела	Серебряный ручей.
И ветки золотистые,	Черемуха душистая,
Что кудри, завила.	Развесившись, стоит,
Кругом роса медвяная	А зелень золотистая
Сползает по коре,	На солнышке горит.
Под нею зелень прятая	Ручей волной гремячу
Сияет в серебре.	Все ветки обдаёт
А рядом, у проталинки,	И вкрадчиво под кручею
В траве, между корней,	Ей песенки поет.

### 4.3.2. Ответы на основные вопросы

Это стихотворение С.А.Есенина вызывает радость. Оно светлое, в нем все искрится, сияет весенней свежестью, юной красотой. Думается, что дети, прослушав это стихотворение, удивятся тому, как поэт сумел нарисовать словами пейзаж и вдохнуть в него жизнь: ведь черемуха и ручей получились у поэта живыми. Это стихотворение наверняка вызовет у детей сильные эмоции, разбудит их воображение и поможет им понять, как важно научиться быть внимательными и передавать в слове не только информацию, но и свое настроение и чувства. Для развития детей можно побеседовать и о том, как поэт достигает такого удивительного эффекта, что помогает ему нарисовать словесный портрет черемухи.

### 4.3.3. Литературоведческий анализ

Сергей Александрович Есенин — русский поэт (1895—1925). Большинство его произведений — лирика. Особое место в его творчестве занимает пейзажная лирика, так как Есенин родился и вырос в деревне — в селе Константинове Рязанской губернии. Трогательное, нежное чувство любви к русской природе звучит почти в каждом стихотворении поэта. Природа для него — живое

существо: она просыпается утром, любит и страдает, засыпает. Мир природы и мир человека находятся в произведениях Есенина в гармонии — это единое пространство, в котором все взаимосвязано: рыжий месяц — жеребенок, осень — рыжая кобыла, ветер — отрок, березки — девушки, луна — лягушка. Этот мир все время находится в движении, он меняется, открывая то одну, то другую сторону своего облика. И даже спящая природа дышит.

Лирический герой Есенина молод душой, он открывает для себя мир, чувствует его движение: токи этого мира питают его. Он любит свой край таким, каков он есть: и грустным, усталым — и звонким, песенным, потому что в жизни все перемешано.

Стихотворение «Черемуха» написано в 1915 году, когда поэт уже не жил в деревне. Но городская круговерть не отняла у Есенина «свежесть глаз и половодье чувств». Цветущая черемуха не может не привлечь к себе внимания, это каждый знает по себе. Но ее поэтический портрет передает не только удивительную красоту: черемуха превращается в своеобразный центр, озаряющий своей красотой мир, и вокруг него все преобразается. Вот уже мы слышим и песенку ручья, тоже пораженного красотой черемухи.

Перед нами пейзаж, представленный в динамике. Этого эффекта поэт достигает с помощью глаголов, передающих активное действие: *расцвела, завила, сползает, бежит, струится, обдаёт, поет*. Внешнее действие дополняется действием, проявляющимся не в движении, а в излучении внутренней энергии: *сияет, горит*.

Этот подвижный мир насыщен цветом и светом: в нем все переливается. До нашего сознания это доносят глаголы, о которых мы уже говорили, и существительные с дополнительным значением цвета: *зелень, серебро, кора, солнышко*, — и эпитеты со значением цвета: *золотистые, золотистая, серебряный*. Они вносят в картину яркий свет и усиливают воздействие глаголов *сияет* и *горит*.

Удивляет то, что поэт ни разу не использует эпитет *белый*. Вместо него ветви черемухи названы *золотистыми*. Недоумение исчезает, если мы представим черемуху, стоящую не в одиночестве, посреди поляны, а в лесу, на фоне других, уже отцветших, покрытых зеленью деревьев (черемуха цветет позднее). Цветущие белые ветви на зеленом фоне освещены ярким солнцем — они словно вспыхнули под его лучами и стали золотистыми. Солнце везде — на ветках черемухи, на зелени (она тоже названа золотистой!), на каплях росы и на волнах ручья. Блики света превращаются и в золото, и в серебро. Чистые, яркие, сочные



цвета рождают радость, ликование, восторг от чуда, совершенно-го художницей-природой.

Обратим внимание, что стихотворение состоит из пяти повествовательных предложений, по четыре строки на каждое. Каждое предложение — новая деталь пейзажа: нужно дать слушателю возможность рассмотреть ее, найти ей место на полотне. Обратим внимание на слова — ориентиры в пространстве: *кругом, под нею, рядом*. Картина в нашем воображении возникает постепенно: сначала это только черемуха, потом угол зрения расширяется, а взгляд опускается от кроны к земле; появляется зелень, затем мы продвигаемся в пространстве еще дальше — видим ручей. И только в последних восьми строках поэт рисует целостную картину, сложившуюся из показанных им фрагментов действительности: черемуха, трава, ручей. Интуитивно он следует законам восприятия картины: сначала мы видим то, что в центре, потом рассматриваем детали и смещаем взгляд, обводя им полотно по часовой стрелке, и уже потом видим всю картину.

Поэтическая картина отличается от живописной тем, что благодаря искусству слова мы не только видим ее, но и слышим наполняющие ее звуки, чувствуем весенние ароматы и даже испытываем вкусовые ощущения. Все это вызывается эпитетами *душистая* (повторенным дважды!), *медвяная* (этот эпитет вызывает и вкусовые, и цветовые ассоциации, которые усиливает эффект солнечного света), *пряная, гремучею*.

И черемуха превращается в девушку-красавицу, явившуюся на весенний праздник: для него она расцвела и разукрасила себя — завила ветки, «что кудри». Метафора и сравнение словно вдохнули жизнь в дерево, уподобив его принаряженной девушке. А о характере ручья мы можем судить по двум деталям: он обдаёт *волной гремучею* ветви черемухи, но поет *вкрадчиво*. В этих эпитетах отражены и сила звука, и особенности мелодики журчащей воды, и неровное каменистое дно, которое и вызывает брызги. Подвижный, стремительный юноша-ручей словно бежит к своей возлюбленной, чтобы спеть ей весенние песенки, очаровать ими.

В стихотворении использована и звукопись. Звуки [ч'], [ш], [с], [з], повторяющиеся в стоящих рядом словах, вызывают ощущение лесных звуков: шума ветвей, насекомых, шороха травы. Насыщенные строк звуками [р] и [р'] (*А рядом, у проталинки, в траве, между корней, бежит, струится маленький серебряный ручей*) создает эффект препятствий, которые преодолевает маленький ручей. Звуки [л], [л'], [р], [р'] в последних строках (начиная словами А зе-

лень золотистая...) задают характер песенки ручья — то мелодичной, нежной, то звонкой, журчащей, играющей на камешках.

Так из метафор, эпитетов, глагольной лексики, звукописи, цветописи рождается олицетворение — единый образ, в котором жизнь природы наделяется свойствами людей. Образ единения создается и чисто внешними средствами — поэт не делит стихотворение на строфы.

Казалось бы, лирический герой никак не проявляет себя. Но мы можем многое сказать о нем по тому, как он видит и чувствует природу. Это его воображение оживило черемуху и мир вокруг нее. Этим пафосом жизни, света, радости и проникнуто все стихотворение. Это чувство нам и нужно передать в чтении.

#### 4.3.4. Исполнительский анализ

Условные обозначения:

/// — межстиховая пауза;

| — интонационная пауза;

слово, выделенное курсивом, — синтагматическое ударение;

слово, выделенное полужирным курсивом, — фразовое ударение;

слово, выделенное полужирным курсивом и подчеркнутое, — логическое ударение.

1. Черемуха *душистая* ///
2. С весною **расцвела** ///
3. И ветки *золотистые*, ///
4. Что кудри, **завила**. ///
5. Кругом роса *медвяная* ///
6. Сползает *по коре*, ///
7. Под нею *зелень пряная* ///
8. Сияет в **серебре**. ///
9. А рядом, | у проталинки, ///
10. В *траве*, | между *корней*, ///
11. Бежит, | струится *маленький* ///
12. Серебряный **ручей**. ///
13. Черемуха *душистая*, ///
14. Развесившись, *стоит*, ///
15. А *зелень золотистая* ///
16. На солнышке **горит**. ///
17. Ручей волной *гремучею* ///
18. Все ветки *обдает* ///
19. И **вкрадчиво** под кручею ///
20. Ей **песенки** | поет. ///

Стихотворение написано ямбом, количество стоп в строках варьирует: в нечетных — четыре, в четных — три. В четырех-стопных стихах рифма женская (последний слог безударный), а в трехстопных — мужская (последний слог ударный). Такое колебание создает эффект набегающей и спадающей волны: нечетные строки — волна постепенно приближается к берегу, а четные — более резко отступает. Кроме того, в строках очень много пиррихийев — пропусков ударений на сильных местах, что придает стиху плавность, так как вместо четырех или трех ударений остается только по два: например, в первых четырех строках:

◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ |  
 ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — |  
 ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ |  
 ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — |

Но такая акцентуация сказывается и на интонационном рисунке: невозможно выделить только одно слово в строке, минимальное количество ударений внутри строки выделяет каждое слово, на которое приходится слоговое ударение. Если читать таким образом, то мы будем выделять практически каждое слово, а это не согласуется с рекомендациями К. С. Станиславского стремиться к минимальному количеству ударений.

И все-таки перед нами поэтический, стихотворный текст, а у него своя специфика. Выход видится в том, чтобы, не делая пауз между словами в строке, выделить их с помощью изменения тона голоса между ударными слогами. Такое чтение придаст стихотворению напевность, подчеркнет его музыкальность. Например: слово *черемуха* в первой строке мы произнесем с повышением тона на ударном слоге и с большей силой, чем первый слог. А затем постепенно (!) будем понижать тон к следующему ударному слогу — и вновь повысим его на заударных (если нарисовать линию, то получится волна, у которой максимальная высота приходится на первый ударный слог).

Главным словом в первой фразе является глагол *расцвела*, а во второй — *завила*. Это однородные члены, связанные интонацией перечисления, поэтому мы повысим тон на первом сказуемом. Тогда интонационный рисунок второй строки будет отличаться от первой тем, что пик голосовой высоты придется на последний ударный слог. Две следующие строки читаются почти так же, только на последнем слове мы понижаем голос до самой его глубины, соблюдая интонацию конца предложения.

Мы уже отмечали, что стихотворение состоит из пяти повествовательных предложений. Среди них есть простые (первое, третье, пятое) и сложные (второе и четвертое). Второе — бессоюзное, состоящее из двух простых, а четвертое — сложносочиненное, тоже состоящее из двух простых.

Следовательно, фразовые ударения будут приходиться на последнее слово четвертой, шестой, восьмой, двенадцатой, четырнадцатой, шестнадцатой и восемнадцатой строк. (О последней строке поговорим ниже.) Межстиховая пауза после точки будет длиться несколько дольше других межстиховых пауз, особенно тех, которые разрывают простые самостоятельные предложения, иначе все предложения сольются в один поток, и смысл, в них заключенный, окажется размытым.

В предпоследней строке логическое ударение приходится на обстоятельство *вкрадчиво*. В последней строке стихотворения ударение приходится на слово *песенки* (закон нового), а фразовое ударение — на последнее слово (закон инверсии). Кроме того, *поет* — финальное слово, а в поэтическом тексте его нельзя «смазать», иначе трудно поставить финальную точку. Поэтому отделим два ударных слова друг от друга интонационной паузой.

Позиция прилагательных после существительных (*черемуха душистая, ветки золотистые, роса медвяная, зелень пряная, зелень золотистая, волной гремучею*) переносит ударение с существительного на прилагательное, тем более что каждое из них стоит в конце строки и усиливается рифмой. Плавность мелодии стихотворения можно передать, произнося в этих случаях существительное практически слитно с прилагательным — как одно слово, обозначая первый ударный слог только повышением или понижением тона.

В предложении *А рядом...* (9—12 строки) запятые выделяют уточнения, поэтому произносим *у проталинки* и *между корней* с интонацией уточнения, разделяя слова интонационной паузой, чтобы не нарушить ритм. Интонационные паузы и звукопись в любом случае придадут строкам более отрывистое звучание.

Показать звуковую игру, усилить эффект от звукописи можно только очень четким произношением согласных.

Но самое главное — оправдать звучащие слова внутренним сопереживанием: встать на позицию поэта, посмотреть на мир его глазами и описать его так, чтобы слушатель увидел его как в первый раз, ощутил нежные ароматы весны, услышал ее голос в песенке ручья и почувствовал свое единство с миром природы.

## Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению стихотворения С. Есенина «Черемуха».
2. Выберите пейзажное стихотворение и выполните его литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните его на занятиях.

### 4.4. ИСПОЛНЕНИЕ БАСЕН

Исполнение прозаических басен отличается от исполнения басен поэтических, поэтому они даны отдельно. Сначала речь пойдет об исполнении прозаических басен.

#### 4.4.1. Чтение текста

**Задание.** Прочитайте басню Л. Н. Толстого.

##### *Собака и ее тень*

Собака шла по дощечке через речку, а в зубах несла мясо. Увидела она себя в воде и подумала, что там другая собака мясо несет, — она бросила свое мясо и кинулась отнимать у той собаки: того мяса вовсе не было, а свое волною унесло.

И осталась собака ни при чем.

#### 4.4.2. Литературоведческий анализ

В основе этой басни — произведение Федра, которое, в свою очередь, является переложением басни Эзопа. Очевидно, что собака в басне — аллегория жадности и глупости. Фабула проста: излагается один маленький законченный эпизод. Однако у него нет мотивированного начала: мы не знаем, откуда у собаки мясо, куда и зачем она его несет, почему не съела тут же. Все это не имеет отношения к совершающемуся на наших глазах событию: собака переходит речку. У Федра собака переплывала реку с мясом в зубах — Толстой же делает историю более достоверной, она очень похожа на реальный случай. Но условность в образе собаки все-таки сохраняется: с одной стороны, собака не обладает никакими индивидуальными чертами, с другой — неслучайно автор наделяет ее способностью думать. Однако думает она вовсе не о том, что может упасть и упустить мясо: ведь переходит она реку не по мо-

сту, а по дощечке. Выбор уменьшительного варианта слова говорит о шаткости, непрочности этой конструкции. Переход требует от собаки максимальной сосредоточенности. Так Толстой осложняет, казалось бы, простую ситуацию. Это нужно, чтобы усилить аллегорию: жадность столь велика, что собака забывает обо всем на свете: она не думает о том, что станет с ее мясом (она его бросила, а куда можно бросить мясо, находясь над рекой на дощечке?). Изобразив таким образом ситуацию, Толстой высказал и свое к ней отношение: жадность может превратить кого угодно в глупца. В финале басни ситуация исчерпана, но открытой морали нет. Толстой утверждал, что ему важно, чтобы дети сами сделали вывод из содержания басни, учились думать, извлекать уроки.

### 4.4.3. Исполнительский анализ

Собака шла по дощечке *через речку*, / а в зубах несла **мясо**. /// Увидела она себя в воде и *подумала*, / что там **другая** собака мясо несет, // — она *бросила* | свое мясо и *кинулась* **отнимать** | у той собаки: // того мяса / *вовсе* не было, / а свое \ **волною** унесло. ///

И осталась собака \ **ни при чем**. ///

Первое предложение повествовательное, оно вводит нас в ситуацию. Главными словами оказываются *через речку* и **мясо** — это условие очень важное для развития действия. Для басни не имеет особого значения, кто именно оказывается в этой ситуации (с равным успехом автор мог выбрать маску обезьяны или другого животного). В предложении однородные сказуемые соединены союзом *а*, который в данном контексте имеет присоединительное значение, поэтому интонация противопоставления отсутствует, вместо нее нужна интонация, передающая смысл дополнительности (*шла и при этом несла*), который не допускает и интонации перечисления<sup>1</sup>.

Между первым и вторым предложением пауза не должна быть слишком долгой, ведь весь путь через речку явно не занимает много времени. Однородные сказуемые в этом предложении связаны интонацией перечисления: сначала *увидела*, потом *подумала*. В первой смысловой части главным словом становится местоимение *другая*. В нем — вся соль басни: читатель сразу же понимает, что собака ошиблась, а потому все дальнейшее воспринимается с

<sup>1</sup> Противительно-сопоставительный союз *а* используется в присоединительном значении, когда нужно подчеркнуть важность второго из соединяемых сообщений. Значение противопоставления при этом отсутствует.

улыбкой и отменяет внезапность финала. Для собаки это неожиданное событие, а для читателя вовсе нет. Поэтому развитие действия, представленное во второй смысловой части второго предложения, произносится с пониманием логики собаки: для нее, жадной, неразумной, такой поступок вполне закономерен. Однородные члены *бросила* и *кинулась отнимать* произносятся с интонацией перечисления, принимают на себя синтагматические ударения, но самой сильной становится глагольная часть сказуемого — *отнимать*. В этой части следует выделить и слова *той* (собаки) и *свое* (мясо), поскольку они повторятся в последней части, а значит, имеют особый смысл. Выделяем их с помощью интонационной паузы, т. е. перепадом тона: *бросила* произносим с повышением тона, а *свое* — с понижением голоса и замедлением речи (этот мелодический рисунок повторяется и при второй интонационной паузе). Третья часть предложения разрешает ситуацию. Эта информация, по сути, излишняя, и без этой части мы бы поняли, чем закончилась история. Но Толстой все-таки ее оставляет. Зачем? Затем, что в ней он передает открытие, сделанное собакой! Это она понимает, как просчиталась. Значит, и прочитать эту часть надо, встав на позицию героя. Психологическая пауза между словами *свое* и *волною* показывает, что на установление этого факта собаке понадобилось время: она оглянулась и обнаружила, что потеряла все. Интонация противопоставления (союз *а* в данном случае выполняет именно эту функцию) соединяет предложения в последней смысловой части. Перед финальной фразой необходима пауза более длительная, чем между предложениями. Последняя фраза — вывод, итог. Она близка по значению к морали, хотя для морали слишком конкретна — обобщить содержание басни, увидеть скрытый в ней общий смысл должен сам читатель. Акцент делаем на итоговых словах басни — *ни при чем*, — усилив его психологической паузой.

### Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению басни Л. Н. Толстого «Собака и ее тень».
2. Выберите прозаическую басню и выполните ее литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните ее на занятиях.

А теперь охарактеризуем исполнение поэтических басен.

Мы выбрали для разбора небольшую по объему басню И. А. Крылова, вполне доступную для восприятия старших дошкольников.

#### 4.4.4. Чтение текста

**Задание.** Прочитайте басню И. А. Крылова.

##### *Лебедь, Щука и Рак*

Когда в товарищах согласья нет,  
На лад их дело не пойдет,  
И выйдет из него не дело, только мука.

---

Однажды Лебедь, Рак да Щука  
Везти с поклажей воз взялись,  
И вместе трое все в него впряглись;  
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу!  
Поклажа бы для них казалась и легка:  
Да Лебедь рвется в облака,  
Рак пятится назад, а Щука тянет в воду.  
Кто виноват из них, кто прав — судить не нам;  
Да только воз и ныне там.

#### 4.4.5. Ответы на основные вопросы

Эта басня давно вошла в круг детского чтения: животные, ставшие ее персонажами, хорошо знакомы маленьким детям, ситуация тоже вполне ясна. При этом басня написана очень живо, хотя и лаконично: в ней нет ничего лишнего, второстепенного, внимание ребенка не будет рассредоточиваться на подробностях, а значит, он сможет удержать в своем воображении всю картину в целом. Как и любая басня, это произведение Крылова несет в себе воспитательные и развивающие возможности — осознание причины неудачи персонажей. Небольшое по объему произведение легко выучить наизусть, а значит, и учиться выразительному чтению басни. При этом подчеркнем, что легкость восприятия и заучивания наизусть возможна только при том условии, что старшим дошкольникам будут разъяснены наверняка непонятные им слова и выражения. Возможно, многие никогда не видели рака и не знают, с какой стати он пятится назад; не знают, что такое *пойти на лад, поклажа, воз, впрячься*. Для разъяснения можно использовать иллюстрации к басне.

#### 4.4.6. Литературоведческий анализ

Иван Андреевич Крылов — знаменитый русский баснописец, живший в конце XVIII — начале XIX века. Он не просто перелагал басенные сюжеты Эзопа, Лафонтена, но переосмыслил их, отра-



жая особенности и проблемы современной ему российской жизни. Поэтическое мастерство Крылова позволило ему создать истинные шедевры басенного жанра, а басни его не утратили актуальности и сегодня благодаря своей глубине и широте художественных обобщений. Басенные животные, созданные воображением Крылова, — аллегории и общечеловеческих свойств, и качеств русского человека, особенностей русского национального характера; при этом они изображены очень конкретно, наделены выразительной речью. Многие фразы из басен Крылова стали крылатыми выражениями и используются как пословицы и поговорки. Знание басенных сюжетов, из которых вошли в нашу речь эти выражения, проясняет их смысл, делает использование фразеологизмов осознанным и уместным.

«Лебедь, Щука и Рак» — поэтическая басня, написанная вольным ямбом (количество стоп в стихах от четырех до шести).

Мораль как композиционный элемент вынесена в начало произведения, на что указывает отделяющая ее от басенной истории черта. При этом мораль связана с сюжетом при помощи рифмы (мука — Щука). Это обуславливает, с одной стороны, необходимость логической паузы, указывающей на границы морали и собственно басни, а с другой — длину паузы: она не должна быть очень долгой — мораль, подготовив внимание читателя и возбудив его ожидания, как бы «впадает» в сюжет.

Басенными персонажами становятся животные. Это аллегорические образы, что подчеркнуто написанием их имен с прописной буквы. Особенность аллегории этой басни в том, что она складывается из трех образов — Лебедя, Рака и Щуки. Каждый из них сам по себе обозначает только определенный способ передвижения, характерный именно для него: Лебедь «рвется в облака», Рак «пятится назад», Щука «тянет в воду». Аллегория рождается не просто как сумма более мелких аллегорий, а как новый смысл: все вместе Лебедь, Рак и Щука становятся аллегорией несогласованности. За единой маской басенных животных скрыты в этом случае не качества характеров, а общее состояние жизни — отсутствие в ней согласия.

Басенная фабула разворачивается стремительно: экспозиция уместается в четвертой строке, завязка — в пятой и шестой; развитие действия — в седьмой и кульминация в восьмой—десятой. Особенность фабулы в том, что в ней отсутствует развязка, о чем и сообщается в последней строке.

Изобразительно-выразительные средства языка помогают Крылову создать образ кипучей деятельности персонажей. Для этого

он использует фразеологизм *из кожи лезут вон*, усиливая эмоциональное воздействие на воображение читателя, выбирает экспрессивные выражения *рвется в облака* и *тянет в воду*, передающие огромные усилия героев басни. Финальная строка сама стала крылатым выражением, означающим безрезультатность какого-либо дела.

Синтаксис тоже помогает автору создать образ противоречивой деятельности. Этот эффект достигается с помощью противительных конструкций: *Не дело, только мука*<sup>1</sup>; *Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу*!; *Поклажа бы для них казалась и легка: / Да Лебедь рвется в облака, / Рак пятится назад, а Щука тянет в воду; Да только воз и ныне там.*

Противопоставление задано и на смысловом уровне: в начале сюжета говорится о том, что герои «вместе трое все» берутся за дело (т. е. выступают как одно действующее лицо). Далее их союз распадается, хотя они об этом и не догадываются, упорно стараясь как можно лучше выполнить свою работу. Автор же видит причину неудачи и, чтобы показать ее читателю, описывает действие каждого. Таким образом, совместность разрушается действиями каждого героя.

В сюжет басни включена авторская сентенция — это одиннадцатая строка. Роль этой строки огромна, потому что она расширяет угол зрения на происходящее, представленный в морали. Мы словно слышим, как действия персонажей обсуждаются, как сами они вступают в спор, ища не компромисса, а отстаивая каждый только свою собственную позицию. Стремление подчинить всех своей логике, своему взгляду на мир и оказывается источником разлада, в котором, по мысли мудрого автора, нет и не может быть одного правого. Неправы все, кто уподобляется персонажам басни, кто руководствуется только собственным мнением. Так в одной фразе сосредоточена глубокая мысль автора, казалось бы, занимающего позицию не судьи, а лишь наблюдателя. В отличие от морали сюжет басни раскрывает причины отсутствия согласия.

#### 4.4.7. Исполнительский анализ

Выполним разметку текста и определим интонационный рисунок.

Басня написана ямбом, т. е. сильная позиция приходится на второй слог стопы. Ритмический рисунок басни обусловлен множе-

<sup>1</sup> Частица только использована в значении противительного союза.

ством пиррихийев — отсутствием ударений на сильных местах — и спондеем — дополнительным ударением на слабом месте (*РАк лЯтится назад; КтО виноват... ктО прАв*), — что придает стиху разговорную интонацию, этот же эффект усиливается разным количеством стоп в строках. Предлоги, союзы и односложные частицы чаще всего теряют ударение; могут терять ударение и местоимения, например: *НалАг ихгЕло непойдЕт*. Теряет ударение последнее слово басни, сливаясь с предшествующим ему словом: *нЫнетам*.

Расставим межстиховые и синтагматические (логические), психологические, интонационные паузы и логические и фразовые ударения, используя данные ниже условные обозначения.

Условные обозначения:

/// — межстиховая пауза;

// — межфразовая (логическая) пауза;

/ — синтагматическая (логическая) пауза;

| — люфтпауза;

|| — интонационная (мнимая) пауза;

\ — психологическая пауза;

слово, выделенное курсивом, — синтагматическое ударение;

слово, выделенное полужирным курсивом, — фразовое или логическое ударение.

Когда в товарищах согласья **нет**, ///

На лад их дело **не пойд**ет, ///

И выйдет из него *не дело*, // только **мука**. ///

Однажды *Лебедь*, | *Рак* да **Щука** ///

Везти с поклажей **воз** взялись, ///

И вместе **трое** \ все в него **впряглись**; ///

Из кожи лезут **вон**, // а возу все **нет ходу**! ///

Поклажа бы для них казалась и **легка**: ///

Да *Лебедь* \ рвется в **облака**, ///

*Рак* \ пятится **назад**, // а *Щука* \ тянет в **воду**. ///

Кто || **виноват** из них, // кто || **прав** — // судить не **нам**; ///

Да только **воз** \ и **ныне там**. ///

### **Задачи чтеца (оправдание звучания слова подтекстом) и интонация**

Первая строка произносится с резким повышением голоса перед запятой на слове *нет*, а затем после паузы с сильным понижением тона на слове *лад* и вновь небольшим повышением на слове

*не пойдёт*<sup>1</sup>, чтобы сохранить интонацию продолжения фразы. После паузы опускаем голос на слове *и выйдёт*. Следующий подъем голоса приходится на ударный слог слова *дело* с понижением тона на заударном. В этой строке есть противопоставление, которое мы выражаем изменением тона: после паузы — резкий подъем на первом слове и резкое понижение — на ударном слове *мука*. Тем самым мы ставим точку.

Межстиховая пауза между моралью и собственно басней не должна длиться дольше, чем все остальные межстиховые паузы. Начало повествования содержит перечисление, которое заставляет нас выделить повышением голоса на ударных слогах каждый однородный член, не делая между ними слышимых пауз — здесь будет уместна люфтпауза. Пятую строку басни читаем с повышением тона перед запятой, разделяющей простые предложения и указывающей на перечисление действий.

Чтобы создать образ совместности, необходимо выделить слова *трое* — собирательное числительное — и *все*. Это произойдет, если после слова *трое* мы сделаем психологическую паузу (но она не должна длиться дольше, чем межстиховая!). Тон голоса повысим на слове *трое* и опустим после психологической паузы. Тон слегка повысится на последнем слове строки *впряглись*, так как Крылов не ставит точки после этого предложения, заменяя ее точкой с запятой, подхлестывая действие, не членя картину на отдельные элементы. Фраза стремится к последнему фонетическому слову — *нет ходу* (два слова сливаются из-за потери первым самостоятельного ударения). Но ее разрывает противопоставление, которое мы выделяем паузой и повышением тона на слове *вон* и понижением — на слове *возу*.

Восклицательная интонация требует повышения тона на ударном слове.

Какими же чувствами нужно наполнить эту часть басни?

Очевидно, что чтец, встав на точку зрения автора, рассказывает, рисуя словами то, что видит внутренним зрением. Он занимает позицию наблюдателя, который видит и понимает гораздо больше, чем участники события. Его задача, с одной стороны, показать слушателю, как стараются герои выполнить взятую на себя задачу, а с другой — посмеяться над их слепотой. Конечно, их на первый взгляд не в чем упрекнуть: никто не уваливает от работы, все ста-

<sup>1</sup> Обратите внимание на то, что в этом слове при исполнении басни следует читать не ё, а е: такое произношение для конца XVIII — начала XIX века было традиционным. Именно поэтому *пойдет* у Крылова рифмуется с *нет*. Целесообразно разъяснить это и юным слушателям.

раются, но чтец (автор) уже понимает, что все бесполезно. Усилия явно превышают необходимые, но при этом они бесплодны. Это рождает комический эффект и вызывает авторский смех. Значит, чтец должен вложить в интонацию свое ощущение чрезмерности усилий, подчеркнуть старание героев и тут же иронично рассмеяться: из кожи лезут вон, а возу все нет ходу! (Так, как если бы вы говорили: «Подумайте, какая беда! И почему же это происходит?!» — но подразумевали при этом совершенно противоположное: «Ничего другого и не могло получиться!») Не удивление, а именно понимание закономерности результата вкладываем мы в произносимый текст.

Следующая часть басни — объяснение видимых причин неудачи. Автор (и вместе с ним чтец) словно поясняют причины прозвучавшей иронии: смысл таков: что же в этом странного, все закономерно, посмотрите сами. Ведь читатель и слушатель до сих пор не знают, в чем проявился разлад, а только догадываются благодаря морали.

Смысл восьмой строки заключается в том, что персонажи справедливо решили: смогут справиться с задачей, и это не вызывает у автора сомнений. Но сослагательное наклонение (частица *бы*) отменяет утверждение, сразу же ставит его под сомнение, которое и мотивируется в последующих двух строках, живописующих действия каждого. Итак, общая интонация пояснения объединяет эти три строки. Здесь необходимо показать слушателю усилия героев, подчеркнуть их с помощью психологических пауз между подлежащими и сказуемыми. Эти паузы замедляют повествование и вызывают у слушателя напряженное ожидание: что же делает каждый участник события? Тон повышается на словах Лебедь, Рак, Щука, понижается после пауз и вновь поднимается перед запятыми. Точка обозначается глубоким понижением голоса. Эта точка очень важна, ведь, по сути, она завершает все повествование. Развязка опущена, выводы отсутствуют, потому что причины неудачи показаны читателю (слушателю). Уверенность в том, что слушатель понял все, и должна быть вложена в интонацию конца этого предложения.

Предпоследняя строка, как уже говорилось, — открытое выражение авторской позиции, поданной, правда, завуалированно: *судить не нам*. В этой фразе должен прозвучать отказ от пустых рассуждений и бесполезных суждений, а причины отказа звучат в самой последней строке. Вновь предложения связаны интонацией пояснения в виде намека.

Интонационный рисунок финала таков: интонационные паузы усилят эффект спондея, который заставляет сделать ударение на

слове *кто*. Но реальная пауза собьет ритм, поэтому обозначим ударные слова с помощью понижения тона на словах *кто* и повышением — на словах *виноват* и *прав*, а также ускорением темпа речи после интонационной паузы до запятой. Тире указывает на более долгую паузу и постепенное понижение голоса после нее. Точка с запятой говорит о том, что предложение еще не закончено; значит, необходимо повысить тон на слове *не нам* и, выдержав межстиховую паузу, опустить голос на ударном слове *воз*; а затем, выдержав психологическую паузу, поставить финальную точку — *нынетам*.

Слова в синтагмах произносятся плавно, передавая мелодичность речи, которая противопоставлена порывистым разнонаправленным движениям персонажей. Силу голоса определяет движение сюжета: восклицания, обрисовка действий героев требуют некоторого усиления голоса. Мораль и фразу, выражающую авторскую позицию, следует читать чуть медленнее, чем самое басню, — это привлечет к ним внимание слушателя, покажет их значимость.

### Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению Басни И. А. Крылова «Лебедь, Щука и Рак».
2. Выберите поэтическую басню и выполните ее литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните ее на занятиях.

## 4.5. ИСПОЛНЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

### 4.5.1. Чтение текста

**Задание.** Прочитайте сказку Дональда Биссета.

#### *Блэки и Редди*

Жила-была на свете лошадь. Звали ее Редди.

По утрам Редди развозила молоко и каждый день встречала по дороге своего приятеля Блэки — маленькую черную собачонку.

По правде говоря, Редди не так уж нравилось развозить молоко. Она всегда мечтала быть скаковой лошадкой и брать на скачках призы.

Блэки тоже был не очень доволен своей судьбой. Он мечтал научиться бегать как настоящая гончая, хотя ноги у него, честно говоря, были коротковаты.

Как-то после обеда они сидели у Рэдди в конюшне, играли в «крестики и нолики», и вдруг Блэки осенила идея:

— Рэдди, мы должны есть уголь! Паровозы потому так быстро бегают, что едят уголь.

И, обсудив все хорошенько, они решили тут же попытаться счастья.

Они спустились в подвал, где хранился уголь, но только взяли по кусочку, как вдруг появилась сама хозяйка миссис Прочь.

— Ах, негодные! Таскать мой уголь! А ну прочь отсюда!

Она схватила кусок угля и запустила в них. Рэдди и Блэки кинулись бежать.

В жизни они так быстро не бежали!

Как раз в это время мэр города выглянул в окно. Мэра звали Уильям.

— Вот это скорость! — воскликнул он. — Держу пари, эта лошадь получила бы на скачках первый приз. А собака-то, собака! Несется быстрее гончей! Честное слово, они заслужили по медали.

И он выдал Рэдди и Блэки по медали.

#### 4.5.2. Ответы на основные вопросы

Книга сказок Дональда Биссета «Забытый день рождения» написана не просто для детей. В нее вошли маленькие сказки, сложенные автором по законам детской психологии: так, нам обязательно скажут, как звали любого персонажа, неважно, что он произносит только одну фразу. Ведь для ребенка имя — это знак личного знакомства. Он дает имена своим игрушкам, неодушевленным предметам, людям, изображенным на картинках. Так и в сказках Биссета оживают детские игрушки, вокзалы, тучки... Там нет важных и неважных лиц: королева пишет письма туману Смоки, а он ей отвечает. Конечно, есть в сказках и неприятные персонажи, как миссис Прочь (их фамилии говорят многое), но и они, сами того не желая, помогают героям.

Герои сказок Биссета — мечтатели, фантазеры, которые не хотят жить в скучном, сером мире и раскрашивают его своими фантазиями.

Чудо для Биссета — это норма жизни, и этим он очень похож на ребенка. Мы не найдем у него никаких объяснений, никаких предположений о том, как же могло такое произойти — иначе чудо исчезнет. Условность, игра принимается ребенком сразу: лошади, собаки, мэры, короли, принцессы, туманы, дожди, кузнечики, дракончики, слова, вокзалы — все оживают и ведут себя как

дети в игре. «Понарошку» для ребенка означает только время, когда оживают все его фантазии, когда начинают действовать сказочные законы, а он проживает все это время всерьез, по-настоящему, открывая мир, участь у него доброте, терпению, вниманию, чуткости. И Дональд Биссет — очень хороший, талантливый учитель.

### 4.5.3. Литературоведческий анализ

О Биссете мы уже многое сказали, поэтому добавим только, что он англичанин, родился в 1911 году. Он хотел стать художником, но стал актером. А в перерывах между выходами на сцену писал сказки. Дональд Биссет несколько раз приезжал в Москву, выступал перед детьми и даже сочинил вместе с ними сказку «Что хочу, то и делаю».

