

**МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

На правах рукописи

**СТРАНИЦЫ НЕ СОВПАДАЮТ С БУМАЖНЫМ
ОРИГИНАЛОМ!**

АРЗАМАСЦЕВА Ирина Николаевна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ДЕТСТВА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1900-1930-х годов**

Специальность 10.01.01. – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва 2006

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века филологического факультета Московского педагогического государственного университета

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор АГЕНОСОВ Владимир Владимирович.

ВВЕДЕНИЕ 3–22

Часть 1. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДЕТСТВЕ И ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Глава 1. Переход от гражданско-аристократического понимания детства и «детского» в позднеантичный период к трансцендентно-символическому пониманию в раннехристианский период

- 1.1. О понимании детства и «детского» в древнеримской
литературе 22–46
- 1.2. Значение идей неоплатоников и гностиков в развитии
общеевропейских представлений о детстве и ребенке 46–51
- 1.3. Об идее детства и ребенка в раннехристианский период . . 51–59

Глава 2. Школьно-дидактическое понимание детства и «детского» и его кризис

- 2.1. Детство и ребенок в культуре западноевропейского и
русского средневековья и XVII–XVIII веков 59–73
- 2.2. Роль русских писателей конца XVIII – первой трети XIX вв.
в становлении литературы для детей 73–76
- 2.3. Значение позитивизма в русских литературных
представлениях о детстве (1840–1880-е годы) 77–84
- 2.4. Открытие архетипа Ребенка в русской науке и литературе
начала XX века 85–92

Часть 2. МОДИФИКАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЕТСТВА И ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1900–1930-х ГОДОВ

Глава 1. Условия реализации художественной концепции детства и развития детской литературы в 1900–1930-х годах

- 1.1. Идеалистическое и материалистическое понимание детства
на рубеже XIX–XX веков 93–100
- 1.2. Условия формирования «новой» детской литературы . . 100–119
- 1.3. «Русская античность» в концепции детства и развитии

литературы для детей	119–152
1.4. Влияние неогностических идей на образ ребенка и представление о «детском».	152–163
Глава 2. Основные этапы модификации художественной концепции детства и трансформации детской литературы русском литературном процессе 1900 –1930-х годов	
2.1. Символистская концепция детства в «новом религиозном сознании» Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус	164–197
2.2. Акмеистическая концепция детства и обновление жанрово- стилевых моделей литературы для детей (Н.С. Гумилев)	197–226
2.3. Лингвопоэтическая идея детства в поэзии авангарда и поставангарда (А.Е. Крученых, Н.П. Саконская)	226–250
2.4. Современные литературные идеи в критике и творчестве для детей К.И. Чуковского	250–285
2.5. Модификации концепции детства в творчестве С.М. Городецкого	285–295
2.6. Христианский мир и «советское детство»: антагонизм и сближение образов (А.С. Неверов, Э.Г. Багрицкий)	296– 336
2.7. Возвращение к реалистической традиции литературы о детстве и для детей в творчестве А.П. Гайдара.	336–354
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	355–362
Примечания	414–
Список использованной литературы.	363–413

ВВЕДЕНИЕ

Детство и все относящееся к «детскому» дискурсу в русской литературе все чаще вызывает интерес исследователей и общественности.

Сложившаяся за почти сто лет традиция изучения детской литературы обусловлена постановкой ведущей научной проблемы – идейно-художественная специфика этого феномена. Вычленение русской детской литературы произведено в работах Н.П. Чехова, Н.А. Саввина, В.П. Родникова, И.И. Старцева, А.К. Покровской, Е.П. Приваловой, О.В. Алексеевой, Л.Ф. Кон, А.П. Бабушкиной, М.И. Алексеевой, Ф.И. Сетина, И.П. Лупановой, А.В. Терновского, Е.Е. Зубаревой, а также М.С. Петровского, Е.О. Путиловой. Связи детской литературы и фольклора прослежены в трудах О.И. Капицы, М.А. Рыбниковой, В.Д. Разовой, а также С.М. Лойтер, Е.М. Неёлова, В.В. Головина, О.Ю. Трыковой и др. Жанровой системе детской литературы (в основном, сказке) посвящены труды Л.Ю. Брауде, М.Ю. Звягиной, М.Н. Липовецкого, Е.М. Неёлова, Л.В. Овчинниковой. Зарубежный компонент в русском контексте получил описание в работах Н.М. Демуровой, Э.И. Ивановой, Н.К. Мещеряковой, И.С. Чернявской. Детская литература в психолого-педагогическом аспекте освещена в работах А.В. Дановского, Л.В. Долженко, И.П. Мотяшова, Т.Д. Полозовой и др. Опыт преподавания и изучения детской литературы в системе профессиональной подготовки педагогов обобщен Л.Я. Зиманом, З.Г. Гриценко, И.Г. Минераловой, Г.В. Первой. М.В. Осорина и А.М. Губергриц ввели детскую литературу в контекст культурологии. Благодаря Т.А. Бернштам, О.Н. Гречиной, М.П. Чередниковой, И.И. Шангиной развернуты мифолого-фольклористические исследования русской культуры молодых возрастов.

Тем не менее, специфика детской литературы еще не получила общепринятого в теории литературы обоснования. В систематизирующих трудах по теории литературы понятие *детская литература* отсутствует¹, как отсутствует понятие *детство* в систематизирующих трудах по общей антропологии². В учебнике В.Е. Хализева «Теория литературы» (2002) явление также

не обозначено, но указана *тема детства* как одна из антропологических тем, подчиненных системе онтологических тем (все вместе они составляют понятие *вечных тем*). В.Е. Хализев (2002: 57–58) подчеркнул «*архетипичность*» многих из антропологических тем, их возможную связь с «*ритуально-мифологической древностью*» в определенной литературной традиции (в частности, романтизме и символизме). Однако обоснование *темы детства* оставляет открытым вопрос о сущности понятия *детская литература*. Сложилась парадоксальная ситуация, когда «общее» литературоведение не учитывает детскую литературу, в то время как больше века развивается научная отрасль, имеющая объектом именно ее и захватывающая, помимо произведений, специально созданных для детей, «общую» литературу.

Представляется, что шагом к разрешению данного парадокса и обоснованию искомого понятия может стать комплексное исследование взаимодействий «взрослой» и «детской» литератур внутри объединяющего их процесса. Уже имеются работы, демонстрирующие возможности данного подхода на материале творчества отдельных авторов (например, докторские диссертации В.Е. Головчинер – о Е.Л. Шварце, 1992, М.А. Литовской – о В.П. Катаеве, 1999). При этом очевидна необходимость системного анализа материала, взятого на пространстве целой эпохи. Вести эту работу следует, на наш взгляд, путем выявления связей между меняющимся общелитературным представлением о детстве и развитием литературы для детей, – связей, определяющих происхождение и функционирование детской литературы в целом.

Таким образом, художественная концепция детства в русской литературе имеет значение одной из узловых проблем современного литературоведения. Универсальные черты и свойства данной концепции сказываются и в произведениях, специально созданных для детей, и в произведениях общей литературы, в которых развивается тема детства и «детского». Эти положения определяют **актуальность** темы данной диссертации.

Литературоведческая тенденция в период от последней четверти XX века к началу XXI века проявляется в переходе от освещения тем, посвященных

творчеству классиков детской литературы (например, докторские диссертации Н.И. Рыбакова, Б.С. Кондратьева о творчестве А.П. Гайдара) к попыткам представить литературу о детстве и для детей панорамно, на широком историческом материале (сборник научных очерков Е.О. Путиловой «Детское чтение – для сердца и разума», 2005, монография Т.В. Ковалевой о стихосложении русской поэзии для детей, 2005, монография С.А. Карайченцевой о русском книжном репертуаре XVIII–XX вв., 2006; кандидатские диссертации О.О. Масловой, 2005, А.М. Васневой, 2006, С.Г. Леонтьевой, 2006, связанные с данной проблематикой).

В нашей работе, написанной в русле данной тенденции, также представлен широкий охват *материала* – не только произведения русской литературы 1900–30-х годов, но и литература предшествующих эпох.

1900–30-е годы особенно важны в силу многомерности и разнообразия идейно-эстетических реализаций концепции детства, недаром XX век называли тогда «веком ребенка». В России этих десятилетий связи между развитием литературы о детстве и литературой для детей развивались с напряженным динамизмом, основу их составляли традиции, идущие от дооктябрьского периода в советскую эпоху; писатели метрополии и эмиграции еще могли знакомиться с творчеством друг друга и вести диалог с писателями Европы, Америки, Японии, Китая, хотя изоляционистская политика советского правительства в 30-е годы привела к свертыванию этого диалога. Бурный процесс несколько раз менял русло под действием внешних и внутренних факторов, пока Великая Отечественная война не положила ему новые пределы.

В систематизирующих работах первых историков русской детской литературы – Н.В. Чехова, А.К. Покровской, А.П. Бабушкиной – очеркам раннего советского периода предшествуют превосходящее по объему и обстоятельности описание «старой» литературы. В их работах, отмеченных неизбежной в тех условиях идеологической тенденциозностью, прослеживается объективная идея преемственности; изменения, внесенные революцией, вписаны, хотя и с оговорками, в общий историко-литературный процесс. При этом,

1890–1900-е годы исследовались как *«исток советской детской литературы»* (здесь очевидны «оправдательные» уловки ученых – см.: Перелешина, Руденко 1966).

Вычленять период с 1917 г. по конец 1920-х начали в рамках фальсифицированной истории СССР, подразделив его на время гражданской войны и «восстановительный» период (Кон 1953, 1954). Первое исследование с чуть более широкими временными рамками было предпринято З.Г. Минц в 1956 г. в ее кандидатской диссертации, охватившей огромный массив дошкольной литературы за 1917–1930 гг. Несколько позже Л.Ф. Кон (1964: 4) обосновала периодизацию (1917–1929 гг.) *«огромными успехами, достигнутыми за десять лет существования советской власти»* и XV съездом Коммунистической партии (1927 г.). Идеологически субъективный критерий периодизации был закреплен в учебниках, пособиях и статьях по детской литературе 1970–80-х годов.

С конца 80-х годов XX в. подход к периодизации начинает меняться и в целом (Эткинд 1988), и в отношении детской литературы. По утверждению Е.Е. Зубаревой, *«общечеловеческие традиции, которые пытались разрушить после 1917 г., не погибли, они ушли вглубь, в подтекст, и как только позволили обстоятельства, писатели открыто заговорили о них»* (Детская литература. Учебник 2004: 224–225). Представляется, что идея преемственности позднего дореволюционного и раннего советского периодов в развитии русской детской литературы ныне особо значима для исследований.

Выбор периода обусловлен и новейшими работами, описывающими литературный процесс в сходных категориях: монографии Л.И. Бронской *«Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX в. (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин)»* (2001), Т.А. Нионовой *«“Новый человек” в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика»* (2003); докторская диссертация И.В. Гречаник *«Художественная концепция бытия в русской лирике первой трети XX века»* (2004).

Новый подход к периодизации оправдал себя и в докторской диссертации А.М. Губергриц «Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы» (2004). Здесь ранний советский период взят целиком, его исследование предварено экскурсом в предшествующую историю детского театра и драматургии. Вместе с тем, излишняя краткость экскурса в период 1900–1910-х годов не позволила А.М. Губергриц сосредоточить внимание на фактах, подтверждающих преемственность. В итоге драматургия для детей 20–30-х годов получила одностороннее освещение в аспекте политико-идеологического диктата. Между тем, детские пьесы Е.И. Васильевой и С.Я. Маршака, ставшие классикой, появились в 1922 г., а связь этих авторов с культурой «серебряного века» самая непосредственная.

Внутри периода 1900–1930-х годов мы особо выделяем рубеж 20–30-х годов. Е.Т. Гайдар (2005) подтверждает выводы ряда историков о том, что *«последствия социально-экономической трансформации 1928–1930 годов по своему влиянию на развитие Советского Союза и мира превосходили то, что произошло в 1917–1921 годах»*. Короткий период, когда в процессе борьбы был отринут путь возврата к капитализму и взят курс на социалистический эксперимент, имеет первостепенное значение для судьбы всех культурных моделей. Борьба и ее итоги более всего повлияли на детско-юношескую литературу, рассматривавшуюся как идеологический ресурс для политиков. Вывод историка И.В. Павловой (2002: 46) о том, что стратегический план СССР конца 20-х годов был связан с подготовкой «освободительной» войны в Европе, находит подтверждение не только в исследованиях общей литературы (Г.А. Белая, Е.А. Добренко), но и в материалах детской печати. В связи с этим неизбежны наши обращения к политическому дискурсу при историко-литературном анализе.

Литературный процесс 1920–30-х годов исследуется нами с позиций эпохи 1900–1910-х годов, что позволяет увидеть, как разработанное в начале XX в. представление о детстве и детской литературе подверглось «чистке», идеологической и художественной редукции и как в пределах советской детской ли-

тературы происходило возрождение классической модели концепции детства и классических форм детской литературы.

Соотношение «взрослой» и «детской» литератур рассматривается как процесс взаимодействия художественного концепта «детство» и жанрово-стилевой системы литературы для детей. Не ставя задачу описания «детских» жанров первых десятилетий века, мы сосредоточили внимание на генезисе художественного концепта «детство» во «взрослой» литературе, поскольку предположили, что трансформации данного концепта сопровождаются изменениями в жанрах и стиле, содержательном наполнении произведений для детей.

Отбор материала ограничен фактами, обозначающими сущность и направление изменений в концепции детства: это творчество писателей, стоявших во главе основных литературных течений 1900–1930-х годов, а также тех писателей, в чьих произведениях происходила редукция, консервация и возрождение классических и неклассических художественных идей.

При решении проблемы влияния общелитературного концепта «детство» на детскую литературу надо иметь в виду, что художественно-литературное моделирование в 1900–30-е годы было обусловлено движением философии, науки, политики и культуры. Отчетливее всего категориальные границы «детства» прослеживаются в творчестве тех авторов, кто, не имея «детской» репутации, имел наибольшую силу влияния на писательское сообщество, кто первым осваивал выходы в «детское» литературное пространство из новых идейно-эстетических систем, созданных ими же.

Творчество основоположников трех ведущих течений (символизма, акмеизма, футуризма) рассмотрено в интересующем нас аспекте на всем протяжении их писательских путей. Старшие символисты представлены именами Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус (опыт супругов-писателей, помимо общего их понимания «детского» в контексте «нового религиозного сознания», позволяет выявить и гендерные различия этого понимания). Столь же подробно рассмотрено творчество первого акмеиста Н.С. Гумилева и одного из

первых футуристов А.Е. Крученых (предпочтение последнему отдано по причине его постоянного интереса к детскому восприятию и творчеству). Кроме того, отдельный параграф посвящен сказкам для детей Ф.Ф. Зелинского, ученого-педагога, оказавшего значительное влияние на многих писателей, в том числе и детских. Включение этих имен меняет представление о «детском» литературно-издательском процессе в той его части, которая была «ответственна» за генерирование основополагающих идей культуры.

Второй план изучения составляет творчество писателей, получивших дополнительный титул «детских» и развивавших идеи современной культуры (К.И. Чуковский, С.М. Городецкий, Э.Г. Багрицкий, Н.П. Саконская, В.П. Катаев, Ю.К. Олеша, Ал. Алтаев).

Реалистическое направление представлено именами М.В. Езерского, А.С. Неверова, А.П. Гайдара. Выбор данных имен из весьма обширного списка, их последовательность обусловлены тем, что в произведениях этих авторов предельно отчетливы специфические характеристики концепции детства и детской литературы. К тому же произведения Неверова и Гайдара о детях и для детей в восприятии читателей-современников имели значение итоговых и рубежных.

Концепция детства в творчестве И.С. Шмелева, И.А. Бунина, А.М. Горького, А.Н. Толстого, Ф.К. Сологуба, Саши Черного, А.Т. Аверченко, Н.А. Тэффи, М.А. Шолохова, В.П. Катаева, Н.П. Смирнова уже имеет научную оценку (Балыбердина 1990; Зубарева 1995; Дворяшина 1998; Евдокимова 1998; Бочаева 1999; Литовская 1999; Шлычкова 2000; Коротких 2003, и др.), поэтому в данной работе нет необходимости пересматривать проверенные и скорректированные результаты.

Третий план составляют факты массовой литературы дооктябрьского и советского периодов (произведения В.П. Желиховской, Н. Быльева, М. Бурнова).

Деятельность К.И. Чуковского, А.М. Горького, С.Я. Маршака, имевших собственные целостные системы психолого-педагогических взглядов на дет-

ство и занимавшихся критикой и организацией «детского» литературно-издательского процесса, творчеством для детей, анализируется в отдельных аспектах, что объясняется имеющимися работами о них.

Таким образом, литературный процесс рассмотрен не только на срезе художественных достижений, востребованных нынешними читателями, но и на срезах той части литературы, актуальность которой утрачена.

Характеризуя философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов, С. Семенова (2003: 45) справедливо отметила, что *«слом эпох, мировоззрений, культуры казался столь грандиозным, что, может быть, самым расхожим стало сравнение современности с настоящей сменой эр, равносильно входу языческого мира в христианскую эпоху»*. В связи с этим, представляется правомочным сопоставление русской литературы периода русской революции и ее первых последствий с далеким периодом рубежа новой и старой эр, позднего античного язычества и раннего христианства.

Исходными параметрами, относящимися к постоянным факторам русской культуры и потому обладающими жесткостью, необходимой для обзора большого материала, являются две равно величественные системы – античность и христианство, давшие взаимодополняющие и взаимоотрицающие идеи детства, образовавшие комплекс античных и христианских представлений о детстве и «детском», которые можно назвать классическими. Актуализация фундаментальных идей культуры в переходную эпоху сказалась и на идеях детства, и на становлении «новой» детской литературы.

