

ного автора. Здесь контекст слова «слуга» («работник», «раб») многозначен. Автор подчеркивает ничтожность собственной персоны перед лицом Бога. Изображение креста по горизонтали и вертикали составляет палиндром «Oro te Ramus aram ara sumar et oro». Этот текст можно перевести так: «У подножия твоего, алтарь, молюсь [я], Рамус». Особым семантическим подтекстом наполнен и сам текст, написанный гекзаметром и другими размерами. Крест символизирует сияние Божественной славы, а поза Рабана Мавра — моление о помощи и спасении. Кинетическая и визуальная образность, свободная трансформация одного языка в другой воплощают величие христианской идеи, гармонию Божественного, горнего и дольнего миров. В этом художественном послании автора Крест — не только Символ Веры, но и символ Божественной любви. Об этом писал Рабан Мавр в богословском тексте «В День святых апостолов»: «Так и мы, братия, будем с любовью творить во всем волю Божию и возлюбим нашего Создателя в самих себе, а творение в своем Творце; и так да стяжаем самую истинную любовь, ибо Бог есть любовь, и кто любит эту любовь, любит Бога (Ин. 17: 3)» [14, с. 233].

Список литературы

1. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М.: Высш. шк., 1993.
2. *Edwards S.* The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process // *Studies in Latin Literature and Roman History, Volume XII* / Edited by Carl Deroux, published in Bruxelles by Collection Latomus. — San Francisco: State University, 2005.
3. *Шабига И.Ю.* Искусство владения словом как средство решения жизненных проблем (на материале панегириков IV века императорам Константину и Феодосию) // *Восток, Европа, Америка в древности: сб. науч. тр. XVII Сергиевских чтений.* — М., 2012. — Вып. 2.
4. *Гораций.* О поэтическом искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt
5. *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. — М.: Искусство, 1982. — Серия истории эстетики в памятниках и документах.
6. *Fournival R. de Bestiaire d'amour* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1304386>
7. *Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л.* Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике // *Музыкально-теоретические системы / Ю. Холопов и др.* — М.: Композитор, 2006.
8. *Св. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. — М.: Ладья, 1998.
9. *Гаспаров М.Л.* Каролингское возрождение (VIII—IX вв.) // *Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв.* — М.: Наука, 1970.
10. *Ефимова Н.И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий: к проблеме эволюции модальной системы средневековья. — М.: Наука, 1998.
11. *Генон Р.* Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2008.
12. *Perrin M. J.-L.* L'icônographie de la *Gloire la sainte croix* de Raban Maur. — Turnhout, Brepols, 2010.
13. *Ненарокова М.Р.* Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту» // *Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения.* — М.: Наука, 2006.
14. *Храбан Мавр.* Гомилии. О Вселенной. Стихотворения. Эпитафия Эйнхарду. Эпитафия Валахфриду Страбу / пер. М.Р. Ненароковой // *Памятники средневековой латинской литературы VIII—IX вв.* — М.: Наука, 2006.

УДК 882.09-93(09)
ББК 83.8

О.Н. ЧЕЛЮКАНОВА

ТВОРЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ АРКАДИЯ ГАЙДАРА В СТИЛИСТИКЕ ПРОЗЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ 1950—1970-Х ГОДОВ

Рассматривается влияние творческих открытий А.П. Гайдара на формирование стилистики прозы для подростков. Автор показывает, как благодаря активному обращению к романтико-героической символике, узнаваемой песенно-балладной мелодике, внутрилитературному синтезу, восходящей к Гайдари образности, осуществляется наращение смысла и обогащение внутренней формы произведений детских писателей 1950—1970-х годов, унаследовавших гайдаровскую традицию.

Ключевые слова: литературная традиция, внутрилитературный синтез, художественный синтез, лиризация прозы, внутренняя форма, индивидуальный стиль, литературная сказка, баллада, Гайдар А.П.