«Блэки и Редди» — литературная сказка, вошедшая в книгу «Забытый день рождения». Динамикой развития действия, отдельными композиционными и языковыми элементами она напоминает фольклорную, но при этом в ней есть такие детали, которых не может быть в народной сказке: это имена животных и второстепенных персонажей, прямые авторские оценки. Абсолютно литературным является и конфликт: он рождается не из столкновения между героями, а из их неудовлетворенности своей судьбой.

Рассмотрим каждый элемент фабулы.

*Экспозиция:* первый—четвертый абзацы. Мы узнаем о повседневной жизни лошади Редди и собаки Блэки, а также об их конфликте с действительностью.

Собственно фабула — это рассказ о приключении друзей, о неожиданном осуществлении их мечты. *Завязка* — один из частных случаев проявления конфликта — сообщение об идее, посетившей Блэки.

*Развитие действия* — действия героев по осуществлению этой идеи. Однако ситуация осложняется новым событием, новым конфликтом — появлением хозяйки. Реплика хозяйки и швыряние угля — кульминация в ее конфликте с Редди и Блэки, а их бегство — развязка этого конфликта.

Юмор сказки и рождается из того, что мы понимаем, что питание углем никак не поможет Редди и Блэки научиться быстро бегать. Действия хозяйки, которые не одобряет автор, потому что знает: его герои вовсе не похитители — имеют неожиданные последствия. Мы смеемся, читая авторское восклицание *В жизни они так быстро не бегали!* Недобрые намерения приводят к добрым результатам! А главное — что так часто бывает и в реальной жиз-



ни. А еще смешно то, что Редди и Блэки ставят рекорды, сами того не понимая, думая совсем о другом.

Появление мэра — это кульминация более глубокого, истинного конфликта героев: между их стремлением достичь своей цели и реальностью.

Развязка конфликта, о котором мы узнали в экспозиции, — случайность, чудо: мэр именно в это время выглянул в окно, увидел мчащихся Редди и Блэки и выдал им медали за скорость.

Как в сказке, все закончилось благополучно. Только мы понимаем, что зла как такового в этой сказке нет, что ее скрытый смысл в том, что часто мы находим там, где не предполагаем искать, что нет худа без добра, что так важно, чтобы тебя заметили и похвалили, что так легко совершить чудо — похвалить! Это пафос произведения, это его *идея*.

И автору, и читателю совершенно неважно, как выглядят лошадка и собака, миссис Прочь и мэр: у ребенка хватит воображения, чтобы нарисовать их по-своему. Неважно и то, где и когда происходят события: *Жила-была на свете лошадь*. Рассказывается только о самом главном. Но детали, даже детальки, делают атмосферу сказки почти реальной: это и имена персонажей, и игра в «крестики и нолики», и паровозы, поедающие уголь, и слово мэра, и медали.

#### 4.5.4. Исполнительский анализ

**I.** Жила-была на свете *лошадь*. /// Звали ее *Редди*. ///

По утрам Редди развозила *молоко* / и каждый день встречала по дороге своего приятеля *Блэки* — / маленькую черную *собачонку*.

По правде говоря, Редди *не так уж нравилось* развозить молоко. /// Она всегда мечтала быть *скаковой* лошадей / и брать на скачках *призы*. ///

Блэки *тоже* был не очень доволен своей судьбой. /// Он мечтал научиться *бегать*, / как настоящая *гончая*, // хотя *ноги* у него, / честно говоря, / были *коротковаты*.

**II.** Как-то после обеда они сидели у Редди в *конюшне*, / играли в «крестики и *нолики*», // и вдруг Блэки осенила *идея*: //

— *Редди*, / мы должны есть *уголь*! /// Паровозы потому так *быстро* бегают, / что едят *уголь*. ///

И, обсудив все *хорошенько*, / они решили *тут же* попытать счастья. ///

**III.** Они спустились в *подвал*, / где хранился *уголь*, // но *только* взяли по кусочку, / как вдруг появилась сама хозяйка миссис *Прочь*. ///

**IV.** — Ах, *негодные!* /// Таскать мой *уголь*! /// А ну *прочь* отсюда! ///

Она схватила кусок *угля* / и запустила *в них*. /// Редди и Блэки / кинулись *бежать*.

**В жизни** они так быстро не бегали! ///

**V.** Как раз в это *время* / мэр города выглянул в **окно**. /// Мэра звали **Уильям**. ///

— Вот это **скорость!** — // воскликнул он. /// — Держу пари, / эта лошадь / получила бы на скачках первый **приз**. /// А собака-то, / **собака!** /// Несется быстрее **гончей!** /// Честное слово, / они заслужили по медали. ///

**VI.** И он выдал *Редди* и *Блэки* | **по медали**.

Технически разметить этот текст несложно. А вот найти точную интонацию гораздо труднее. Представьте себя рядом с ребенком, которого вы очень любите, которому и будете рассказывать (читать) эту сказку. Но не на ночь, а в дороге. Он просит вас развлечь его сказкой, а все сказки, которые вы знали, закончились. И вы начинаете сочинять ее сами. О ком же будет сказка? Да пусть о впряженной в телегу лошади, мимо которой мы только что проехали. И вот вы начинаете: *Жила-была на свете лошадь*. И сразу же уточняете, как ее звали (знакомите ребенка с героиней, ведь невежливо не представиться). А затем, конечно, объясняете, чем лошадь занималась. Это так естественно...

Сказка должна рождаться в ходе рассказывания. Но важно сохранить серьезность: все по-настоящему. О том, что это выдумка, вы уже договорились, произнеся волшебное слово — сказка.

Редди и Блэки, несомненно, вызывают у автора симпатию тем, что любят мечтать, что стремятся к своей цели. Эту симпатию и нужно вложить в слова сказки. Предложения, знакомящие нас с мечтами персонажей, произнесите так, словно видите их осуществившимися. Почувствуйте ветер, бьющий в лицо, усилия, нужные для того, чтобы разорвать сопротивляющийся воздух. И тут же посочувствуйте Блэки, тому, что у него коротенькие ноги, вздохните вместе с ним. Но не погружайтесь в омут печали и скорби, потому что собака не сдастся и ищет путь к своей цели.

Вторая часть могла бы уместиться в одном слове — идея. Оно самое важное. Значит, Блэки все время думал, наблюдал, даже во время игры. Первая фраза произносится как сообщение о чем-то весьма обычном: все любят играть — и наши герои тоже, «крестики и нолики» — самое повседневное развлечение. Вы ни секунды не сомневаетесь в том, что собака и лошадь могут это делать. Спокойствие нарушается на слове *вдруг*. Теперь мы слышим голос Блэки. В нем радость, он сделал открытие, он нашел выход, теперь мечта Редди и Блэки осуществится! И ведь как все просто! Нужно только поесть угля. Он восклицает и тут же объясняет все Редди, которая может и не поверить.

Сказка опускает момент обсуждения этой идеи и сразу переносит нас к попытке ее осуществления. Текст произносится энергично, чуть ускоренно, потому что герои начинают действовать: они настроены решительно и не хотят ждать. Да и события разворачиваются довольно быстро. Вот уже появилась миссис Прочь. Ее имя необходимо выделить: в нем вся ее характеристика. А поскольку автор переживает за своих любимцев, то, говоря о появлении хозяйки, он не может не волноваться: он-то знает ее нрав. В голосе появится тревога, а значит, темп речи еще несколько ускорится.

Конечно, миссис Прочь кричит. Теперь мы на мгновение становимся раздраженной женщиной, которая застала преступников (совершенно для нее нестрашных и неопасных!) на месте преступления. Все свое возмущение, негодование вложила она в гневные слова. Это воришки, их нужно наказать. Слова переходят в действие: она берет уголь (который нельзя трогать, ведь он предназначен для отопления!) и швыряет в животных. Эти слова произносит уже автор, который не боится миссис Прочь, а смеется над ней, так как знает, что лошадка, работающая на хозяйку, и собачка вовсе не думали причинить миссис Прочь вред, что крик хозяйки явно не соответствует масштабу «преступления».

Как должна кричать хозяйка, чтобы лошадь и собака помчались от страха с фантастической скоростью, на которую не способны в нормальных обстоятельствах? Конечно, со стороны это очень смешно, только Редди и Блэки не до смеха. Их ужас становится своеобразным мотором, который и включает невиданную скорость. Дополнение *в жизни (В жизни они так быстро не бегали)* ярче всего характеризует бег испуганных животных. И произнести эту фразу нужно с ощущением того, что вы сами помчались с рекордной скоростью и еле-еле можете говорить.

Ваш слушатель уже очень встревожен, он даже забыл о том, что лошадь и собака как раз и мечтали научиться быстро бегать. Забыли об этом и сами звери. Пора сменить тональность и перевести дух.

Последнюю часть мы начинаем читать спокойно, переключая внимание слушателя на новое событие. Нам нужно заинтересовать его и познакомить с новым персонажем — мэром Уильямом — и тут же посмотреть на бегущих его глазами. Теперь мы слышим голос мэра. Что он испытывает? Конечно, удивление! Он-то не знает, что причиной такой скорости была миссис Прочь, в противном случае он бы не удивился. Мэр в отличие от хозяйки сохранил способность радоваться, как ребенок, всему неожидан-

ному. Ему нравится награждать тех, кто сумел отличиться, проявить свои способности. Поэтому его последняя фраза о медали звучит как решение, итог — вполне обоснованный: ведь если бы проводились соревнования, то Редди и Блэки их выиграли бы, и они не виноваты, что никто никогда не приглашал их выступать. Вот подтекст последнего предложения. В нем сливаются позиция мэра и позиция автора, одобряющего решение главы города.

### Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению сказки Д. Биссета «Блэки и Редди».
2. Выберите литературную сказку для детей и выполните ее литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните ее на занятиях.

## 4.6. ИСПОЛНЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ СКАЗОК

Фольклорные словесные произведения — плод коллективного устного творчества: они были записаны гораздо позже своего рождения. Кроме того, у каждого фольклорного жанра была своя бытовая функция, назначение. Так, сказки сказывались по вечерам на посиделках и предназначались преимущественно взрослым. Для детей существовал так называемый *детский фольклор*: поэзия пестования, колыбельные. Слушателями-детьми народных сказок первыми стали дети из дворянских семей, которым их сказывали няни — крепостные крестьянки.

Как произведение для детей фольклорная сказка стала рассматриваться в переложениях русских писателей, которые адаптировали для детей ее к тому времени уже устаревший язык, сглаживали резкости. Эта традиция адаптировать сказочные тексты существует и в современном нам обществе.

Однако специфика фольклорных сказок по-прежнему сохраняется даже в переложениях — это прежде всего ее установка на сказывание и слушание. Даже самые большие сказки — волшебные — не бывают слишком длинными, сказка не знает подробностей, многочисленных описаний; у нее есть свои формулы для обозначения пространства и времени, действующих лиц: *голго ли, коротко ли; гавным-гавно; в тридевятом царстве, в тридесятом государстве; Кощей; Баба-яга; царь, царица, царевна, Иван-царевич, Иван-гурак, Иван—крестьянский сын, отец, мать* и др. Мы не найдем в ней портретов героев: о красавице нам так и скажут: *ни*

словом сказать, ни пером описать, — а героя представят с помощью постоянного эпитета — *добрый молодец*.

Сказка вся в действии, в событиях, которые тоже разворачиваются в определенной последовательности: зачин (перед ним может быть присказка, никак не связанная с сюжетом, а служащая для привлечения внимания слушателей), сообщение о запрете, вольное или невольное нарушение героем или героиней запрета, поиск невесты или жениха, встречи с волшебными помощниками и противниками, выполнение с помощью помощников невыполнимых заданий, возвращение домой, свадьба и концовка.

Эта фабульная формула помогала слушателям запомнить основные события сказки, о которых они могли рассказать другим по-своему, внося в сюжет некоторые изменения. В целом сказочные сюжеты издавна были хорошо известны слушателям, поэтому главное в сказке то, как ее рассказывал сказитель — какие чувства он передавал слушателям, как представлял героев, как оценивал их поступки. Запись, даже дословная, сказочных текстов не может донести до читателя манеру сказывания. Поэтому каждый раз, читая сказку вслух, исполнитель должен внести в ее текст свою душу — только тогда сказка оживет, заиграет ее язык, разбудит воображение слушателя. Только тогда слушатель воскликнет вслед за А. С. Пушкиным: «Что за прелесть эти сказки!» (подробнее об исполнении сказок см. в главе 3).

### 4.6.1. Чтение текста

**Задание.** Проанализируем русскую народную сказку «Лиса и журавль».

#### *Лиса и журавль*<sup>1</sup>

Лиса с журавлем подружилась, даже покумилась с ним у кого-то на родинах.

Вот и вздумала однажды лиса угостить журавля, пошла звать его к себе в гости: «Приходи, куманек, приходи, дорогой! Уж я как тебя угощу!» Идет журавль на званный пир. А лиса наварила манной каши и размазала по тарелке. Подала и потчевает: «Покушай, мой голубчик-куманек! Сама стряпала». Журавль хлоп-хлоп носом, стучал, стучал, ничего не попадает! А лисица в это время лижет себе да лижет кашу, так всю сама и скушала.

Каша съедена; лисица говорит: «Не обессудь, любезный кум! Больше потчевать нечем». — «Спасибо, кума, и на этом! Приходи ко мне в гости».

<sup>1</sup> Цит. по: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Л., 1983. — С. 27.

На другой день приходит лиса, а журавль приготовил окрошку, наклал в кувшин с малым горлышком, поставил на стол и говорит: «Кушай, кумушка! Право, больше нечем потчевать». Лиса начала вертеться вокруг кувшина, и так зайдет и этак, и лизнет его, и понюхает-то, все ничего не достанет! Не лезет голова в кувшин, а журавль меж тем клюет себе да клюет, пока все поел. «Ну, не обессудь, кума! Больше угощать нечем». Взяла лису досада, думала, что наестся на целую неделю, а домой пошла как несолоно хлебала. Как аукнулось, так и откликнулось! С тех пор и дружба у лисы с журавлем врозь.

#### 4.6.2. Литературоведческий и исполнительский анализ сказки

В фольклорных сказках, не адаптированных для детского чтения (а в нашем учебнике представлены именно подобные тексты из сборника А. Н. Афанасьева), всегда много слов и устойчивых выражений, незнакомых не только маленьким детям, но и взрослым людям, потому что они либо называют предметы народного быта, давно вышедшие из употребления, т.е. являются *историзмами*, либо оказались вытесненными другими словами и превратились в *архаизмы*, либо являются *диалектизмами*, отражая говор той области, в которой записывалась сказка. Кроме того, в этих текстах отражены особенности произношения слов сказителем, зачастую не совпадающие с современной орфоэпической нормой.

Поэтому после прочтения сказки необходимо обратиться к словарю В. И. Даля, для того чтобы выяснить значение неизвестных, непонятных слов и верно расставить в них ударения.

При знакомстве со сказкой «Лиса и журавль» у детей могут возникнуть трудности в понимании следующих слов и устойчивых выражений: *покумилась*, *родины*, *стряпать*, *окрошка*, *несолоно хлебала*, *обессудь*, *потчевать*.

*Родины* — крестины.

*Покумиться* — стать кумовьями на крестинах. В быту кровные родители называли крестных родителей кумовьями — кумом и кумой. Духовным родством оказывались связаны и крестные родители<sup>1</sup>.

*Стряпать* — готовить еду.

*Потчевать* — угощать. В литературном языке формы настоящего времени этого глагола образуются от основы *потчу́-* (*потчую*, *потчет*). Форма *потчевает* — диалектная или просторечная, она характеризует речь сказителя.

<sup>1</sup> Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. — М., 2004. — С. 28.

*Окрошка* — похлебка из кваса, в который крошатся овощи, заправляется сметаной.

Словесный комментарий лучше делать по ходу чтения, включая его в основной текст: иначе дети могут не запомнить значения слов, не обратить на комментарий внимания.

Значение слова *стряпала* понятно из контекста, поэтому ни в замене, ни в комментарии по ходу сказывания нет необходимости. О нем можно спросить детей после прослушивания, ввести это слово в их лексикон. Также можно поработать и со словом *потчевать* (угощать), тоже ушедшем из активного лексикона.

Как и все сказки о животных, «Лиса и журавль» несет в себе огромный юмористический заряд. Поступки животных напоминают поступки людей, причины конфликта чисто человеческие: сказка и не скрывает этого, вводя в сюжет элементы человеческого быта: крестины, пиры, хождение в гости. Выбор персонажей с самого начала вызывает недоумение: в дружбу лисы и журавля верится с трудом, однако чего не бывает в сказках!

Выбор персонажей обусловлен их внешними различиями, а главное — способом поедания пищи. Они разные — и в этом внешний источник конфликта. Скрытые же причины, которых сказка не называет, но показывает, — в том, что ни журавль, ни лиса этих различий не замечают, не считают с ними, меряют других на свой аршин. Дружба требует умения встать на позицию другого, поступиться своими привычками, чтобы угодить другому. Этот урок (идею) и преподносит сказка, заставляя слушателя сначала посмеяться над нелепыми действиями персонажей, а потом и задуматься над своими поступками.

Выделим фабульные элементы.

*Экспозиция* — первое предложение и добавленное нами второе (комментарий к слову *покумиться*).

*Завязка* — третье предложение (намерение лисы пригласить журавля в гости).