Вопросы влияния славянского язычества на литературные проявления концепта «детство» мы вычленим в отдельную научную тему, соприкасающуюся с данной темой, но все же образующую собственную парадигму; при этом мы исходим из феномена двух культур (официальной, светской и неофициальной, народной) и многомерного процесса их взаимодействия в течение XIX–XX вв. В связи с этим за рамками работы осталось творчество таких писателей, как А.М. Ремизов, М.М. Пришвин, С.А. Есенин, новокрестьянские поэты, а также символистов А.А. Блока, О.Е. Беляевской, П.С. Со-

ловьевой-Allegro и др.

Объект исследования – творчество писателей, имеющих репутацию «взрослых» и писавших не только о детстве и «детском», но и для детей, а также творчество так называемых «детских» писателей 1900–1930-х годов.

Предмет исследования – составляющие художественную концепцию детства идеи в их эволюционной динамике и взаимодействии «общей» литературы с ее детской частью.

Цель диссертации: определить специфику и динамические модели художественной концепции детства в русской литературе 1900–1930-х годов относительно предшествующих фаз генезиса концепции детства.

Задачи исследования:

- теоретически обосновать общеевропейские историко-литературные истоки концепции детства путем исследования античной и раннехристианской культур, еще не осложненной ренессансной традицией;
- определить генезис концепции детства в русской литературной традиции;
- определить литературные и внелитературные условия и факторы реализации концепции детства в русской литературе 1900–1930-х годов;
- рассмотреть изменения концепции детства в основных литературных течениях 1900–1930-х годов;
- выявить причины разделения на «старую» и «новую» (или в более известных определениях – «дореволюционную» и «советскую») части детской литературы в начале XX в. и уточнить понятие «детская литература».

Концепт «детство» (как и всякий другой) имеет сложную структуру и свойство исторической изменчивости. Его изучение требует, чтобы в основу **методологии** был положен историко-типологический метод (А. Веселовский и др.), развитый в учении об архетипическом начале культуры (Е. Мелетинский и др.), а также в лингво-культурологическом учении о концепте (С. Аскольдов-Алексеев, Д. Лихачев, Ю. Степанов, С. Воркачев, В. Колесов и др.). Используются методы изучения интертекста (Ю. Тынянов), семиотики сю-

жета и жанра (О. Фрейденберг), сравнительного изучения литератур (В. Жирмунский), типологии (С. Аверинцев, М. Гаспаров, Г. Поспелов, Г. Кнабе), отношений между автором и читателем (Р. Барт, А. Белецкий, Л. Чернец). Приняты принципы историко-функционального анализа литературного процесса (Г. Белая, С. Шешуков, В. Агеносов, Л. Ершов, К. Ломунов, Ю. Манн, П. Николаев, Э. Полоцкая, Л. Трубина, У. Фохт, М. Чудакова). Философско-культурологическое обобщение базируется на учении А. Лосева, теории диалогичности культуры М. Бахтина, Ю. Лотмана.

Главный принцип работы – снятие границ, обычно разделяющих литературу на «детскую» и «взрослую», элитарно-классическую и массово-низовую, вечную и забытую. Здесь не оказано предпочтение одному роду или жанру, что облегчало бы работу, но уменьшало ее значимость в перспективе исследований. Проблемы жанровых трансформаций и стилеобразования детской литературы оставлены на периферии внимания, поскольку их разработка составляет отдельное научное направление (кандидатские диссертации по филологии: Ершова 1977; Черниенко 1981; Дубровская 1985; Исаева 1987; Чинаева 1989; Родионова 1990; Ташлыков 1999; Третьякова 2001; Гецевичюте 2004; Жибуль 2004, 2005; монография Л.В. Овчинниковой, 2001, докторская диссертация Л.Н. Савиной, 2002). Выбранные для детального анализа произведения связаны с ценностными ориентирами прошлого и не всегда совпадают с ныне известным составом литературной классики. А.Л. Барто, В.В. Бианки, Б.С. Житков, С.Я. Маршак, В.В. Маяковский, С.В. Михалков, Л. Пантелеев, М. Пришвин и еще многие другие состоялись как мастера не только в силу своих талантов, но и благодаря тому, что их творчество развивалось в руслах заложенных традиций. Работа рождена вопросами о том, кто и как формировал эти традиции, как развивался полилог между лидерами символизма, акмеизма и футуризма, разрабатывавшими концепт «детство», и, наконец, как в изданиях для детей претворялось имманентно присущее литературе свойство саморефлексии.

Именно в первой трети XX века были заложены основы современной

культурологии, психологии и языкознания, одним из новых инструментов общей методологии языкознания и культурологии стал *концепт* – «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода» (Аскольдов-Алексеев 1928: 29). Позже Д.С. Лихачев (1993: 4) ввел в филологию идеи концепта как «“алгебраического” выражения значения» слова и концептосферы как совокупности концептов языка. Концепт активно применяется в лингвopsихологии и этнокультурологии. Подчеркнув этимологическую синонимичность терминов *концепт* и *понятие*, Ю.С. Степанов (2001: 43–83) заметил расхождение в их использовании разными науками: *понятие* употребляется в логике и философии, *концепт* перешел из математической логики в культурологию. *Концепт* шире *понятия*: помимо схемы, общих представлений, в него входят ассоциативные элементы. Представляется, что в литературоведении оба термина тяготеют к возвращению в синонимическое состояние, к тому их вынуждает открытость литературоведения как в сторону философии, так и в сторону культурологии. С.Г. Воркачев (2001) акцентировал этнокультурную маркированность концепта, выраженную через язык и тем самым отличную от понятия, представления и значения. Следовательно, правомерно говорить о *русском литературном концепте*. Кроме того, С.Г. Воркачев (2004) указал на особенность концепта как «*прототермина*» или «*зонтикового термина*». В.В. Колесов (2005) сопоставил концепт с первообразом, архетипом и разработал идею проявления концепта в содержательных вербальных формах (при этом концепт в его понимании «*невидим*», подобно гену, но обнаруживает свое присутствие опосредовано). Данное понимание не противоречит разработанному нами в 1995–1997 гг. положению об архетипическом действии мифов о Божественном ребенке в отношении «детского» в литературе.

Входящие в состав концепта идеи неоднородны по своей устойчивости: одни из них образуют *ядро*, близкое к содержанию *понятия*, другие пребывают в диффузном движении – это ассоциативные связи концепта, возникающие в коммуникативно-речевой ситуации. При этом, концепт имеет внут-

ренную структурированную протяженность: одна часть его идей лежит в социальной действительности и образует общее, устойчивое, нормативное понятие, а другая – принадлежит миру образов. Сохраняя единство целого, части образуют замкнутые системы, каждая со своей площадью значений. В работе рассматривается концепт в художественной его части, в которой образы отстоят от общих представлений, естественнонаучных и социальных теорий (в том числе и теорий психолого-педагогических), сохраняя связь с ними.

Термин *концепт*, употребляющийся в последние полтора десятилетия, еще не относится к общепринятым, устойчивым терминам, таким как *знак*, *образ*, *символ*. Так, лингвист И.Г. Добродомов (2004), описав этимологию этого слова-заимствования, считает необходимым возврат к русскому слову *понятие*. Принимая во внимание этимологическую синонимичность слов *концепт* и *понятие*, доверимся все же движению научной речи: значения этих слов расходятся все дальше, с каждой новой работой, которых насчитываются уже многие десятки.

Термин *концепция* имеет давнюю и устойчивую традицию употребления, его значение: *система, план идей*. При этом *концепцию* и *концепт*, означающие *понимание* и *понятие*, связывает общий корень слов. С позиций историографии литературы, художественная концепция есть развертывающаяся во времени и в авторских художественных мирах репрезентация концепта.

Концепт «дитя» в русской языковой картине мира (в основном, на материале писателей-классиков XIX в.) исследован А.Т. Ашхаровой, по ее выводам: «Языковой концепт ‘дитя’ содержательно связан с концептами ‘человек’, ‘возраст’, ‘родители’»; «Основными семантическими составляющими концепта ‘дитя’ являются признаки ‘человек’, ‘маленький’, ‘слабый’, ‘несамостоятельный’, ‘вскармливаемый’, ‘воспитываемый’, ‘обладающий особым характером поведения’» (Ашхарова 2002: 6).

Обратим внимание еще на одну связь: «дитя» – «детство»: здесь, помимо линейной подчиненности, обусловленной действием концепта «человек», возникает дополнительная, ассоциативная, т.е. нелинейная подчиненность.

Семантическое поле «детства» не только шире поля «дитяти», но и лежит в пространстве концептосферы рядом с «временем», что обусловило более разнообразные возможности реализации концептуальных потенций «детства» в сравнении с «дитятей».

Под *художественной концепцией детства* в работе подразумевается система образов-идей о детстве и «детском», складывающаяся под воздействием общественно-исторического и литературно-эстетического контекста в творчестве отдельных писателей на протяжении некоторого исторического периода. Художественная концепция детства есть система, процесс и вместе с тем результат проявления черт и свойств концепта «детство» (как он сложился к началу отдельно взятого периода) в конкретных литературных формах.

Л.В. Долженко (2001: 4) подразумевает под «*концепцией детства*» несколько иное: «*<...> становление художественной литературы для детей связано с развитием представлений о статусе ребенка в социуме, об особенностях его развития. Этот тезис диктует необходимость исследования сущности детской литературы с учетом контекста развития наук, изучающих детство, – педагогики, психологии, этнологии, социологии, философии, культурологии и др.*». Ею исследовано «*рациональное и эмоциональное в психолого-педагогических концепциях формирования личности ребенка и развитие русской детской литературы в XIX–XX вв.*» (так названа теоретическая глава монографии). Данный подход представляется вполне оправданным и, вместе с тем, недостаточным: помимо «реального» ребенка с его социальным статусом, конкретной телесностью и психикой в литературе существует Ребенок как мифологема, тесно связанная с онтологическими категориями.

Кроме того, редкий писатель обращается к научным источникам, чтобы создать произведение для детей или о детях. Материалом для него обычно являются воспоминания и наблюдения, фольклорная и литературная традиции. Концептуальные идеи детства «витают в воздухе», они порождаются идейно-творческой атмосферой эпохи и бытуют чаще в форме интуитивно

выстроенных художественных моделей, чем в форме сознательных отражений теорий. Сама по себе бесспорная, связь литературы для детей с психологией и педагогикой, входящая в *структуру* концепции детства, в работе Л.В. Долженко акцентуализирована. Концепт «детство» «уведен» из сферы филологии и эстетики в целом.

Есть и другое возражение. Согласно выводу О.М. Фрейденберг (1998: 23), понятие и образ развиваются не одно вслед за другим, а одновременно, внутри периодов. Иначе говоря, познавательный и художественный концепты равноправны. Образ детства не может строиться на основе готовых представлений, освященных авторитетом науки. Например, фрейдовская теория детской сексуальности не повлияла на образ детства и тем более литературу для детей; русские художественные традиции оказались сильнее научной сенсации. Влиятельными были внелогические образования: «миф модерна», «миф пролетарской культуры», а также в значительной мере мифологизированное представление о русской литературе.

Сказанное не снижает ценности предпринятого Л.В. Долженко сочленения психолого-педагогического знания и анализа литературы для детей. Более того, данный подход обусловлен сложившимися в нашей стране традициями критики и исследований литературы для детей – с превалирующей педагогической оценкой, и потому правомерен.

В нашей работе выбран аспект именно художественной концепции детства, а литература для детей рассматривается как особая функция общей литературы, осуществляемая посредством выражения «детского» в организованной автором читательской рецепции. При этом учитывается, что «новая» детская литература в России, сопровождаемая начальным изучением мировой детской литературы, представляет собой часть формировавшейся в начале века общей теории культуры детства, куда входили и очередные фазы развития педагогики и народного образования.

Методологически важны для определения *содержания* исследуемого концепта работы В.В. Агеносова (2003: 3, 5), в которых русский литературный

процесс последних ста лет соотнесен со всей историей русской словесности и особенно XIX в. – в философско-культурологическом аспекте *«вопроса о возможности или недостижимости гармонии»*: *«во всех проявлениях истинной высокой литературы XX в. сопрягается доведенная до крайности экзистенциальная мысль о трагедии существования, намеченная в предшествующей русской литературе, стремление к пушкинской гармонии, осознание ее невозможности и замена стоицизмом»*. По-видимому, все «детское», первое, начальное потому так занимало писателей, что в «детском» намечался выход из экзистенциального тупика, оказавшийся в постреволюционной ситуации также тупиком; в герое старых детских книг видели норму личности, а в новых книгах узнали противоположность норме и гармонии – героя-стоика. Исследовать «детский» литературный процесс нужно путем подробного освещения его на фоне общего процесса, а концепцию детства – в свете главного вопроса русской литературы XIX–XX вв. Собственно, неразработанность данного методологического принципа не позволяет, с одной стороны, написать академическую историю русской детской литературы, с другой – включить детскую литературу в схему описания «общей» литературы.

Данный методологический принцип можно назвать равновесием бинарных оппозиций. Рассматривать детскую литературу в отрыве от «взрослой» также некорректно, как и «взрослую» без детской. Принцип отвечает ходу самого литературного процесса.

Есть закономерность в том, что на рубеже веков большинство писателей перешло от разработки традиционной темы детства к участию в создании литературы для детей, к критике детских изданий. Писатели, игнорировавшие тему, остались в меньшинстве. Объективности ради, необходимо рассматривать творчество для детей и о детях как целостное явление.

Философские идеи рубежа веков развивались главным образом в антропологическом и историософском направлениях; первое из них комплексно исследовано Л.А. Колобаевой (1990), второе – Л.А. Трубиной (1999). Оба направления исходят из общей точки – вопроса о единой сущности всего

первого, истинного в личном бытии и истории, т.е. вопроса о детстве и «детском». Детство и «детское» здесь относятся не только к антропологическим концептам, но и к концептам истории, культуры, и связаны с онтологической проблематикой. Методологический принцип, вытекающий из данных посылок, есть принцип анализа концепции детства в перекрестье антропологии и историософии. При этом, принцип вневходимости исключает наложение свойственных более позднему времени этических и эстетических координат. Примером работы по такому методологическому принципу явилось исследование темы детства в русской автобиографической прозе, предпринятое Т.М. Колядич (1999).

Для методологической базы исследования важны также выводы С.М. Лойтер (1999, 2002, 2005) о фольклорно-литературном взаимодействии в метасистеме (Д.Н. Медриш) детской художественной словесности и, в частности, ею выведенное положение о генезисе детской поэтической классики, исток которой таится в древнем обряде и мифе. Специфика детской литературы при таком рассмотрении объяснена «фольклорными» свойствами мышления и речи детей-читателей. Считая данное положение доказанным, укажем на границу его действия: далеко не все явления в детской литературе порождены фольклором. Весьма важная часть их обязана происхождением самой литературе, трансформациям ее жанрово-стилевой системы. Сознательно обращаться к фольклору русские детские писатели начали с конца XVIII в., за основу они взяли уже сложившуюся систему дидактических жанров, тесно связанную с педагогическим учением – частью «высокой» культурной традиции, во многом отличной от воспитательных обычаев «низкой» народной культуры (поэтика и история жанра одного из дидактических жанров в русской литературе – послания – прослежена в кандидатской диссертации А.В. Маркина, 1995).

Описанию мифо-архетипического ядра художественного концепта «детство» и рассмотрению начального периода взаимодействия литературной и

фольклорной традиций в эволюции жанров детской литературы в нашей работе уделено особое внимание.

Принцип различения концепта «детство» в литературе и положения ребенка в истории и социальной действительности вытекает из работ Т.А. Бернштам (2000) и В.Л. Пушкаревой (1996), посвященных ментальным концептам и категориям молодости и материнства в средневековом и традиционном народном понимании. При этом нами учитывается важность социальных мотивов в литературе исследуемого периода.

Как показал в своих работах психолог И.С. Кон (1978, 1988), детство и дети в средневековом европейском обществе были лишь «производными от мира взрослых» и не входили в систему духовных ценностей. Такая ситуация сохранялась вплоть до XVIII в. *«Открытие Я фаустовским человеком»*, положившее начало европейскому индивидуализму, сопровождалось повышением общественного статуса ребенка и, добавим, сближением сакрального символа детства с представлением о детстве действительном. В итоге стало возможным формирование концепта «детство» в современном его виде. С учетом позиции культуролога А.Я. Гуревича (2003), который подверг критике теорию зарождения индивидуализма (с его точки зрения, новоевропейский индивидуализм формировался наряду с индивидуализмом архаического типа), мы различаем концепт «детство» в новоевропейской культуре, реализованный в письменной традиции, и тот же концепт в архаической культуре, отразившийся в литературе через фольклорную традицию.

В нашем представлении, в реальном и литературном феномене ребенка совмещено знание и не-знание о нем, явленное и скрытое, постигаемое и непостижимое. Это не только эстетическое представление, но и научно-психологическое: по выводу психолога В.С. Мухиной (1998: 13), бездоказательны «воспоминания» некоторых выдающихся людей о своем начальном существовании: *«Тайна душевного устройства только что родившегося дитяти останется вечной тайной...»* Отметим, что невозможные «воспоминания» появлялись, как правило, в эпоху модернизма (М. Шагал, С. Дали, Ан-

дрей Белый), когда в искусстве активно разрабатывались идеи трансцендентности детства. Принимая сочленение идеи «*таинства*» детства с идеей космоса, произведенное В.С. Мухиной (детство, особенно младенчество, сходно с эволюцией Галактик: тот же процесс-состояние «сгущения», т.е. высвобождение колоссальной энергии), мы рассматриваем культурно-природный феномен детства как предопределение в сфере культуры особого пространства – «детской».

