

И. Сергиенко (Антипова)

«СТРАШНЫЕ» ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается жанр «детского ужастика» — триллера и хоррора, обращенного к аудитории младших подростков. Автор очерчивает краткую эволюцию жанра, рассматривает факторы, повлиявшие на появление «детского ужастика» в постсоветской массовой литературе для юношества, анализирует основные жанровые категории и специфику художественных приемов. Материалом исследования являются произведения российских авторов, изданные в период с 1990-х по 2010-е. Эти тексты впервые становятся предметом научного осмысления.

Ключевые слова: современная детская литература, массовая литература, детский фольклор, жанр триллера / «ужастика».

Рассуждая на страничке своего блога о нашумевшей повести Эдуарда Успенского *Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы*, в которых сюжеты детских страшилок, жанра современного городского фольклора, принадлежащего детской субкультуре и поэтому «потаенного», впервые появились на страницах литературного произведения, обращенного к читателю-ребенку, да еще и напечатанного в журнале *Пионер*, один из читателей воскликнул: «Что это? Отражение того кризиса ценностей, который тогда, на рубеже восьмидесятых-девяностых, набирал обороты, или недоработка автора?» [Блоги Live Journal]. В этих словах обозначено не только недоумение по поводу «ужасов», открыто пришедших в детскую литературу, но и точное время появления жанра в отечественных широтах — начало девяностых годов двадцатого века.

Детская литература, начиная с момента своего возникновения, приходящегося в России на последнюю треть XVIII в., широко использовала смысловое и эстетическое поле «страшного» в произведениях различных жанров — вспомним нравоучительные повести XVIII в., где за непослушание маленькие герои бывали наказаны самым жестоким образом¹, вспомним сумрачные фантасмагории сказок писателей-романтиков (*Щелкунчик* Э. Т. А. Гофмана, *Черная курица* А. Погорельского, *Холодное сердце* В. Гауфа) и многие другие произведения, ставшие классикой детского чтения. Так, при внима-

тельном рассмотрении глава «Тяжелый день» из повести П. Трэверс *Мэри Поттинс* оказывается своего рода готической новеллой, путешествие в Страну Чужедальнюю героев повести А. Линдгрена *Мой Мио*, исполненное напряженного ожидания и почти роковой обреченности, отсылает читателя к сумрачному миру героического германского эпоса, в любимых советскими читателями школьных повестях *Безумная Евдокия* А. Алексина и *Чучело* В. Железникова отчетливо прослеживаются элементы психологического триллера, а «пионерская» повесть и литература о пионерах-героях, с момента своего зарождения и вплоть до произведений В. Крапивина, которые один из критиков назвал «пионерско-готическим романом» [Арбитман 1993, с. 7], изобилуют множеством макабрических деталей и мотивами некрофилии. Таким образом, мы видим, что детская литература на всем протяжении своего развития уверенно и интенсивно осваивала различные приемы «страшного», однако тот феномен, который мы обозначаем сегодня терминами «триллер»/«ужастик», сложившимися в издательской и читательской среде, явление сравнительно недавнее. Легитимизация произведений, которые ставят основной целью вызвать у читателя переживание страха, и при этом специально написаны для детей, произошла буквально на наших глазах.

Детский триллер возник значительно позднее, чем остальные жанры массовой детской беллетристики — детские детективы, книги для девочек, фантастика и приключения. Очевидна генетическая связь детского триллера с жанром фэнтези, с которым они почти одновременно появились на литературном горизонте. В западной массовой культуре этот процесс начался в 1980-е гг. Одним из основоположников жанра детского триллера считается американский писатель Роберт Лоуренс Стайн, за которым закрепилось прозвище «Стивен Кинг детской литературы». Его первые короткие повести ужасов вошли в книжную серию *Point horror* (*Точка страха*, 1986–2005), а с 1992 г. начали выходить книги, составившие знаменитый цикл *Goosebumps* (*Мурашки*, 1992–1997), который принес Стайну широкую известность. В 1980-е гг. в массовом чтении подростков за рубежом значительное место занимали книги из упомянутой выше серии *Point horror* и подобных ей — *Demon Headmaster* (*Демон-Парикмахер*, 1992–2005), *Horrible histories* (*Жуткие истории*, 1993–2010) и прочих, которые уже окончательно сформировали каноны жанра и определили его место в системе массовой литературы для детей.

То, что «ужасы для детей» появились и стали востребованы именно в этот период, можно объяснить влиянием следующих факторов. В 1960–1970-е в западной педагогической теории и практике начали утверждаться ключевые позиции «либеральной педагогики», с чем связана очевидная либерализация и эмансипация отношений детей и родителей, изменение взгляда на культурные феномены детства (детскую речь, детский фольклор и пр.). Свою роль сыграли интенсивное расширение рынка детской книги, формирование системы жанров массовой литературы для детей, копирующей систему массовых жанров для взрослых; доминирование концепций постмодернизма в массовой культуре, что привело к появлению интереса к ранее маргинальным жанрам, низовой культуре, выразилось в ироническом переосмыслении культурного наследия. Не исключено, что на судьбу ужастиков для детей повлияла литературная деятельность Стивена Кинга, растущая популярность его книг и жанра триллера в целом. Нельзя сбрасывать со счетов напряженность общественно-политической ситуации в жизни западного общества в 1960–1980-е гг.: гонку вооружений, «холодную войну», кризисные процессы в социальной реальности и мироощущении постиндустриального общества и т. д.