Большая («взрослая») русская советская литература в 1950—1970-е годы с особым вниманием учится у классиков. Может быть потому, что жаждет наверстать недоосвоенное в ту пору, когда смерть еще не разлучила с современниками классиков и свидетелей их вдохновенных трудов. В 1945-м ушел из жизни Алексей Толстой, в конце 1930-х — А.Н. Куприн и М. Горький, не успевший «забронзоветь». В самом начале Великой Отечественной погиб молодой еще Аркадий Гайдар. Впрочем, Гайдар был из плеяды тех, кто оказался достойным учеником классиков, к числу которых относились Валентин Каверин, Леонид Пантелеев, Валентин Катаев, Анатолий Рыбаков, Лев Кассиль и др., — так выстраивались в литературе для подростков те, кто наследовал традиции русской классики.

Следует напомнить, что успех художественного произведения у юных читателей во многом обусловлен преемственной связью с традицией, классической литературной, с одной стороны, и фольклорной — с другой. То, что М.М. Бахтин называет «памятью жанра», важно было не только и не столько в рецептивном плане, сколько в сущностно-онтологическом. Спустя десятилетия исследователи констатируют, что в лучших своих произведениях советская литература потому и выросла в образцовую детскую литературу, что опиралась на традицию, которая гарантирует прочную нравственную основу, значимую для детской книги, и как следствие — читательскую востребованность.

Писатели послевоенного времени обращаются к классике не через голову своих предшественников, а аккумулируя и переосмысливая художественное наследие таких мастеров детской прозы, как Ю. Олеша, Л. Кассиль, В. Каверин, А. Волков, Л. Лагин и др. Особое место в этом ряду занимает, и по праву, наследие А.П. Гайдара.

Гайдаровская традиция предстает как опыт, запечатлевающий открытия стиля литературной эпохи 1920—1930-х годов, доминантный пафос которой окрашен сильными героико-романтическими тонами (В. Катаев, В. Каверин и др.). Кроме того творчество А. Гайдара коррелировалось вниманием к стилю писателей, работавших в лирико-романтическом ключе (К. Паустовский, Р. Фраерман и др.).

Открытия Гайдара в изображении мира детства оказались художественно перспективными для детской литературы второй половины XX века и получили свое развитие в творчестве многих писателей. Оттачивая собственное мастерство, писатели 1950—1960-х годов А. Алексин, В. Крапивин, Ю. Яковлев, В. Железников, В. Медведев, М. Алексеев, Ю. Томин, Р. Погодин в своих произведениях продолжают гайдаровскую линию в литературе. Так, один из советских детских писателей 1950—1970-х годов Г. Михасенко, автор «Кандаурских мальчишек», «Неугомонных бездельников» и других повестей, сегодня, кажется, почти забытых, признавался: «У меня два любимых врага: А. Толстой, который написал “Золотой ключик”, и Гайдар, который написал все <...> Поэтому не случайно что-то гайдаровское

просвечивает в моих книгах, как, впрочем, и в книгах всех детписов. Но вот что просвечивает и как — это требует скальпельной работы» [1].

В советском литературоведении было принято рассматривать гайдаровскую традицию в ее содержательном, проблемном аспекте. Меньше внимания уделялось слогу, языку, форме, общим вопросам специфики детской литературы. А между тем произведения Гайдара предоставляют бесценный художественный материал, и прежде всего в области внутрилитературного и художественного синтеза.

Будучи талантливым детским писателем, А. Гайдар рассказал такие разные истории и так, что ими не могли не увлечься и младшие дети, и подростки. Жанровая многосоставность не воспринималась выдуманной и вымороченной, она раздвигала горизонты читательских ожиданий соположением элегической и юмористической, романтической и патетической интонаций, синтезом сказово-сказочного и реалистического начал. «Символическое — юмористическое — ироническое — сатирическое, именно в такой градации творчество А.П. Гайдара содержит весь спектр эмоционально-рационального постижения мира» [2, с. 9].

В гайдаровских произведениях музыкальное, живописное не просто органически «вплетено» в художественный текст, поэтически организуя художественное пространство, вовлекая читателя в процесс сотворчества и погружая в глубины сопереживания, — все эти компоненты являются непосредственными приметамы стиля А. Гайдара. В этом смысле Гайдар «не зачинатель и не завершитель традиции, он — ее сердце, сердцевина» [2, с. 7].