Научная новизна диссертационной работы заключается в подходе к рассмотрению произведений о детстве и для детей в их исторической общности, обусловленной единым генезисом концепции детства, а также в исследовании концепции детства в широком социокультурном контексте литературного процесса. Впервые показано, как возникающие в литературном процессе противоречия в представлении о детстве и в функционировании литературы для детей, накапливаясь, входят в фазу кризиса, как в новых условиях возрождается динамичное единство идей, составляющих классическое ядро концепции детства.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Ядром художественной концепции детства в «высокой» литературной традиции является комплекс идей детства, восходящих к античности (в особенности имперского периода) и христианской культуре (в особенности ранней, не осложненной ренессансной традицией).
2. Сложившаяся на основе комплекса античных и христианских представлений и развившаяся в русской литературе художественная концепция детства претерпела ряд качественных изменений в литературном процессе 1900–1930-х годов (прежде всего, в системах реализма, символизма, акмеизма, футуризма), что привело к созданию оригинальной традиции – так называемой «новой» (или «советской») детской литературы.
3. Детская литература в своем общеисторическом развитии прошла две стадии (становление детского чтения, формирование литературы для детей) и в начале XX века вступила в третью стадию (фактором стиле- и жанрообра-

зования стало литературно-речевое творчество, принятое писателями как дополнительный культурный образец).

4. Детская литература выполняет в отношении общей литературы особую функцию дублирующей системы: помимо решения в каждую эпоху конкретных воспитательно-образовательных задач, она обеспечивает сохранность наиболее важных художественных открытий, сделанных в литературном процессе, и транслирует их в дальнейшие фазы развития общей литературы.

5. Детство в русской литературе 1900–1930-х годов выражалось символически, содержание символики детства соединяло антропологическую и историко-философскую парадигмы миропонимания того времени.

6. Детство в историко-литературном представлении есть комплекс эстетических оценок периодов человеческой жизни, а также антропоморфно выражаемых феноменов (природы, истории, культуры и т.п.), оценок, скрепленных культурной традицией и меняющихся под воздействием различных общественных движений.

Структура работы: диссертация состоит из введения, двух частей, четырех глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 755 наименований.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее положений и выводов в дальнейших исследованиях истории и теории общей и детской русской литературы, типологии художественных концептов. Ее данные могут послужить при разработке лекционных курсов, спецкурсов и спецсеминаров. Работа может найти применение и в исследованиях по социологии детского чтения, в деятельности педагогов, библиотекарей, издателей, в разработке программ поддержки детского чтения.

Апробация работы проходила в ходе обсуждений на кафедре русской литературы XX в. Московского педагогического государственного университета, выступлений на Шешуковских (2001, 2002) и Пуришевских чтениях (2003), на Всероссийских научно-методических конференциях «Мировая словесность о детях и для детей» (1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006), конфе-

ренции «Фольклор, детская литература и современность» (2003), проходивших в Москве, а также на международной научно-практической конференции в Гданьском университете (Польша, 2002), на симпозиуме «Contemporary Perspective on Russian Children's Literature» в Университете Турку (Финляндия, 2004). Положения и выводы работы нашли отражение в 27 опубликованных работах, в том числе монографии, трех переизданиях вузовского учебника «Детская литература» (1997, 2000, 2005) и пяти статьях в научных журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Часть 1. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДЕТСТВЕ И ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

Глава 1. Переход от гражданско-аристократического понимания детства и «детского» в позднеантичный период к трансцендентно-символическому пониманию в раннехристианский период.

1.1. О понимании детства и «детского» в древнеримской литературе

Русские философы эпохи модернизма, определяя современное состояние человечества как кризисное, «осями координат» своих определений видели античность и христианство (раннее, до эпохи Деоклетиана, в которую началось подавление индивидуальности, и Ренессанс, когда христианский гуманизм воспринял античную гармонию и человек достиг свободы в ее полноте). Общественные течения, разрушавшие антропологическую модель миропонимания, а значит, деструктурировавшие всю систему антропологических концептов, включая концепты «дитя» и «детство», – социализм, анархизм, теософия и оккультизм – критиковались с позиций абсолютных ценностей прошлого Европы и России. Эти ценности имели значение источника плодотворных идей современности, что дает нам основание искать в разнообразных явлениях литературы о детях и для детей 1900–1930-х годов те же «оси координат».

Ядро концепта «детство» в литературах Нового и новейшего времен составляет комплекс античных и христианских идей и представлений. При этом в античной составляющей есть историческая протяженность – от эллинизма до позднеримской эпохи, а христианская составляющая имеет еще и протяженность национальных пространств³.

Существование данного концепта отличается тем, что античный мир не оставил в наследство Европе «литературу для детей». Казалось бы, для нее сложились все условия – особенно в период римского «ренессанса» греческой культуры, когда было положено основание европейскому гуманизму. Расцветшая за века литература Греции и Рима вкупе с теорией эстетики и поэтикой

жанров, оформившаяся государственность и стратифицирующееся общество, систематизированные образование и воспитание, комплекс народных обычаев, верований и юридических законов, регламентирующих жизнь детей, наконец, наконец, сами дидакалы – рядовые наставники и крупнейшие мыслители. Однако отсутствовал некий ключевой фактор, без которого рождение специфической литературы было невозможно. Выявлению первопричины феномена литературы для детей и посвящена начальная часть исследования⁴.

Древнеримская модель детства имела эллинское основание. Само понятие «человек» эллины представляли путем разложения таинственной человеческой сути на возрастные эпохи. Характерна загадка о человеке, заданная Сфинксом Эдипу: какое существо на земле может быть четырехногим, двуногим и трехногим, сохраняя свое имя? Заметим, что она почти неизменной сохранилась среди русских народных загадок о человеке (Садовников 1876: 216).

Ядро античного концепта «детство» – производное от героико-эпической мифологии. К примеру, культ Геракла связан с идеей богочеловека, рожденного чтобы стать *«защитником от зла богов и людей»* (по Гесиоду). Слава осеняла героя в восемь месяцев, после испытаний, предложенных Герой. В мифе о младенце Алкиде-Геракле воплощено целостное представление о небесном, земном и хтоническом началах мира (Аграфонов 1998). Идея Геракла – в зыбкой раздвоенности существования и цельности высшего назначения. Ничто человеческое ему не чуждо, но он не вполне человек, а детство его – пора освоения своего назначения.

Еще на эллинском этапе античная культура нуждалась в категории возраста: в нем циклически замкнутое время «сканировало» не только человека, но и историю. Гераклит (ок. 554–483 до н.э.) уподобил эон (время человеческой истории) играющему ребенку. В Риме эпохи упадка, т.е. на рубеже тысячелетий, время «состарилось» и персонифицировалось в образе старца с львиной головой, обвитой змеями. Всплеск надежд на общественно-политические улучшения выразил римлянин Вергилий (70 до н.э. – 19 до н.э.) в IV эклоге «Буколик»,

он персонифицировал обновленное время в образе новорожденного младенца: *«Сызнова ныне времён зачинается строй величавый, / Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство. / Снова с высоких небес посылается новое племя. / К новорожденному будь благосклонна, с которым на смену / Роду железному род золотой по земле расселится. / <...> / Мальчик, в подарок тебе земля, не возделана вовсе...»* (Вергилий 1979: 50) В дальнейшем христиане истолковали IV эклогу как предвестье Рождества Христова. Поэт XX в., П.Г. Антокольский связал эклогу с приближением эры светлых годов – коммунизма, а загадочного мальчика – с младенцем, рожденным в «колыбели» революций (стихотворение «На рождение младенца»).

Греческой «возрастной» моделью истории охотно пользовались римские авторы. Так, Е.М. Штаерман (1997: 263) указал на исчерпание возможностей «римского мифа», заметив его уже в мыслях Сенеки Старшего, говорившего о *«пройденных Римом “возрастах”*: *детство при царях до конца Второй Пунической войны, когда набрав силы, Рим стал юношей и <...> обратил свои силы против самого себя. Это было началом старости, и Рим <...> снова вернулся к правлению одного, как бы вновь впад в детство. Утратив свободу, <...> Рим состарился до того, что может поддерживать себя, лишь опираясь, как на костыли, на тех, кто им правит <...>. Как видим, важная роль в “старении” Рима отведена здесь утрате свободы»*. Отказ от мифологического миропонимания привел к тому, что в концепты всех возрастов человека вошла историческая идея. «Детство» и «история» пересекались, образуя общее поле значений. История Рима читалась как смена возрастов, а биография человека понималась с исторических позиций.

Античный принцип *«педагогического оптимизма»* вытекал из *«веры в благородство человеческой природы»*; *«отношения между отцами и детьми были с этой точки зрения отличные, о чем свидетельствует, между прочим, сравнительно крупное число сочинений, посвященных родителями-отцами своим подрастающим сыновьям»* (Ф.Ф. Зелинский 1996: 185). Однако это были сочинения педагогического характера (Цицерон, Квинтилиан).

Римская литература начиналась с переводов греческих образцов и была направлена прежде всего на образование детей и юношества. *«Первым римским автором был Ливий Андроник <...>. Он <...> занимался обучением детей и перевел – первоначально как учебное пособие – “Одиссею”»* (Моммзен 1993: 123). Функционирование «классических» произведений было во многом определено образовательными задачами: еще в Греции произошел отбор сочинений для школьного чтения. В римской школе грамматика дети и подростки начинали курс греческой литературы с Гомера, Гесиода; Вергилий представлял современную латинскую литературу – он не одобрялся дидасками, зато насаждался «сверху» как один из создателей «римского мифа». Следовательно, в античной культуре было представление о традициях и новаторстве «школьного» круга детского и юношеского чтения.

Некоторые формы школьной словесности могли бы дать жизнь «литературе для детей» – прежде всего риторика, в пределах строгих канонов которой ребенок все же получал право голоса. Дети упражнялись в риторике и иногда представляли свое умение в обществе (Смирнин 1997: 378–396).

Детские и отроческие годы входили в схему биографического описания – например, у Светония (1991: 107–108), но не были темой отдельного, замкнутого повествования. При этом в моду у позднеримской знати вошли «воспоминания» о детстве – натурализованные в тщательно сохраняемом пространстве (усадьба, дом, где протекало детство), в сберегаемых детских предметах.

Биографической записи подлежали не только гадания, предвестия и «сны» о рождениях и детях, но и «случаи» из жизни детей, стилизованные под реальное происшествие и отсылающие читателя к мифологическим или историческим примерам. Так, в жизнеописании Божественного Августа сказано о том, как в дедовской усадьбе едва выучившийся говорить мальчик приказал лягушкам замолчать – *«и, говорят, с этих пор лягушки там больше не квакают»*. *«Чудо с лягушками напоминает чудо Геракла, который навсегда заставил замолчать цикад близ Регия»*, – отмечает М.Л. Гаспаров (Светоний 1991: 392).

Римлянину было равно важно, кудряв ли мальчик, прислуживающий за сто-

лом, блестит ли сосуд с питьем (Сенека 1992: 104). Сохранились игрушки, статуи детей, керамика с изображениями сценок из детской жизни. Дети были объектами римской культуры – в эстетическом и педагогическом аспектах. Вместе с тем, в личностном плане ребенок рассматривался как эстетически пригодный или не пригодный материал для формирования идеального «мужа»⁵. Даже дети граждан и цезарей не обладали свободой, в детях признавалась личность, но не индивидуальность с ее правами на выражение всех духовных потенций. Можно предположить, что вопрос о свободе для взрослых и несвободе для детей является ключевым для понимания «молчания» детей в античной литературе. Итак, эстетическое и педагогическое внимание римлян к ребенку имело ограничитель, мешавший соединению педагогики с авторской литературой, – семейное право. Дополнительное пространство для концепта «детство» находилось в «жизнеописаниях» мифологических персонажей, где детство и ребенок были также связаны с семьей и родом, но через идею божественности, а также в антропософии и историософии, построенных по единой «возрастной» модели. «Детство» было «общим знаменателем» для концептов «род», «время», «человек», «бог».

Представить отдельные черты общего для позднеантичной литературы понимания детства и «детского» можно на примере «Скорбных элегий» (9 г. н.э.) и «Писем с Понта» (13 г. н.э.) Публия Овидия Назона (43 до н.э. – конец 17 – начало 18 г. н.э.). Драматический перелом в его судьбе привел к созданию произведений с новым содержанием – писем-самооправданий, писем-жалоб, писем-упований, в которых прошедшая жизнь подвергались переосмыслению от самых ее истоков⁶. Выстраивая аргументы в защиту своей книги «Наука любви» и себя самого от гонений со стороны Августа, Назон однажды обратился к воспоминаниям детства («Скорбные элегии», Кн. IV, 10).

Собственное детство поэт изобразил в полном согласии с литературным каноном (*«Город родной мой – Сульмон, водой студёной обильный...»* и т.д. – Публий Овидий Назон 1978: 65–66). Судя по его описанию, в древнеримский

литературный канон входило следующее: традиционная для античности оценка детства с позиций предначертания неумолимой судьбы; недаром поэт подчеркивает знаки рождения и изначальную неспособность походить на образцового брата. Момент рождения есть первая свершившаяся предопределенность, а «гений рождения» – первое божество, к которому взывает человек. Рождение Овидия отмечено тремя знаками: гибелью консулов (национально-политическое событие), рождением в тот же день годом раньше брата (семейно-родовое событие, случившееся при свете утренней Венеры, оно указывает на первопричину появления опальной «Науки любви»), и началом гладиаторских боев в честь Минервы (календарное событие с мотивом публичной гибели). Таким образом, с первых шагов жизненный путь обусловлен тройной властью предначертаний. Канонично изображение детского быта: все детали раскрывают лишь общественно-гражданскую сторону настоящего и будущего братьев. Вмешательство Музы в жизнь ребенка предопределяет его отклонение от «разумного» пути. Поэт умалет свои реальные школьные успехи, стремясь подчеркнуть власть Музы над детским стремлением следовать указанию отца. Зато поэт подчеркивает выдающиеся успехи брата, который умер молодым. В древнеклассическом античном миропонимании человек, тем более ребенок, не может не совершить те или иные поступки, предопределенные свыше, однако он несет трагическую вину. Овидий пользуется этим общепризнанным установлением, чтобы связать воедино обвинение и оправдание. В его изображении, детство – это прежде всего вступление человека в безотчетную и безуспешную борьбу с судьбой, зрителями и судьями которой являются боги и общество.

Разумеется, в этом примере нет привычной для нас специфики детства как психолого-возрастного феномена; особый эмоционально-чувственный мир детства еще не скоро будет открыт. Взрослая будущность спроецирована на образы Овидия и его брата. Неверно и неточно сравнение, будто в древности детей изображали как маленьких взрослых, на самом деле будущность детей ценилась более высоко, чем их настоящее, и проецировалась назад, в дни фор-

мирования этого самого будущего. Предопределенное будущее детей служило объяснением происходящего в детстве, и только в Новейшее время логика пошла вспять: в детстве стали искать истоки и причины будущего поведения человека.

Сверяясь с Аристотелем⁷, можно сказать, что взрослый поэт Овидий पहले Овидия-ребенка из воспоминаний, ведь ребенок растет и развивает свои способности ради осуществления некоей цели, которая есть начало и действительность. Детство человека в аристотелевской системе не может быть признано бытием вполне самостоятельным, пребывающим в самом себе, оно не субстанционально. Овидий подтверждает на примере своего детства высказанную гораздо раньше философскую идею. Итак, детство человека в философии и литературе классической античности не является сущностью, а только контрастно-дополнительной парой в синтагме ребенок–взрослый, т.е. является лишь формой субстанциального понятия (сравним отношения в парах: детство–жизнь, ребенок–человек).

Следуя канонам, поэт прибегает и к приемам орнаментального мифологизма. В «Письмах с Понта» (Кн. III, 3) он рассказывает сон о том, как прилетел к нему в изгнание Амур – *«мальчик, воспитанник мой»*. Ни в портрете печального Амура, ни в диалоге воспитанника с учителем-поэтом нет ничего детского. Сын Венеры, что светила при рождении Овидия, утешает опального поэта и подает ему надежду на милость Цезаря. Амур заявляет, что Овидий не учил его запретному, что в его «Науке любви» нет вреда. Так автор доказывает читателю, что в любви проявлена божественная воля и потому песни о ней не могут служить пороку. Сущность Амура – любовь, мифический дар-наказание, любовь божественно чиста и слепа, она едина в духе и эросе, она первая и единственная. В эпоху распада античного мифологического сознания и расцвета орнаментализма в искусстве образ «крылатого мальчика» обрел отдельные черты детского характера (шалун, беспечный виновник любовных страданий), что способствовало психологизации сюжетов, с ним связанных.

Овидий (там же: 30) указывает на сложившийся круг чтения: *«Светлый Менандр о любви говорит в любой из комедий – / Детям обычно его мы разрешаем читать»*. Он использует мотивы архаической фантастики, подчеркивая невольно ее отличие от современной литературы, которую сам представляет (химеры, гарпии, змееногие гиганты и т.п. – *«Прежде поверю я в них, мой друг, чем в твою перемену»* (там же: 63). Мифические существа означают пустые суеверия, давно минувшее время. Круг свергнутых химер противопоставлен реальному подозрению о преданной дружбе. Эти примеры говорят не в пользу мнения об общем круге чтения детей и взрослых в древности. Комедии грека Менандра входили в круг чтения детей, а «Наука любви» Назона – нет, хотя, по мнению поэта, она была ничуть не опаснее для юных умов. Истории о химерах уже не увлекали просвещенных взрослых и отошли в область «несерьезной» словесности, годной для «неразумных» – детей, рабов и большинства женщин. Во «взрослой» литературе они остались в качестве приемов орнаменталистики.

Творчество Овидия дает представление об отдельных идеях концепции детства. Наиболее ценной представляется идея взрослого будущего, погружающего в тень самое детство, отчего фигура ребенка кажется гротескно-взрослой. Кроме того, идеи вреда и пользы разных книг, серьезности-несерьезности мифических персонажей расширяют наше представление о традициях культуры детства в эпоху, предвещающую христианство. В Новейшее время сущностью детства станут называть любовь, лишенную эротики, зато сохранившую характер безотчетности, инстинктивной потребности. Тень будущего более не скрывает ребенка, сам же он отбрасывает теперь великую тень на весь взрослый мир, на будущее народа, цивилизации и культуры. Открытие своеобразного эмоционально-чувственного мира детей придает ныне детству субстанциональную значимость.