Предложения 4—15 — *развитие действия*, состоящее из двух зеркальных частей: визит журавля к лисе и визит лисы к журавлю. Каждый визит имеет свою кульминацию. Первая *кульминация* — предложение 9 — сообщение о том, что вся каша съедена лисой. И мы ждем развязки — реакции журавля, о которой сообщается в предложении 10. Вторая часть — предложения 11—15 с кульминацией в предложении 14 и развязкой в следующем за ним предложении 15. Симметричность зеркальной композиции подчеркивает единственное различие между частями — это реакция лисы, о которой сказитель сообщает особо: если журавль благодарит и при-

глашает лису к себе, то лиса слов благодарности не произносит, потому что очень раздосадована. О внутренней реакции журавля на случившееся мы не знаем: сказитель сообщает нам лишь о том, что он сказал. И напротив, мы не знаем, что сказала лиса, но видим ее реакцию. Эти два умолчания придают сказке многозначность, а слушателю предоставляют возможность самостоятельно трактовать как то, в чем же заключались истинные намерения журавля (отблагодарить лису, ни капли не обидевшись на нее, простив ее оплошность; или, затаив обиду, проучить лису, отплатить ей той же монетой; или не обидеться, но посмеяться над хитрой лисой, поставив ее в такое же дурацкое положение, и т. д.). В зависимости от выбранной трактовки мы будем с разной интонацией озвучивать слова журавля и дальнейший текст, потому что сказитель заранее знает о намерениях героя и своей интонацией приоткрывает их слушателю.

Развязка всей сказки — предложения 16—17. В первом из них, в поговорке, звучит авторская оценка происшествия, а в последнем — собственно развязка. Таким образом круг замыкается: начинается сказка с сообщения о начавшейся дружбе, а заканчивается сообщением о ее прекращении. Безусловно, сказитель ничего другого и не ожидает и, сказывая сказку, все время ведет слушателя к тому, что ничего из этой дружбы не получится. А вот кто в этом виноват — только лисица или оба героя вместе — каждый сказитель может передать по-своему.

Знание сказителем финала, позиция носителя истины отражаются и в интонации. Представляя сказку слушателям, сказитель должен все время перевоплощаться то в лису, то в журавля, то в стороннего наблюдателя. Он может помочь себе жестами, мимикой, что усилит комизм ситуации.

Сказитель посмеивается над своими персонажами, над их недальновидностью, узостью их взглядов. Насмешка над персонажами не приводит к неприязни, но предлагает слушателю самому оценить описанные события и поступки.

Речь сказителя любой фольклорной сказки отличается особой мелодичностью, что диктуется определенной ритмичностью текста, но живые разговорные интонации, юмор не позволяют читать сказку нараспев, требуя прежде всего изменений темпоритма — сложного ритмического рисунка речи.

Условные обозначения:

/ — синтагматические паузы;

// — более долгие паузы между синтагмами или между смысловыми частями предложения;



/// — паузы между предложениями;

| — интонационные (мнимые) паузы;

\ — психологические паузы;

слово, выделенное курсивом, — синтагматическое ударение;

слово, выделенное полужирным курсивом, — фразовое ударение;

слово, выделенное полужирным курсивом и подчеркнутое, — логическое ударение.

Напомним, что любой текст допускает различные трактовки, а значит, и разную расстановку ударений. Так, в первом же предложении нас ожидает вопрос: какое слово необходимо выделить в первой синтагме: *лиса*, *с журавлем*, *подружилась*? Казалось бы, по правилам следует выделить глагол, тем более что в следующей синтагме есть однородное сказуемое *покумилась*. Но ведь смысл предложения можно понять и так, что произошло нечто невероятное: подружились не лиса с лисой, даже не лиса с волком, а лиса с журавлем, т. е. хищник — с потенциальной жертвой. Однако сразу оговоримся, что для этой сказки оппозиция хищник—жертва не существенна, важно не то, что обычно лиса при встрече просто сожрет журавля (если поймает), а то, что они абсолютно разные существа — по образу жизни, по манере поведения и поедания пищи. И если мы выделим одно из существительных, то сразу же исказим смысл сказки. Поэтому наиболее предпочтительным будет нейтральный вариант с акцентированием однородных сказуемых в двух синтагмах. Естественно, что фразовое ударение придется на второе из них: оно усилено частицей *даже*.

Второе предложение вставлено нами как комментарий к глаголу *покумилась*. И произносить его надо с пояснительной интонацией: чуть тише и чуть быстрее, чем первое предложение.

1. Лиса с журавлем *подружилась*, / даже ***покумилась*** с ним у кого-то на родинах, / то есть на *крестинах*. /// 2. Были они с журавлем ***крестными***. ///

Третье предложение произносим, создавая эффект неожиданности, делая для этого психологическую паузу перед словом *угостить*, выделяя глаголы; интонационная пауза позволит выделить и два глагола в следующей смысловой части — *пошла* и *звать*, а фразовое ударение сделаем на слове *в гостях*. За ним следует прямая речь, значит, часть завершается повышением голоса. Далее необходимо изменить тембр голоса, повысить его тон и говорить за лису, передавая ее интонации. Видимо, у лисы не было злого умысла. Поэтому вкладывать в ее слова коварство не следует — напротив, произнесем их искренне. Энергетика фразы возраста-

ет, следовательно, второе *приходи* произнесем с большей звучностью, чем первое, а главный акцент сделаем на восклицательном слове *как*.

Пауза между четвертым и пятым предложениями не должна быть долгой, так как действие происходит одновременно: пока журавль идет, лиса готовит. В пятом предложении явно выделяются слова *каши* (правило нового) и глагол *размазала*, подчеркивающий заранее именно то, что журавль не сможет есть кашу, в отличие от лисы. В этом слове — авторская насмешка, перед союзом **и** будет эффектной психологическая пауза. В шестом предложении авторская речь отделяется от слов лисы паузой. В авторской речи акцент делаем на втором глаголе, а в словах лисы — на глаголе в повелительном наклонении *покушай* и на местоимении *сама*. Седьмое предложение состоит из трех синтагм: в первой синтагме использование междометия *хлоп-хлоп* в роли сказуемого выделяет, подчеркивает его значимость в тексте, а во второй синтагме повторяются обычные глаголы, называющие то же самое действие, поэтому они не разделяются паузой, а произносятся как одно слово — *стучалстучал* (как *хлоп-хлоп*). В третьей синтагме акцент приходится на отрицательное наречие *ничего* — в этом смысл всей фразы. Все предложение произносится с убыстрением темпа, что передает некоторое волнение журавля, его попытки попробовать хоть капельку каши. В ней должно прозвучать и сочувствие сказителя. А вот следующее предложение интонационно противоположно, сочувствие сменяется иронией в нем — скрытое осуждение хозяйки, которая так увлеклась едой, что не удосужилась посмотреть на гостя. Ударения на глаголах, обозначающих способ поедания персонажами пищи, позволяют слушателю представить событие. Пауза после восьмого предложения длится долго, переходит в психологическую, создавая эффект ожидания: как же поведут себя лиса и журавль?

3. Вот и *вздумала* однажды лиса || *угостить* журавля, // *пошла* | *звать* его / к себе в **гости**: // «*Приходи*, куманек, / **приходи**, дорогой! /// Уж я **как** тебя угощу!» /// 4. *Идет* журавль / на званный **пир**. /// 5. А лиса *наварила* манной *каши* \ и *размазала* по тарелке. /// 6. *Подала* и **потчевает**: // «*Покушай*, мой голубчик-куманек! /// **Сама** стряпала». /// 7. Журавль *хлоп-хлоп* носом, / *стучал*, *стучал*, // **ничего** не попадает! /// 8. А *лисица* в это время / *лизет* себе да *лизет* кашу, // так *всю* / *сама* и **скушала**. /// \

Девятое предложение состоит из трех смысловых частей: слов сказителя, сообщающих о завершении пира, затем вводящих слова лисы, которая теперь-то смогла, должно быть, оценить ситуа-

цию, и слов самой лисы. Между первой и второй синтагмами — значительная пауза — время на оценку (точка с запятой!). Вторая синтагма произносится быстро и тише — это фон; ведь главное — что скажет лиса: от этого зависит и дальнейшее течение событий! Что же вкладывает лиса в свои слова, что она чувствует в этот момент? Во-первых, она довольна, потому что сыта, потому что каша была вкусна. Она ведь не обращала на журавля никакого внимания! Поэтому ей и невдомек, что он остался голодным. Она, как гостеприимная хозяйка, извиняется за то, что угощение кончилось, а не за то, что съела все в одиночку (об этом знают только сказитель, слушатели и журавль). Произнести слова лисы нужно с ощущением набитого живота и желанием быть любезной хозяйкой. Ответ журавля — это реакция воспитанного гостя, который не позволяет себе сделать хозяйке замечание, раскрыть ей глаза на допущенную оплошность.

И в этом заключается его главная ошибка: может быть, лиса и образумилась бы, подай ей журавль хоть какой-то знак о том, что он не может есть так, как ест сама лиса! Ведь лиса (по-видимому) не знает о способе питания своего длинноклювого гостя! Однако ложная скромность приводит к тому, что лиса остается в полной уверенности в своем безукоризненном поведении, а потому, кстати, и рассчитывает на аналогичный прием. Последнюю фразу журавля можно прочесть по-разному (в скобках даны варианты): в первом звучит скрытая угроза, во втором она еще более завуалирована, а третий звучит нейтрально, без скрытого смысла.

9. Каша съедена; // лисица говорит: // «Не обессудь, любезный кум! /// Больше потчевать **нечем**». /// 10. — «Спасибо, кума, и на **этом!** /// **Приходи** ко мне в гости. (Приходи ко **мне** в гости. Приходи ко мне в **гости**.)» ///

Поведение журавля ничем не лучше поведения лисы — независимо от того, был у него некий умысел или он искренне хотел отблагодарить лису хотя бы за ее намерение угостить его. (Подчеркнем, что герои — друзья! А в дружбе поступать с друзьями так, как это делает журавль, не менее некрасиво, чем так, как поступила лиса. Дружба основана на откровенности: проучить можно только недруга, соперника. Мало того, журавль-то видел, как ест лиса, и мог бы учесть это, если бы просто хотел отблагодарить ее. Значит, либо он глуп, либо в его поведении есть умысел.) Так или иначе, он полностью повторяет действия лисы. И сказитель, видя и понимая это, явно перестает сочувствовать журавлю: тот ничем не лучше лисы, он так же не умеет дружить. Но в центре

внимания сказителя все-таки лиса: ее попытки получить еду он описывает довольно подробно, явно насмехаясь над попавшей в нелепое положение героиней. Сочувствия лиса не вызывает ни на секунду — об этом говорит и пословица. Но сказка не заканчивается на приговоре лисе — есть и более глубокое по своему подтексту сообщение о дружбе: оно и позволяет нам сделать уже приведенные выводы.

11. На другой день / *приходит лиса, // а журавль приготовил крошку — // (в квас покрошил огурцов и луку), // — наклал в кувшин с малым горлышком, / поставил на стол и **говорит**: // «Кушай, кумушка! /// Право, больше **нечем** потчевать».* /// 12. Лиса начала вертеться вокруг *кувшина, // и так зайдет / и этак, // и лизнет его, / и понюхает-то, // все **ничего** не достанет! ///* 13. Не **лезет** голова в кувшин, // а журавль меж тем *клюет себе да клюет, / пока все поел. ///* 14. «Ну, / не **обессудь**, кума! /// *Больше / угощать **нечем**».* /// 15. Взяла лису **досада**, // *думала, // что наестся | на целую неделю, / а домой пошла / как **несолоно** хлебала. ///* 16. Как *аукнулось, // так и откликнулось! ///* 17. С тех пор и *дружба у лисы с журавлем / **врозь**.* ///

### Задания

1. Подготовьтесь к выразительному чтению сказки «Журавль и цапля».
2. Выберите фольклорную сказку и выполните ее литературоведческий и исполнительский анализ. Отрепетируйте дома и исполните ее на занятиях.

## ФОРМИРОВАНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ ДОШКОЛЬНИКОВ

Природа наделяет человека задатками, которые помогают ему устанавливать связи со средой его обитания, познавать окружающий мир, обеспечивают жизнеспособность. Очевидно, что именно среда активизирует определенные задатки человека, те, которые необходимы для его успешного в ней существования. Выдающийся советский грузинский ученый Д. Н. Уznaдзе<sup>1</sup> считал, что задатки (он называет их функциями) развиваются по мере востребованности их средой, по мере их необходимости для самого ребенка. Он выделил два фактора, предопределяющих развитие функций (природных задатков): ограниченность развития, заложенная самой природой (максимум, выше которого подняться невозможно), и ограниченность во времени развития. Иначе говоря, все природные функции, которыми наделен человек, имеют крайне ограниченное время для своего развития. Если они были вовремя востребованы средой, активизированы ею, то со временем функция превращается в стабильный механизм, которым человек будет пользоваться всю дальнейшую жизнь. Если активизации по каким-либо причинам не произошло, то по истечении отпущенного природой на развитие функции времени она угаснет, и развить ее будет невозможно.

Способность к развитию речевой функции, по наблюдениям Уznaдзе, начинает угасать с 6—7 лет и «закрывается» в 9—11 лет. Таким образом, речь человека бурно, активно развивается до 7 лет,

<sup>1</sup> См.: Амонашвили Ш. Размышления о гуманной педагогике. — М., 1995. — С. 94—102.

а к 11 годам у человека в благоприятных условиях формируется стабильный речевой механизм. Главное то, что этот механизм уже нельзя будет в корне переделать — сломать и создать новый, — его можно будет только обогащать и совершенствовать. Правильность речи, ее чистота и выразительность, культура выражений полностью зависят от среды, в которой воспитывается ребенок: ведь речевая функция формируется на слух, она вбирает в себя речевые потоки такими, какими их слышит ребенок. Нетрудно сделать вывод о решающей роли этапа дошкольного воспитания в формировании речи человека.

Безусловно, определяющим фактором в развитии речи ребенка является семья: какую по качеству речь будет слышать младенец с рождения, такой будет и его собственная. Поэтому так важно в дошкольном учреждении создать такую речевую среду, которая отличалась бы правильностью, чистотой, выразительностью, богатством. Тогда она будет поддерживать благополучную домашнюю речевую среду или противостоять неблагоприятной.

В случае негативной речевой среды в семье у ребенка, слышащего правильную речь хотя бы в дошкольном учреждении, в сознании будут взаимодействовать контрастные речевые потоки, и во всяком случае он получит представление о том, какой должна быть и может быть человеческая речь. А поскольку ребенок изначально активен в постижении мира, то он впитает в себя норму, если вовремя познакомится с ней и будет поставлен в активную позицию в процессе ее освоения.

Значит, во-первых, в дошкольных учреждениях все, кто вступает в общение с ребенком, должны быть не просто знакомы с нормами русского языка, но обязательно говорить культурно, правильно. Во-вторых, в жизни воспитательской группы должна быть создана среда, активно требующая от ребенка речевой деятельности.

Невозможно работать над развитием отдельных речевых элементов — речь развивается комплексно. Только в коммуникации, в процессе живого общения, слыша хорошую речь и стремясь донести до собеседника свои мысли и переживания, ребенок сможет научиться выражать себя, т. е. говорить выразительно, владеть своим голосом.

Задача воспитателя — создавать коммуникативные ситуации, маленькие задачи, решить которые ребенок сможет, опираясь на свой речевой опыт и одновременно расширяя его в процессе решения.

Вы уже знаете, что речь обладает двумя главными возможностями — передавать информацию (значение) и смысл (подтекст), который зависит от конкретной ситуации, контекста и т.д. Выразительность речи непосредственно помогает передавать именно смысл, вложенный в высказывание. Главным же средством речевой выразительности является интонация. Интонационные модели усваиваются каждым человеком на слух и довольно рано. Поэтому усилия воспитателя и следует направить на развитие голосовых интонаций ребенка, с одной стороны, и развитие его интонационного слуха — с другой: выражать интонационно свои намерения, свои чувства и понимать их, слушая другого человека.

В этой главе представлены игры и игровые упражнения, которые помогут воспитателю в работе с детьми. На основе предлагаемых исходных вариантов воспитатель может придумать множество вариаций, используя другие тексты, несколько изменяя условия. Знание возрастной психологии поможет воспитателю выбрать игру, соответствующую уровню развития его воспитанников. Для каждой игры мы указали *возраст детей*, на который она рассчитана. Возможно, эти игры подстегнут фантазию воспитателя, и он сочинит свои собственные. Важно только не превратить занятия в подобию школьных уроков: они должны проводиться именно как игры, в которых нет и не может быть побежденных, цель которых — в процессе активной коллективной и индивидуальной деятельности открыть что-то новое, научиться чему-то, помочь кому-то.

### ***Игра 1. «Поговорим быстро»***

Название этой игры уже говорит о том, что в ее основе — русские скороговорки. О пользе скороговорок для формирования хорошей дикции мы уже говорили. Воспитатель, зная особенности речи своих воспитанников, может подобрать с помощью логопеда скороговорки для каждого ребенка.

Цель игры — формирование и совершенствование речевого аппарата, в частности артикуляционных умений дошкольников.

В эту игру дети могут играть с 4 лет.

Начинает игру воспитатель, произнося скороговорку несколько раз. Затем он предлагает детям повторить за ним медленно отдельные синтагмы. Так дети запомнят скороговорку. Далее они произносят скороговорку по очереди, каждый должен постараться хоть немного, но увеличить темп речи по сравнению с предыдущим участником. Конечно, учитывается безошибочное произнесение. Выигрывает тот, кто быстрее всех и не ошибившись произнесет скороговорку.

1. Баран Буян залез в бурьян.
2. У ежа и елки иголки колки.
3. У гусыни усов ищи не ищи — не сыщешь.
4. У осы не усы, не усищи, а усики.
5. У Сени и Сани в сетях сом с усами.
6. На дворе трава, на траве дрова.
7. Наш Полкан попал в капкан.
8. Кричал Архип, Архип охрип.  
Не надо Архипу кричать до хрипу.
9. Три сороки-тараторки  
Тараторили на горке.
10. Сшила Саша Сашке шапку,  
Сашка шапкой шишку сшиб.
11. Из-под кислого молока,  
Из-под простокваши —  
У Маши сыворотка в каше.
12. Кукушка кукушонку купила капюшон.  
Надел кукушонок капюшон,  
В капюшоне кукушонок смешон.
13. Маланья-болтунья молоко болтала,  
Болтала, болтала, выбалтывала, выбалтывала,  
Да не выболтала.

### ***Игра 2. «Сочиним историю»***

В этой игре отрабатываются интонации вопроса и утверждения, а кроме этого развиваются и общие психические способности: память, внимание, логическое мышление. В эту игру рекомендуется играть детям 4—5 лет.