Используя возможности жанрового синтеза, Аркадий Гайдар психологически точно передает читателю глубину сопереживания, искреннего сочувствия героям, их приключениям, радости открытий. «Поле — и вокруг, и до, и после, и рядом — А.Н. Толстой с “Приключениями Бурагино”, А.М. Волков с “Волшебником Изумрудного города”, Н.Н. Носов с “Приключениями Незнайки и его друзей” и др. Оно, это поле, семантически многослойно: патетическое, патриотическое, отражающее святое и сакральное, указывающее на корневое в народном сознании; и лирико-юмористическое, принимающее условия детской игры-жизни, но не игры-забавы» [2, с. 11].

У Гайдара сказка наличествует и как самостоятельное произведение, но чаще сказочное вынесено в подтекст, прочитывается на уровне «памяти жанра». Исследователи отмечают, что «сказочные архетипы, сюжетные ходы, образы неизменно присутствуют в рассказах и повестях Гайдара, именно они, как представляется, формируют глубинный смысл гайдаровских текстов, “встраивают” их в традицию, акцентируют их вневременность» [2, с. 14]. Само обращение к жанру сказки является одним из способов создания лирического плана содержания.

У юного читателя «на слуху» «Сказка о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове». Автор строит его как ОБРАЗ «фольклорного». Сказка передает-

ся из уст в уста и отражается «во всех уровнях художественного целого: и в сюжетных линиях персонажей, и в конфликте, и в образно-синтаксических параллелях, и в общей драматургичности и драматичности повествования» [2, с. 8].

Сказка о Мальчише-Кибальчише — прекрасный пример того, как синтез осуществляется на всех уровнях художественного текста. В ее жанровой структуре переплелись прозаическое и поэтическое, реалистическое и сказово-сказочное, живописное и музыкальное. Создается впечатление, что писатели-шестидесятники не столько восприняли это произведение на содержательном уровне, сколько пережили его невербально: через музыкальность ритма, мелодику сказовой интонации, сказочную живописность, усиленную образностью ребячьего воображения, лирическую тональность, будоражащую струны души даже тогда, когда умолкли поэтические строки. И не случайно Натка-рассказчица видит слушающих ее ребят под особым живописно-эмоциональным углом зрения, преображенного сказкой: «Она увидела много-много ребячьих голов — белокурых, темных, каштановых, золотоволосых. Отовсюду на нее смотрели глаза — большие, карие, как у Альки, ясные, васильковые, как у той синеглазой, что попросила сказку, узкие, черные, как у Эмине, и много других глаз — обыкновенно веселых и озорных, а сейчас задумчивых и серьезных» [3, с. 195].

Сказка Альки, рассказанная вожатой, пришлось по душе и октябряткам благодаря не только героическому содержанию, но и художественной форме, отвечающей эмоциональным потребностям малышей. Сказка в исполнении Натки обнаруживает былинно-сказовую мелодичность, заложенную автором, цветовую символику, яркую романтическую образность и представляет собой произведение, внутренняя форма которого аккумулирует как фольклорное, так и литературное начала, обеспечивающие успех у читателя не только гайдаровского времени, но и сегодня. Мелодика сказки восходит к жанру музыкальной баллады: тут и взволнованная повествовательность, связанная с образом рассказчика, народного сказителя, и переплетение лирических, эпических и драматических элементов, и рост напряжения к концу произведения.

Особую роль в формировании балладной мелодики сказки играет последовательная драматизация образов. Конфликт развивается в соответствии с законами музыкального жанра, зарождаясь в повествовательной, негромкой лирической интонации («тихо стало...»; «Не визжат пули, не грохают снаряды, не горят деревни» — на помощь Гайдару-музыканту приходит прием звукописи). Кульминация сопрягается с обнажением конфликта, с предельной громкостью звука, с напряженным диссонансом звучащих аккордов и преувеличенной, ослепляющей цветосветовой картиной: «Выскочил тогда Мальчиш-Кибальчиш на улицу и громко-громко крикнул...» [3, с. 190], «Как услышали такие слова мальчиши-малыши, как заорут они на все голоса!» [3, с. 190], и «вдруг взорвались зажатые ящики! И так грохнуло, будто бы тысячи громов

в одном месте ударили и тысячи молний из одной тучи сверкнули» [3, с. 192].