В России творчество ссыльного поэта нашло сочувственный прием, начиная с одобренных А.С. Пушкиным переводов В. Теплякова. В начале XX в. вышло издание посланий Овидия с очерком Ф.Ф. Зелинского (1913). В.М. Инбер (1954) написала в 1939 г. философскую поэму «Овидий»: она связала пере-

осмысленную ею биографию Овидия, изложенный древним поэтом миф о Фазтоне и воспоминания о своем одесском гимназическом детстве.

* * *

Эпистолярное наследие Плиния Младшего (61 или 62 – 114 г. н.э.) выражает взгляд образцового римлянина, интеллектуала той эпохи, когда «римский миф» способствовал усилению власти культурных традиций и вместе с тем обнаруживал первые признаки разрушения, особенно заметные на фоне разгорающегося христианского движения. Из его писем можно составить представление о «цивилизованных» нормах ювенильного возраста, объединяющего детство, отрочество и юность, но исключая младенчество – пору бессмысленного, животного существования (в античном понимании), а также о литературно-риторическом каноне изображения детей, подростков и юношества.

Дети (в широком значении слова) упоминаются Плинием Младшим нередко. Когда автор пишет о них во множественном числе, то представляет их объектами законодательства и благотворительности. Отвлеченных рассуждений о детстве нет, зато есть повторяющиеся похвалы об отдельных детях, причем похвала скорее относится к числу риторических приемов, чем выражает искреннее чувство автора: это косвенная похвала родителям (Утченко 1997; Кнабе 1994). Индивидуальность детей никак не отмечается, цветы красноречия писатель рассыпает одни и те же: дети, юное поколение в целом – достойная смена отцов. Жизненный путь ребенка или «*безукоризненного юноши*» мыслится автором как подражание благородным предкам⁸ и героям Старого Рима в духе *virtus*⁹. При этом отсутствие общественно-исторической цели придает движению характер правильного повторения, воспроизведения образца, без веры в какое-либо иное поприще, помимо магистерского. Плиний с раздражением пишет о сбоях в воспитании, которые могут совратить детей с правильного пути.

Чей-нибудь сын занимает внимание писателя лишь с того времени, когда он начинает с помощью старших постигать свое назначение стяжателя общественного признания, идеального гражданина в единоподобной структуре семьи и

государства. Само по себе детство неинтересно римлянину, потому что оно аполитично, аморфно, деклассированно. Ребенок не может выступать субъектом права, будучи в рабской зависимости от отца¹⁰, он не может доказать свое достоинство ораторским искусством, будучи косноязычным. Все духовное достояние ребенка – славные имена предков и завет отца, поэтому есть большой смысл писать о предках, нежели о ребенке. Данную концепцию ювенильного возраста можно назвать гражданско-аристократической; она входит в более широкое представление о преемственности родовых традиций, о цельности и нерушимости «римского мифа».

Повод к двум рассказам о несовершеннолетних мальчике и девочке писатель избирает весьма серьезный – смерть; при этом для него важна не сама по себе смерть детей, а достойное или недостойное выражение скорби отцов. В первом случае сенатор Регул нарушает обычаи, устраивает непомерно пышные похороны сына. Едва ли не более всего Плиния возмутило то, что Регул решил прославить ребенка, написав его литературную биографию. Описать жизнь юноши, успевшего явить миру хотя бы свою красоту, нравственность и ум, было еще возможно. В Элладе естественно было воспеть телесную, статуарную красоту мальчика. Но жизнеописание ребенка в среде «старых» римлян воспринималось как эпатажная выходка разбогатевшего выскочки, демонстративно противопоставляющего себя римской традиции и старине. При развитых литературно-ораторских канонах в устоявшейся системе жанров не было места отдельному, самобытному произведению о ребенке, тем более в «высокой» форме жизнеописания, потому что в таком жизнеописании невозможно было реализовать идею «учебника жизни». Римлянин старой закалки не допускал мысли о том, чтобы пример ничего не сделавшего в жизни мальчика имел общественную и литературную значимость. Детская письменная речь считалась верхом неумелости и безвкусыя и не могла служить вдохновению настоящего писателя. «Скорбная книга» Регула, по приговору Плиния, *«так нелепа, что может вызвать скорее смех, чем скорбные вздохи: можно подумать, что она написана не о ребенке, а ребенком»* (Письма Плиния Младшего 1984: 63–64). Тем более

возмущает Плиния успех экстравагантного сочинения, служащий упрочению в сознании общества нового явления. Таким образом, создание литературного произведения о мальчике в глазах Рима было шокирующим новаторством, подрывом основ сложившейся культуры, и вместе с тем первым толчком к появлению текстов, выходявших за рамки поэтики классической римской литературы¹¹.

В письме, посвященном скорби друга по умершей дочери, тень взрослости также закрывает непосредственность детства. В образе девочки подчеркнуты лучшие, по представлениям автора, черты женского рода и римские добродетели: «...в ней были благоразумие старухи, серьезность матроны и в то же время прелесть девочки вместе с девической скромностью» (там же: 93). И здесь Плиний держится идеи копиистического повторения отцов в детях. Риторическое мастерство проявляется в последовательности и неоспоримости аргументов, раскрывающих тезис о том, что девочка была достойна *«почти бессмертия»*. Скорбь автора переходит в сочувствие отцу, воспоминания о девочке – в описание поведения отца. Катарсис создан единственным тропом: завершающая метафора (скорбь – рана) относится к отцу, что подтверждает контекстуальную зависимость темы детства от настоящих, т.е. взрослых поводов для письма.

В другом письме Плиний Младший предлагает адресату *«правдивую тему, но очень похожую на выдумку и достойную твоего плодовитейшего, высочайшего и действительно поэтического таланта»* (там же: 173). Это рассказ о дружбе дельфина и мальчика. Странный дельфин представлен в качестве примера прекрасных курьезов природы, открытая цель рассказа – распалить воображение поэта, скрытая – примером доказать силу собственного неукрашенного повествования. Мальчик – персонаж второй по значимости, но при этом фигура ребенка освещена здесь иначе, чем в строгих письмах оратора. Во-первых, автор не морализует по поводу пустого *«досуга и любви к забавам»* мальчиков, соревнующихся в опасных заплывах, а также по поводу драматической ошибки мальчика. Во-вторых, храбрость, одна из старых добродетелей, слита здесь с

чувством полной свободы и бесконечной красоты, что напоминает о греческих канонах изображения. Дельфин ведет себя как опытный наставник, действием показывающий ученику, где спасение, а где опасность. Мнение об этическом поведении животных бытовало, подкрепленное авторитетом Аристотеля. Однако разумность дельфина оценивается Плинием по отношению к людям, в отличие от аристотелевских «разумных» пчел или журавлей. Разумный дельфин противопоставлен неразумному мальчику и даже неразумному взрослому, вылившему на дельфина аромат.

Плиний выделяет на непрописанном пейзажном фоне красивую пару – дельфина и мальчика. Дельфин интересен писателю, поскольку совершает нечто из ряда вон выходящее. Мальчик – поскольку выделен из среды таких же, как он, «увиден» в контражуре – в морской стихии, верхом на дельфине. Сравнение с греческим Арионом, спасенным дельфином, отсутствует в рассказе, между тем как созвездия Ариона и Дельфина знакомы каждому италийцу. Умолчание коснулось и других греческих мифологем, связанных с дельфином: Аполлон Дельфийский (Феб), Посейдон, Дионис, Афродита (Венера). Мифологическое обрамление в рассказе отсутствует потому, что представлять его – дело не оратора, а поэта-адресата: *«Как жалостно, как пространно ты все это оплачешь, разукрасишь, вознесешь! Впрочем, нет нужды что-нибудь придумывать и прибавлять; достаточно не преуменьшать того, что правдиво»* (там же: 175). Писатель не имеет наивной веры в богов, реальность перестала дышать мифом для него, он предпочитает плоское, аскетичное изображение, оставляющую от реального символа его знаково-эмблематическую суть.

Зато эстетически значимы для писателя рассказы из прошлого, когда неопределенное «давнопрошедшее» связано с личной биографией. Ведь рассказ о дельфине он мог почерпнуть только из «Естественной истории» Плиния Старшего, его дяди и воспитателя. Данный факт проводит резкую черту между греческой литературой, внеисторичной, внебиографичной по своему характеру, и римской литературой, которая двигалась к иной системе жанров и проходила через этап гражданско-политической аскезы, чтобы найти новые ориентиры

частного, духовного вместо старых ориентиров всеобщего, телесного.

Еще одно отличие письма в том, что писатель наконец забывает о римских добродетелях. Мальчик предстает в значении, привнесенном субстанциальной природой, которая есть выраженная из себя самой идея, зримый «эйдос всех эйдосов», по терминологии Платона. Мальчик в море не принадлежит земле, он свободен от семейно-государственного начала, символизированного священным огнем в очаге Весты. Общество до поры не дает себе труда «увидеть» именно этого мальчика; природа, олицетворенная в дельфине, способна выделить мальчика из числа других; дельфин находит непонятный для людей смысл в играх с мальчиком. Идея достойного подобия, на которой традиционно держится тема отцов и детей, здесь трактуется в смысле подобия мальчиков и дельфинов, что само по себе есть отказ, хотя и временный, от ортодоксальной системы ценностей. Мальчик хорош не потому, что хорош его отец или хорошо его тело, а потому, что он хорош для дельфина. Добродетель (храбрость) он приобретает, черпая ее непосредственно из источника начальной гармонии, без посредников-взрослых.

Игры с дельфином повторяются много дней, пока восхищенный легат проконсула не вылил на дельфина аромат. Природное, циклическое время вдруг прерывается, чтобы стать линейным, «цивилизованным», обычным. Вмешательство взрослого, *«неразумное благоговение»*, положило конец событию. Интересно, что имени мальчика не приводит ни Плиний Старший, ни Плиний Младший, зато имя легата указано – Октавий Авит, что еще раз подчеркивает приоритет персонажа-взрослого, даже второстепенного, перед персонажем-ребенком, играющим несравненно более важную роль в сюжете.

Важно и спокойно-доброжелательное отношение писателя к игре; в других письмах встречаются пренебрежительные отзывы о *«ребяческих»* забавах взрослых, обо всем, что не имеет разумной целесообразности. Только в данном письме Плиний Младший позволяет себе отдаться эстетическому чувству, не связывая его с римским правом. Чтобы в литературе римской античности мог появиться самоценный герой-ребенок и чтобы жанрово-стилевая система ото-

звалась на его появление, нужны были особые условия: «увидеть» ребенка вне семьи и государства, признать в нем присутствие субстанциональной Природы и перевести в категорию «чудес», уравнивающую его с мифическими героями. В связи с этими требованиями момента оживали древнегреческие импульсы, исходившие от понимания Бессмертия как радости, красоты, свободы. Мальчик, играющий в море с дельфином, – это вновь обретенный символ Бессмертия. Для будущего литературного, артистического понимания детства гораздо важнее возрастных мерок, воспитательных идей станет поэтическое восприятие времени и пространства как формы особого, детского бытия.

В целом, литературная ситуация, как она представлена в «Письмах» Плиния Младшего, складывалась как движение от староримского понимания детства и ребенка к новоримскому, постэллинистическому. В официальной, строго традиционной части литературы начали происходить изменения. Регул силою власти попытался ввести литературный текст о ребенке в высокий круг культуры, сделать интимно-приватное, семейное фактом общенародного переживания. Да и его противник Плиний Младший желал бы сделать один из эпизодов «Естественной истории», знакомой ему с юных лет, фактом современной литературы.

Эхо легенды о мальчике и дельфине слышно в известном рассказе для детей «Акула» Л.Н. Толстого. Русский писатель морализовал сюжет: помимо дельфинов, в море есть акулы. Специально разработанный Толстым для «Азбуки» стиль напоминает суховатый, неукрашенный, демифологизированный стиль рассказа Плиния Младшего. Образ римского писателя привлек внимание и Д.С. Мережковского: в книге «Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы» (1897) он представил античность очерками о Марке Аврелии и Плинии Младшем. В одной из дальнейших глав будет представлен анализ «массового» детского рассказа 1920-х годов («Дельфины» Н. Быльева), в котором классический сюжет получил политико-идеологическую переинтерпретацию.

* * *

Вопросы о «детском» в римской литературе правомерно рассмотреть на при-

мерах трагедий – сердцевины античной жанровой системы. Луций Анней Сенека (ок. 4 до н.э. – 65 н.э.) придерживался идей стоицизма, которые, однако, разрушал углубленным пониманием личного начала в человеке¹². Драматург иногда включал детей в число персонажей. Дети богов или царей (других детей античная трагедия «не знает») так или иначе гибнут – в гибели их основная драматургическая функция. Дети выступают ходячими доказательствами страстей главных персонажей – мстительности, жестокости, безумия и т.п. Все это роли без слов и почти без действия. Исключение составляет реплика «*Мать, пожалей!*», которую произносит в трагедии «Троянки» сын погибшего Гектора, ребенок-царь Астианакс в ответ на призыв матери умереть свободным. Однако и эта реплика, будто бы намечающая психологическую разработку образа, не дает персонажу самостоятельного значения в трагедии. Образ ребенка-царя последовательно служит «материалом» для лепки более важных фигур – смятенной Андромахи, великодушного Геркулеса, жестокосердного Улисса. Наследник Трои, теряющий ее в момент наследования, являет собой образец староримского идеала человека: он свободен – в подчинении воле старших (матери) и в принятии смерти. Вместе с тем он не равнодушен к жизни – этот момент уже определяет идеологию жизнелюбия, культивируемую так называемым сенатским «меньшинством», к которому принадлежал автор.

Примечателен прием, с помощью которого Сенека (1983: 253) не сообщает открыто о слезах Астианакса, но намеком отсылает к историческому примеру плача ребенка-царя. Андромаха приводит Улиссе пример Геркулеса, пощадившего малолетнего Приама – наследника побежденного Лаомедонта: «*И прежде пришлось Трое слышать плач / Ребенка-царя: малолетний Приам / Алкида смирил свирепого гнев*». Утверждению «римского мифа» помешало бы наглядное изображение на сцене детской слабости – слез. Люди античной культуры больше доверяли глазам, чем слуху. Словесное выражение детской слабости: «*Мать, пожалей!*» – не так явно выдает состояние ребенка. «Модернизация» еврипидовых «Троянок» привела к тому, что полумифический ребенок Приам мог плакать, а его малолетний внук, личность для римлян «историческая», –

плакать не мог. С более «современного» Астианакса могли брать пример юные римляне, в том числе и воспитанник Сенеки – Нерон.

История Астианакса – наибольшая по объему часть трагедии, хотя и не ключевая. Она играет в трагедии такую же роль, как на скульптурном памятнике фризовая «лента» с наглядным представлением попутного сюжета, сопутствующего главному сюжету – трагедии троянок (там же: 262): *«...не помедлив, на стену / Дитя вошло. На башне, на вершине став, / Толпу вокруг обвел он взором огненным, / Не уstraшенный»*. Развернутое описание гибели, укрупнение возвышенно-героического образа, мелкая детализация, насыщенность текста обычны для стиля Сенеки. Примечательно в этом отрывке только то, что речь идет о ребенке, совершающем свободный выбор. В других трагедиях Сенека изредка довольствуется констатацией стойкости детей и отроков в момент гибели. «Троянки» в этом плане иные. Самоубийство ребенка укладывается в учение стоиков, потому не является трагическим моментом. Стоицизм в корне противоречит жанру трагедии, как доказано С.А. Ошеровым (Сенека 1983: 367, 368). Однако реплика Астианакса расходится с образцово стоической картиной смерти. С.А. Ошеров (там же: 368, 369) указывает на отсутствие нравоучительного смысла в истории Астианакса и добавляет: *«...она рассчитана <...> на интерес к психологическому поединку двух противников и прежде всего – на пробуждение сострадания, о котором Андромаха тщетно молит Улисса и которое должен почувствовать зритель»*. Именно «взрыв» ортодоксального стоического безразличия к страстям и смерти привел к тому, что история ребенка-царя в «Троянках» получила самостоятельное литературное обоснование.

В эпоху Сенеки боги уже воспринимались условными персонажами театра, в котором все чаще шли трагедии из современной жизни. Писатель придерживался реальных взглядов на отношения между людьми, на эмоциональную жизнь человека, его этика не нуждалась в богах. В итоге вопрос о детях, их происхождении и судьбе, о сущности отношения к детям в творчестве Сенеки получал двойное освещение – с позиций двух взаимно противоречащих типов миропонимания, мифологического и «реального». Так, в трагедии «Медея» Ме-

дея и ее бывший супруг Ясон спорят по этическим вопросам, в частности, о детях. На призыв Ясона унять гнев ради детей, Медея заявляет, что у нее *«нет детей, / Есть пасынки Креусы»*. Ясон приводит житейски разумный довод: *«Детям изгнанных / Родит царица братьев, слабым – сильная»* (там же: 19). Довод Медеи не менее разумен, но с позиции мифоиерархии: рядом с потомками бога-олимпийца не могут быть потомки грешника, наказанного богами. Настоящие и будущие дети двух жен Ясона относятся к разным рядам в патриархальном миропорядке. Фактическая победа достается Медее, моральная же победа остается за Ясоном. Убийство детей происходит на сцене, тем самым нарушается одно из правил аристотелевской поэтики трагедии. При этом дети на сцене, ни живые, ни мертвые, не интересуют драматурга, слушателя или зрителя, хотя картина убийства полна обычных пышных подробностей. Как и в других трагедиях, значение детей-персонажей сведено к функции усилить впечатление от целого действия и центральных персонажей, прежде всего Медеи.

Вместе с тем, вопрос о гибели детей связан с основным конфликтом трагедии. Их гибель предопределена трагической виной взрослых. Аргонавты во главе с Ясоном разорвали старые связи мира, нарушили патриархальность семейно-родового уклада. Медея, «порождение» похода аргонатов, довершает начатое ими разрушение миропорядка. Дети Ясона должны пасть жертвой богам, вместе с тем Медея фактом детоубийства доказывает, *«что и в небе нет богов»*. Кризис миропонимания сказывается и в том, что мать, отец, кормилица выражают разное отношение к детям. Мироощущение римлян в период упадка давало волю тревоге за детей. Концепты «детство» и «смерть» максимально сблизились, может быть, как никогда больше в истории европейской культуры. В эпоху Нерона и династии Флавиев рождалось гуманистическое представление о том, что дети, земные потомки богов, не должны первыми идти на заклание при катаклизмах истории.