Дети и воспитатель садятся в кружок. Воспитатель предлагает им сочинить небольшую историю о том, как какой-нибудь сказочный персонаж (это может быть и игрушка, и герой мультфильма, любимой детьми книги — выбор огромен) проводит утро (день, вечер). Уместно предложить детям название рассказа, которое поможет им отобрать для него нужные факты, например: «Незнайка просыпается», «Незнайка идет в детский сад», «Винни-Пух идет в гости» и т. п. Игра не должна длиться долго, так как дети быстро устают, их внимание рассеивается, а значит, и рассказ не должен быть очень большим.

Первое предложение произносит воспитатель, например: *Незнайка проснулся в 7 часов утра*. Но, словно желая убедиться, поняли ли его дети, он обращается к ним с вопросами, каждый раз выделяя голосом новое слово в своем предложении. При этом он бросает мячик тому ребенку, который должен ответить на его вопрос (т. е. ребенок должен понять, о чем именно его спрашивают):



*Незнайка проснулся в 7 часов утра?*

*Незнайка **проснулся** в 7 часов утра?*

*Незнайка проснулся **в 7 часов** утра?*

*Незнайка проснулся в 7 часов **утра**?*

Ребенок, отвечая, возвращает мячик. Если он правильно выделяет слово в предложении, то воспитатель продолжает игру. Если в его ответе ударение пришлось на другое слово, то воспитатель переспрашивает ребенка, возвращая ему мячик. Можно, повторив вопрос, бросить мячик и другому ребенку, для того чтобы прозвучал интонационно верный ответ, а новый вопрос задать тому, у которого в прошлый раз ответ не получился.

Продолжение рассказа сочиняют дети. Воспитатель помогает им вопросами общего плана:

- Что дальше сделал Незнайка?
- Как он это сделал?
- Куда он пошел?
- С кем встретился?..

Новую фразу предлагает тот, к кому летит мячик. Затем воспитатель вновь переспрашивает ребят. Под конец игры предлагается кому-нибудь из детей рассказать всю сочиненную историю. Выслушав ее, спрашиваем, не забыл ли о чем-нибудь рассказчик, не перепутал ли он что-либо, и предлагаем ребятишкам в случае необходимости добавить или исправить рассказ.

Со временем (с 5—6 лет) можно усложнить задание для детей: один сочиняет предложение, а вопросы задает уже не воспитатель, а сами дети, перебрасывая мячик друг другу.

### ***Игра 3. «Пойми меня»***

Эта игра поможет отработать интонации просьбы и убеждения, развивает общие психические способности: воображение, память, логическое мышление — и рассчитана на детей 5—6 лет.

Дети, кроме одного, превращаются в добрых волшебников, которые выполняют желание лишь тогда, когда их убедят в том, что это необходимо сделать.

Один ребенок выбирает себе роль (это может быть что угодно и кто угодно: рыбка, птичка, дом, дерево, литературный герой) и обращается к волшебнику с просьбой от имени выбранного существа. О чем и как просить, ребенок решает сам. Волшебники, выслушав просьбу, совещаются и либо дарят просителю волшебную палочку, либо отказываются выполнить его желание, потому что не верят. Игру можно провести несколько раз подряд со сменой просителя.

#### **Игра 4. «Нельзя не подчиниться!»**

В этой игре отрабатываются интонации приказа, повеления, которые отличаются от просительных. Ребенок должен быть абсолютно уверен в себе, передавая свою волю партнерам по игре. Эти интонации отрабатываются с детьми 5—6 лет.

Детям предлагается бытовая, знакомая им ситуация, например: брат и сестра (братья и сестры) увлеклись игрой, разбросали игрушки, устали и не стали их убирать. Пришла мама и, увидев это безобразие, стала требовать от детей навести порядок.

Мама повторяет требование несколько раз, меняя оттенок интонации от мягкой просьбы до жесткого приказа. Слова во фразе мамы остаются одними и теми же, меняется только интонационная окраска: «Пожалуйста, быстро уберите игрушки, наведите в комнате порядок!» Играющие дети должны каждый раз реагировать на изменение голоса мамы: как — они решают сами (т. е. так, как подсказывает им чувство правды).

Итак, в ходе игры мама четыре раза меняет интонацию:

- 1) мягко просит убрать игрушки;
- 2) настойчиво просит;
- 3) раздраженно приказывает;
- 4) приказывает очень строго.

Ситуации можно предлагать самые разные.

#### **Игра 5. «Тишина»**

В этой игре отрабатывается умение говорить тихо, но четко, а также развиваются воображение, внимание, умение ориентироваться в ситуации, координация в пространстве, логическое мышление. Поскольку игра требует от ребенка хорошей координированности, то играть в нее рекомендуется с 5 лет.

Воспитатель предлагает детям отправиться в путешествие, например по джунглям Амазонки (выбор места зависит только от фантазии воспитателя). Нужно вести себя очень тихо, чтобы не привлечь внимание диких зверей, которые могут напасть (в других случаях: чтобы не вызвать снежную лавину, камнепад и т. п.). Разговаривать можно только шепотом, передавая команды начальника экспедиции — воспитателя.

Выстроившись в цепочку, отряд начинает движение: он пробирается сквозь густой лес, останавливается, затаив дыхание, вновь начинает движение, переправляется через реку, спускается на канатах вниз с отвесной скалы и т. п. Каждый раз воспитатель шепотом, но очень четко дает следующему за ним ребенку коман-

ду, что должен сделать каждый участник. Ребенок, в свою очередь, передает приказ следующему за ним тоже шепотом, быстро, но четко. Команда должна быть услышана и понята. Выполняется команда только тогда, когда она дойдет по цепочке до замыкающего (за этим следит воспитатель и рукой подает сигнал для всех). Важно, чтобы дети все время двигались, что усложнит коммуникацию. Можно включить какие-либо шумовые эффекты. Воспитатель может импровизировать: так, видя, что дети медленно передают команду, объявить, что отряд не успел выполнить необходимые действия и теперь им придется еще труднее: кого-то утащил крокодил, кто-то попал в ловушку и т. п.

### ***Игра 6. «Перекричи водопад»***

Эта игра позволяет отрабатывать умение говорить громко и четко. В нее можно играть с самыми маленькими дошкольниками.

Воспитатель расставляет двух детей на значительном расстоянии друг от друга: они находятся по разные стороны водопада.

Воспитатель знакомит первого участника с ситуацией. Например, первый участник — житель маленького селения, в котором нет никаких средств связи. Он прибежал на берег, чтобы докричаться до жителя другого селения, в котором живет врач. Переправа через реку займет очень много времени, а в поселке заболели люди, нужен врач. Он просит прислать врача. Чтобы сосед его услышал и понял, он должен очень громко и четко прокричать свою просьбу.

Затем в ситуацию вводится второй участник, но ему не сообщается, о чем именно его будет просить сосед. Он передаст своему племени то, что услышит.

Остальные дети изображают шум водопада.

В каждом новом случае воспитатель изменяет ситуацию, чтобы никто из играющих заранее не знал, о чем его будут просить.

### ***Игра 7. «Произнеси по-разному»***

В этой игре отрабатываются как произношение звуков, так и интонационные модели. Она будет полезна детям 5—7 лет.

Дети выучивают скороговорку, которую затем по указанию воспитателя или водящего ребенка произносят с определенной интонацией.

Перепелка перепеленка перепеленьвала, перепеленьвала, так и не перепеленала.

### Интонационные модели:

1. Удивление. Воспитатель говорит ребенку: «Ты увидел то, что делает перепелка, и это тебя очень удивило: расскажи об этом, передав свое удивление». Подобная установка дается каждый раз. Дети по очереди произносят скороговорку, а воспитатель дает им советы.

2. Досада.
3. Тревога.
4. Обида.
5. Гнев.
6. Презрение.
7. Любопытство.
8. Сожаление.
9. Страх.
10. Ужас.

В этой игре очень важно настроить детей: ребенок только тогда найдет верную интонацию, когда вспомнит из своего личного опыта ситуацию, в которой он испытывал аналогичные чувства. Если детям плохо понятны значения слов, обозначающих чувства, то необходимо разъяснить их, используя конкретные жизненные примеры. Советы воспитателя и должны помочь ребенку вспомнить, как он сожалел, как радовался, досадовал или даже гневался (сердился).

### Игра 8. «Кто говорит?»

Игра помогает детям понять, что многое можно узнать о самом говорящем по его голосовым особенностям. В нее смогут играть дети 6—7 лет.

Детям предлагается прочитать предварительно выученное наизусть стихотворение так, как его прочитал бы мышонок, гномик (маленький человечек), котенок, крупный щенок, великан (выбор персонажей объясняется прежде всего их размерами, которые определяют и особенности поведения). Чем меньше персонаж, тем тоньше (выше) у него должен быть голос, тем быстрее он будет произносить слова и тем сильнее будет интонация просьбы. Чем крупнее персонаж, тем увереннее он держится — тем сильнее интонация приказа.

Мастер, мастер,  
Помоги —  
Прохудились  
Сапоги.

Забивай покрепче  
Гвозди —  
Мы пойдем сегодня  
В гости!

(Б. Захогер. Сапожник)

Воспитатель может подобрать много и фольклорных, и авторских стихотворений, построенных по этой модели.

### **Игра 9. «Как чувствую, так и говорю»**

С детьми 6—7 лет можно выучивать веселые стихотворения и рассказывать их, передавая различное настроение героя: он сердится, волнуется, обижается, шутит и т. п.

Например, вот такое стихотворение:

Минут сорок пять  
Я, наверно, друзья,  
Глядел на трудящегося  
Муравья.

Упорно хвоинку  
Тащил он в жилье,  
Влезал на травинку.  
Спускался с нее.

Вдруг тяжкую ношу  
Отбросил он прочь  
И крикнул:  
— Глазеешь?!

Нет, чтобы помочь!

(С. Махотин. Про муравья)

Предлагаем детям произнести первое четверостишие сначала очень серьезно (герой — взрослый, серьезный человек), затем шутливо (герой веселый, смешливый).

Потом читаем второе четверостишие с разной интонацией:

- 1) серьезно, так, словно сами тащим огромную тяжесть;
- 2) восхищаясь муравьем;
- 3) с интересом наблюдая, желая узнать, получится у него или не получится;
- 4) смеясь над ним (ведь хвоинка — такой пусяк, она такая легкая!);
- 5) удивляясь тому, что вместо того, чтобы гулять, муравей трудится (надо же, ведь так хорошо ничего не делать, а этот зачем-то тащит хвоинку!).

И последнюю строфу читаем, выражая:

- 1) недоумение героя и гнев муравья;
- 2) испуг героя и упрек в словах муравья;
- 3) стыд за себя и неодобрение муравья.

Стихотворение В. Орлова «Хрюшкина подружка» позволяет отрабатывать интонационные оттенки:

В лужице хрюшку увидела хрюшка:  
— Это, конечно, не я, а подружка!  
Ну и грязнуля подружка моя!  
Просто прекрасно, что это не я!

(В. Орлов. Хрюшкина подружка)

Три строчки стихотворения — слова самой хрюшки. Предлагаем детям произнести каждую строку несколько раз, меняя ее эмоциональную окраску.

Эмоциональная окраска **первой фразы**:

- 1) утверждение-размышление;
- 2) утверждение-убеждение;
- 3) радостное утверждение.

Эмоциональная окраска **второй фразы**:

- 1) удивление;
- 2) отвращение;
- 3) огорчение.

Эмоциональная окраска **третьей фразы**:

- 1) облегчение;
- 2) удивление;
- 3) радость.

Затем задание усложняется: дети по очереди произносят одну и ту же фразу, сохраняя ее основную эмоциональную окраску, но постепенно усиливая ее оттенок. Например, первая фраза при первой окрашенности должна произноситься все медленнее — размышление все серьезнее и глубже; во втором случае должна увеличиваться уверенность в своей правоте; в третьем — подниматься от радостного восклицания до ликования (будут нарастать темп речи, громкость).

### **Игра 10. «Передай свои чувства слушателю»**

Можно читать стихи, вызывая определенные чувства у слушателей, например: прочитать так, чтобы напугать, рассмешить, заставить волноваться и т.д. Эти игры доступны старшим дошкольникам (6—7 лет).

Например, воспитатель предлагает детям прочитать стихотворение (предварительно выученное наизусть) Владимира Орлова «Паучок» сначала так, чтобы у слушателей вызвать страх, а потом так, чтобы они улыбнулись:

Паучок приехал  
На базар:  
Мухам паучок привез товар.

Он его развесил на осинке:  
— Кто желает  
Свежей паутинки?

(В. Орлов. Паучок)

Стихотворение Саши Черного «Что кому нравится» открывает детям возможности разных точек зрения, разных оценок одного и того же явления. В стихотворении автор называет чувства персонажей, что подсказывает детям, как нужно произнести реплику каждого. Стихотворение могут исполнять несколько человек: первые две строфы — один, вторую — другой, третью — третий.

«Эй, смотри, смотри — у речки Сняли кожу человечки!» — Крикнул чижик молодой. Подлетел и сел на вышке, Смотрит: голые детишки С визгом плещутся водой. Чижик клюв раскрыл в волненье, Чижик полон удивленья: «Ай, какая детвора! Ноги — длинные болталки, Вместо крылышек — две палки, Нет ни пуха, ни пера!»	Из-за ивы смотрит заяц И качает, как китаец, Удивленной головой: «Вот умора! Вот потеха! Нет ни хвостика, ни меха... Двадцать пальцев! Боже мой...» А карась в осоке слышит, Глазки выпучил и дышит: «Глупый заяц, глупый чиж!.. Мех и пух, скажи, пожалуй... Вот чешуйку б не мешало! Без чешуйки, брат, шалишь!»
--	---

(Саша Черный. Что кому нравится)

### **Игра 11. «Нарисуй словами»**

В этой игре развивается воображение детей и формируется умение находить необходимый интонационный рисунок для передачи своего видения предмета и своего к нему отношения. Мы рекомендуем ее для детей старшего дошкольного возраста.

Материалом для игры могут стать стихотворения для детей, а также сочиненные детьми и воспитателем тексты. Главное условие для выбора материала — отсутствие в тексте прямого описания предмета (предметов), один-два эпитета или метафоры, выражающих отношение говорящего к этому предмету. Например, стихотворение В. Орлова «Делёж»:

Король на всех делил пирог:  
Кому-то — лакомый кусок,  
Кому-то — крошек малость,  
Кому-то — запах от него,  
Кому-то — вовсе ничего,  
Кому-то — что осталось.

(В. Орлов. Делёж)

Стихотворение заучивается наизусть в ходе игры. Условия таковы, что каждый участник произносит по одной строчке и передает интонационно, что он видит и какое впечатление это у него вызывает.

Так, пирог, конечно, большой, красивый, ароматный, вкусный, его так и хочется съесть, если не весь, то хотя бы попробовать кусочек. Все эти чувства нужно вложить в одно слово — *пирог*.

Следующее ударное существительное — *кусок*. У него есть эпитет *лакомый*, выражающий отношение говорящего. Но нам нужно не только передать его вкус и аромат, но и размер (не *кусочек*, а *кусок*).

Следующее словосочетание — *крошек малость*. Представьте себе, что осталось после пирога, когда его разделили на лакомые куски: как мало, как несправедливо, но как вкусно!

А дальше говорится о том, чего и увидеть, казалось бы, нельзя — можно только ощутить *запах*, который витает, — и опять целая гамма чувств: аромат превосходный, если его вдохнуть поглубже, то можно ощутить даже вкус того чудного пирога, вообразить его. Но как быстро запах исчезает!

А как выглядит *ничего*? И что чувствует человек, которому это *ничего* досталось? Разочарование, обида должны прозвучать в голосе.

И финальная строчка — загадка: что осталось от пирога, который съели? Что может быть меньше, чем ничего? Конечно, в этой фразе звучит горькая ирония.

### **Игра 12. «Нравится — не нравится»**

Детям 6—7 лет предлагается выбрать игрушку (или любой предмет) и рассказать о ней сначала так, как будто она им очень-очень нравится, а потом — напротив, абсолютно не нравится. Но есть ряд условий, которые они должны выполнить:

1) игрушка не называется, а только описывается: какая она, как выглядит, что с ней можно делать;

2) нельзя говорить прямо о том, нравится она или не нравится, нельзя ее оценивать — хорошая она или плохая. Все это нужно выразить с помощью интонации.

Воспитатель может продемонстрировать детям, как это делается, а дети угадают, о чем рассказывает воспитатель, и определят, нравится ли ему описанный предмет. Затем в игру вступают дети.

### **Игра 13. «Угадай характер»**

Игра рассчитана на детей 6—7 лет и позволяет отработать интонации, выражающие различное эмоциональное состояние и характер говорящего в целом.

Воспитатель вместе с детьми разучивает небольшой текст. Его необязательно заучивать наизусть, главное, чтобы дети могли передать его общее содержание. Тексты можно учить, разыгрывая



описанное в них действие, тогда слова сами придут на память. Эти тексты представляют собой маленькие необычные истории из жизни ребенка: о том, как он ходил в лес, на рыбалку, в гости. Например:

Как-то бабушка меня разбудила очень рано, и мы отправились в лес за грибами. Солнце только-только встало, и было еще прохладно. По дороге в лес я думал о том, что в теплой постели было куда как приятнее.

Когда мы вошли в лес, стало теплее. Я смотрел по сторонам и думал, как бы мне не заблудиться. Да и бабушка велела не отходить от нее. А как же найти гриб, если плестись вслед за бабушкой? Бабушка то и дело нагибается и срезает грибок за грибком, а мне только поганки остаются. Нет уж, так я не согласен грибы собирать. Лучше присяду у малинового куста и полакомлюсь сладкой ягодкой.

Вдруг слышу — бабушка меня зовет, аукает: «Ваня, Ваня!» А я сижу себе, помалкиваю и малину уплетаю. Вот уже и не слышно бабушкиного голоса. Наелся я малины и не заметил, как уснул под кустом. А когда проснулся — солнце уже поднялось, бабушки нет, и дороги домой я не знаю! Испугался я и подумал: «Как же это бабушка меня бросила?» Закричал, зааукал: «Бабушка! Ау! Я здесь!» — никто не отозвался. «Как же бабушка могла меня потерять? Не ушла же она домой без меня? Наверное, ищет меня, волнуется!»