После звуковой и цветосветовой кульминации развитие конфликта устремлено к драматизированной репризе: «Но... видели ли вы, ребята, бурю? Вот так же, как громы, загремели и боевые орудия. Так же, как молнии, засверкали огненные взрывы. Так же, как ветры, ворвались конные отряды, и так же, как тучи, пронеслись красные знамена. Это так наступала Красная Армия. <...> И в страхе бежал разбитый Главный Буржуин, громко проклиная эту страну с ее удивительным народом, с ее непобедимой армией и с ее неразгаданной Военной Тайной» [3, с. 196].

Завершается мелодия сказки трагически-героической кодой, восходящей к другому музыкальному произведению — русской народной песне о могиле Степана Разина «Есть на Волге утес»: «А Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синей Реки. И поставили над могилой большой красный флаг.

Плывут пароходы — привет Мальчишу!
Пролетают летчики — привет Мальчишу!
Пробегут паровозы — привет Мальчишу!
А пройдут пионеры — салют Мальчишу!»
[3, с. 196—197].

Песенный ритм сказки формируется за счет яркой контрастности образов, психологического параллелизма, многочисленных повторов, неожиданной трагической развязки.

Синтетическим мышлением писателей-шестидесятников гайдаровская сказка была интерпретирована в русле невербальной пластики-образности и лиричности. Песенное начало сказки было спортировано, например, В. Крапивинным в его «Колыбельной для брата», в картине «Машка» в повести В. Железникова «Чучело».

У Гайдара повесть получила часть названия вставной сказки — у Крапивина, напротив, «Колыбельная» песня названа «усеченным» названием. Метонимическое здесь сопряжено с оксюморонным по отношению к содержанию песни. В этом интрига и тайна, дедуктивно раскрываемая читателем по ходу повести, в которой жанр детектива будет играть не последнюю роль. Как и у Гайдара, песня-история, также переданная в устной форме, исполняется вожатым Дедом (слышавшим ее когда-то в лагере от ребят) у костра среди пионеров и октябрят и перенимается слушателями. Как и Алькина сказка с элегически-песенными интонациями и нотами жертвенно-боевого настроения, эта «колыбельная» отражается на всех уровнях художественного целого: в сюжетных линиях, в конфликте, в образном строе, в общей драматургии повествования.

Для индивидуального стиля Гайдара характерно взаимопроникновение поэзии и прозы — элемент внутрилитературного синтеза. Использование средств ритмизации текста, склонность к рифме — все это указывает на стиховое начало. Стихотворные, песенные вкрапления в тексты

его произведений создают лирический план содержания. Гайдаровская песенность ощутима в самой манере повествования, в строе художественной речи, в поэтизации мужества, которое предстает совершенно естественным свойством характера юных героев.

Сущность поэзии в том, указывал Н.Г. Чернышевский, чтобы «концентрировать содержание. Поэзия тем и отличается от прозы, что берет лишь существенные черты и берет их так удачно, что они во всей полноте рисуются перед воображением читателя с двух-трех гениальных слов писателя» [4, с. 452]. Это в полной мере относится к стихотворно-песенным вставкам в прозе Гайдара. В них поэтическое мышление писателя предстает в обобщенном, синтезированном виде. Гайдар широко пользовался стихотворными и песенными текстами других авторов.

В начале творческого пути Гайдар написал ряд поэтических произведений. Стихи не стали главным делом его жизни, однако лиризм, символичность, героическая романтика, фольклорная поэтика, составляющие неповторимый поэтический дар писателя, во всей полноте раскрылись в прозаическом жанре. Поэзия способствовала формированию Гайдара-прозаика, учила краткости, эмоциональной емкости и образности изображения. По словам С.Я. Маршака, Гайдар был «поэтом с головы до ног». Лев Кассиль писал: «Простая, иногда чисто служебного назначения, подчас и не скрывающая своего назидательного смысла тирада, обращенная к маленькому читателю и состоящая из очень обыденных как будто слов, вдруг начинала светиться изнутри огнем поэзии, хитро скрытой, как костер разведчика в лесу...» [5, с. 9].

В подавляющем большинстве произведений Гайдар использует специфические формы проявления лирического в эпическом произведении. При этом эпическое и лирическое не конфликтуют, а взаимодействуют, выступают в синтезе, реализующем подлинную взаимобусловленность эпического и лирического планов. Наличие специфических форм проявления лирического содержания в рассказах и повестях Гайдара — яркая примета его индивидуального стиля.