В трагедии «Геркулес в безумье» Сенека напоминает: рождение бессмертных и великих *«стоит дорого»*, иными словами, утверждает ценность детей, тем большую, что даже богам в младенчестве может грозить гибель. В пределах те-

ла богочеловека смерть спорит с бессмертием, конечное с бесконечным, а само тело есть неукротенная бездна. Царь Амфитрион, состарившийся земной отец Геркулеса, напоминает об опасности, грозившей Юпитеру, который был укрыт матерью Реей от Сатурна, пожиравшего своих детей. Монолог Амфитриона о том, как младенец Геркулес задушил змей Геры, наполняется, помимо мифологического содержания, еще и историческим и лично-биографическим. Такая переходная, сложная форма характерна для выражения чувства времени в латинской литературе.

В сенековском Геркулесе соединяются человеческий младенец, безмятежный, нежный, бессмысленный, и герой божественного происхождения, подверженный безумию, худшему, чем младенческая бессмысленность. Резкая контрастность образа усиливается оппозициями, в которых связь выстраивается и парадигматически, и синтагматически, т.е. непримиримо-противоположно и взаимопротягательно. Малолетний богочеловек и его враг Юнона; сильный сын – бессильный отец; нравственный разум отца – внезапное безумие сына; настоящий подвиг младенца, убившего чудищ, не зная что такое чудища, – и ложный подвиг взрослого Геркулеса, убившего жену и детей в забвении, кто они. В двух системах счета, по двум шкалам свести эти противоположности и можно и нельзя. Можно, соединив прошлое и настоящее памятью, как поступает отец Амфитрион, нельзя потому, что время не повернуть, и Геркулес никогда не вернется в состояние младенческой безвинности.

В системе оппозиций реализуется идея свободы, очень важная для Сенеки. Взрослый Геркулес добровольно носит ярмо раба, которое, по мнению Лика, не позволяет ему быть причисленным к сонму богов. В младенчестве-детстве ярма не было, свобода сближала Геркулеса с богами. *«Кем он рожден, что богом стать надеется?»*, – вопрошает Лик. Божественное происхождение героя доказывается враждой Юноны, великими испытаниями и подвигами, но воочию видимо было лишь в детстве, когда младенец *«спокойным, тихим взглядом»* смотрел в глаза змей. Детство Геркулеса – это время действительного равенства с богами: уверенная в себе сила, покой вне добра и зла, свобода от рабства лю-

дей. Младенец Гераклес – «эйдос», т.е. видимая идея богочеловека.

В «Геркулесе в безумье» выразилось кризисное представление о нарушенном порядке ухода людей в мир мертвых. Смерть ближе к юным, чем к старикам – в циклическом времени античного сознания. *«Жизни первый час жизнь на час убавил»* (там же: 138). Ту же мысль Сенека (1992: 19) высказывает в «Нравственных письмах к Луцилию»: *«Каждый день мы умираем, потому что каждый день отнимает у нас частицу жизни, и даже когда мы растем. <...> Вот мы утратили младенчество, потом детство, потом отрочество»*. Противостоять утрате времени можно, занимаясь философией, по мысли Сенеки.

Римляне спешили избавиться от признаков детства и тут же замечали, что сделать это невозможно: детскость живет даже во взрослом человеке. Сенека напоминает адресату о радости на празднике совершеннолетия (Письмо 4 (2)): *«Еще большая радость ждет тебя, когда ты избавишься от ребяческого нрава и философия запишет тебя в число мужей. Ведь и до сей поры остается при нас уже не ребяческий возраст, но, что гораздо опаснее, ребячливость. И это тем хуже, что нас чтут как стариков, хотя в нас живут пороки мальчишек, и не только мальчишек, но и младенцев; ведь младенцы боятся вещей пустяшных, мальчишки – мнимых, а мы – и того и другого»*. Назидание раскрывает уже существующее в римской культуре представление о психическом парадоксе, при котором детство/младенчество не перестает быть, оно остается в человеке до старости. Этот парадокс оценивался отрицательно, он противоречил римскому идеалу человека – зрелого мужа. Несовпадение «физических» и «психических» границ детства, рождающее представление о *«ребячливости»*, осложнялось еще сближением младенчества со смертью. Сенека, рассуждая о необходимости снять маску со смерти, даже прибегает к оксюмору «взрослые дети» (Письмо 24 (13)).

Стоический ход философско-психологических умствований уничтожал установленные древним обрядом границы детства, превращал детство в символ, отныне и постоянно действующий в культуре. Сама действительность времен Нерона давала во множестве примеры «взрослых детей», жадных до наслажде-

ний и дорогих игрушек. Сенека ставит и вопрос о педофилии (ее саму он не отрицает; Письмо 122 (7)): *«Не живут ли вопреки природе те, кто старается, чтобы отрочество блистало и за пределами должного срока?»* Это реальное явление выводило вопрос о сущности и границах детства за рамки отвлеченных идей – в круг повседневно-житейских проблем этики.

Внимание к категории возрастов, характерное для античной культуры в целом, у Сенеки особенно напряженное, как и переживание *«ускользающего и летучего»* времени. *«Все у нас, Луцилий, чужое, одно лишь время наше»*, – такой сентенцией Сенека подкрепляет завет *«береги и копи время»* (Письмо 1). Природа дала время человеку, но то был дар, исчезающий прежде, чем человек осознает его ценность. Интересно, что Сенека связывает веселость с умудренной философическими занятиями старостью (Письма 26, 59), а не с детством и юностью, как принято в Новейшее время. Более того, его образ мудреца мало чем отличается от современного символа мудрости – ребенка, разве что *«непоколебимостью»* (Письмо 59 (14)): *«Я научу тебя, как узнать, что ты еще не стал мудрым. Мудрец полон радости, весел и непоколебимо безмятежен; он живет наравне с богами»*. Однако Сенека видит качественную противоположность ребенка и взрослого (Письмо 118 (14)): *«Не ново, что многое, вырастая, изменяется. Был ребенком – стал взрослым, и качество уже другое: ребенок неразумен, взрослый – разумен. Многое благодаря приросту делается не только больше, но и другим»*. Современное представление о минувшей поре детства как о невосполнимой утрате радости и мудрости диаметрально противоположно античному представлению об обретении радости и мудрости, об изживании всего детского в зрелом человеке – римском идеале.

Дети в трагедиях Сенеки всегда предстают в пограничном положении между жизнью и смертью. Смерть ближе к младенцам, чем к старикам – таков парадокс времени, в понимании римского стоика. Самоубийство для ребенка, как и для взрослого, – выход, избавляющий от страданий жизни, смысл которой в достижении мудрости и радости. Ребенок весь во власти родителей, но ему дана свобода разумного понимания жизни и выбора смерти.

Письма Сенеки дополняют представление о круге «детской», «школьной» или «ребяческой» словесности в римском обществе. Автор допускает, что его этические примеры Луцилий не воспримет должным образом, ведь они *«неты-перепеты во всех школах!»* (Письмо 24 (6)). Катон, читавший в ночь перед самоубийством Платона, спартанский мальчик, сжегший руку на глазах пленивших его врагов, Сократ, не покинувший темницу ради избавления людей от страха, – таковы примерные истории для школ, моралистика дидаскалов и риториков, раскрывавшая юношеству идеи стоицизма. Кроме того: *«Нет столь ребячливых, чтобы они боялись Цербера, и тьмы, и прозрачной плоти, одевающей голые кости»*, – здесь Сенека скептически отрицает фольклорные верования (Письмо 24 (18)).

Письма Сенеки стали образцом эпистолярной риторики, обращенной к юному читателю (например, письма лорда Честерфильда к сыну). Отголоски сенековского стоицизма слышны в русской поэзии XIX–XX вв. Так, в оде Пушкина «Вольность» стих, ныне смущающий этическое сознание: *«Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостию вижу»*, – подражание римским трагикам, декларировавшим идеи искоренения тирана, противного космопорядку (*«Ты ужас мира, стыд природы...»*). В этом легко убедиться, вспомнив о противоположной идее в трагедии «Борис Годунов»: *«Отец был злодей, а детки невинны»*. Кроме того, светское общество *«шальных, балованных детей»* в пушкинской оценке напоминает сенековскую критику «взрослых детей» Рима.

Л. Андреев в своей драме «Жизнь человека» представил рождение, младенчество и детство рядом со смертью, да и все возрасты человека замкнул в кольцо совершенно по-римски. И.Ф. Анненский свою концепцию детства строил на основе позднеримской возрастной модели: *«В детстве тоньше жизни нить, / Дни короче в эту пору...»* (1990: 157). Позже той же модели придерживался О.Э. Мандельштам: *«О, как мы любим лицемерить / И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года»* (1990: 185). Римская дидактика сохраняла значение в системе воспитания и образования вплоть до начала XX в. Например, Ф.К. Сологуб обращался к этим сюжетам, переиначи-

вая их в свете современной идеологии (рассказ для детей «Чудо отрока Лина»).

* * *

Итак, понимание детства в римском обществе на переломе эпох характеризуется разрушением целостного подхода, освященного греческой и итальянской стариной. Кризис понимания связан прежде всего с переосмыслением основных категорий – времени, свободы, личности.

Римские писатели не признавали самоценность детства, но затруднялись помещать его в старую ячейку иерархических ценностей, которая была к услугам каждого с древних времен. Писать о детях и для детей было непрестижным и даже эпатирующим делом¹³. Литература для детей и подростков если и существовала в Риме на рубеже тысячелетий, то в совершенно иных формах, нежели знакомы нам сегодня. Она могла быть сугубо серьезной, взрослой по стилю; философско-назидательный диалог – наиболее подходящая для нее форма. Ее существование трудно признать или отрицать – мы не можем «обнаружить» ее в свете наших представлений о специфической жанрово-стилевой системе.

Вместе с тем, анализ лишь некоторых фактов показывает неудовлетворенность древнеримских писателей имеющимися рамками литературы в условиях кризиса имперской идеологии и складывания христианского учения. В I в. н.э. движение идей, связанных с категориями возрастов, жизни, взаимосвязи природы, общества и личности направлялось в сторону детства, представавшего в ореоле «золотого века»: все эти категории предстали как уходящее единство. Новая привычка беречь воспоминания о рождении и детстве (ибо им грозит забвение в меняющемся времени) – характерный знак этого движения.

Развитие концепта «детство» в христианский период (в частности, в Византии) было обусловлено противоречием, возникшим из-за разрыва единого миропонимания. С одной стороны, жесткие этико-педагогические требования к ребенку, взывание к долгу перед римскими мужами, апеллирование к разуму и добродетелям. С другой – эстетическое понимание детской телесности, сбрасывание «ярма» римских добродетелей (как в «Сатириконе» Петрония или «Дафнисе и Хлое» Апулея), возвращение к эллинистическому чувству гармониче-

ского единства богов, детей и зверей и к мифам о Божественном ребенке и золотом веке (IV эклога «Буколик» Вергилия). «Безупречные» дети Рима, исторически определенные, были противоположностью детям «прекрасным», этим возрожденным греческим символам, но и те, и другие были условными образами. Ребенок «реальный», с личностной психологией, не мог родиться из данного противоположения. Между условно-идеальными детьми в римской литературе и детьми «реальными» в новоевропейской литературе лежит огромная эпоха христианского гуманизма, в которой позднеантичному противоречию в понимании ребенка было противопоставлено единое понимание «совершенно-го», святого ребенка.

Трансляция греко-римских представлений о детстве в культуру новой Европы осуществлялась на всем протяжении христианской эпохи, но особенно активно – в творчестве писателей эпохи Возрождения. В частности, в пьесах У. Шекспира (1564–1616) выражено древнеримское отношение к ребенку, оно сочетается со средневековым полуязыческим воззрением на возрасты как на дискретные отрезки. Вместе с тем, драматург разрушил и то, и другое представление путем грубой травестии и детализации, которая конкретизировала детское бытие в современной действительности и восприятии автора, субъективном настолько, что заставляет искать автобиографическую основу в описании детских персонажей. Так, в пьесе «Как вам это понравится» (1599), в монологе *«Весь мир – театр...»*, представлены первые из *«семи действий»* пьесы жизни – младенчество и школьное детство.

Фрагментом из этого монолога открывается статья «Детские персонажи у Шекспира» С.Д. Кржижановского (1887–1950), а заканчивается она выводом: *«Дети шекспировских пьес – это смена затеняющим их зрелым персонажам»*, – автор был близок к определению прамодели изображения – римской литературы (Кржижановский 1940: 15). Писатель-литературовед уверенно связал изображение детей у Шекспира с художественными идеями детства Ч. Диккенса, чье творчество значительно повлияло на русскую реалистическую литературу XIX в. (и на концепцию детства в ней, и на ее жанровую систему). Знамена-

тельно, что статья появилась тогда, когда в советской литературе утвердился персонаж, воплощающий тип безупречного юного гражданина. Образ Тимура создавался А.П. Гайдаром на рубеже 1939–1940 гг., а первоначальное имя героя было «шекспировским» – Дункан.

1.2. Значение идей неоплатоников и гностиков в развитии общеевропейских представлений о детстве и ребенке

Вычленение в отдельный сюжет истории ребенка и оформление самостоятельного персонажа происходило под воздействием медленного перехода европейской (средиземноморской) культуры от внеличного понимания к осознанию роли личности. Вместе с тем, невозможность в пределах античного миропонимания выйти к открытию детства как личностной категории была и невозможностью разработки новой функции литературы.

Неоплатонизм, последняя философская школа античности (III–VI вв), был необходимым звеном в переходе от внеличного понимания человека и его возрастов к открытию личности, ее возрастного движения и неподвижности личного имени. А.Ф. Лосев (1988: 170) особое внимание обращал на переходный характер идей неоплатоников, создававших свою концепцию античности в условиях, когда христианство уже стало государственной религией: *«<...> эти философы, глубоко понимавшие сущность античной философии, все-таки в конце концов пришли к выводу, что все это – пустыня. Почему? Нет никого, раз нет личности, а есть только что. Космос – это что, а не кто. <...> Так кончились светлые дни, когда человек молился на звезды, возводил себя к звездам и не чувствовал своей собственной личности»*. Личность показалась драгоценным сосудом жизни, единственным в омертвевшем космосе; единый Бог теперь был связан с каждым индивидом, с каждым моментом его скоротечного бытия. Эстетика, бывшая основой всей античной философии, послужила базисом для строительства нового представления о человеке (Аверинцев 1979).

В итоге развития этого представления венцом гармонии стал не зрелый муж, не мудрый старец, а ребенок, сохраняющий античное чувство живого, одухотворенного космоса и собственного растворения в нем.

В этих неоплатонических по духу идеях кроется часть корней литературного представления о детстве. Так, философская новизна рассказов Л. Андреева («Петька на даче», «Ангелочек») в том, что трагедийность детского сознания обусловлена переходом от внеличного миропонимания к лабиринту индивидуального «я». Для эскизного иллюстрирования синтеза неоплатонического и христианского понимания мира через «детское» приведем стихотворение В.В. Набокова (1924, цит. по изд. 2000: 620): *«Блуждая по запущенному саду, / я видел, в полдень, в воздухе слепом, / двух бабочек глазастых, до упаду / хохочущих над бархатным пупом / подсолнуха <...>, / Всё это помнит / моя душа; всё это ей намек, / что на небе по-детски Бог хохочет, / смотря, как босоногий серафим / вниз перегнулся и наш мир щекочет / одним лазурным перышком своим»*. «Весь мир – как детская улыбка», – такова формула культуры, выведенная В.В. Набоковым в раннем стихотворении «Плывут поля, болота мимо».

Неоплатоническое представление о детстве далеко выходит за рамки собственно возраста, т.е. образовательно-педагогической парадигмы, в XX в. оно становится одним из символов истории и культуры.

Перелом, отделивший античность от средневековья, сопровождался ожиданием чудес, ростом мистических настроений, заменой античной философии рационализма философией откровения. Это время всплеска мифотворчества, обретения которого были унаследованы средневековой схоластикой и народной литературой; развитие же последней способствовало расцвету ареталогических, фантазийно-авантюрных жанров, позже отнесенных к народному чтению, в пределах которого оформлялось детское чтение. В этой части литературы христианское начало воспринималось сквозь старинную призму язычества, причем не только античного, но и романского, кельтского и т.п.

По мере исторического движения литературы и открытия мира личности в некоторые художественные модели все больше проникала идея «детского», имевшая значение позитивной оценки сложившихся прежде, «старых» образов и сюжетов, и вырабатывались специфические формы литературы, «обслуживающие» проявления этого «детского». Приведем ряд примеров. Король эльфов,

карлик Оберон, сын феи Морганы и Юлия Цезаря, сначала появляется в легендах и народной литературе, в одном из французских рыцарских романов XIII в. («Гюон Бордоский»), в средневековой Англии к нему часто прибегают в гаданиях и колдовстве. Затем Оберон возникает в шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», в 1787 г. его имя заносится на карту звездного неба (спутник Урана). Далее его у Шекспира и из французских преданий перенимают немецкие преромантики К.-М. Виланд (для одноименной поэмы) и И.-В. Гёте (для «Фауста»), композитор-романтик К. Вебер пишет о нем оперу «Волшебный стрелок» (1826). На рубеже XVIII–XIX вв. в России увлечение немецкой литературой (в частности, переводы из Виланда) приводит к переносу мифа об Обероне на русскую почву («Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина), между тем в Германии Виланда приглашают в придворные воспитатели. Так сюжет об Обероне, обработанный поэтом, закрепляется в немецкой педагогике, влияние которой на развитие русской педагогики и детского чтения в первой половине XIX в. трудно преувеличить. Старинный комплекс черт античного и средневекового повествования об Обероне сохранился и в XX в., причем в новом, принципиально важном для нашего исследования соединении с концептами «детская книга» и «детство», а сам герой (с телом трехлетнего младенца и красивой головой) представлен был в образе прекрасного ребенка – волшебника и спасителя. Детская книжка сытинского издательства «Волшебный рог Оберона» (1918) – анонимное переложение «Гюона Бордоского» – послужила для В.П. Катаева одним из источников автобиографического романа о детстве «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972).