Задержим свое внимание на последнем факторе: рост интереса к эстетике «страшного», к произведениям искусства, созданным в этом ключе, усиливается в переломные и кризисные эпохи, чему в истории культуры имеется немало подтверждений. Так, готический роман, первый в истории литературы «жанр ужаса», возник в последней трети XVIII в., накануне Французской революции, и, по мнению исследователей², отразил предощущение грядущих социальных потрясений, в кинематографе фильмы ужасов³ заявили о себе в 1920–1930-е гг. во времена Великой депрессии и т. д.

В отечественной массовой культуре книги ужасов, написанные специально для детей, появились в 1990-е гг. Первым опытом в этом роде можно считать повесть Э. Успенского *Красная рука, Черная простыня, Зеленые пальцы*, фрагменты которой изначально публиковались в № 2–4 журнала *Пионер* за 1990 год, а 1991 г. повесть вышла отдельной книгой. *Красная рука...*, представлявшая собой, по сути, связанный единым сюжетом пересказ классических образцов «страшного детского повествовательного фольклора»⁴, понравилась детской аудитории, но вызвала недоумение и даже возмущение со стороны взрослых: родителей, библиотекарей, учителей и литературных критиков⁵. В 1995 г. Э. Успенский совместно с А. Усачевым

издал сборник *Жуткий детский фольклор*, обращенный к детям, но в то же время претендующий на некоторую этнографичность и аутентичность, а с 1997 г. литературу ужасов для детей поставило на поток издательство «Росмэн», выпустив на отечественный книжный рынок серию *Ужастики*, первыми книгами которой были переводы Р. Л. Стайна. В начале 2000-х гг. практически каждое российское издательство, специализировавшееся на выпуске массовой детской и юношеской литературы, предлагало свои серии ужасов: *Страшилки* (Эксмо, 2000), *Твой ужастик* (Астрель-Аст, 2001), *Ужастики-2* (Росмэн, 2003) *Большая книга ужасов* (Эксмо, 2008), *Для тех, кто хочет победить свой страх* (Эксмо, 2009) и многие другие. Таким образом, на сегодняшний день детский триллер является одной из стабильных жанровых составляющих массовой детской литературы и обладает своими особыми жанровыми канонами и поэтикой.

Возможно, краткий анализ художественной системы современных «детских триллеров» позволит понять некоторые из причин устойчивой популярности этого жанра у широкой аудитории читателей-подростков.

Первое, что обращает на себя внимание, — это тесная связь жанровой специфики и поэтики «детского триллера» с различными формами аутентичного страшного детского фольклора — быличкой, страшилкой, садистским стишком, широкое и декларируемое заимствование фольклорных сюжетов, образов, художественных приемов и пр.

Эта особенность подчеркнута и обыграна в повести *Красная рука...*, в эпизоде, где главный герой, милиционер Виктор Рахманин, расследующий загадочные происшествия, в которых фигурируют таинственные Красная Рука, Черная Простыня, Белые Перчатки и т. д., читает своему помощнику капитану Матвеевко письмо от некоего мальчика, где тот рассказывает страшную историю «про старушку с зеленым пистолетиком». Капитан спрашивает: «И много у тебя таких историй?» и получает ответ: «Почему у меня? У всех советских детей. Остановите на улице любого ребенка и спросите: «Знаешь историю про Желтые Шторы?» Он ответит: «Знаю». Или спросите: «Знаешь историю про Черный Тюльпан?» И вам скажут: «Конечно»». [Успенский 1990, с. 55]. Таким образом, автором четко обозначен источник, к которому он обращается — страшный детский городской фольклор. Позже авторы детских триллеров включают в

свой арсенал и традиционный фольклор — в их произведениях появляются персонажи народной демонологии: ведьмы, лешие, домовые, русалки, оборотни и даже такая этнографическая экзотика, как кикиморы, шишиги, банники, Полудница, Житный дед и прочие, действующие, например, в сборнике Г. Науменко *Призраки ночи*. А в юмористическом триллере *Здесь вам не причинят никакого вреда* писатели А. Жвалевский и И. Мытько создают иронический пантеон кошмаров, конструируя его по аналогии с пантеоном традиционной фольклорной нечисти — на основе особой «функциональности» того или иного кошмара — например, «чвак колодезный», «полоскрип паркетный», «лифтогрыз оригинальный» и т. д. [Жвалевский, Мытько 2006].

К фольклорной традиции отсылает читателя и один из устойчивых сюжетно-композиционных приемов — ситуация «рассказывания» той или иной страшной истории, что соответствует бытованию этих текстов в детской субкультуре и устной традиции. Такой рассказ, например, служит сюжетной завязкой повести Е. Неволиной *День вечного кошмара*, где герои уговаривают одного из своего товарищей рассказать «историю пострашнее»:

Рассказывать Егор любил, так что просить его дважды не приходилось.

— Давным-давно, — начал он таинственно приглушенным голосом, — еще в прежние времена, был у моря пионерский лагерь. Каждое лето приезжали туда школьники из разных городов. Лагерь как лагерь, ничего особенного. Но однажды в нем погиб один мальчишка... [Неволина 2009, с. 126].

В другом произведении — *Чудовище с улицы Розы* лейтмотивом повествования становится быличка про оборотней, которую рассказывает один из взрослых персонажей⁶. Но в большинстве случаев эту роль выполняет легенда, причем как фольклорно-мифологического, так и литературного характера. Пожалуй, трудно найти детский триллер, где бы в сюжетную ткань не вплеталась легенда о проклятом месте (*Проклятье Волчьей бухты* Е. Усачевой, *Жуть подводная* Л. Влодавца и др.), демоническом существе, колдуне / маге (*Черная душа* И. Зиминной, *Призрак Ивана Грозного* Е. Усачевой и др.), неотмщенном злодеянии (*Механические монстры* Е. Артамоновой, *День вечного кошмара* Е. Неволиной), древних магических культах (*Здесь гуляет Овечья Смерть* Е. Нестериной, *Наследница тьмы* Е. Неволиной) и т. д.