Обращение автора к возможностям художественного синтеза способствует лиризации прозы писателя. Это позволяет формировать широкий эмоционально-ассоциативный план художественного целого. Для создания образа, сообщения ему лирических черт важное значение имеет преломление фольклорного материала в художественном произведении. Гайдар обращается к жанру сказки, использует притчи, библейские мотивы. Песенные вкрапления, особый ритмико-музыкальный строй речи выступают как характерный способ лиризации прозаического текста. По словам Р. Фраермана, Гайдар «умел глядеть в глубину и смотреть вдаль и видеть, как истинный поэт» [6, с. 54].

В «Чучеле» В. Железникова также прослеживается явная аллюзия на гайдаровскую сказку о Мальчише, умеющем хранить Тайну. Драматическое повествова-

ние о жертвенной любви Лены Бессольцевой свернуто в образ картины «Машка». Мальчиш погибает от рук буржуинов, а двойник Ленки — Чучело — безвинно сгорает на костре, так и не выдав тайны. Буржуинство трансформировалось в бездуховность — страшное зло, особенно если оно воплощается в детях. А портрет-история благочестивой жертвенницы Марии, о жизни которой поведал Ленке дедушка, как памятник стойкому Мальчишу, остался в покинутом героиней классе в качестве напоминания о том Великом, что воплощено в героине картины и ее духовной наследнице Ленке — и не случайно это Великое вызывает у Ленкиных одноклассников и преклонение, и покаяние одновременно. Покаяние и начавшееся личностное перерождение бездуховных детей, своего рода «буржуинов», звучит в публично-исповедальном «Чучело, прости нас!», криво, зато искренне написанном на классной доске.

А образ Ленкиного дедушки Николая во многом восходит к сторожу из «Горячего камня», преданному своему честному прошлому. Он ни за что не желает менять свое старое заплатанное пальто на новое: это звено, связующее его с былым. Картины в его родовом доме — также материализованный образ прошлого. Он не может расстаться с ними, разменять их на бумажные тысячи, сулящие новую безбедную жизнь. Подарив их не принявшему и не понявшему его, «заплаточника», городу, он по-мальчишески жертвует дорогой частью своей жизни — коллекцией во имя победы над мещанством и бездуховностью. В этом — то самое гайдаровское величие, залог бессмертия, которое трактуется по-гайдаровски: оно заключено в связи и памяти поколений, и картины, как и горячий камень, выступают символами такой памяти [2, с. 18].

Опираясь на гайдаровскую традицию, Ю. Томин в повести-сказке «Шел по городу волшебник» портретирует одновременно и старика-сторожа из «Горячего камня», и Мальчиша-героя, сопряженных в образе Толика, и их антипода, Мальчиша-Плохиша — в образе мальчика-волшебника. Поддавшись искушению праздной и сытой жизни, Мальчик с холодными голубыми глазами отрекается от своего прошлого и ценой предательства покупает себе новую жизнь. Волшебные спички — иная форма горячего камня. В отличие от камня, источающего жар и потому по-своему живого, эти спички без головки лишены возможности давать огонь, свет, тепло, что в символическом плане отсылает читателя к проблеме бездуховности, сердечной пустоты и бесполезности. Толик, вовремя ощутив пагубность волшебного приобретения, отказывается от легкой жизни и, будучи заточенным в темницу, даже под страхом гибели не изменяет своим нравственным принципам.

Форма сказки, ребячьей костровой песни-сказа, песни-портрета, семейного предания, передаваемого из уст в уста, на невербальном уровне транслирует вневременной характер содержания, не привязанный к конкретной исторической эпохе, воплощает вечные духовные ценности,

заставляющие произведения звучать современно, независимо от приоритетов исторического времени.

В прозе 60-х гайдаровский текст зачастую творчески закодирован в книгах детских писателей. Его расшифровка — это своего рода интеллектуальная игра с юным читателем, в правилах которой — и знание гайдаровских книг, и способность почувствовать сопричастность к произведению на разных уровнях текста, от художественной детали до глубинного подтекста. Нередко на уровне одного произведения писатель апеллирует сразу к нескольким гайдаровским текстам. Так, у Крапивина в повести «Колыбельная для брата» зримо прорисованы образы-символы, отсылающие к повести «Тимур и его команда». Образ распахнутой детской ладони с острыми лучами как символ дружбы и тепла, штурвал парусника как образ единения и движения вперед апеллируют к читательской памяти о гайдаровской пятиконечной звезде, сигнальном штурвале в старом сарае. Образ тимуровской команды, в свою очередь, коррелирует со сплоченным экипажем «Капитана Гранта». Литературные ассоциации раздвигают границы повествования, привлекают дополнительные смыслы, укрупняя и углубляя идейно-художественное содержание.