Чуть не заплакал, да тут услышал шаги — бабушка! Она меня не потеряла, а догадалась, что я спрятался за малиной. Она далеко и не уходила — решила меня проучить. Я сначала обиделся, а потом простил бабушку: ведь я тоже ее напугал.

Когда содержание текста усвоено детьми и они могут показать и рассказать историю, задача усложняется: каждую ее часть надо рассказать, передавая определенное настроение рассказчика. А оно ведь может быть разным!

**Первый абзац** можно прочитать (рассказать):

- 1) с чувством недовольства (рано подняли, спать хочется, надо куда-то тащиться, холодно и т. п.);
- 2) с волнением, ожиданием чего-то интересного и легким сожалением об оставленной теплой постели.

Смысл **второго абзаца** тоже можно воспринять по-разному:

- 1) легкая тревога (как бы не заблудиться), недоумение и удивление наказом бабушки; искренняя обида (все грибы достаются бабушке); протест;
- 2) страх большого леса, раздражение, рассказчик сердится все больше и больше и решает отомстить;
- 3) тревога, недовольство, ощущение нелепости ситуации, которые приводят к желанию найти какой-то выход, радость от пришедшей идеи.

**Третий абзац:**

1) желание подшутить — осознание своего одиночества и тревога — обида на бабушку — отчаяние (кричит, зовет, никто не отвечает!) — попытка успокоить себя — досада на самого себя;

2) несколько злобная радость: мол, теперь-то ты волнуешься, а где была раньше, когда мне было плохо? — страх — досада — гнев — отчаяние.

**Четвертый абзац:**

1) тревога — радость — легкая обида — искреннее одобрение поступка бабушки;

2) тревога — удивление — обида и негодование — снисходительное прощение.

Выбор эмоциональной линии повествования определит характер рассказчика: он может предстать либо ребенком, поступившим необдуманно, но способным понять свои ошибки; либо слишком эгоистичным, раздражительным, необъективным человеком.

Воспитатель договаривается с первым рассказчиком о том, какие чувства он будет выражать, каким по характеру будет его герой: добрым или не очень, любящим все новое или предпочитающим поспать, умеющим находить себе занятие по душе или только желающим привлечь к себе внимание, настоять на своем.

Выслушав рассказ, группа решает, каков по характеру герой-рассказчик.

Затем тот же рассказ звучит в исполнении другого ребенка, получившего установку на вторую эмоциональную линию.

Группа решает, похожи ли рассказчики по характеру. Затем дети обсуждают, как же получилось, что одна и та же история была воспринята по-разному.

Можно предложить рассказать эту же историю от лица бабушки:

1) очень недовольной своим внуком;

2) посмеивающейся над ним.

Но перед этим необходимо переделать текст: ведь бабушка не знает мыслей и чувств внука, зато может рассказать о своих.

Подобные истории могут сочинять и сами дети.

## ИНСЦЕНИРОВАНИЕ

### 6.1. ЧТО ТАКОЕ ИНСЦЕНИРОВАНИЕ?

Инсценирование предполагает воплощение текста художественного произведения в действии.

Конечно, в дошкольном учреждении невозможно осуществить полноценную художественную постановку (в силу возраста актеров). Однако инсценирование как вид творческой деятельности, в ходе которой дети осмыслиют услышанные или прочитанные художественные произведения, обладает мощным развивающим и воспитывающим потенциалом.

Перевод слова в действие лежит в основе театральной деятельности. Современная психология констатирует тот факт, что у большинства дошкольников ведущим каналом восприятия оказывается вовсе не слуховой (аудио-) и даже не зрительный (видео-) каналы, а кинестетический. Активизировать все каналы восприятия, а значит, предоставить детям возможность получить информацию и эмоциональный заряд самым удобным для них способом, поможет инсценирование.

Обратим внимание на то, что инсценирование — сложная деятельность, поэтому заниматься ею целесообразно и эффективно можно со старшими дошкольниками.

Для дошкольника инсценирование — новый вид деятельности, который требует не только определенных способностей, но и умений — выразительно читать, двигаться, общаться на сцене, воплощаться в образ, верить в условность, а также ряда общих психических качеств личности: памяти, внимания, воображения, коммуникативности.

Театр — всегда условность, всегда игра. А игра для дошкольника, как известно, основной вид деятельности, основной способ постижения мира и себя в этом мире. Поэтому психологически инсценирование воспринимается как игра в понравившееся словесное произведение.

Сразу же заметим, что цель инсценирования в детских дошкольных учреждениях не ранняя подготовка актеров, а развитие общих задатков и способностей каждого ребенка, в том числе и выразительной речи, пластики, коммуникативности. Инсценирование для детей — это увлекательная игра, возможность стать одним из персонажей.

Инсценировать можно драматические произведения, написанные специально для постановки на сцене, эпические произведения, детскую игровую поэзию, потому что в этих произведениях есть фабула, ярко выраженное действие.

Воспитатель в этой игре становится сценаристом, режиссером, а иногда и актером одновременно. Задача малышей-актеров — показать, что же происходит с героями произведения.

Итак, инсценирование осуществляется в несколько этапов:

- 1) выбор произведения;
- 2) драматизация текста — перевод его в драматическую форму (в случае необходимости);
- 3) знакомство детей с оригинальным произведением и создание мотивации для его инсценирования;
- 4) подготовка детей к инсценированию (анализ произведения, установление причинно-следственных связей между событиями, целей персонажей, мотивов их поступков, их чувств, переживаний);
- 5) инсценирование (работа над сценической речью и сценическим движением);
- 6) создание костюмов и декораций (в случае необходимости).

Воспитатель выбирает художественно-словесное произведение для инсценировки, переводит его в драматическую форму, распределяет роли, объясняет всем участникам общую цель и индивидуальную задачу инсценировки, руководит подготовкой. Инсценирование — деятельность, требующая много времени, а если учесть возрастные психологические особенности старших дошкольников, то станет очевидным, что заниматься инсценированием можно каждый день, но не более 20 минут. Постановка готовится в течение нескольких недель, ребенок начинает жить этой деятельностью, поэтому результаты ее должны быть социализированы: представлены на утреннике, на новогодней елке и т. п. Но не

забудем и о том, что в этом возрасте для ребенка интерес вызывает сама деятельность, и результат ее менее важен, чем процесс.

Рассмотрим, как проходит инсценирование разных по жанру и сложности словесно-художественных произведений.

## 6.2. КАК ВЫБРАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДЛЯ ИНСЦЕНИРОВАНИЯ?

Лучше всего для инсценировки подходят небольшие произведения, в которых есть ярко выраженное действие, события. Нельзя инсценировать лирические произведения, в которых нет внешнего событийного сюжета. В то же время событий не должно быть очень много: дети могут запутаться в их последовательности, что-то забыть, пропустить от волнения.

Самый удобный художественно-словесный материал для знакомства детей с инсценированием — фольклорная сказка, причем не волшебная, а либо бытовая, либо о животных, либо кумулятивная.

Мы бы советовали воспитателю начинать с кумулятивных сказок, т. е. таких, в которых действие от завязки до развязки повторяется несколько раз, накапливается, например: «Петушок и бобовое зернышко», «Колобок». Дело в том, что маленькому ребенку легче запомнить фабулу такой сказки: каждый эпизод повторяет предыдущий, меняется только персонаж. Фольклорная сказка не требует заучивания текста наизусть — можно говорить своими словами, передавая суть.

При выборе для драматизации эпического произведения полезно помнить, что драматизировать удобнее эпические произведения, небольшие рассказы или отдельные главы из литературных сказок, в которых много диалогов. В произведении не должно быть много действующих лиц (это создаст трудности для постановщика).

Для инсценирования сюжетных стихотворений необходимо создание сценария. Дело в том, что сюжетное стихотворение невозможно показать на сцене так, как, например, рассказ. Действие в поэтическом тексте сжато, поэт указывает только на самые главные его элементы: читатель легко разворачивает остальное в своем воображении, но при попытке показать его исчезает динамика. Поэтому выбор сюжетного стихотворения для представления на сцене — дело непростое. Адресуем воспитателей к поэзии Д. Хармса, О. Григорьева, Г. Остера, переводам из зарубежной поэзии С. Я. Маршака. В этих стихотворениях часто используется диалог, причем как обозначенный автором, так и скрытый; в них мно-

го действия. Но в любом случае перевод сюжетной поэзии в сценическую форму требует от сценариста богатого воображения, владения условным языком театра. Иначе он просто выстроит детей в ряд — и они будут по очереди произносить поэтический текст. Такую форму называют литературным монтажом, или литературой композицией. Она тоже имеет право на существование, но менее эффективна для общего развития детей и менее интересна для зрителей.

В произведении, предназначенном для инсценирования, обязательно должен быть элемент игры либо откровенной условности, потому что претензии на инсценирование реалистических произведений силами дошкольников несостоятельны и только воспитывают дурной художественный вкус.

Главное — произведение должно быть интересным самим детям, они должны захотеть в него играть.

## 6.3. КАК ПРОИЗВЕСТИ ДРАМАТИЗАЦИЮ ТЕКСТА?

### 6.3.1. Драматизация текста сюжетного стихотворения

При драматизации сюжетных стихотворений текст нельзя изменять, оставив только реплики персонажей: мы исказим структуру текста и разрушим все произведение. Значит, следует решить, как он распределится между актерами и что в момент произнесения текста будет происходить на сцене. Как и в случае с фольклорной сказкой, от сценариста требуется богатое воображение. Покажем, как проходит подготовка текста сюжетного стихотворения на примере произведений Вадима Левина и Владимира Орлова.

Раз, два,  
Три, четыре.  
Сосчитаем  
Дыры в сыре.  
Если в сыре  
Много дыр,  
Значит,  
Вкусным будет сыр.  
Если в нем  
Одна дыра,  
Значит, вкусным  
Был  
Вчера.

(В. Левин. Мышкина считалка)

Мы можем представить стихотворение как монолог мышки, поедающей сыр. В этом случае задача сценариста — кратко описать в ремарках действия мышки. Например, так.

### **Мышкина считалка**

*На сцене огромный кусок сыра в дырочках. Появляется мышка, принимает и направляется к сыру, начиная считать:*

Раз, два,  
Три, четыре.  
Сосчитаем  
Дыры в сыре.

*Подходит к сыру и начинает его есть, двигаясь от дырочки к дырочке. Жуя, произносит текст:*

Если в сыре  
Много дыр,  
Значит,  
Вкусным будет сыр.

*Съев весь сыр очень быстро, останавливается, оглядывается, ища сыр, гладит себя по животу и произносит:*

Если в нем  
Одна дыра,  
Значит, вкусным  
Был  
Вчера.

Еж фонарик не включил  
Из лесной гнилушки  
И на елку наскочил  
Ночью на опушке.  
— Извини, —  
Промолвил еж,  
Еле сдерживая дрожь.  
— Извини и ты, сосед, —  
Елка скрипнула в ответ.  
— Как твой иголки? —  
Еж спросил у елки.  
— Все целы.

А как твой нос?  
— Цельй! — Ежик произнес.  
— Что ж ты ходишь, ежик,  
Ночью без дорожек?  
— Я хотел в нору пройти,  
Вдруг иголки на пути.  
— Проходи в свою нору.  
Я иголки уберу.  
Еж и елка при ночной  
Встрече на опушке  
Не сказали ни одной  
Колкости друг дружке.

(В. Орлов. Ночная встреча)

Это стихотворение более сложное по форме: в нем есть повествование и диалог персонажей. Задача сценариста — представив происходящее на сцене, обозначить реплики участников и кратко в ремарках описать действия каждого. На первый взгляд может показаться, что легче всего ввести в состав действующих лиц рас-

сказчика: он будет читать текст от автора, а актеры, изображающие ежика и елку — произносить свои реплики. Но, как показывает практика, это самый неудачный способ инсценирования стихотворений: исчезает динамика действия, актеры становятся иллюстраторами текста и перестают действовать на сцене. Думается, что более интересным является прием объединения в речи актера слов персонажа и автора: актер произносит не только текст своего персонажа, но и комментирует свои действия текстом от автора, который относится к описанию его персонажа.

### **Ночная встреча**

*Лесная дорожка. Темно. Ежик идет по дорожке с фонариком в руках. Фонарик не горит. Перед норкой стоит большая развесистая елка, закрывая ветками вход в нору.*

Е ж (в движении к норке):

— Еж фонарик не включил

Из лесной гнилушки

И (натягивает на ветки носом) на елку наскочил

Ночью на опушке.

*Ежик отскакивает, уколотившись носом. Включает фонарик и видит елку. Обращается к елке. При этом дрожит от пережитого страха.*

— Извини, —

Промолвил еж (обращается к зрителям),

Еле сдерживая дрожь.

Е л к а (обращается к ежику. Говорит скрипуче):

— Извини и ты, сосед, —

Елка скрипнула в ответ.

Е ж (обращается к елке):

— Как твои иголки? —

Еж спросил у елки (обращается к зрителям).

Е л к а (помахивает ветвями. Обращается к ежику):

— Все целы.

А как твой нос?

Е ж (ощупывает носик, радостно. Сначала обращается к елке, потом к зрителям):

— Цельный! — Ежик произнес.

Е л к а (обращается к ежику, скрипуче, озабоченно):

— Что ж ты ходишь, ежик,

Ночью без дорожек?

Е ж (К елке. Извиняется, объясняет):

— Я хотел в нору пройти,

Вдруг иголки на пути.

Е л к а (К ежику. Поднимает ветви):

— Проходи в свою нору.

Я иголки уберу.

*Ежик проходит под ветками и выглядывает из-за них.*



Е ж и е л к а (вместе. Обращаясь друг к другу):

— Еж и елка при ночной

Встрече на опушке

Не сказали ни одной

Колкости друг дружке.

*Кланяются друг другу. Ежик прячется в норку, Елка опускает ветви.*

### **Мэри-Всенаоборот**

Мэри Трот, Мэри Трот,

Мэри-Всенаоборот!

Мэри ходит в огород,

Поливает бутерброд,

Не редиску, не фасоль,

А сосиску с колбасой,

Не картошку, не цветы,

А сапожки и зонты.

У нее на грядке

Выросли тетрадки,

Созрели на пригорке

От мандарина корки,

Расцвели на ветке

Воспитанные детки.

(Пер. В. Левина)

Написать сценарий на основе этой английской поэтической небылицы-перевертыша сложно, потому что необходимо решить, как показать на сцене то, чего никогда не бывает, и показать так, чтобы было понятно, что это шутка. В это стихотворение (и подобные ему) можно играть: условие сценической игры, которую разыгрывают актеры перед зрителями, — придумать самое необыкновенное, совершенно невозможное занятие для девочки, которую зовут Мэри-Всенаоборот. Тогда каждый участник произносит строки стихотворения как свою фантазию, вынимая из-за пазухи, из сумочки, еще откуда-нибудь те предметы, которые заменяют привычные, возможные в реальной ситуации, и вручая их Мэри.

*На сцене появляется Мэри, а за ней участники игры. Мэри расставляет их вокруг себя и обращается к ним:*

Мэри:

— Мэри Трот, Мэри Трот,

Мэри-Всенаоборот!

Первый игрок:

— Мэри ходит в огород,

Поливает бутерброд (*вручает Мэри бутерброд*),

Мэри:

— Не редиску, не фасоль?

Второй игрок:

— А сосиску с колбасой (*вручает Мэри сосиску и колбасу*),

Мэри:

— Не картошку, не цветы?

Третий игрок:

— А сапожки и зонты (*отдает Мэри сапожки и пару зонтиков*).

Четвертый игрок (*отдавая Мэри*):

— У нее на грядке  
Выросли тетрадки,  
Пятый игрок (*отгавая Мэри*):  
— Созрели на пригорке  
От мандарина корки,  
Мэри (*еле удерживая подарки, показывая на игроков*):  
— Расцвели на ветке  
Воспитанные детки.

### 6.3.2. Драматизация текста фольклорной сказки

Если воспитатель решил инсценировать эпическое произведение, то прежде всего ему необходимо проанализировать произведение и выявить его проблематику и художественную идею, систему образов и логику развития действия. Перевод эпического текста в драматическую форму — драматизация — неизбежно приведет к некоторой деформации произведения, поэтому очень важно сохранить его идею, характеры персонажей, конфликт и логику его развития.

Перевод фольклорной сказки в драматическую форму имеет свою специфику — по существу, это создание драматического произведения по мотивам фольклорной сказки. Рассмотрим на конкретном примере, как осуществляется подготовка фольклорного текста для инсценирования. Выберем сказку с небольшим количеством действующих лиц и событий — «Журавль и цапля». Текст сказки взят из сборника Н. А. Афанасьева.

#### **Журавль и цапля**

Летала сова — веселая голова; вот она летала-летала и села, хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела и опять полетела; летала-летала и села, хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела...

Это присказка, сказка вся впереди.

Жили-были на болоте журавль да цапля, построили себе по концам избышки. Журавлю показалось скучно жить одному, и задумал он жениться. «Дай пойду посватаюсь к цапле!»

Пошел журавль — тят, тят! Семь верст болото месил; приходит и говорит:

— Дома ли цапля?

— Дома.

— Выдь за меня замуж.

— Нет, журавль, нейду за тя замуж: у тебя ноги долги, платье коротко, сам худо летаешь, и кормить-то меня тебе нечем! Ступай прочь, долговязый!

Журавль как несолоно похлебал, ушел домой.

Цапля после раздумалась и сказала: «Чем жить одной, лучше пойду замуж за журавля». Приходит к журавлю и говорит:

— Журавль, возьми меня замуж!

— Нет, цапля, мне тебя не надо! Не хочу жениться, не беру тебя замуж. Убирайся!