Пространство и время в детском триллере конструируется, как правило, под влиянием сказочно-мифологической модели. Место, где происходят события, чаще всего маркируется как странное

(идеальный курортный городок с очень тихими местными жителями — *Наследница тьмы* Е. Неволоиной; странное черное озеро, завораживающее молчанием, — *Лорд Черного Замка* Е. Неволоиной; черноморская бухта, где когда-то проводились таинственные эксперименты, — *Тайна Волчьей бухты* Е. Усачевой; и пр.), отмеченное какими-то особыми чертами («в нашем городке все время что-то происходит»), обозначенное подчеркнута фольклорным топонимом (городок Еруслановск в текстах Е. Нестериной *Магазин «Белые тапочки»*, *Домик у кладбища*, деревня Ворожеевка в *Погоне за призраками* А. Преображенского и пр.), находящееся на границе мира живых / мертвых, культуры / хаоса (например, домик у кладбища, поселок у леса, туристический лагерь у подножия гор и пр.). Это может быть и классический «locus terribilis» — заброшенный пионерский лагерь, подземные катакомбы, кладбище и пр., или вполне заурядное на первый взгляд место — бабушкина деревня, курортный городок, спортивная база, степной хутор. В любом случае — практически всегда это будет новое для героя, неизвестное пространство, в чем, собственно, и таится его опасность.

Если же действие развивается в привычной и обыденной обстановке, то герой входит в контакт с демоническими силами, нарушая временные границы, — например, в повести *Призрак Ивана Грозного* ученик проникает в школу ночью и сталкивается с «опрокинутым» ночным миром, казалось бы, такого знакомого и безопасного места. Помимо сакральности временных и пространственных границ из фольклорно-мифологической традиции детский триллер заимствует категорию циклического, сказочного времени, в котором иногда оказываются герои.

Широкое использование фольклорно-мифологических, и особенно сказочных, моделей и паттернов характерно практически для всех жанров массовой литературы, чем, собственно, многие исследователи и объясняют их устойчивую популярность и востребованность у читателей. Спецификой детского триллера в этом ряду становится обращение к пласту детского страшного фольклора, причем в этом жанре степень прямого заимствования и цитации так же высока, как и степень художественной переработки фольклорного материала.

Вопрос о взаимодействии аутентичного детского фольклора и жанра массовой литературы, являющегося своего рода экспликацией (и эксплуатацией) этой фольклорной традиции, выходит за рамки проблематики данной статьи, однако представляется настолько интересным и существенным, что я позволю привести здесь цитату из исследования В. Шевцова:

Сейчас можно с уверенностью сказать, что жанр «страшных рассказов» <...> медленно угасает. Потребность в страшном ныне обслуживается массовой культурой и средствами массовой информации, нещадно эксплуатирующими тематику «хоррора» во всех ее возможных проявлениях. Обрушившийся поток новой информации на самых разных носителях (книжные серии, кинотриллеры, газетная и телеинформация, компьютерные игры-«квесты»), требующий адекватной детскому сознанию «фантазийной» переработки, постепенно замещает традиционную эзотерическую топик «страшилок». <...> Транслируемая заново из официальной культурной инстанции, фольклорная традиция неизбежно лишается актуальности и воспринимается «остраненно»: точно так же, как и американские фильмы ужасов, а также становится источником для пересказов, «вторичных интерпретаций» [Шевцов 2006, с. 43].

Детский триллер, подобно остальной массовой беллетристике, относится к жанрам, построенным по определенной литературной формуле, где под «формулой» подразумевается «комбинация или синтез ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов» [Кавелти 1996, с. 35]. Эта формула, по наблюдению Дж. Г. Кавелти, представляющая собой «соглашение» («конвенцию»), заключаемую по умолчанию между автором и читателем, определяет специфику детского триллера, заключая его топик и поэтику в весьма жесткие рамки.

Жанровые «конвенции» отражены уже в поэтике самих названий детской литературы ужасов: *Зловещие мертвецы*, *Механические монстры*, *Кладбище кукол*, *Доктор-мумия*, *Костыль-нога*, *Домик у кладбища*, *Месть Крысиного короля* и подобные им, повторяемые из раза в раз, создают определенный суггестивный эффект — узнавания, ожидания и даже комической гиперболизации эстетики «страшного», что позволяет не только подтвердить «конвенцию», но и вступить с читателем в своего рода игру. Даже рекламный анонс, помещенный на последней страничке издания и не относящийся к основному тексту, может стать элементом этой игры «в ужасы»: «в следующих книгах серии читайте леденящие душу истории Леонида Влодавца: *Хозяин Гнилого болота*, *В стране монстров*, *Призраки бездонного озера*, *Клад под могильной плитой...*» — призывает читателя издательство «Эксмо» в серии *Страшилки* [Влодавец 2002, с. 191].

Помимо особой поэтики заглавий формула детского триллера, как, впрочем, и всякого другого массового жанра, включает в себя характерную фабулу и комплекс специфических художественных приемов, где основная жанрообразующая роль принадлежит фабуле.

Фабульная природа детского триллера такая же, как в триллерах для взрослых, и довольно проста. Ее суть сводится к описанию кон-

такта и борьбы героя / героев с какими-либо демоническими силами. Именно эта особенность и делает триллер триллером.