Эти примеры показательны как метаморфозы стиля и социофункциональных изменений литературных сюжетов, приводящих к попаданию сюжета на «отмель искусства» (выражение О.М. Фрейденберг) – в область литературы для детей, чтобы затем сделаться моментом литературы о детстве.

* * *

Помимо неоплатонизма, важную роль в системе философско-религиозных учений играл гностицизм – совокупность течений, восходящих к глубокой

древности. Если неоплатоники признавали двойственную, божественно-вещественную суть души человека, то гностики искали избранных людей, наделенных высшей способностью к откровению; путь к Абсолюту лежал для них через проявление личной интуиции, понимаемой как возвращение к изначальной памяти «гносиса».

Так, автор гностического «Евангелия Истины» утверждал: *«Благо человеку, который обрел самого себя и пробудился»*, – а также: *«Маленькие дети обладают знанием Отца»* (цит. по кн.: Свенцицкая 1988: 285). Маленькие дети – среди тех избранных, кто интуитивно знает истину, слышит зов Божий и способен слиться с зовущим Богом-Отцом. Отметим использование образной системы «маленькие дети» – таинственный «Отец». Путь к Отцу предстоит найти в собственном внутреннем мире. В «Евангелии Истины» отсутствует этикоморализаторский план, автор обращается к абстрактному человеку, взятому вне жизненных реалий; в частности, образ «маленьких детей» наполнен религиозно-философской символикой, далекой от конкретной моралистики.

Другой гностический источник, «Евангелие Филиппа», расширяет представление о символе детства. *«Люди, обладающие внутренним знанием истины, “таковы, каковы они с самого начала”»*, – излагает И.С. Свенцицкая (1988: 287) идею автора. Врожденное, до-рациональное знание – единственная черта «детей». Следовательно, человек, потерявший детскую память об истине, является собой одно из мировых несовершенств. Оппозиция *ребенок/взрослый* относится к ряду дуалистических разделений мира (добро/зло, женское/мужское и т.д.), которые «виноваты» в победе смерти над бессмертием. Логика автора «Евангелия Филиппа» понятна из рассуждения о дуализме Адама и Евы: *«Если она снова войдет в него и он ее примет, смерти больше не будет»*. Другими словами, когда человек не вычленял в себе взрослое и детское начала, не было рабства (духовного, связанного с незнанием истины). Человек, выделивший в себе ребенка и отъявший его, лишился свободы-знания. Если ребенок и взрослый соединятся в одно, человек обретет цельность, познает духовную свободу, вспомнит истинное знание и соединится с зовущим его Богом. Автор «Еванге-

лия Филиппа» использует слово «дети» в расширенно-аллегорическом значении: «дети» – это не младенцы, а сыновья Бога, пневматики, обладающие духом, это им ученик Бога передаст истинное учение. Таким образом, в гностической системе мифов и символов закладывалось двойственное значение слова «дети», до наших дней не позволяющее ему застыть в догматизированном определении.

Здесь, на наш взгляд, кроется существенное различие между гностическим и каноническим толкованиями призыва Христа быть как дети. Господь говорит именно о детях, тогда как в гностическом мифе образу придается символическое расширение, в котором «дети» как таковые исчезают, растворяясь в «детях Божиих». Кроме того, исчезает ядро христианского учения: вера для всех заменяется мистическим гносисом для немногих.

В гностицизме кроются корни хорошо известных ныне идей: маленький ребенок – живая форма существования гносиса, общение с ребенком – посредническое постижение Логоса-космоса и приближение к Отцу; важно для «детского» в современном искусстве и решение ученика Бога – «детям он даст совершенное».

Системы гностиков и неоплатоников оказывали противоречивое влияние на слабо оформленную христианскую систему догматов, что, в частности, сказалось на дальнейшем усложнении литературных представлений о мире Ребенка, в появлении идей, более или менее оппозиционных по отношению к ортодоксально-христианской концепции детства, в частности, идей классического романтизма и модернизма.

В русской литературе премодернизма и модернизма, когда неогностицизм серьезно спорил с христианским учением (Слободнюк 1998), а историки слишком свободно обращались с древними источниками, появились «дети»-символы, в том числе и «страшный ребенок» – символ из мрачных пророчеств начала новой эры. Возвращение к «просто» ребенку в литературе 1920–30-х годов, «обмельчание» подтекста в детской книге до уровня «новой» этико-социальной моралистики, демократизация детской литературы вплоть до уни-

чтожения элитарной ее части – все это было реакцией на расшатывание основ традиционного для национальной культуры понимания «детского». В третьей главе нашего исследования представлен анализ творчества некоторых русских писателей-модернистов с позиций неоплатонизма и неогностицизма.

1.3. Об идее детства и ребенка в раннехристианский период

Одно из отличий христианства от древних мировых религий заключается в особом понимании Ребенка, в котором видится не только богочеловеческое, но и мессианское начало. Младенец Иисус поставлен в совершенно новые условия культа, в сравнении, скажем, с античным богочеловеком Гераклом. Героико-трагический персонаж языческой мифологии, Геракл-ребенок несет в себе идею зыбкой раздвоенности между миром людей и миром богов, между волей и судьбою, Хаосом и Космосом, тогда как в образе Младенца Иисуса этой раздвоенности нет, вместо нее – идея долгожданного Воплощения Бога, т.е. гармонизации небесного и земного. Есть целый ряд схожих черт в описании Младенца Иисуса и всех других божественных младенцев, – достаточно беглого взгляда на сюжеты рождения и детства мифологических героев. Однако не эти младенцы, а Вифлеемский Первенец стал важнейшим символом в развитии литературно-художественных, социально-исторических и психолого-педагогических представлений о детстве.

В идеологии протохристианской общины ессеев-кумранитов (II в. до н.э. – I в. н.э.) проступала идея «простоты»¹⁴. Идея «простоты», вошедшая в христианское вероучение, была связана не только с образом нищих, но и с образом детей. Дети, как нищие и разбойники, принадлежали к деклассированному слою палестинского населения. Деклассированность детей – общая черта древних культур (исключение – дети-цари, наделявшиеся мистической властью). Наиболее наглядные, близкие слушателям примеры «простого», «немудреного» поведения и мировосприятия должны были браться из зримой реальности, отсюда одна из проповеднических идей Христа: *«Говорю вам, пока не изменитесь и не станете такими, как дети, не войдете в Царство Небес»* (Мф 18:2,3; цит. по изд.: Канонические евангелия 1993). Отсюда происходит традиция чтить

Христа – заступника детей. В историческом ядре проповедей Назаретянина четко различима идея духовного очищения в преддверии «конца мира». Детям, согласно каноническим источникам, суждено войти в *«Царство Небесное»*, т.е. залог их спасения – в изначальной духовной чистоте, в противоположность физической чистоте от ритуальных омовений язычников.

Как пишет К.Д. Амосин (1983: 225): *«В кумранской идеологии впервые пробила себе место идея замены избранничества целого этноса избранничеством индивидуальным...»*. Идея индивидуального избранничества неизбежно, в силу мистического характера восточных религий, должна была связаться с идеей начала, предопределенного рождения и исключительных особенностей индивидуума, проявленных с первых дней его существования.

Сюжет Рождества в синоптическом и апокрифическом изложениях образует параллель с историей крестителя Иоанна, принадлежавшего к малочисленной религиозной группе, связанной с кумранитами. Евангельское предание (Канонические евангелия 1993) упоминает о воспитании будущего Крестителя в пустыне: *«А ребенок рос и набирался разума. Он жил в пустыне до тех пор, пока не пришел его час явиться перед народом Израиля»* (Лк. 1: 80)¹⁵. Идея избранничества здесь подразумевает культ Младенца, что в развернутом виде дано в апокрифических евангелиях о детстве Иисуса и Девы Марии, а далее – в житийно-агиографической традиции византийского христианства.

Развитие ессеистского учения о конце света в христианское учение о втором пришествии Христа¹⁶ способствовало формированию особого взгляда на будущее поколение, которому предстоит узреть царство Божие и войти в царство небесное. Так мир детей становился основой поэтической эсхатологии. Через аллегорию детства объяснялся грядущий ход мировой истории. Кроме того, фольклорные сказки о счастливых островах, мотивы которых были привнесены в христианскую литературу, подкрепляли формирование образа царства Божия на земле как *«детского острова»*, по устойчивому выражению поэтов XX в. (например, М.И. Цветаевой, Саши Черного).

Дух оппозиции питал учения ессеев, отдельных проповедников, отходивших

от ортодоксального иудаизма фарисеев и саддукеев и отрицавших римскую религиозную систему. Отношение ессеев к ритуалам было более мягким, чем у фарисеев; в иных случаях нарушение закона (например, субботы) оправдывалось благой и осознанной волей человека. Авторитет оппозиционной идеи утверждался в апокрифическом предании о том, как ребенок Иисус в субботу был занят работой: он лепит птиц из глины, родители, вознамерившиеся по жалобе священника *«прекратить»* его занятие, становятся свидетелями чуда – двенадцать воробьев, по числу будущих апостолов, взлетают с рук Младенца (Евангелие от Фомы, II в. н.э.). С образом Ребенка Иисуса навсегда связалась идея освобождения от догм, сковывающих жизнь; так категория свободы, игравшая важную роль и в античном, и в неоплатоническом, гностическом понимании детства, получила новое обоснование.

В системе возрастов, входящей в рождественский сюжет, младенчество занимает место исключительное по важности. Волхвы-цари представляют три племени и три возраста: один из них старец – халдейский царь Мельхиор, другой – человек зрелого возраста – перс Валтасар, а третий – юноша – эфиоп Каспар. Новорожденный Мессия представляет не племя, а все человечество, не один возраст, а все возраста, слившиеся с его младенчеством, как сливаются с божественной сущностью молящиеся и жертвующие Богу угодную ему дань. Сюжет поклонения волхвов имеет первостепенное значение для описания концепта «детство» в европейской и славянской литературах.

Ребенок – «простой», «немудренный», т.е. не выученный учителями-мудрецами, но знающий всю мудрость каким-то мистическим способом, – самой сутью своей являл новый религиозный символ – *«знак Божий»*, в содержание которого входила идея борьбы.

Среди первых христиан и тех, кто сочувствовал христианскому движению, были не только чужаки, рабы, калеки, нищие, но и знатные женщины, отдельные философы и школьные учителя. Такой социальный состав первых христианских общин способствовал вовлечению в них детей. Новое вероучение постепенно охватывало детей всех слоев общества – от нищих, сирот до наслед-

ников империи¹⁷.

Прежде чем образ Иисуса обрел канонизированные черты, бытовали рассказы христиан о неказистой внешности и малом росте Иисуса. Автор «Правдивого слова» Цельс (II в.) видел в нем антипода идеального римлянина. В противоположность «несовершенному», по римским понятиям, портрету Иисуса христиане-иудеи могли вспомнить портрет ветхозаветного Моисея, поражавшего даже в детстве своей красотой, необычайно высоким ростом и ученостью. Если идеально-красивый образ избранника Божия отвечал эстетическому чувству иудеев, воспитанных в сложившихся традициях, то образ Мессии – обыкновенного человека в большей степени отвечал духовным запросам людей, только выбирающих свой путь спасения, в том числе и несовершеннолетних, которые видели в Спасителе нового Героя.

В античном мире социальное положение детей, даже отпрысков свободных римлян, было сходно с положением рабов. Несовершеннолетние не имели имущественных прав и самая их жизнь зависела от воли отцов. Деспотия отцовского права была юридическим фактором усиления христианского влияния на детей в Империи. Греческое слово «пайс» означало «мальчик», так же именовали раба-прислужника. На семантическое ядро слова, лежавшее в кругу социальных концептов, наложилось раннехристианское значение религиозной аллегии. И.С. Свенцицкая (1988: 214) отмечает употребление слова «пайс» в греческом тексте Учения Двенадцати апостолов, *«где Иисус назван не сыном божиим, а рабом господним <...> Иисус – раб, но раб божий, и в то же время дитя божие»*.

«...В раннем христианстве, его мировосприятии проявилась психология человека, лишенного всех общественных связей и гарантий» (Свенцицкая 1988: 95). Своеобразие раннего христианства обусловлено характером религиозного чувства: это откровение, воспринимаемое эмоционально и иррационально. Одним из близких примеров такого чувствования является детская, отчасти женская психика. «Детское», до-рациональное, до-вербальное чувство лежит в основе христианского экстаза. Оно лишь внешне сходно с мистериальным экста-

зом античности, возвращавшим человека в лоно нецивилизованной материи, объединявшим его с природой (дионисийская обрядность).

От христианских общин первых веков пошла традиция тайно совершать похвальные дела, вообще традиция уединенных собраний, резко отличная от римской добродетели публичной открытости жизни (там же: 102, 103). Среди многих следствий этой традиции отметим развитую в детской литературе идею скрытой от глаз посторонних идеологической и добродетельной жизни детей: например, часть вероучительной и нравоучительной беллетристики XIX в., скаутской, пионерской и т.п. литературы XX в.

* * *

На развитие представления о Младенце Мессии и «просто» ребенке влияли религиозные течения, соперничающие с христианством, а также различные ереси, философские учения, политические связи Церкви и ее внутренние расколы. Особенно важен в этом аспекте период заката Римской империи и утверждения Церкви на рубеже IV–V вв. Так, в период влияния арианской ереси на католицизм происходило возвращение к античному рационализму. Арий считал, что Сын Божий сотворен, как и все сущее, единым Богом. Впоследствии Православная Церковь решительно отвергала идею тварности Иисуса Христа. Отличие хорошо заметно в традициях иконописи и апокрифики. Так, С. Боттичелли (1445–1510) изобразил семью Медичи в одном из своих «Поклонений волхвов», поместив заказчиков в центр композиции. Их фигуры крупнее фигур Богоматери и Иосифа, Младенец же так мал, что почти не заметен. Пурпурная мантия Медичи и роскошные одеяния «волхвов» и «пастухов» (родственников и приближенных) затмевают голубой плащ Марии. Эта картина вполне могла оказаться на костре Савонаролы. В русской традиции изображение Святого Семейства не могло включать ничего сиюминутного, бренного. Напротив, приемами гиперболизма и нарушения масштабов и пропорций народно-религиозное сознание утверждало идею единоначалия в образе Младенца Спасителя: в одном из русских апокрифов пастухи видят новорожденного Младенца сидящим, а Богородицу – глядящей на Сына Божьего снизу вверх.

Разделение христианской литературы на разрешенную (каноническую) и запрещенную (апокрифическую) создало специфические условия для развития концепта «детство» в мировой литературе, при которых писатель, мыслящий хотя бы в малой степени неортодоксально, неизбежно приходил к тем или иным архаическим идеям и нередко обращался к апокрифическим сюжетам «евангелий детства»¹⁸. Распространение среди прочих раннехристианских текстов «евангелий детства» – важный показатель возросшего внимания первохристиан к концепту «детство».

В древнейшем из канонических евангелий – от Марка – нет рассказа о рождении Иисуса. Этот рассказ с чудесными подробностями – более позднего происхождения, к тому же не раз подвергавшийся критике, в т.ч. христианами-гностиками. Мистерия Рождества представлена у евангелиста Луки. Здесь Иисус назван «знаком Божиим» (Симеон говорит о Младенце: *«Он станет знаком Божиим, против которого восстанут многие и тем откроют тайные помыслы своих сердец»* – Лк 2: 35; цит. по изд.: Канонические евангелия 1993). Кроме того, в этом евангелии обозначен переходный возраст – в двенадцать лет Иисус, отстав от родителей, оказался в храме. С двенадцати лет, по византийской традиции, ребенок наделяется собственной религиозной волей.

На раннехристианскую литературу влиял античный фольклор, сохранявшийся в памяти греков, италиков, сирийцев, галлов, образ Христа «дополнялся» по законам фольклора. Фольклорная традиция требовала полноты жизнеописания героя, будь то божество или богочеловек. Сюжет о происхождении служил объяснением имманентной сущности героя, до мелочей предопределял его судьбу и положение относительно великих и малых величин мира. Сказания о детстве богов и героев ближе всего стоят к сказкам, в них не так много онтологического смысла, свойственного космогоническим мифам, зато много чудес, совершенных божественными младенцами. Сказания о чудесах и знамениях, сопровождавших рождение и детство великих царей, были традиционны. Могло ли быть иначе, когда народная молва умножала «благие вести» об Иисусе – Царе Иудейском? И Его детство создавалось народным воображением по ска-

зочно-мифологической традиции.

«Сказание Фомы израильского философа о детстве Христа»¹⁹ датируется второй половиной II в. – временем создания апокрифов, дополняющих жизнеописание Иисуса. Внутренняя необходимость в дополнениях возникала в среде христиан, сохранивших языческо-мифологическое мышление с его пониманием «телесного» и не удовлетворенных гностическим толкованием Иисуса как абстрактного Логоса, полупризрачного прачеловека. Автор сказания – скорее всего грек, пытавшийся описать жизнь иудеев, но не знавший ее тонкостей. Он, явно зная апостольские евангелия, предложил новую идею образа Иисуса. Его Иисус менее всего сын человеческий, в нем резко подчеркнута внеэтическая божественная сущность, противоположная человеческому этосу. Да и Бог-Отец его, должно быть, кто-то другой, в сравнении с Богом-Отцом христиан, источником света и добра. Здесь Иисус – нарушитель религиозно-этических догм, мудрец-книжник, чародей, маг-целитель, всемогущий мститель. Его не могут укротить земные родители, учителя не могут тягаться с ним в знаниях. Обычные дети играют с ним, но выигрыш и проигрыш в такой игре равно смертельны. Вообще Божественный ребенок серьезно осложняет существование иудейского поселения, разрушает традиционный уклад. Он гораздо ближе к разгневанным языческим богам, чем к кроткому Христу Сыну Божьему. В.В. Мильков (1999: 843) указывает: *«В апокрифическом облике юного Иисуса Христа, в отличие от канонических Евангелий, совершенно не прописаны свойства человеческой природы Сына Божьего. Ребенок Иисус предстает воплощением могущественной, неземной, да к тому же сурово-беспощадной силы»*. *«Этот рассказ мало связан с раннехристианской традицией. Он – вольная переработка народных сказок и мифов. <...> Проявилось в нем и некоторое <...> влияние гностических писаний о магическом значении имен и знаков»*, – подчеркивает Свенцицкая (1988: 307–308). Евангелие детства отвечало запросам читателей, искавших какой-то иной, якобы утаенной правды о Христе, нежели звучала в четвероевангелии²⁰.