Излюбленными средствами идейно-художественного укрупнения повествования, обеспечивающими его многозначность, у Гайдара выступают фольклорно-сказочная поэтика, сказово-торжественная интонация и ритмика, монументально-героическая символика и символические образы русской литературной мысли XIX века. Усложнившаяся проза 1950—1970-х годов для детей охотно прибегает к реалистическому и романтическому символу, который нередко использовался Гайдаром и в реалистических произведениях, созданных в «формах самой жизни», и в книгах романтического плана. Эстетико-психологическая природа такого рода символика созвучна детско-юношескому воображению. Так, в повести «Синее море, белый пароход» Г. Машкин через все повествование ведет рассказ в рисунках о белом пароходе «Оранжед». Белый пароход — символ счастья — оборачивается то страной безоблачного детства, то воплощением мирной жизни вообще.

Взаимодействуя с другими средствами художественного обобщения, символическая образность преодолевает бытописание, фактографию, поднимает до уровня философского идейный замысел писателя. Гайдаровские образы-символы достраивают параллельный прозаическому сюжету лирический сюжет, за счет круга ассоциаций читателя расширяя план повествования.

Произведения Гайдара узнаваемы по символической геральдике внешнего оформления: лучистые звезды, тимуровские галстуки, трубящие горны, всадник, скачущий впереди. Все эти образы, сопряженные с уникальной гайдаровской семантикой, получают свое отражение и развитие в прозе писателей-шестидесятников.

Образ «всадника, скачущего впереди», творчески осмыслен в повести В. Крапивина «Оранжевый портрет с

крапинками». В повесть вплетена песня, объединяющая в себе излюбленные гайдаровские образы-символы. Произведение насыщено аллюзиями на гайдаровскую «Военную тайну» на уровне системы образов (аналогичная диада юная вожатая и озорной пионер Натка-Алька/Юля-Фаддейка); тут и Великое, простиупающее в повседневном: великая «мудрость в ребенке», его готовность к самопожертвованию и не по-детски мужественному Поступку.

К Гайдару — «всаднику, скачущему впереди», — еле уловимо отсылает крапивинский образ коня, лейтмотивом проходящий через все произведение: главный герой Фаддейка храбр, ему сразу покорился самый огненный конь, да он и сам ассоциируется с огненно-рыжим конем; его волшебный талисман «тарга», принесенный с другой планеты, содержит изображение коня, конь присутствует и в «Колыбельной песне». Крапивинский конь — фантастический, космический, огненный, он даже в сумерках рыжий, опаленный огнями прошедшего дня.

Сложный образ коня-звезды живописно воспроизведен на волшебном Фаддейкином талисмане. Над конем — лучи маленького солнца. Иноформа коня — укрощенный Фаддейкой «неутомимый» ветер, готовый бесконечно нести повозки иттов над песками.

Особенность читательского восприятия и памяти ребенка состоит в пристальном внимании к ярким живописным образам, деталям, именам. В. Медведев, склонный к игре с читателем, закодировал гайдаровское в образной фамилии Баранкин. При чтении его популярной повести «Баранкин, будь человеком!» невольно возникают ассоциации с героями Аркадия Гайдара — прежде всего Тимуром и его товарищами, которые совершали свои поступки тайно, но отнюдь не по романтическим мотивам, а по мотивам самого высшего, поистине христианского чувства. В этой связи определенный смысл приобретает совпадение фамилии медведевского героя и одного из персонажей Гайдара — пионера Баранкина из повести «Военная тайна». Совпадение, возможно, и случайное (а может быть, и неслучайное: в 3-й части трилогии — повести «Неизвестные приключения Баранкина» — по одному поводу упоминаются герои Гайдара — тимуровцы), но чрезвычайно симптоматичное, импонирующее нам, поскольку гайдаровский подросток, который без всяких поручений и просьб колот дрова для лагерной кухни, как раз и был живым воплощением тех представлений, которые постигли герои В.В. Медведева путем «горьких» уроков.