В сюжетном отношении фабула воплощается достаточно разнообразно и изобретательно, авторы интенсивно используют ресурсы фольклорно-мифологических и литературных источников, образы современной видеокультуры, компьютерных игр и т. д. Так, например, повесть Е. Нестериной *Здесь гуляет Овечья Смерть* представляет собой рассказ об инициации, вписанный в художественные рамки детского триллера, а в повести М. Некрасовой *Месть Крысиного короля* прослеживается фольклорный сюжет о трудностях избавления от вредоносного дарителя. Классическая литературная традиция и массовая культура отражены в сюжетах детских триллеров с не меньшей полнотой: например, достаточно частотные сюжеты о бунте механизмов, о создании гомункулюса, о влюбленности героя в существо, оказавшееся куклой-монстром, и пр. демонстрируют очевидную связь с романтической традицией, с новеллами Э. Т. А. Гофмана, романом М. Шелли *Франкенштейн*, литературной «големианой» и пр.; повести о вампирах эксплуатируют и тиражируют огромный пласт романов и фильмов — от *Дракулы* Б. Стокера и *Интервью с вампиром* Э. Райс до самой незатейливой массовой беллетристики и т. д. Справедливо будет заметить, что, подобно другим массовым жанрам, в фабульном отношении детский триллер представляет собой, по сути, сплошную цитату из самых разнообразных источников, переработанную в рамках жанровой поэтики. Подавляющее большинство детских триллеров использует уже известные ранее в литературе и кинематографе сюжеты, мотивы, образы и символы, тасуя их как в калейдоскопе. Любопытно, что этот прием проецируется на различные читательские горизонты ожидания: взрослый и детский, или, лучше сказать, «искушенный» и «неискушенный». Там, где читатель, знающий литературу, легко распознает отсылку к литературному источнику цитирования, читатель младшего поколения увидит связь, прежде всего, с хорошо освоенной им видеопродукцией — фильмом, аниме, компьютерной игрой и пр.

Так, например, повесть Е. Артамоновой *Механические монстры*, где главный герой влюблен в Арину, самую красивую, умную, ловкую девочку в классе, которая на самом деле оказывается куклой, наделенной злой волей, отсылает взрослого читателя к хрестоматийной новелле Э. Т. А. Гофмана *Песочный человек*⁷, а читателя-ребенка — к многочисленным кинотриллерам о куклах-монстрах⁸.

В сюжете повести Е. Невוליной *Лорд Черного Замка*, где девочка Саша «наколдовывает» несчастья своим недругам, сочиняя и записывая рассказы об этом в демонической «черной тетрадке», прослеживается почти бесконечный набор аллюзий: от новеллы упоминающегося в тексте самой повести Э. А. По *Падение дома Ашеров*, до классики советской детской литературы, безусловно хорошо знакомой Е. Невוליной (повести С. Прокофьевой *На старом чердаке* и Ю. Томина *Шел по городу волшебник*), и продукции современного масскульта — романов о Гарри Поттере, японского цикла *Тетрадь смерти*⁹ (манга, аниме, фильм, сериал, лайт-новелл, компьютерные игры), отечественного фильма *Дневной дозор* (2005) и много другого.

Фабула «ужастика» воплощается в следующих элементах.

Экспозиция. Описание «обыкновенной» жизни героя, чаще всего ретроспективное. Реже это описание отсутствует, и герой представлен читателю, будучи уже погруженным в «пространство ужаса», как, например, в упоминавшейся уже повести Э. Веркина *Чудовище с улицы Розы*, где, однако, рассказывается предыстория «обычной жизни» героя, но в хронологическом порядке.

Завязка. Столкновение героя с демоническими силами, которое может произойти как вследствие нарушения героем какого-либо запрета (в том числе и морального) или перемещения его в новое опасное пространство, так и совершенно случайно. В этом, похоже, заключается еще одна отличительная черта детского триллера — морально-дидактическая составляющая здесь вовсе не является обязательной. Если, например, героиня повести *Лорд Черного замка* провоцирует контакт с этим самым Лордом, позволив завладеть собою чувствам зависти, мести и ревности, то в триллере В. Влодавца *Жуть подводная* мотив нарушения морального запрета оказывается ложным и иронически обыгрывается автором. Сначала к его герою по имени Колька обращается как будто бы представительница «добрых духов», а то и небесная праведница, которая разъясняет — причем используя довольно узнаваемый взрослыми читателями дискурс, — почему жуткие демоны (в образе индейцев) привязались именно к нему и его товарищам: «Демоны любой образ принять могут. Узрели они, что вы в дикарей заморских играете с увлечением, и явились тебе в их облике. А выбрали они тебя оттого, что ты более всех завидовал товарищам своим и мечтал первым в игре быть. Такого отрока в соблазн ввести им гораздо легче» [Влодавец 2002, с. 151]. Но впоследствии выясняется, что собеседница

героя — не кто иная, как злая ведьма, которая ведет древнюю войну с местными демонами, а Колька с приятелями стали лишь невольными и случайными участниками этой демономахии.

Однако помимо нарушения морального запрета и слепой игры случая можно отметить еще один принцип выбора героя, хотя и не настолько распространенный. Генетическая связь с родственными триллеру литературными жанрами — готическим романом и «бульварной» беллетристикой — прослеживается в устойчивом мотиве родового проклятия, которое, тяготея над ничего не подозревающим героем, делает его законной добычей демонических сил. Так, например, в уже упоминавшейся повести *День вечного кошмара* подростка притягивает заброшенный пионерский лагерь — «локус зла», где когда-то невольно совершила страшное преступление его юная мать, в повестях Е. Нестериной *Магазин «Белые тапочки»* и *Домик у кладбища* мальчику достается в наследство зловещий семейный бизнес — торговля похоронными принадлежностями и т. д.