В целом, модель концепта «детство» в начальный период развития христиан-

ства можно назвать трансцендентно-символической.

В концепты «дитя», «детство», «детское» с первых веков христианства вливались идеи простоты, умиления, упования на спасение. На смену античному представлению об идеальном ребенке, берущем пример с идеального гражданина-взрослого и исполняющем свое предназначение в замкнутом континууме времени-пространства, приходит иное представление: христианин-взрослый в борении с пороками черпает силу примера в безгрешном ребенке, при этом оба они следуют по пути к Отцу Небесному и их земная жизнь – предуготовление к встрече с Ним.

Влияние апокрифической литературы, равно как и духовных стихов, на концепцию детства значительно усиливается в пору кризиса традиционного христианского сознания в России второй половины XIX – начала XX вв. При этом сюжеты из утаенных евангелий преломлялись в русской литературе сквозь призму канонических евангелий, что актуализировало идею амбивалентной природы ребенка – воплощения двух зеркальных Бездн (в символах Д.С. Мережковского). Так, Ф.М. Достоевский в своей концепции детства прямо исходил из христианского миропонимания, включая идеи детства не только Нового Завета, но и апокрифических «евангелий детства», и русских духовных стихов о детях-страдальцах (статья В.А. Михнюкевич «“Евангелия детства” и поэтика детских образов Ф.М. Достоевского» – в сборнике статей «“Педагогія” Ф.М. Достоевского», 2003, с. 32–42). В противовес амбивалентности, разрушающей цельность образа Сына Божия, С.А. Есенин пишет маленькую поэму по мотивам духовных стихов «Исус младенец» (не позднее 1916 г.).

Глава 2. Школьно-дидактическое понимание детства и «детского» и его кризис

2.1. Детство и ребенок в культуре западноевропейского и русского средневековья и XVII–XVIII веков

Античная идея развития личности была линейной, она отличалась от современной нам идеи представлением о предопределенности и целенаправленности развития. Христианская идея также была линейной, но при этом предопреде-

ленность и целенаправленность развития (предуготовление души к встрече с Богом) сочеталась с личной ответственностью человека за выбор жизненного пути, за сбережение души. Однако средневековая цивилизация Европы и Руси в ранний период мыслила возрасты иначе – как дискретные отрезки. Идея возрастной эволюции будет осваиваться, начиная с Нового времени. Чтобы бытовавшее в архаической народной культуре обрядно-магическое представление о возрастах, задававшее качество дискретности, трансформировалось и, по существу, вытеснилось комплексом античных и христианских представлений, тяготивших к линейности и способствовавших переходу к историческому и лично-биографическому мышлению, должен был оформиться канон литературного слова с его особыми функциями. Должна была сложиться система взаимодействия эпических и книжных начал в выражении жизни человека. Необходимым условием также было формирование в культуре концепта «личность».

Зарождение интереса к детству обычно связывают с формированием индивидуализма на почве городской культуры Ренессанса. А.Я. Гуревич (2003) подверг критике эту теорию происхождения представления о человеческом «я»: с его точки зрения, можно говорить о разных типах средневекового индивидуализма – архаическом и ренессансном. Первый тип поддерживал идею чести и свободы человека, его форма бытования – устная, эпическая (со временем перешедшая, добавим, в форму письменной эпики). Во втором человек – образ и подобие Божие, именно этот тип индивидуализма находил выражение в письменной традиции. Имеющиеся научные и фактические данные по истории концепта «детство» подтверждают точку зрения А.Я. Гуревича. Действительно, появление детей в былинах, летописях и народных романах обусловлено необходимостью выразить идеалы чести и свободы, а в житиях и биографиях – идею святости и праведности детей.

С.Ю. Неклюдов вычленил два типа изображения «героического детства» в различных эпосах Востока и Запада, в том числе в былинах: архаический и классический. При более раннем состоянии эпоса детство *«как бы растворено в эпическом тексте»* (Неклюдов 1974: 139). В более поздних, классических эпо-

сах детство образует конструктивное и смысловое единство описания добогатырской жизни, оно четко *«противопоставлено богатырской деятельности»* (там же). Классическое «героическое детство» раскрывается в ряде специфических мотивов: чудесное зачатие, чудесное рождение, наречение имени (благословение и судьба), исходная семейная ситуация (наличие, помимо родителей, дяди, сестры, брата; или «эпическое сиротство»), воспитание героя (иногда вне дома), пастушеские занятия, первая «проба» сил, наконец, оставление дома и первый подвиг (узловой эпизод скачкообразного перехода из детского состояния во взрослое). В тексте описание «героического детства» является *«особым приемом называния, представления героя, утверждения его права на исключительное, центральное положение в сюжете по сравнению с другими персонажами, а также по сравнению с врагами, не имеющими обычно не только детства, но и даже лишенными возрастной характеристики вообще»* (там же: 129). Кроме детства богатыря, С.Ю. Неклюдов выделил не часто встречающийся тип *«героя-малолетки»* (там же: 135). Функция «малолетки» ограничена единственным сюжетом и подчиненным положением по отношению к центральным героям: малолетка а/ осуществляет кровную месть и умирает, б/ помогает богатырям советом и предсказанием, служит оруженосцем, изредка принимает участие в бою, «унимает» ярость богатырей.

Таким образом, тип героя-малолетки реализуется в дуалистической системе мировосприятия, где добро и зло ведут вечную борьбу. По мере развития эпоса «героическое детство» концентрируется в автономное повествование, с отдельной, хотя и второстепенной сюжетной линией.

По исследованию архаических эпических сюжетов А.Л. Барковой (2003: 21): *«Существует два разных типа героя-малолетки. Первый – сильный “младший герой”, он находится в центре повествования, юный возраст этого героя не выходит за грань реальности – двенадцать лет. Сюжет, связанный с ним, сохраняет черты инициатического. Второй образ – герой-помощник сверхъестественного возраста (трехлетний). Он вступает в битву после главного героя, когда тот близок к поражению».*

При угасании русской эпической традиции сюжет «мальчик-герой» переходит в парафольклорное существование, попадает в «низкую» литературную традицию (очерки, рассказы и стихи в детских журналах времен русско-японской и первой мировой войн), затем оформляется как новая «героическая песнь» («Сказка о военной тайне, Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» А. Гайдара и т.п.).

В древнейших летописях и хрониках, европейских и славянских, изредка упоминаются мальчики (в основном, как участники военных эпизодов). Так, в «Повести временных лет» излагается эпизод о том, как ребенком (около пяти лет) князь Святослав Игоревич неловко бросил копье, по обряду начиная сражение. В целом, в русской раннесредневековой литературе тема детства отсутствовала. Д.С. Лихачев (1970: 30), характеризуя стиль монументального историзма XI–XIII вв., коснулся этого вопроса: *«Для летописца не существует “психологии возраста”. Каждый князь увековечен в своем как бы идеальном, вневременном состоянии. О возрасте князя мы узнаем только тогда, когда возраст (как и болезнь) мешает его действиям. Если в летописи говорится о детстве князя, то летописец стремится и здесь изобразить его как бы в его сущности князя. Ребенок-князь начинает битву, бросая копье (Игорь), или защищает мать с мечом в руках (Изяслав), или совершает обряд посажения на коня. С момента “посага” (обычно в восьмилетнем возрасте) летописец по большей части уже не упоминает о возрасте князя, оценивая его поступки как поступки князя вообще».*

Наряду с «отсутствием» детства, этой типичной для ранней средневековой литературы чертой, в русской романно-эпической традиции издавна, через римско-византийское и восточное влияние, повелось описывать детство главных персонажей. Так, в романе II–III вв. «Александрия», переведенном в XIII и XV вв., описывается первый подвиг героя – укрощение коня. В народной книге мальчик-богатырь мог совершать «подвиги» иного рода: четырехлетний Еруслан Лазаревич *«стал ходить на царев дворъ и шутить шутки не гораздо добры: ково хватить за руку – у тово рука прочь, ково хватить за голову – у*

тово голова прочь, ково хватить за ногу – у тово нога прочь» (Повесть о Еруслане Лазаревиче 1988: 301). Пик популярности на Руси подобных произведений пришелся на XVII в., когда качественно менялись представления о человеке и, в частности, о детстве.

Вопрос о роли византийского наследия в формировании русской средневековой концепции детства требует отдельного обширного исследования. Коснемся только нескольких разработанных в науке материалов.

С.С. Аверинцев (1979: 38–42) обосновал *«культ начал младенчества и старчества»* в ранневизантийской литературе, связанный с утверждением концепции *«мира как школы»*. Ученый указал на *«определенное воздействие на ее эстетический строй и словесную ткань»* этого «школьного» культа: для лучшего запоминания текстов разновозрастным школярам полезны были игра образов, слов и звуков, т.е. приветствовались *«реабилитация “детскости”, наивной безыскусственности»*, применялись приемы, *«создающие ощущение “лепета”»*. Таким образом, формировалась поэтика литературы для посвящаемых, среди которых было много детей.

История византийского народного романа может пролить свет на вопрос о генезисе мотива детства в романических формах. Т.В. Попова (1985: 193–208) на основе анализа шести поздневизантийских романов выявила резкое убывание фантастических элементов композиции от XIII в. к XV в. Как нам представляется, те же романы показывают еще одну тенденцию. В двух романах XIII–XIV вв. и в одном романе XIV–XV вв. действие начинается с описания уже взрослых героев, а в трех романах XV в. есть начальные эпизоды о рождении и детстве героев («Иверий и Маргарона», «Флорий и Плацафлора», «Ахиллеида»). Причем явную фантастику заменяет в этих эпизодах вымысел, граничащий с реальностью, однако оформленный в традициях сказки: рождение ребенка после долгого бесплодия родителей, учение ребенка, первый подвиг (например, девятилетний Ахилл побеждает в турнире).

Следовательно, допустимо в дальнейшем исследовании исходить из предположения: начиная с XV в., шло нарастание «присутствия» ребенка в народной, а

затем и светской литературе Византии и других стран. Так, в романе Ф. Рабле (1494–1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль», написанном под впечатлением народного романа о великане Гаргантюа, образ младенца-великана обусловлен карнавальной культурой, совершавшей переход от средневековья к Возрождению (в системе идей М.М. Бахтина).

Византийский канон жития святого включал описание младенчества и детства (например, жития святых Симеона Столпника, Николая). Этот канон сложился *«на основе соединения черт античной биографии выдающейся личности и приемов эллинистического романа»* (Колядич 1999). В дальнейшем канон будет унаследован древнерусской агиографической традицией и распространится на новые, собственно русские жития и биографии.

Общие научные выводы излагает И.В. Дубровский: *«В житийной литературе складывается представление о sancta infantia – “святом детстве”: святой с самого младенчества или еще в утробе матери обладает святостью (в частности, будущий святой постится, отказываясь по определенным дням от приема материнского молока). Puer senex – ребенок, который от рождения обладает мудростью старца, – таков один из распространенных мотивов агиографии»* (Словарь средневековой культуры 2000: 142). Заметим, что в этом представлении собственно христианские идеи тесно связаны с античным, римским идеалом ребенка – «маленького Сенеки».

Проследивая историю биографического жанра с первых включений биографического характера в русскую литературу XI в., Т.М. Колядич (1999) особо отметила, вслед за Н.К. Гудзием, «Поучение Владимира Мономаха» – *«очень незаурядный образчик популярного в древней и средневековой литературе жанра поучений детям, начиная с поучения Ксенофонта и Марии, вошедшего в Святославов Изборник 1076 г., и как первый на русской почве опыт автобиографического повествования»*. Заметим, в «Поучении» под «детьми» подразумевались вполне взрослые «отроки» из княжеского окружения. Гораздо позже, не ранее XVIII в., «Поучение» вошло в детское чтение, и формировавшийся

концепт «читатель-ребенок» начал искажать литературный образ «детей» Мономаховых.

З.А. Гриценко (2004: 69) подчеркивает особенности образов детей в древнерусской житийной литературе: *«Будущие святые отчуждены от детской жизни, истово служат Богу, постятся, молятся, прилежно посещают все церковные службы, занимаются нелегким трудом, иссушают плоть, не зная иной жизни, сознательно уходя от нее. Они не хотят быть детьми. Составители житий создают образ идеального героя, которого радует не детское, а Богово, не сегодняшние наслаждения, а будущая безгрешная подвижническая деятельность во имя Бога»*. А.С. Зинин, характеризуя детскую часть житийного канона, акцентировал внимание на нарушении канона – в житии Сергия Радонежского, написанном Епифанием Премудрым (XV век): *«На первый взгляд в этом памятнике эталон житийной неизменности духовного и умственного становления героя очевидно не соблюдается. Составитель лично знал игумена и был его учеником, по этой причине житие, написанное 26 лет спустя после смерти преподобного, еще сохраняет личные черты святого, которому в детстве “грамота не давалась, о чем печалились и родители, и отрок”. При этом, допуская нехарактерный для агиографии сюжетный поворот, Епифаний возвращает повествование в традиционное русло: после встречи с таинственным старцем-черноризцем, Сергей получает “от Бога премудрость и разум, превосходя всех в познании”. Таким образом, логика житийного сюжета практически не нарушается»* [Зинин 2005: 41]. В XV веке в русской литературе начинается медленный процесс расширения трансцендентно-символической концепции детства до значений «реального» детства.

По канонам жанров православной литературы, изображение ребенка могло быть только позитивным. Показателен пример жития чтимых в Новгороде *«святых и праведных братьев по плоти младенцев Иоанна и Иакова»*, живших в царствование Ивана Грозного. Поразительно для нашего современного понимания, как история братьев была переосмыслена в укреплявшемся православном сознании: блаженный Иоанн пяти лет убил нечаянно, во время игры бла-

женного брата своего Иакова трех лет, а «сам, испугавшись, спрятался в печи, где задохся от дыма». Современным языком говоря, имел место банальный несчастный случай с детьми ничем не примечательных «благочестивых поселян» — это в годы террора, войн и катастрофической младенческой смертности. Далее сказано; «Впрочем, вероятнее, что младенцы-мученики умерщвлены были злодеями» (Книга глаголемая... 1995: 46). Средневековому христианину трудно было поверить в убийство ребенка ребенком, проще отвести беду убийства от ребенка, пусть даже возведением вины на неких злодеев. Ребенок праведен, и иным он быть не может в лоне культуры, выстроенной вокруг Святого Семейства, — таков канон «детского» жития.

Тем поразительнее прямо противоположный подход к изображению другого без вины виноватого ребенка. «Открытие» человеческого характера в русской литературе связано с трагической историей царевича Дмитрия (Державина 1946: 30; Лихачев 1970). Литературный канон, историческая реальность и представление о сложности человеческой личности наконец пересеклись — однако в образе взрослого, Бориса Годунова. В наследство потомкам остался вопрос о характере восьмилетнего сына Ивана IV: был ли тот невинным ребенком или был подобен жестокосердому отцу. «Грязь, замешанная кровью», — слова из описания ребенка Тиберия приложимы к «злодейскому» образу Дмитрия, созданному будто в противовес канону жизнеописания святого. В этой трактовке царевич несет в себе изначальную трагическую вину, его преследует рок за грехи отца. Так проступают черты античного жизнеописания, в котором допускалось негативно-критическое изображение ребенка; однако эти черты совпадают с христианской идеей искупления невинным ребенком грехов родителей²¹.

Реальная любовь родителей к детям и детей к родителям, примеры которой встречаются в самых разных источниках, долго оставалась явлением вне «высокой» культуры. В формах-канонах места для семейного чувства почти не оставалось. Характерны письма Дуоды, графини Септиманской, которые в 841–843 гг. она отправляла своему сыну-подростку, оказавшемуся заложником. В письмах на латыни проза перемежается стихами, мать дает наставления честно-

сти, справедливости, образованности, цитирует античных авторов и Отцов Церкви, сообщает сочиненные ею молитвы (Уваров 1996: 377). Вместе с тем Дуода сдержанно выражает и собственные чувства. В сущности, в условиях, когда семейные связи считались противными связи христианина с Богом, благочестивая Дуода делала уступку материнским чувствам («низким», по представлениям того времени). Облекая эту уступку в строго каноничную форму «высокой» книжности, нарушительница канона могла рассчитывать на снисхождение к своей слабости.

В средневековой культуре концепт «детство» не обладал самостоятельностью, а входил в структуры других концептов: прежде всего, «святость» и «материнство». В культуре материнства только и могло проявляться аксиологическое значение реального младенчества и детства. Разработка данной проблемы успешно начата Н.Л. Пушкаревой (1996).

«Совершенный ребенок», т.е. будущий святой, не был связан с живым детством, и даже отпрыски аристократов долго не могли рассчитывать на уважение в них духовного начала. Известно, что будущий Иван Грозный (1530–1584; великий князь с 1533 г., царь всея Руси с 1547 г.) в детские годы влачил жалкое существование. На мрачном фоне его детских лет выделяется событие, напоминающее о высоких традициях греко-византийского наставничества. В начале 1530-х годов Максим Грек (около 1470–1555) из тверского заключения обращался к малолетнему княжичу. Он давал ему наставление *«правды и благозакония»* в делах предстоящего правления. И хотя писатель не учитывал возраста адресата, его послание было, по-видимому, воспринято в свое время с благосклонностью: семнадцатилетний Иван IV, будучи в лучшей поре своей жизни, освободил ученого старца. Труды Максима Грека во многом сформировали круг начального чтения русских христиан, придали этому чтению черты ренессансной культуры, в лоне которой сложилась личность великого гуманиста. Он переводил не только христианские книги, но и античных авторов. В частности, он перевел Менандра, комедии которого древние римляне разрешали читать детям.