Цапля заплакала со стыда и воротилась назад. Журавль раздумался и сказал: «Напрасно не взял за себя цаплю; ведь одному-то скучно. Пойду теперь и возьму ее замуж». Приходит и говорит:

— Цапля! Я вздумал на тебе жениться; поди за меня.

— Нет, журавль, нейду за тя замуж!

Пошел журавль домой.

Тут цапля раздумалась: «Зачем отказала? Что одной-то жить? Лучше за журавля пойду!» Приходит свататься, а журавль не хочет. Вот так-то и ходят они по сю пору один на другом свататься, да никак не женятся.

Сюжет сказки сконцентрирован вокруг сватовства, в процессе которого журавль и цапля по очереди меняются местами и который так ничем и не завершается — у сказки открытый финал. Важную роль в сюжете играет повествователь: именно он сжато знакомит нас с тем, что происходит между встречами героев. Показать это на сцене, т.е. развернуть действие до события, невозможно: как будет выглядеть в сценическом варианте фраза *Журавлю стало скучно жить одному, и задумал он жениться?* Ведь по сути это итог, следствие тех событий, которые остались вне поля нашего зрения, потому что несущественны для развития основного действия. Речь повествователя выразительна, образна, украшена фразеологизмами. Ироничные, лукавые интонации помогают слушателю понять отношение повествователя к персонажам и событиям.

Все это приводит нас к выводу о том, что при инсценировании невозможно опустить все слова повествователя — следует ввести роль сказочника: именно он будет главным лицом на сцене, он будет рассказывать сказку с помощью актеров. Однако в его речи есть такие фрагменты, которые легко можно инсценировать. Это слова, вводящие речь персонажей и называющие их непосредственные действия: *Пошел журавль домой...; Цапля после раздумалась...; Приходит к журавлю и говорит...*

Мы можем сделать вывод о том, что, создавая сценический образ повествователя, мы опускаем из его речи те фрагменты, которые обозначают непосредственные действия персонажей, и оставляем те, которые передают итоги внесюжетных событий или передают авторское отношение к героям и их поступкам.

Образы журавля и цапли созданы как с помощью характеристик повествователя, так и с помощью их собственной речи. При

сценической интерпретации наши герои будут приходить друг к другу и вступать в диалог, а после расставания размышлять вслух. В ремарках укажем, что делают персонажи в каждый конкретный момент, чтобы придать сценическому действию динамику. В ходе постановки режиссер вместе с актерами найдет дополнительные художественные краски, которые сделают пьесу-сказку смешной и поучительной.

Присказку можно опустить, а можно и оставить — сказочник с ее помощью будет собирать зрителей-слушателей.

Тогда текст сказки в драматической форме может выглядеть так:

### **Журавль и цапля**

Действующие лица:

Сказочник

Журавль

Цапля

*На сцене справа и слева стоят избушки. У правой избушки стоит журавль, у левой — цапля. Между ними болото. В центре сцены на переднем плане сказочник.*

Сказочник (*обращается к зрителям*):

— Летала сова — веселая голова; вот она летала-летала и села, хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела и опять полетела; летала-летала и села, хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела...

Это присказка, сказка вся впереди.

*Журавль и цапля начинают двигаться, украшают свои избушки, хлопочут по хозяйству. Журавль то и дело останавливается, вздыхает. Цапля заходит в свой домик.*

Сказочник (*отходит к правому краю сцены и смотрит теперь уже на персонажей*): Жили-были на болоте журавль да цапля, построили себе по концам избушки. Журавлю показалось скучно жить одному, и задумал он жениться.

Журавль: Дай пойду посватаюсь на цапле!

*Журавль двигается по направлению к цапле, но идет не прямо, а петляет.*

Сказочник: Пошел журавль — тят, тят! Семь верст болото месил.

*Журавль подходит к избушке цапли. Стучит в дверь.*

Журавль: Дома ли цапля?

Цапля: Дома.

*Цапля выходит из избушки.*

Журавль: Выдь за меня замуж.

Цапля (*осмотрев журавля с головы до ног*): Нет, журавль, найду за тебя замуж: у тебя ноги долги, платье коротко, сам худо летаешь, и кормить-то меня тебе нечем! Ступай прочь, долговязый!

*Журавль молча поворачивается и таким же путем, как шел к цапле, возвращается домой. Цапля садится на скамеечку возле избушки и смотрит вслед журавлю, вздыхает.*

Ц а п л я: Чем жить одной, лучше пойду замуж за журавля.

*Цапля решительно встает и отправляется в путь. Подходит к избушке журавля.*

Ц а п л я: Журавль, возьми меня замуж!

Жу р а в л ь: Нет, цапля, мне тебя не надо! Не хочу жениться, не беру тебя замуж. Убирайся!

*Цапля плачет и уходит. Журавль смотрит ей вслед, вздыхает.*

Жу р а в л ь: Напрасно не взял за себя цаплю; ведь одному-то скучно. Пойду теперь и возьму ее замуж.

*Журавль отправляется вслед за цаплей.*

Жу р а в л ь: Цапля! Я вздумал на тебе жениться; поди за меня.

Ц а п л я: Нет, журавль, найду за тя замуж!

*Журавль уходит.*

Ц а п л я: Зачем отказала? Что одной-то жить? Лучше за журавля пойду!

*Цапля отправляется к журавлю.*

С к а з о ч н и к: Вот так-то и ходят они по сю пору один на другом свататься, да никак не женятся.

Инсценирование эпических произведений — деятельность довольно сложная для дошкольников, и в условиях детского сада к ней прибегают редко.

## 6.4. КАК ПОДГОТОВИТЬ ДЕТЕЙ К ИСПОЛНЕНИЮ РОЛЕЙ?

Особенность инсценирования в младшем детском возрасте связана с тем, что большинство детей-актеров не умеют читать, а потому не могут выучить наизусть большие фрагменты текста, не могут подсматривать в текст или ремарки, чтобы вспомнить, что и как они должны сделать в тот или иной момент сценического времени. Поэтому удобнее для постановки оказываются рифмованные тексты.

### 6.4.1. Инсценирование стихотворений-«портретов»

Выберем небольшие стихотворения, которые дети легко выучат на слух. Начнем со стихотворений-«портретов». Они строятся как описания, в них почти нет действия, но ребенку нетрудно будет показать описываемый предмет: по сути, задача актера — выразительно прочитать текст, сопроводив его необходимыми жестами и мимикой. Такой литературный материал очень удобен для работы

с маленькими детьми как переход от выразительного чтения стихотворений к инсценированию.

У поэта В. Орлова есть целая серия стихотворных портретов: «Арбузы», «Редиска», «Карандаш», «Мяч», «Новая метла», «Добрая речушка», «Совет», «Кобра», «Гадюка», «Удав».

Они не нуждаются в предварительной драматизации, нужно только заранее решить, что будет делать исполнитель, читая текст. И это самый сложный элемент процесса инсценирования маленьких стихотворений.

Редиске вымыли бока,  
В тарелку положили.  
Она красна была, пока  
Ее не раскусили.

(В. Орлов. Редиска)

Очевидно, что стихотворение невозможно показать, не разделив в финале редиску на две части. И сразу же приходят на ум два способа инсценирования этого стихотворения.

При первом ребенок выходит с блюдечком, на котором лежит крупная красная редиска, которой он сначала любит, а в финале раскусывает и показывает зрителям белые половинки.

Второй способ требует костюма и перевоплощения актера в редиску. Появившаяся на сцене редиска может оглаживать свои красные вымытые бока, ложиться на чистую тарелку, а после паузы издавать хруст и распахивать костюм, как бы разделяясь на две половины.

Чушку вымыла речушка  
И теперь сама как чушка.  
(В. Орлов. Добрая речушка)

В этом крошечном стихотворении два персонажа. Мы можем представить, как речушка отмывает грязную. Изменяется окраска персонажей. Как это показать на сцене? Можно прибегнуть к переодеванию. Грязные детали костюма чушки в процессе отмывания снимаются с чушки и надеваются на речушку. А текст стихотворения поделить между исполнителями: первую строку произносит речушка, а вторую — чушка. А можно и наоборот. Но нужно помнить, что от перемены мест «слагаемых» в театральном примере «сумма» будет меняться.

### Вариант 1

Речушка: Чушку вымыла речушка. *(Реплика произносится персонажем, который старается хорошо сделать свое дело, отдаёт все силы,*

чтобы навести порядок, забывает при этом о себе и получает удовольствие от своей работы.)

**Чушка:** И теперь сама как чушка. *(Чушка смеется! Она смотрит на испачкавшуюся речушку с удовольствием! Ведь ее, чушку, обвиняли в нечистоплотности, а теперь грязнулей стала аккуратная речушка! Вот смеху-то!)*

## Вариант 2

**Чушка:** Чушку вымыла речушка. *(Чушка недовольна, она ворчит.)*

**Речушка:** И теперь сама как чушка. *(Рассматривает себя с удивлением и ужасом.)*

## 6.4.2. Инсценирование прозаических произведений

Если же текст написан прозой, то, по сути, постановка произведения силами детей осуществляется как импровизация на заданную тему: дети действуют, поняв логику сцены, ее содержание и смысла; при этом допускается некоторое отступление от авторского текста (актеры говорят своими словами, придерживаясь смысла, настроения, намерений персонажа).

У детей очень мало жизненного опыта, поэтому воспитатель-режиссер должен все время оживлять его, активизировать, а не сразу же предлагать свое решение, подсказывать, что именно нужно делать: ведь цель инсценирования не создать взрослый спектакль, а развить воображение ребенка, его коммуникативные способности, речь, пластику, жестикуляцию, мимику, сблизить его с тем или иным литературным или фольклорным персонажем и тем самым помочь ему глубже понять смысл произведения и характер персонажа, которого он играет, точнее было бы сказать — **в** которого он играет.

Дети очень любят сказки, поэтому с удовольствием играют в сказочных героев.

На этапе подготовки важно помочь детям не только понять содержание эпизода, но и осмыслить его, т.е. понять подтекст — чувства, намерения персонажей, отношения между ними.

После чтения эпизода (или всего произведения, если оно небольшое) побеседуем с детьми о том, что они услышали. В беседе используются вопросы как репродуктивного, так и аналитического характера. Первые помогают детям восстановить последовательность действий, вторые — понять чувства персонажей и логику развития действия. Приведем для примера беседу по драматизированной ранее народной сказке «Журавль и цапля».

## Вопросы для беседы с детьми по сказке «Журавль и цапля»

Это смешная или грустная сказка?

Хотелось ли вам, чтобы журавль и цапля поженились?

Почему журавль решил жениться?

Почему цапля отказала журавлю?

Что не понравилось цапле? Понравилось ли вам то, как сватался журавль? Послушайте, что он говорит.

Воспитатель перечитывает слова журавля.

Как журавль относится к цапле?

Какие слова хотела бы услышать цапля?

Понравилось ли вам, как ответила цапля журавлю?

Одобрите ли вы поведение журавля и цапли? Что можно сказать о журавле и цапле по их поступкам, поведению?

Что заставило цаплю изменить свое решение?

Воспитатель перечитывает фрагмент.

Чего хочет цапля?

Как отвечает ей журавль?

Как герои относятся друг к другу?

Почему же журавль теперь отказал цапле? Прав ли он? Кому вы сочувствуете больше?

Как сказитель отнесся к происшедшему? (Он сочувствует цапле, говоря: «Цапля со стыда заплакала!»)

Как вы думаете, почему сказитель еще раз рассказывает нам о сватовстве? Меняется ли что-нибудь в его повествовании? (Рассказы становятся все короче.) Почему?

Почему у этой сказки нет конца? Кто виноват в том, что происходит? Чего не поняли и не могут понять журавль и цапля? Что мешает им быть счастливыми?

Можно ли сказать, что журавль и цапля плохие и поделом им? Почему?

Можем ли мы извлечь урок из этой сказки? Какой?

Для дальнейшей работы необходимо разбить текст на маленькие сцены, т.е. составить подробный план. Каждая сцена — действие. Эти действия и станут материалом для работы с детьми, теми задачами, которые будут решать дети вместе с руководителем.

### План к сказке «Журавль и цапля»

1. Присказка — привлекает внимание слушателей.
2. Сказитель сообщает о жизни журавля и цапли на болоте.
3. Сватовство журавля.
4. Сватовство цапли.



5. Сватовство журавля.
6. Отказ цапли.
7. Сватовство цапли.
8. Сказитель сообщает о том, что герои так до сих пор и сватаются.

## 6.5. КАК ПРОВЕСТИ ИНСЦЕНИРОВАНИЕ?

Теперь можно приступать к инсценированию. Рассмотрим, как протекает этот процесс на примере драматической сказки С. Я. Маршака «Терем-теремок».

### Инсценирование драматической сказки С. Я. Маршака «Терем-теремок»

Если для инсценирования выбирается стихотворное драматическое произведение, то в задачу воспитателя и детей входит заучивание текста наизусть. В этом случае на помощь должны прийти родители, которые дома вместе с ребенком постепенно разучат текст.

Рассмотрим, как организовать работу над инсценированием стихотворного произведения на примере сказки С. Я. Маршака «Терем-теремок».

В основе сказки Маршака — хорошо известная дошкольникам фольклорная сказка, поэтому они легко запомнят фабулу произведения и поймут его смысл. Однако Маршак вводит в сюжет и новые персонажи — злого и доброго дедов, — создает характеры и организует действие с помощью ритма, задаваемого как стихотворным текстом, так и композицией, основанной на антитезе — противопоставлении светлого радостного теремка и царящих в нем законов дружбы темному лесу и законам хитрости.

Конечно, если воспитатель решится выбрать именно эту пьесу для постановки в детском саду, то лучше было бы, чтобы роли доброго деда и злого деда играли взрослые, потому что эти персонажи ведут действие, общаются со зрителями и могут помочь маленьким актерам, поддержать их, если они что-то забудут или растеряются.

Дети играют роли как добрых животных, так и злых (всего семь персонажей). Конечно, хорошо, если исполнители ролей медведя и волка будут крупнее своих сверстников, хотя при наличии костюмов это не обязательно.

Познакомив детей со сказкой, воспитатель объявляет творческий конкурс (или, как сейчас модно говорить, кастинг) на испол-

нение ролей. Для этого дети разучивают как стихи слова всех персонажей и стараются их выразительно прочитать.

Если этап занимает по времени больше 20 минут, то он проводится в течение нескольких дней.

### Этап 1

Сначала выясняем, какой характер у каждого доброго животного.

**Лягушка** — персонаж основательный, спокойный; она хорошая хозяйка, потому что радуется домашней утвари, которая есть в теремке, и хочет приготовить еду. Автор называет ее лупоглазой из-за больших выпуклых глаз. Но в контексте сказки это может означать и «внимательная, хорошо видящая».

**Мышка** — персонаж более подвижный, быстрый, она пуглива: это подчеркивается приложением «норушка» (т. е. живущая в норке, в темноте), — но тоже любит стряпать.

**Петух** крупнее, и смелее. Он любит петь песни, радовать. Он уверен в себе, может быть, немного красуется перед лягушкой и мышкой. В фольклоре петух — защитник слабых, он — птица, связанная с солнцем, светлыми силами: его крик разгоняет нечисть. Маршак дает ему характеристику «горластый».

**Еж** оказывается хорошим сторожем: его иголки отпугивают врагов, и он не спит ночью. Еж строг и серьезен.

У каждого есть свои обязанности в теремке, и вместе зверям жить легче, чем поодиночке.

Выясняя, какими голосами будут говорить персонажи (тембровая окраска, характерная интонационная манера), режиссер предлагает будущим актерам попробовать себя в разных ролях.

Лягушка, конечно, должна квакать, ее голос будет чуть скрипучим, она будет растягивать гласные звуки:

— Кто-о-о, кто-о-о в теремо-очке живе-от?

Ее речь — неспешная, размеренная.

Мышка говорит гораздо быстрее и тоньше. Ее голос может напоминать шуршание.

Голос у петуха звонкий, громкий, задорный. Маршак использует звукопись, подчеркивая особенности петушиного говора: *Ко-ко-ко, кукареку!*

А ежик говорит тихо, спокойно, серьезно, негромко, но основательно.

Дети легко запомнят слова: ведь в репликах каждого персонажа много повторяющихся фраз: это удивление, с которого начинается реплика мышки и петуха *Это что за теремок? Он не низок, не вы-*

сок; вопрос, который задает каждый персонаж: *Кто, кто в теремочке живет? Кто-кто в невысоком живет?* Каждый персонаж называет себя и спрашивает о том, кто же стучится в теремок: *Я лягушка-квакушка, а ты кто?; Я мышка-норушка, а ты кто?; Я петушок — золотой гребешок; Я — ежик, ни головы, ни ножек.* Рифма и ритм помогают детям запомнить эти фразы. Вопрос *А ты кто?* задается по очереди: спрашивает последний поселившийся в теремке.

Пробуем выразительно прочитать наизусть каждую сцену появления нового жителя. Режиссер предлагает детям читать то за лягушку, то за мышку, то за петуха или ежика. Постепенно текст выучивают все дети, а режиссер отбирает тех, у кого лучше всего получается.

### Этап 2

Теперь перечитываем эпизод появления волка и выясняем, какой же характер у этого персонажа, как он ведет себя, как говорит.

**Волк** у Маршака, как и в фольклорной сказке, — глупец, дурень, хотя силен и зол. Он сам характеризует себя: *А я — волк, зубами щелк!* Он появляется из «чащи темной». Он бездомен, как были бездомны раньше обитатели теремка. Его привлекает дым из трубы и запах вкусной еды. Говорит он хрипло. Волк сразу же пытается обмануть хозяев, он «поет», выдавая себя за маленького, доброго, неопасного. Но ему не хватает ума и терпения сдержать свою злобу и аппетит. Первое сражение волк проигрывает.

Итак, волк будет не говорить, а подвывать, т. е. петь по-волчьи, голос у него хриплый, поэтому сочетание попыток петь потоньше с природной хрипотой будет рождать комический эффект. Но волк должен все делать всерьез. В третьей реплике волка уже нет никакого притворства: он говорит громко, низко, хрипло, отрывисто и злобно.