Образ Героя и Антагониста. Образ главного героя-подростка представляется одним из наиболее интересных слагаемых в формуле детского триллера. За небольшим исключением, авторы стремятся подчеркнуть, прежде всего, узнаваемость, «обыкновенность» своего персонажа. Если рассматривать детские триллеры с дидактически-педагогической точки зрения, то впору прийти в недоумение — их главными героями чаще всего оказываются весьма несимпатичные мальчики и девочки — недалекие, жадные, завистливые, глуповатые, трусливые, тщеславные и эгоцентричные, чья картина мира складывается из расхожих штампов, а движущими импульсами являются довольно примитивные желания: герои хотят стать «круче», чем окружающие их сверстники, разбогатеть, отомстить обидчикам, переплюнуть соперницу, насолить злой училке, поразить всех чем-нибудь необыкновенным и т. д. Такой подход связан с прагматикой жанра, когда авторы стремятся, прежде всего, изобразить захватывающее действие, «экшн», не ставя перед собой задачи (а чаще всего и не имея такой возможности) создать психологически достоверный портрет подростка. В результате на страницах детского триллера читатель видит отражение авторских стереотипов даже не о том, каков современный подросток, а о том, каким его нужно изобразить, чтобы достичь эффекта узнаваемости. Впрочем, этот шаржированный образ отражает и ряд культурных стереотипов — например, мальчики чаще всего изображаются утрированно брутальными, девочки — погруженными в любовные переживания и страсти по моде, и т. д.¹⁰

При этом подросткам на страницах триллеров присущи и специфические черты героя-супермена: они часто обладают какими-либо сверхспособностями, неимоверной выносливостью, ловкостью, большим «ресурсом жизни» и, наконец, фантастически неограниченным количеством времени для участия в своих мистических приключениях и расследованиях.

Несмотря на подчеркнутую антидидактичность, современный детский триллер при внимательном рассмотрении оказывается весьма нравоучительным жанром. Книги, где герой, столкнувшись с силами зла и пережив всевозможные злоключения, остается прежним и не переживает никаких душевных потрясений (как, например, в повести *Проклятье Волчьей бухты*), в количественном отношении существенно уступают тем, где персонажи-подростки испытывают настоящий катарсис и приобретают столь милый сердцу педагогов и руководителей чтения нравственный опыт, пусть даже и самый тривиальный. Приведем один из наиболее характерных примеров. Саша, героиня повести *Лорд Черного замка*, заносит нож, для того чтобы ударить Повелителя кошмаров, но тот останавливает ее:

— Постой! <...> Это — твое сердце!

Нож со звоном упал на гладкую поверхность стола. <...> Да, это она сама вызвала Повелителя кошмаров из небытия, для того чтобы утолить свою жажду мести. Она сама собрала свои обиды и страхи и на них построила этот Черный замок. <...> Она положила в его основу собственное сердце и принесла тьме кровавые жертвы. Тетя, Влад, Светка, маленький Димка, серая кошка <...> все те люди, чьих имен она даже не знала, — все они были без колебания брошены на алтарь ее самолюбия, ее неумения прощать.

— Да, это мое сердце! <...> — Нож как будто сам собой скользнул в ее руку. — Это было мое сердце! — закричала она, нанося удар... [Неволина 2009, с. 343].

Мотив победы над силами зла за счет торжества моральных качеств, особой душевной чистоты или благородного поступка представлен настолько часто, что его можно назвать доминирующим¹¹. Эта особенность также демонстрирует генетическую связь детского триллера и с фольклорно-мифологической традицией, и с нравоучительно-сентиментальным готическим романом конца XVIII в., и с литературой ужасов эпохи романтизма. Любопытно, что мотив моральной победы юного героя сохраняется даже в пародийных образцах литературы ужасов, как, например, в *Кентервильском привидении* О. Уайльда.

Однако центральным смысловым и эстетическим узлом всякого триллера, его основной прагматической и художественной задачей является изображение сил зла, фигуры антагониста. Здесь, в этой части формулы, происходит главное осуществление «конвенции»

между автором и читателем и разворачивается потенциал авторской изобретательности. Пантеон антагонистов чрезвычайно широк и разнообразен, большинство из них имеет своих предшественников в мировом фольклоре / литературе / массовой культуре, но встречаются и оригинальные авторские креатуры. Доктор-Мумия, Повелитель кошмаров, Хозяйка озера, Крысиный король, Призрак Ивана Грозного, Часовщик, Черная Дама, девочка Чума, Безумная Училка, Овечья Смерть, Похититель душ, Кукольник, Костыль-нога, Мертвый пионер, Старушка с Зелеными пирожками, оборотни, вампиры, ведьмы, водяные, зомби, монстры, покойники, скелеты, привидения и, конечно же, Синие Руки, Красное Пятно, Зеленые занавески, Пылесос-Людоед и прочие персонажи заслуживают того, чтобы стать предметом отдельного исследования. Здесь же хочется отметить только, что именно с антагонистами связан основной «макабрический текст» триллера, сцены схваток, насилия и смерти. Второстепенные герои триллера тоже нередко гибнут, но их смерть изображается весьма сдержанно, а вот гибель демонических персонажей авторы рисуют с размахом, яркими красками, обильно сдобривая эти сцены натуралистическими подробностями и выразительными деталями¹².