Благодаря активному обращению в 1950—1970-х к гайдаровским традициям — романтико-героической символической, внятной и узнаваемой песенно-балладной мелодике, внутрилитературному синтезу, неповторимой, восходящей к Гайдару образности — осуществляется наращивание смыслов и обогащение внутренней формы произведений детских писателей этого периода, унаследовавших гайдаровскую традицию.

Список литературы

1. Письмо Г. Михасенко О.А. Гантваргер от 16.05.1973 (из личного архива О.А. Гантваргер).
2. Творчество Аркадия Гайдара: Герой. Жанр. Слог: Минералова И.Г., Основина Г.А., Рыбаков Н.И. и др. — М.: Литера, 2006.
3. *Гайдар А.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. — М.: Детская литература, 1972.
4. *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. — М.: ГИХЛ, 1947.
5. *Кассиль Л.* Вступит. статья «О Гайдаре» // Гайдар А. Сочинения. — М.; Л.: Детгиз, 1963. — С. 6—12.
6. *Фраерман Р.* За письмами Гайдара // Вокруг света. — 1947. — № 1.

[...по материалам конференции]...

УДК 001.89(470+571)
ББК 72.4 (2 Рос)

Е.Г. АБРАМОВ, М.М. ЗЕЛЬДИНА

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ НАУЧНО-ПУБЛИКАЦИОННОЙ ОТРАСЛИ (НА ПРИМЕРЕ ЖУРНАЛА «НАУЧНАЯ ПЕРИОДИКА: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ»)

Проанализирована история создания журнала и его задачи. Предложены способы решения проблем, возникающих в научно-публикационной отрасли, включая соблюдение стандартных требований к научной публикации, организацию коммуникации вокруг научного журнала и расширение его влияния, обеспечение финансирования издания.

Ключевые слова: научный журнал, публикация, импакт-фактор, альтметрика, профессиональная коммуникация.

Проблемы научно-издательской сферы, как фундаментальные, так и практические, можно проанализировать на примере одного журнала. Это хорошо показывает пока еще недолгая история журнала «Научная периодика: проблемы и решения» (далее НП). Необходимо отметить, что одной из целей данного периодического издания является информационное обеспечение отрасли, поскольку его публикации посвящены, в первую очередь, проблемам издания и распространения научных журналов.

Идея о том, что такой журнал должен существовать, стала обсуждаться с 2010 года. Это был своего рода пик цифровой революции: появилось требование обязательного включения всех журналов, входящих в Перечень ВАК, в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), стали разворачивать свою деятельность электронно-библиотечные системы и др. Возникла и сопутствующая этому неразбериха в терминах и подходах. Необходимо отметить, что на тот момент в России выпускалось уже порядка трех тысяч научных журналов, в каждом из которых работало, как минимум, несколько человек. Это значит, что в научно-публикационной отрасли были заняты десятки тысяч специалистов, у которых не было своего источника профессиональной информации.

В это же время в мире количество научных журналов исчислялось, наверное, уже сотнями тысяч. Это — высококонкурентный рынок; выпускать журнал в качестве хобби сегодня невозможно, тем более выжить с таким подходом на мировой арене. Глобальный научно-издательский бизнес уже давно стал площадкой для игр профессионалов, у которых не только есть специальное образование и опыт, но которые постоянно повышают свою квалификацию. Задуманный нами журнал и должен был стать частью того самого информационного обеспечения для российских издателей и в первую очередь — для Издательского дома «Библио-Глобус» (выпускает несколько журналов), помогая в решении различных проблем, возникающих в процессе издания научной периодики.

Как оказалось, проблемы научно-публикационной отрасли могут быть довольно глубокими. Они могут иметь не столько технический или финансовый, сколько фундаментальный или «философский» характер. Вот два примера.

Осознание первой проблемы было поразительно. В стране, где уже сотни лет выпускаются научные журналы, одно из ключевых слов — публикация — потеряло свой смысл. Мы произносим слово «публикация», совершенно забывая, что оно означает «обнародование». Публика-