### Этап 3

Появляется новый персонаж — **лиса**, очень напоминающая свою фольклорную предшественницу. Она также умна, хитра и хочет поживиться за чужой счет. Лиса прикидывается слабой, а на самом деле она ловкая, быстрая. Ее речь должна течь плавно, напевно, быть сладкой, как мед. Она любит уменьшительные именованья — *хвостатенький, петушатинка, Мишенька-медведь.*

Диалог волка и лисы — это разговор глупого с умным. Задача волка — так рассказать о теремке, чтобы лисе обязательно захоте-

лось помочь волку отпереть крепкие ворота. Поэтому рассказ волка должен быть очень «вкусным», он не сразу называет лисе, кто живет и чем занимается в теремке, возбуждает ее аппетит постепенно, дает ей возможность увидеть «еду» и почуять ароматы. У лисы на наших глазах начинают течь слюнки, но она не хочет тратить свои силы на отпирание ворот.

Выучить этот диалог сложнее, чем разучить первую сцену, но объем текста невелик, поэтому в процессе тренировок постепенно дети запомнят и этот фрагмент.

#### Этап 4

**Медведь** — новый персонаж сказки — очередной фольклорный глупец. Медведь силен и непроходимо глуп, его легко заставить выполнить самую сложную работу, пообещав вкусную еду, что и делают лиса и волк. Речь медведя чуть замедленная, тягучая, у него низкий, очень громкий голос.

Текст в этой сцене во многом повторяет предыдущий фрагмент. Добавляется только преувеличение: лиса и волк словно раскрашивают перед медведем картину аппетитных яств: лягушка не просто печет пироги, а *пироги капустные, погрумяненные, вкусные*, а петух и ежик *режут сало*.

#### Этап 5

Самый сложный эпизод сказки — последний. Это сцена сражения за теремок. Она сложна и в плане сценического действия: на сцене все персонажи, и все двигаются, причем двигаются быстро, — и в плане сценической речи: текста много, он не повторяется, а между репликами не должно быть пауз, иначе потеряется динамика и эпизод не будет вызывать переживаний у зрителей, исчезнет необходимое напряжение. Поэтому его нужно разучивать постепенно, разделив на мини-эпизоды. Границы мини-эпизодов обозначены у Маршака репликами злого и доброго дедов.

1. Медведь начинает. Он кричит самоуверенно, не просит, а требует. Жители теремка пытаются его образумить, но если мышка и лягушка просят, объясняют, опасаются за свое тесто, то петух и еж угрожают, предупреждают.

Реакцию медведя можно сыграть по-разному. Это может быть недоумение: он не понимает, почему хозяева не выполняют его требование. А может быть констатация факта: он сообщает лисе и волку, что хозяева отказываются его впустить. А может быть и скрытая угроза.

Лиса берется за организацию взлома, думая прежде всего о себе: она оказывается с краю. Произнести слова лисы нужно быстро, так, чтобы волк и медведь не успели понять, что им выпадает самая сложная работа.

2. Следующий мини-эпизод — открывание ворот. Он исполнен смеха, потому что в нем нарушаются все мыслимые нормы: медведь использует волка как ударный инструмент, не соображая, что тому больно; лиса занимает позицию наблюдателя-руководителя, а волку остается только жаловаться.

Смешна и реакция медведя на то, что волк сбежал: *Почему взбесился волк?*, — и ответ лисы, явно преуменьшающей последствия медвежьих объятий: *Ты слегка его прижал...*

3. Очередной мини-эпизод — комическая попытка медведя пролезть в подворотню. Теперь пострадавшим оказывается сам медведь. Его самоуверенные интонации сменяются отчаянным криком о помощи, производящим обратный эффект — лиса сбегает с поля боя.

4. Далее наступает расплата. Каждый из жителей теремка действует, «не жалея злого вора». Поливая медведя водой, звери радуются своей победе — медведь же ревет и мечется. Эпизод завершается радостным криком петуха, уверенного в победе.

5. Казалось бы, пьеса закончена. Но Маршак осложняет сюжет новым эпизодом — вновь появляется лиса: ее цель не весь теремок, а петух. На наших глазах повторяется басня Крылова о вороне и лисице: лиса лестью добивается того, чего не смогли злые звери сделать силой.

6. А мы встречаемся с очередным фольклорным сюжетом о том, как лиса унесла глупого петушка за далекие леса, за синие моря, за высокие горы. Но Маршак не реализует этот сюжет полностью: на защиту петуха встает сторож еж. Разыгрывается сражение и погоня, в котором лиса теряет хвост. И мышка, и лягушка, и еж не жалеют лису, они разозлились. Лисий хвост становится им наградой за мужество.

7. Но и теперь сказка не завершается: нужно помочь петуху, пострадавшему от лап лисы. Петух переоценивает свое поведение и признает свою вину. Друзья сочувствуют петуху, об этом говорит то, как они его называют: *петушок, золотой наш гребешок, бедняжка, птицу бедную, хромую, голубчик*.

8. Финальный эпизод — всеобщий праздник.

Мы выделили исполнительские задачи актеров в каждом эпизоде пьесы-сказки. Очевидно, что маленьким детям трудно сыграть всю сказку. Но можно предложить выход из этой ситуации:

назначить на одну роль несколько исполнителей. В каждом эпизоде может участвовать новый состав актеров.

Когда дети выучат текст, начинаем работать над движением. В этой сказке много персонажей, поэтому важно заранее мизансценировать каждый эпизод, т. е. расставить актеров на сцене и показать, кто и что должен делать, как и куда в какой момент двигаться. Каждое сценическое действие отрабатывается отдельно. Важно дать каждому участнику эпизода конкретную задачу.

Вместе с детьми выбираем характерную походку, жестикуляцию, мимику для каждого персонажа. Дети показывают своих героев: лягушка скачет, мышка бежит, петух машет крыльями, вертит головой, выбрасывает голову вперед, ежик передвигается вприсядку, но при этом быстро, словно катится. Волк подвижный, лязгает зубами, лиса же пластична, кокетлива, а медведь неуклюж, косолап, ходит вразвалку.

Думается, что даже если работа над инсценированием пьесы сведется только к показыванию персонажей или только к выразительному произнесению их реплик, то и в этом случае она будет способствовать развитию таких психических свойств ребенка, как воображение, речь, моторика, и формированию новообразований — эстетического вкуса, умения зрительно конкретизировать словесные образы, коммуникативных качеств.

### Задания

1. Осуществите в группе постановку произведений, рассмотренных в этой главе. Проанализируйте свою деятельность (режиссера или актера) и ответьте на следующие вопросы: какие трудности встретились вам в работе? Что помогло вам достичь цели?

2. Выберите для инсценировки произведения разных жанров, переведите их тексты в драматическую форму.

3. Выделите этапы работы над инсценированием каждого произведения, выстройте фабулу, охарактеризуйте действующих лиц.

4. Выделите мизансцены и опишите их. Сформулируйте исполнительские задачи для актеров.

5. Подготовьте вопросы к детям для каждого этапа работы над инсценированием и предложите свои ответы на эти вопросы.

## Заключение

Роль воспитателя в жизни маленького ребенка очень велика, ведь именно воспитатель становится для ребенка проводником в сложном мире искусства. Полюбят ли ваши воспитанники слушать книги, захотят ли они научиться их читать, во многом зависит от того, будет ли им интересно с вами, сможете ли вы увлечь их творческой деятельностью. Выразительное чтение невозможно без процесса анализа, осмысления произведения, и в то же время человек не сможет выразить необходимые мысли и чувства, если не научится владеть своим речевым аппаратом, использовать все свои природные возможности: только при этих условиях, читая то или иное произведение ребенку, воспитатель достигнет до его сердца, взволнует душу. Этому вы учились, работая с данным практикумом, осваивали не просто законы, по которым создается литература, не просто законы речи, а богатые возможности воздействия на ваших будущих воспитанников. Этому человек учится долго, иногда всю жизнь. Не останавливайтесь, ищите пути к сердцам детей, учите их любить литературу, говорить грамотно и красиво: слово действительно имеет огромный творческий потенциал.

## Рекомендуемая литература

*Акулова О. В.* Развитие выразительности речи детей дошкольного возраста средствами устного народного творчества // Развитие самостоятельности и активности в дошкольном возрасте. — СПб., 1996.

*Артемов В. А.* Метод структурно-функционального изучения речевой интонации. — М., 1974.

Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг.: Записаны з.а. РСФСР К.Е.Антаровой. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1952.

*Вербовая Н. Н.* Подготовка к выразительному чтению // Русская словесность. — 2000. — № 4. — С. 63—66.

*Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. — 3-е изд., испр. — М., 1970.

*Найденков Б. С., Кореньков Л. Ю., Майман Р. Р.* Методика выразительного чтения: учеб. пособие для вузов / под общ. ред. Т.Ф.Завадской, Н.М.Соловьевой. — М., 1985.

*Озаровская О. Э.* Пятиречие. — Архангельск, 1989.

*Петрова А. Н.* Сценическая речь. — М., 1981.

*Сомкова О. Н.* Развитие творческой речевой активности ребенка 5—6 лет в процессе освоения средств языковой выразительности: (образ. сравнение) // Развитие самостоятельности и активности в дошкольном возрасте. — СПб., 1996. — С. 36—47.

*Станиславский К. С.* Работа актера над собой. — Ч. II: Работа над собой в процессе воплощения: дневник ученика. — М.; Л., 1948.

Сценическая речь: учебник / под ред. И.П.Козляниновой и И.Ю.Промптовой. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2000.

*Ушакова О.* «Вышел зайчик погулять»: развитие речи детей четырех—семи лет // Дошкольное воспитание. — 1995 (В кругу семьи). — № 1. — С. 59—66.

*Швачкин Н. Х.* Развитие речевых форм у младшего дошкольника // Вопросы психологии ребенка дошкольного возраста. — М., 1995. — С. 102—111 (Психология дошкольника).

*Язовицкий Е.* Выразительное чтение как средство эстетического воспитания. — М., 1987.



От авторов .....	3
------------------	---

## РАЗДЕЛ I ПРАКТИКУМ ПО ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<b>Глава 1. Специфика литературоведческого анализа .....</b>	<b>7</b>
1.1. Специфика анализа эпического произведения и его приемы.....	7
Композиция художественного произведения .....	8
Сюжет художественного произведения.....	14
Система персонажей в художественном произведении .....	19
Пространство и время в художественном произведении .....	27
1.2. Специфика анализа лирического произведения .....	36
1.3. Специфика поэзии, адресованной детям.....	45
<b>Глава 2. Методические материалы для практических занятий .....</b>	<b>65</b>
2.1. Русский фольклор.....	65
Тема 1. Русские волшебные сказки .....	65
Тема 2. Сказки о животных и бытовые сказки .....	67
2.2. Русская литература XIX века.....	69
Тема 3. Сказочная повесть Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители»: особенности поэтики и композиции.....	69
Тема 4. Лирика А. А. Фета в детском чтении.....	73
Тема 5. «Гуттаперчивый мальчик» Д. Григоровича: мотивы и конфликт .....	80
2.3. Русская литература XX века.....	83
Тема 6. Традиции игровой поэзии в творчестве обэриутов.....	83
Тема 7. Жанрово-стилистические особенности рассказов для детей М. М. Зощенко (цикл «Лея и Минька») .....	92
Тема 8. Природа и человек в детской литературе: сказка-быль М. М. Пришвина «Кладовая солнца» .....	98
Тема 9. Юмористические рассказы В. В. Голявкина.....	107
Тема 10. Секреты современной поэзии для детей. Стихи Ю. Мориц .....	113
2.4. Зарубежная литература .....	123
Тема 11. Идеино-художественное своеобразие сказок Ханса Кристиана Андерсена .....	123

Тема 12. Особенности сюжетов, проблематика и литературные игры в повестях Алена Александра Милна о Винни-Пухе .....	130
<b>Глава 3. Контрольные вопросы и темы рефератов</b> .....	136
3.1. Контрольные вопросы по фольклору и русской детской литературе XIX века .....	137
3.2. Контрольные вопросы и задания по русской детской литературе XX века .....	138
3.3. Контрольные вопросы и задания по зарубежной детской литературе .....	141
3.4. Темы рефератов .....	142

## РАЗДЕЛ II

### ПРАКТИКУМ ПО ВЫРАЗИТЕЛЬНОМУ ЧТЕНИЮ

<b>Глава 1. Выразительное чтение как художественная деятельность</b> .....	145
1.1. Выразительное чтение как вид художественной деятельности .....	145
1.1.1. Цель чтеца .....	147
1.1.2. Задачи чтеца (по К. С. Станиславскому) .....	148
1.2. Законы речи .....	149
1.2.1. Общие законы речи (по А. Н. Петрову) .....	149
1.2.2. Логические законы речи .....	150
1.2.3. Правила произнесения синтагм .....	153
<b>Глава 2. Средства выразительности устной речи</b> .....	156
2.1. Техника речи .....	156
2.2. Речевые средства выразительности .....	162
2.2.1. Тон и диапазон .....	163
2.2.2. Плавность .....	164
2.2.3. Пауза .....	166
2.2.4. Длительность звучания .....	168
2.2.5. Сила звучания .....	169
2.2.6. Ударение .....	170
2.2.7. Темп и ритм речи .....	173
2.2.8. Тембр .....	175
2.3. Функции интонации .....	177
2.4. Неязыковые средства выразительности .....	192
<b>Глава 3. Подготовка к исполнению литературных произведений</b> .....	199
3.1. Литературоведческий анализ произведения .....	199
3.1.1. Вопросы об авторе произведения .....	200
3.1.2. Теоретико-литературные вопросы .....	200
3.1.3. Особенности стихотворных произведений .....	202
3.1.4. Особенности прозаических произведений .....	208
3.2. Подготовка к исполнению эпических прозаических произведений .....	208
3.2.1. Вопросы о персонажах и событиях .....	208

3.2.2. Вопросы о месте и времени действия .....	210
3.2.3. Вопросы о рассказчике (повествователе).....	210
3.2.4. Вопросы о художественной идее произведения.....	211
3.3. Исполнительский анализ произведения.....	211
3.4. Подготовка к исполнению фольклорных произведений.....	212
3.4.1. Подготовка к исполнению малых фольклорных жанров.....	212
3.4.2. Подготовка к исполнению фольклорной сказки .....	213
3.5. Подготовка к исполнению басен.....	215
3.5.1. Прозаическая (риторическая) басня.....	215
3.5.2. Стихотворная (поэтическая) басня.....	216
3.6. Подготовка к исполнению лирических произведений .....	217
<b>Глава 4. Особенности исполнения прозаических произведений разных жанров .....</b>	<b>221</b>
4.1. Исполнение рассказа.....	221
4.1.1. Чтение текста.....	221
4.1.2. Ответы на основные вопросы .....	223
4.1.3. Литературоведческий анализ.....	224
4.1.4. Исполнительский анализ .....	231
4.2. Исполнение лирического стихотворения, адресованного детям.....	240
4.2.1. Чтение текста.....	240
4.2.2. Ответы на основные вопросы .....	240
4.2.3. Литературоведческий анализ .....	241
4.2.4. Исполнительский анализ .....	243
4.3. Исполнение пейзажной лирики.....	247
4.3.1. Чтение текста.....	247
4.3.2. Ответы на основные вопросы .....	247
4.3.3. Литературоведческий анализ .....	247
4.3.4. Исполнительский анализ .....	250
4.4. Исполнение басен .....	253
4.4.1. Чтение текста.....	253
4.4.2. Литературоведческий анализ .....	253
4.4.3. Исполнительский анализ .....	254
4.4.4. Чтение текста.....	256
4.4.5. Ответы на основные вопросы .....	256
4.4.6. Литературоведческий анализ.....	256
4.4.7. Исполнительский анализ .....	258
4.5. Исполнение литературной сказки .....	262
4.5.1. Чтение текста.....	262
4.5.2. Ответы на основные вопросы .....	263
4.5.3. Литературоведческий анализ.....	264
4.5.4. Исполнительский анализ .....	265
4.6. Исполнение фольклорных сказок.....	268
4.6.1. Чтение текста.....	269
4.6.2. Литературоведческий и исполнительский анализ сказки .....	270
<b>Глава 5. Формирование выразительности речи дошкольников.....</b>	<b>277</b>

<b>Глава 6. Инсценирование</b> .....	291
6.1. Что такое инсценирование? .....	291
6.2. Как выбрать произведение для инсценирования? .....	293
6.3. Как произвести драматизацию текста? .....	294
6.3.1. Драматизация текста сюжетного стихотворения .....	294
6.3.2. Драматизация текста фольклорной сказки .....	298
6.4. Как подготовить детей к исполнению ролей? .....	301
6.4.1. Инсценирование стихотворений-«портретов» .....	301
6.4.2. Инсценирование прозаических произведений .....	303
6.5. Как провести инсценирование? .....	305
Заключение .....	311
Рекомендуемая литература.....	312

*Учебное издание*

**Астафьева Ольга Васильевна,  
Денисова Алина Валентиновна,  
Днепровая Ирина Леонидовна,  
Костюхина Марина Сергеевна,  
Рыжкова Татьяна Вячеславовна,  
Тиманова Ольга Ивановна**

**Детская литература.  
Выразительное чтение**

**Практикум**

**Под редакцией Т. В. Рыжковой**

**Учебное пособие**

Редактор *И. В. Иванова*  
Ответственный редактор *Г. Е. Конопля*  
Технический редактор *О. Н. Крайнова*  
Компьютерная верстка: *Р. Ю. Волкова*  
Корректоры *К. К. Пахоменко, О. Н. Яковлева*

Изд. № 102112557. Подписано в печать 27.12.2013. Формат 60 × 90/16.  
Гарнитура «Балтика». Печать офсетная. Бумага офс. № 1. Усл. печ. л. 20,0.  
Тираж 1 000 экз. Заказ №

ООО «Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1.  
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 16476 от 05.04.2013.

Отпечатано в полном соответствии с качеством электронных носителей,  
предоставленных издательством в ОАО «Саратовский полиграфический комбинат».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. [www.sarpk.ru](http://www.sarpk.ru)