Развязка и финал. Развязка сюжета чаще всего наступает неожиданно для героев, которые к этому моменту, как правило, уже исчерпали свои силы и почти потеряли надежду. Частым приемом является «спасительное неведение» героев — когда они, сами о том не подозревая, выполняют некое действие, приводящее к уничтожению сил зла или приостанавливающее их козни. Большую роль в построении сюжета, и особенно в самом моменте развязки, играет детективный элемент, когда выясняется, под какой именно личной таилось зло — и самая красивая девочка в классе оказывается куклой-монстром, учительница географии — ведьмой со стажем, принятая в семью сиротка — страшным оборотнем-«видиго», пожирающим все живое, добрая соседка — тайной жрицей кровавого культа и пр.

Каноны построения финала в детском триллере (и триллере в целом) делают этот жанр исключительным в ряду остальной массовой беллетристики, требующей не переменного хэппи-энда. В триллере допускается финал, где силы зла торжествуют, или открытый финал, где читателю остается только гадать о том, что могло бы произойти дальше. К «фирменным» приемам триллера можно отнести эффект «ложной развязки», когда после счастливого избав-

ления внезапно выясняется, что оно было мнимым, как например, в повести *Наследница тьмы*, где в последних строчках читатель вместе с героем по имени Сашка понимает, что демонический дух Жрицы Луны, воплощавшийся в Сашкиной погибшей бабушке, вовсе не уничтожен, а вселился в его подругу.

Сашка побледнел, несмотря на весь свой загар. А затем отступил на шаг и произнес одно лишь слово. <...> Его губы двигались бесшумно, как в черно-белом кино. Всего три слога — «Ба-буш-ка...» [Неволина 2008, с. 118].

В целом поэтика триллера совпадает с художественной системой массовой литературы, ориентированной на клишированность, условность, схематизм изображения и пр., но в то же время здесь можно выделить и некоторые особенности.

Роман ужасов практически всегда построен по принципу хронологической композиции. Верно это и для детского триллера. Как правило, его герои оказываются вовлечены в конфликт, который начат еще задолго до них, и, чтобы выйти из него победителями, они должны восстановить предыдущие события. Эта фабула роднит триллер с детективом, но если в детективе ретроспектива, необходимая для расследования преступления, восстанавливается благодаря действиям сыщика, то в триллере эту функцию выполняют случайно обнаруженные (или подброшенные) дневники и письма, легенды, предания, пророчества, прорицания, сны и даже видения.

Характерной чертой триллера по сравнению с прочей массовой беллетристикой для детей является наличие в тексте описания пейзажа, выполняющего важную функцию в создании необходимой тревожной атмосферы. Центральный художественный вектор всякого триллера устремлен на создание эстетики «страшного», «жуткого», куда авторы и прилагают свои основные усилия. В детском триллере несколько чаще, чем во взрослом, к «страшному» и «жуткому» присоединяется изображение безобразного и отвратительного. Мир антагонистов — нечисти всех родов и видов — органически связан с низовым миром: могильные черви, животные-мутанты, трупные пятна, разлагающиеся тела, фонтаны крови, тление, зловоние, уродства и жуткие трансформации в обилии представлены на страницах этого жанра. Эта особенность связана не только с традиционным и детским фольклором, но и с некоторыми специфическими чертами молодежной культуры, активно использующей обращение к категории омерзительного и скаталогического, в том числе и для достижения комического эффекта.

В этом ключе, например, написана повесть *Доктор-Мумия*, где речь идет о зловещем зубном враче, живущем еще со времен Гиппократов и оказавшемся в современной Москве, который лечит пациентов-детей аутентичными своей эпохе средствами — сушеными жабами, собачей мочой, мышинным пометом, производя операции ржавыми щипцами и долотом, и пр. [Некрасова 2009].

Беглое исследование жанровой специфики детского триллера, предлагаемое в данной статье, позволяет заметить, что этот жанр, не отражая действительность и не претендуя на эту задачу, тем не менее связан со многими существенными аспектами и современной подростковой культуры, и массовой культуры в целом. При этом детский триллер не стремится выйти за рамки массовой беллетристики, справедливо осознавая свою компенсаторно-релаксационную функцию в чтении подростков. Жизнеспособность триллера, занявшего хотя и не лидирующее, но устойчивое место в системе массовых жанров, обуславливается рядом причин, в числе которых и фольклорно-мифологическая матрица, на которую опирается большинство сюжетов, и насыщенность этих текстов архетипическими образами и мотивами, и «природосообразность» эмоциональной прагматики жанра (напугать, чтобы успокоить) психофизиологическим особенностям подростка-читателя, и идеальная вписанность эстетики и поэтики жанра в контент современной массовой культуры.

Примечания

¹ См. как, например, пишет об этом М. С. Костюхина: «Много раз предупреждали Карлушу об опасности лазить в погреб, в итоге проказник свалился и сломал себе шею. Аннушке советовали не брать в рот булавки — в результате непослушница умерла в страшных мучениях. Ванюша не захотел принять лекарство — отдал Богу душу» [Костюхина 1997, с. 23].

² См. напр.: [Жирмунский 1967; Вацура 2002; Хэйнинг 1993] и др.

³ В том числе и ставшие классикой немого и черно-белого кинематографа: *Носферату* (реж. Ф. Мурнау, 1922), *Дракула* (реж. Т. Броунинг, 1931), фильмы А. Хичкока и многие другие.

⁴ Термин предложен В. А. Шевцовым [Шевцов 2006, с. 43].

⁵ В этой связи заслуживает упоминания одно любопытное издание — книга *Победители драконов*, вышедшая в Риге в 1993 г., представляющая собой сборник молдавских сказок, но при этом названная *Детским триллером* (эти слова указаны на обложке, титуле, заднем форзаце и в выходных данных). В небольшом послесловии подчеркивается, что «в настоящий сборник включены действительно лучшие и самые страшные сказки молдавского эпоса...» [Победители драконов 1993, с. 204]. Данный пример позволяет предположить, что к этому времени культурно-коммер-

ческая потребность в жанре детского триллера уже ощущалась, а представления о канонах этого жанра еще не сформировались.

⁶ Позволю себе привести здесь объемную цитату как один из характерных образцов литературной былички, где особенно интересна реакция слушателей-детей: «Зима. Уже поздно. За стенами кочеварки пурга, мы сидим на длинной скамейке, греемся у бойлера, дуем чай из берестяных кружек и слушаем. Сухой ворочает в топке длинной кочергой, шурится от жара. Захлопывает дверцу, устраивается в самодельном, из большого пня кресле, смотрит на нас, потом запускает свою очередную историю:

— Когда я был маленький, пацаненок совсем, даже еще меньше вас, к нам в деревню пришел человек. Худой такой, бледный, еле живой. Его накормили, в бане попарили. А это давно было, сразу после войны, мужиков поубивало, а кто еще не успел вернуться, в деревне одни бабы да ребятишки. Ну, бабы обрадовались, руки рабочие всегда нужны, поселили его в избе председателя, одежду кое-какую собрали, поесть тоже. В деревне одна старуха жила, совсем из старых, богомольных старушек, она бабам и говорит, вы что, не видите, кого приютили? У него же на лице печать. Бабы смеются, какая еще печать — райповская или сельповская? А старуха опять: вы гоните его, пока не поздно, это не человек совсем. Поздно будет, кровушки попробует — не выгоните. Бабы не послушали, человек этот и остался. И в ту же ночь в одной избе женщина умерла. Никаких признаков, просто умерла, и все. Дочку ее стали спрашивать, что с мамкой случилось, не приходил ли кто? Дочка и отвечает, да, приходил и сказал, что, если кому скажешь, завтра и за тобой приду. Пытали ее, пытали, да она так ничего и не сказала. Молчала. В следующую ночь все заперлись на все замки, топоры с собой взяли, вилы. И стали ждать. Не дождалось. А поутру еще одна женщина умерла. Все испугались. Я пошел гулять, иду по улице, а на встречу как раз этот человек идет. Румяный такой стал, круглый, красивый. И мне улыбается. И что-то в этой улыбке мне так не понравилось, не знаю просто... Я сам не свой стал, иду, не вижу куда. И прямо к дому старушки этой пришел, что всех предупреждала. А она меня будто ждала. И говорит, видел, мол, на лице у человека печать? Знак то есть? Я отвечаю, нет, не видел. Старуха говорит, запоминай и, если сможешь, расскажи другим. Если нос, глаза, брови и скулы образуют фигуру... «

Сухой подбрасывает в топку дрова, шурит кочергой и, когда становится светлее, показывает на своем лице, какую фигуру должны образовывать нос, глаза, брови и скулы. Затем говорит:

— Это знак. У этих тварей челюсти не как у людей, кто знает, почти сразу может их опознать. Я спросил у старушки, что же это за человек-то такой, а она ответила, что это не человек вовсе. Тогда я сказал, что встретил его, а он мне улыбнулся. Старушка испугалась и стала надо мной что-то шептать, а потом достала бумажку и давай на этой бумажке писать закорючки. Написала и сунула мне. И спросила, есть ли дома оружие какое. Я ответил, что есть. Бабка меня тогда научила, что надо делать. Это лесной человек, сказала она. Он живет в лесу и охотится на лесных животных, а когда их становится мало, он выходит к людям. И они умирают. А тот год как раз был бедным, и голодным, и жарким. И страшным.

Сухой снова добавляет в печку полено, мы сидим и слушаем.

— Я сделал все, как нужно. Я полез в погреб и достал обрез, еще дедовский обрез был, хороший. Патроны достал. И на каждой пуле иголкой выцарапал те самые закорючки, что старуха на бумажке записала. Один в один выцарапал, затем зарядил в магазин все пять патронов. Спрятал обрез под кроватью и стал ждать. А потом я уснул. Проснулся от такого тихого поскребывания. На улице скребут, слышу, смотрю, а мать сидит за столом в темноте и тоже ногтями по столу водит. И в сторону двери смотрит. Тогда я взял обрез и выстрелил прямо через дверь.

Нам страшно. Кажется, что там, за стенами, бредет сквозь снег ужасный лесной человек, что он стучится в чьи-то двери, и люди, не знающие, кто он, впускают его в дом и наливают горячего чая.

— Как только рассвело, мы с матерью утащили его к омуту. От самого нашего дома до омута по траве тянулась черная полоса — у этой твари была черная кровь. Мы кинули его в воду, но он не тонул, плавал, как поплавок. Пришлось бежать за багром и доставать его обратно. Я привязал к ногам его жернов и скатил в воду. Даже жернов не помог, эта тварь продолжала держаться на поверхности. Тогда мы достали его, обложили смолистым лапником и сожгли. Он горел долго, мне приходилось бегать к опушке и срубать новые елки. Пуля с закорючками торчала у него прямо из черепа, я не стал ее вынимать. А теперь запомните, все, кто сидит здесь и слушает меня, если вы увидите человека с лицом...» [Веркин 2008, с. 31–33].

⁷ О Гофмане в этой повести напоминает многое: образ главного злодея — мага-механика, таящегося под личной добродушного часовщика, немецкое имя его любимого творения — куклы Амалии, гибель монстров в огне и т. д.

⁸ См. например, серию фильмов американского режиссера Дона Манчини о кукле-убийце Чаки (*Детские игры* 1988; *Детские игры-2* 1990; *Детские игры-3* 1991; *Невеста Чаки* 1998; *Потомство Чаки* 2004 и т. д.), по мотивам которых сделан ряд компьютерных игр, кинотриллер С. Гордона *Куклы* (США, 1987), культовый фильм Р. Родригеса *Факультет* с Элайджей Вудом (США, 1998) и многие другие.

⁹ Первое произведение этого цикла — одноименная манга авторов Цугумы Обы и Тэкаси Обата, появилась в 2003 году.

¹⁰ См. напр.: «Саша сама вызвалась сходить в магазин, потому что за полдня, проведенного с двоюродной сестрой Светкой, уже устала от бесконечного нытья по поводу вскочившего на носу прыщика и подзабытого почти за год ощущения собственной второсортности. Светка умела выстроить свое поведение так, что становилось понятно: лишь она, Светлана Зеленовская — звезда и королева, а все вокруг — жалкие людишки, пыль перелетная... <...> Когда Саша вернулась <...> обнаружилось, что дверь в Светину комнату настежь открыта, а сама она, в длинном свитере, с голыми ногами, сидит перед зеркалом и мажет губы перламутровым блеском. Прыщик был тщательно скрыт под слоем тональной пудры. <...> — Посмотришь со стороны, что мне больше идет: синее платье или черная юбка с резинкой понизу, — Светка домазала губы и поочередно приложила к себе обе названные вещи» [Неволина 2009, с. 231–233];

«Я вошел в класс, я кинул с порога рюкзак на свою парту (отработано, все-таки восьмой год здесь учусь), я поставил подножку Лысому (за вчерашнее), шепнул Ремневой: «Труссы видно», и она купилась, хоть и была в комбинезоне... Получил книгой по башке <...>

Я летел домой, распугивая встречных старушек, и пересчитывал про себя: сколько народу мне теперь придется побить, чтобы восстановить свою репутацию. Лысый — раз. Этого обязательно. Лохматый — два, они с Лысым приятели, вдвоем представляют особую опасность. Илюхина — за компанию. Санькам — обязательно, и Вана — тоже» [Некрасова 2011, с. 259–261] и т. д.

¹¹ «Только один мальчик на земле может победить Дин-яра. <...> У него должны быть прекрасные светлые волосы и нежно-голубые глаза. <...> Он будет похож на ангела, спустившегося с небес, чтобы уменьшить земное зло и порадовать людей своей чистой душой. Но это не ангел, а обыкновенный ребенок» [Зимина 2001, с. 19]. «Твой друг отдал за тебя жизнь, и это навсегда разрушило мой мир, — говорит демонический персонаж из повести *День вечного кошмара*. <...> Мой мир оставался прежним, пока я не верил ни в доброту, ни в дружбу» [Неволина 2009, с. 226]. «Только

юное создание с чистой душой и сильными чувствами непременно найдет путь в страну, которой нет на карте» [Артамонова 2001, с. 165] и т. д.

¹² «Лучи яркого солнечного света проникли в окна. Они попали на вампиров. Вампиры стали гореть белым лучистым пламенем и умирать. Страшный огонь поглотил вампиров. От них остались только кровавые красные пятна» [Науменко 2001, с. 39]; «Амалия вспыхнула жарким, но почти не различимым на солнце пламенем. Жуткий металлический скрежет, который трудно было назвать криком, огласил улицу <...>. Воск на ее лице расплавился и крупными пятнами стекал на асфальт. <...> ... по ее лицу струилась самая настоящая кровь!» [Артамонова 2001, с. 124]; «Я воткнул копье в шею Римме, но она оказалась не мягкой и податливой, какой должна быть шея одиннадцатилетней девочки. Шея Риммы была жесткой и крепкой, как пожарный шланг. <...> Я достал нож, рассек Римме грудную клетку. Это было трудно — ребра оказались на редкость прочными и какими-то вязкими. За ребрами я нашел сердце. Оно продолжало биться, равномерно и независимо. Оно билось даже тогда, когда я вырвал его... И оно было черного цвета» [Веркин 2008, с. 67].

Источники

- Арбитман Р. Слезинка замученного взрослого // Дет. лит. 1993.
 Артамонова Е. В. Механические монстры. М.: Эксмо-пресс, 2001.
 Веркин Э. Чудовище с улицы Розы // Большая книга ужасов-1. М.: Эксмо, 2008.
 Влодавец Л. Жуть подводная. М.: Эксмо, 2002.
 Жвалевский А., Мытько И. Здесь вам не причинят никакого вреда. М.: Время, 2006.
 Зимина И. Черная душа. М.: ЭКСМО-пресс, 2001.
 Науменко Г. Призраки ночи. М.: Астрель-Аст, 2001.
 Неволина Е. Наследница тьмы. День вечного кошмара. Лорд Черного замка // Большая книга ужасов-19. М.: Эксмо, 2009.
 Некрасова М. Доктор-мумия // Большая книга ужасов-10. М.: Эксмо, 2009.
 Некрасова М. Скелеты на пороге // Большая книга ужасов-35. М.: Эксмо, 2011.
 Победители драконов: Детский триллер. Рига: ЛТД «Ассоциация XXI», 1993.
 Успенский Э. Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников // Пионер. 1990. № 2–4.

Исследования

- Вацуро В. Э. Готический роман в России: сб. ст. СПб, 2002.
 Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма. Л., 1967.
 Кавелли Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение. 1996. № 22.
 Костюхина М. С. История шалуна в детской литературе // Дет. лит. 1997. № 6.
 Шевцов В. А. Страшный детский повествовательный фольклор: жанры и тексты // Детский фольклор и культура детства: материалы науч. конф. «XIII Виноградовские чтения». СПб: СПбГУКИ, 2006.
 Хэйнинг П. Комната с призраком. М., 1993.