По мере христианизации духовной жизни средневекового человека вырабатываются формы включения реального детства в письменную культуру – через утверждение культа Младенца Христа и сближение идеала ребенка с ним. Большую роль здесь сыграло формирование западных и восточных традиций празднования Рождества Христова, в котором заметные роли отводились детям. Подчеркнем бóльшую акцентированность мотива семейного единства в православной литературе средневековья, в сравнении с католической традицией. В целом, фольклорные и литературные представления о детстве развивались в направлении, указанном в Священном Писании, т.е. в русле идей святой простоты, изначальной неотягощенности детской души бременем грехов.

Проблему возрастного символизма в Священном Писании подробно осветила Т.А. Бернштам (2000: 30–42). За основу исследования была взята христианская антропологическая антиномия «образ Божий» (телесность человека) и «подобие Божие» (высшая степень внутреннего самосовершенствования человека). В свете ее работы выясняется специфика средневековых славянских концептов «дитя», «детство». Прежде всего, специфична эстетика совершенства. Совершенный ребенок был и «образом Божиим», и «подобием Божиим». Он соединял в себе телесность детства и загодя достигнутую старость, т.е. мудрость зрелого человека, одолевшего искушения и пороки. Вместе с тем, молодость и старость соединены в совершенном ребенке и другим способом. С одной стороны, дитя наследует ветхозаветному человеку, прошедшему долгий путь от идолопоклонства к Моисееву Закону и от Закона к Евангелию. С другой – он являет собой пример новозаветного человека, только что обращенного христианина – новую «молодость» искупленного человечества.

Оттого и принято было у средневековых и ренессансных художников изображать детей как маленьких взрослых: к неразличению психического мира детства добавлялось религиозно-эстетическое восприятие истории и человека.

Как подчеркивает Т.А. Бернштам (2000: 41): *«Евангельское внимание к молодости никак положительно не сказалось на социальном положении молодых категорий в христианских государствах Европы».*

Острое противоречие между евангельским идеалом детства и реальным детством формировало особую книжность. Монастыри, куда аристократы охотно отдавали на обучение и воспитание детей, не могли предложить достойных монахов-дидасков в необходимых количествах. Да и в целом, архаическая традиция отдавать детей в чужие семьи не гарантировала получения ими христианского воспитания и образования. Сами же родители далеко не всегда могли стать для собственных отпрысков наставниками в добродетелях и образованности.

Потребность в совершенном наставнике, высокообразованном и свободном от грехов, восполняла дидактическая книга, в которой формировался не только образ автора, но и образ ученика – «маленького Сенеки». Дидактическая книга несла и другую функцию: она постоянно актуализировала важнейшую часть наследия прошлого в настоящем времени, поэтому была принципиально ретроспективной. Моменты реального детства могли проявляться только через канонизированные формы литературы прошлого («диалог», послание, молитва, наставление, «пример» – таковы были жанровые возможности для выражения протекающих в настоящем отношений между поколениями).

В дидактической книжности вырабатывались особые приемы, облегчающие донесение до читателя-неофита важнейших сведений, – использование легко понимаемых аллегорий, систематизация сведений, некоторое упрощение языка. Складывалось два типа книг: для горстки посвященных и для множества посвящаемых (Уваров 1996: 371–392).

Дидактическая книжность для посвящаемых играла роль надежной дублирующей системы при медленном переходе Европы к Новому времени²².

В Древней Руси синтез античной и христианской идей в формировании концепта «детство» осуществлялся не с началом христианизации народов и даже не с началом письменности, а на основе создавшейся книжной и архаической, фольклорной традиций, уже после того, как сформировалось народное православие с его византийским наследием. В связи с вопросом о запоздалом и связанном с этой запоздалостью своеобразием русской фольклорной и литератур-

ной традиций А.Н. Веселовский (1989: 49–50) отмечал особую роль школьного дела на славянском Востоке, подчеркивая *«двойственность образовательных элементов»*: в отличие от Запада, *«с его латинской школой, незаметно рассеивавшей лучи классической культуры, с Священным Писанием, которое упорно берегли от вторжения народной речи»*, Русь не так сильно нуждалась в латыни, греческих мифах и классических, «школьных» писателях (таких как Вергилий, Сенека), поскольку имела славянскую Библию, народную церковь и преподавание на родном языке. Поэтому, по мысли ученого, на Руси долгое время не развивалась собственная поэзия.

К тому же учебно-дидактическая литература, которая на средневековом Западе представлена была разветвленной системой жанровых канонов, во многом унаследованных от римлян, на Востоке была ограничена сравнительно небольшим набором книг (азбуки и т.п.). Можно было учить детей, минуя специальные школьные книги, – по Псалтыри, благо и она была на родном языке²³.

Все факты обращения к «детскому» в позднесредневековой русской литературе так или иначе связаны со вспышками борьбы за и против латинства (деятельность на ниве просвещения книжников XV–XVI вв. Дмитрия Герасимова, Федора Курицына, Максима Грека, Ивана Федорова).

По данным Ф.И. Сетина (1990: 51), первым русским дидактическим текстом, адресованным ребенку, была статья по грамматике Федора Курицына (конец XV в.). Примечательна фигура книжника: это был посольский дьяк, глава московских еретиков, которым покровительствовала Елена Волошанка – мать малолетнего княжича Дмитрия²⁴. Интерес Курицына к школьным упражнениям едва ли был бескорыстным: место возле наследника было ареной борьбы еретиков с ортодоксалистами. Его статья разбита на куски, к каждому куску присочинен вопрос – для облегченного усвоения учеником содержания. Уступка наивному восприятию в статье минимальная, об образе ребенка-читателя не может быть и речи. Однако церковно-политическая борьба активизировала форму, характерную для «школьной» латинской литературы и восходившую к разнообразным античным и ранневизантийским «диалогам».

В XVII в. произошло деление русской литературы на официальную и демократическую, активизировалась переводческая деятельность, складывались категории литературного вымысла, комического и трагического, был «открыт» частный человек, актуализировалось автобиографическое начало (Каравашкин, Ольшевская, Травников, Трофимова 2003).

Тогда наметился переход к более высокому пониманию реального детства, на положение реального ребенка начал влиять литературный канон: будущий царь Алексей Михайлович воспитывался боярином Морозовым как «совершенный ребенок», поскольку требовалось окончательно оправдать смену царской династии. В «переходном» веке *«происходила смена литературной системы ценностей, когда вместо традиционных православно-византийских ориентиров на первое место выступили ориентиры латинско-европейские в их польских версиях»* (Архангельская 2002: 25). Именно XVII век называют началом истории русской поэзии, в котором отчетливо звучит стихотворство для детей («Букварь» Василия Бурцева, творчество Симеона Полоцкого, Кариона Истомина – Сетин 1990: 59–68; Путилова 1997: 10). Тогда же значительно расширяется система учебно-дидактической, «школьной» литературы, в которой все большую роль играют переосмысленные латинские сюжеты и, по образцу их, сюжеты из народных источников.

В эпоху барокко концепт «детство» подвергся очередной трансформации, связанной с более устойчивым обращением к античной традиции. Телесность детей, вне религиозной символики, вновь была востребована в культуре. В Европе появились скульптуры детей, предназначенные исключительно для украшения интерьера.

Русское барокко, при известном своеобразии этого явления, не отличалось такими крайними формами выражения новой художественной тенденции, но, в целом, перевело изображение детей из строгого религиозного канона в более свободную, полусветскую форму (например, парсуны детей, стихи из «Домостроя» Кариона Истомина, 1696, «учительные стихи» из «Азбуки учебной», выходившей по крайней мере со второй половины XVII века). Так, исследова-

тель указанной Азбуки А.А. Савельев (2002: 141) пишет: *«Нельзя не отметить как основную особенность “Стихов учительных” их преимущественно светскую тематику»*, – и приводит тексты, среди которых наиболее характерно следующее поучение: *«Аще ли кому не даст лепоты природа, / Той да исполнится смыслом, где в той несвобода»* (там же: 144).

Сентименталисты и романтики ввели в высокую литературную традицию элементы народного, языческого представления о ребенке и детстве; главной чертой этого представления является особая близость ребенка к смерти (Виницкий 2002). Народные сказки и поверья, европейские и славянские, повествуют о ребенке, погибающем либо избежавшем смерти и спасшем других детей (сюжет «мальчик-с-пальчик»). Кроме того, характерным моментом фольклорных текстов является малое число указаний на «промежуточный» возраст – отрочество. В народной культуре магически и христиански сакрализовано лишь раннее детство.

В русском христианизированном фольклоре понимание детства и юности было принципиально разным. Младенчество и детство – время без греха: *«Со младенческих пелен / Был я богом просвещен»* (Духовные стихи 1999: 333). Юность — *«безбожное время»* (там же: 315), она спорит с человеком, желающим достичь Царства Небесного. В жизненном цикле человека детство гармонично соединяется не со следующим за детством периодом, а со старостью, когда Бог окончательно принят сердцем и разумом христианина. Юность «выпадает» из идеальной модели возрастов. Согласно народным представлениям, ближе к совершенству дитя-старик, нежели юноша.

Вычленение в литературе самостоятельной темы детства возможно было только после медленного перехода национальной культуры к Новому времени, когда стихия фольклора начала заметно взаимодействовать с литературой и появились жанры автобиографии, рассказа-притчи и авторской сказки, которым после долгого развития суждено было стать основой жанровой системы детской литературы последней четверти XVIII в., а также XIX–XX вв. Выводы, сделанные Е.К. Ромодановской (1994: 101), подтвердила О.И. Тиманова (2001: 127) в

своем исследовании сказок Екатерины Второй: с XV–XVI вв. обнаруживаются первые следы влияния сказки на литературу. Кроме того: *«В то же самое время притча и басня, соприкасающиеся с другими жанрами дидактической литературы, в особенности со сказкой, вплоть до середины XVIII века занимали в письменном искусстве слова главенствующие позиции, часто обозначаясь общим термином “притча”»*.

Екатерина Вторая писала сказки для детей, опираясь на «Нравоучительные сказки» Ж.-Ф. Мармонтеля (издания в переводе П.И. Фонвизина 1764 и 1787 гг.) и иные литературные примеры, лишь ради идеологических задач прибегая к этнографизмам и нигде не уступая современной народной сказке; тогда как Н.М. Карамзин, писатель следующего поколения, открыто сочетал в своем художественном творчестве народную и авторскую традиции сказки.

Именно дидактические жанры определяли основной состав старинной детской книжности. Впрочем, в детской библиотеке Алексея Петровича были и «потешные» книги, с ортодоксально-церковной точки зрения «неполезные», но извинительные для дитяти. Окончательное утверждение «баснословия», т.е. беллетристики, приходится на последнюю четверть XVIII в., тогда же появляется первый детский журнал, переводные и оригинальные «пьесы» для детей.

В последней четверти XVIII – первой трети XIX вв. жанры детской литературы обогатились колыбельными, шутивными стихами, песнями (иногда с элементами фольклорной драматургии и игры); поэзия становится медитативной; даже этикетные стихи (различные обращения от имени ребенка к взрослому) звучат более интимно, эмоционально; жанр послания от взрослого к ребенку теряет былую степень дидактичности и официальности взамен нарастающей чувствительности. В сравнении со стихами, посвященными детям в 1770–80-е годы, в поэзии рубежа XVIII–XIX веков резко усиливается фольклористическое начало и вместе с тем идет ориентация на современные, модные формы русской и зарубежной авторской поэзии²⁵.

Итак, вплоть до сентиментально-романтической эпохи народные сказки и песни оставались в системе фольклора, редко проникая в письменную русскую

литературу, в которой активно функционировала система дидактических жанров для детского чтения («беседы», «разговоры», «зеркала», «путешествия», «письма», басни, притчи и т.п.). Широкое проникновение фольклора в литературу для детей в конце XVIII – первой трети XIX вв. привело к трансформации не только жанрово-стилевой системы детской литературы, но и художественного концепта «детство»: сложилось светское образное представление о «русском детстве», куда входили изображение чувствительного ребенка, времен года (главным образом зимы), забав и игр. Самая возможность сближения и взаимодействия «высокого» и «низкого» представлений о детстве в литературе обусловлена действием общего для них архетипа ребенка.

Современное понятие «литература» с превалирующим в нем эстетическим значением сформировалось не ранее XVIII в., в эпоху автономизации национальных литератур, когда старинный аристократизм в понимании «литературы» начал вытесняться «народностью». Тогда же начала принимать сознательно оформленные очертания литература для детей, т.е. целенаправленное творчество для особой возрастной категории читателей. Если прежде отдельные наставники писали для отдельных детей и не претендовали на широкую востребованность своих произведений, то теперь писатели, представлявшие гражданское общество, обращались ко всем детям, видя в них преемников общественных ценностей.

В 1775 г. в Германии вышел первый детский журнал-еженедельник – филолога, поэта и драматурга Христиана Феликса Вейсе «Друг детей», в котором была локализована литература для детей, уже функционировавшая, но прежде не подчиненная единой эстетической программе. Далее последовали *«детские альманахи, газеты, журналы, сборники, романы, комедии, драмы, детские географии, истории, логики, нравоучения, письма, разговоры и всякий другой кукольный хлам»*, – как писал в 1787 г. первый критик-обозреватель немецкой детской литературы, педагог филантропической школы Ф. Гейдике (цит. по изд.: Вольгаст 1912: 6). Печатная назидательно-беллетристическая литература для детей зарождалась вместе со взрослой периодикой, имевшей антиаристо-

кратическое направление.

2.2. Роль русских писателей конца XVIII – первой трети XIX вв. в становлении литературы для детей.

В общественном сознании возник идеальный тип современного писателя – философа и воспитателя детей и юношества (помимо филантропа Х.Ф. Вейсе, К.-М. Виланд, Ф. Шиллер). Похожая картина наблюдалась немного позже и в России, где образование в немецком духе способствовало становлению нового специального типа литературы и появлению плеяды романтиков, по примеру немцев занявшихся нравственно-эстетической воспитательной практикой (В.А. Жуковский, Антоний Погорельский, В.Ф. Одоевский). Первый подобный журнал «Детское чтение для сердца и разума» состоялся на волне подъема отечественной периодики и «легкого» чтения переводного и оригинально русского характера; непосредственным образцом для него стал «Друг детей», переводы оттуда, выполненные А. Петровым и Н. Карамзиным, регулярно печатались в «Детском чтении...». Н.И. Новиков и писатели его круга публиковали в журнале для детей произведения «демократического» толка²⁶.

Классический романтизм стал важнейшим этапом формирования «детской литературы». По оценке Л.Д. Гудкова и Б.В. Дубина (1994: 35), романтики осуществили двойное действие – *«дифференциацию социокультурной системы литературы (через выделение в ней статусно и функционально различных групп, уровней, типов и т. д.) и ее интеграцию (через экспансию литературы во вне- или долитературные сферы)»*; романтики придали свойства литературности экзотике, архаике, документу, устной словесности и, добавим, детскому вымыслу, игре. Кроме того, в романтический период происходит ревизия образцов и образование своего рода «резервуаров» неproblemатичного в культуре. Гудков и Дубин продолжают: *«Типологически это составляет, наряду с “массовой” литературой, такие образования, как “детская литература”, “литература в школе” и т. п. Набор конкретных произведений в этих сферах может частично перекрываться, в ряде случаев подобная диффузия производится путем “адаптации” или нормативной, дидактической переинтерпре-*

тации образцов».

Э.Т.А. Гофман впервые провел границу между двумя видами литературной сказки – взрослой и детской (Иванова 2006). Братья Я. и В. Гримм в своем собрании народных сказок выделили ряд детских. В подражании детским народным сказкам писатели-романтики предложили свои образцы. В.Ф. Одоевский пишет сказку «Мороз Иванович» – по мотивам сказки из собрания Гриммов. Это тот простой случай, когда известно, что автор писал сказку для детей, в дидактических целях, сообразуясь с собственными философско-педагогическими идеями.

Романтики объявили эстетической ценностью детскую фантазию, воодушевились ею и создали новаторский тип произведений, в которых диалог ребенка со взрослым и детская игра послужили культурными образцами. Не только фольклор питал творчество романтиков, но и впервые ими замеченный феномен детской субкультуры. Однако было бы преждевременным объявить романтиков отцами-основателями «детской литературы» в ее современном значении. Они лишь весьма способствовали привнесению в понятие, помимо «детского чтения», второго компонента – литературу для детей, ориентированную на фольклорную «детскую» сказку и детский игровой вымысел. Выдумка, игра в «подземных жителей» (Антоний Погорельский), в «городок в табакерке» (В.Ф. Одоевский), с одной стороны, а с другой – поучительная история рубля, по образцу европейских народных сказок о предметах изложенная тем же Одоевским. Недаром мальчик Миша в «Городке в табакерке» разговаривает совершенно как взрослый и потому кажется нынешним читателям неестественным.

В.Ф. Одоевский, основоположник сельской начальной школы в России, создал образцы сословной литературы для детей. Его сказки и рассказы, подходящие в основном дворянским детям, заметно отличаются от его же сказок и рассказов, близких и понятных прежде всего крестьянским детям. Он первым подчинил свое творчество для детей собственной обширной педагогико-образовательной программе («Очерки истории школы...» 1973: 340). Благодаря литературно-педагогической деятельности Одоевского в 1830–40-е годы рус-

ская детская литература прошла этап функциональной структуризации и коррелирования с процессом развития школьно-педагогической системы, при этом оставшись самостоятельным художественным явлением, обретя собственную традицию критики.

Романтики, с их особым взглядом на античное наследие, привили обществу внимание к детским воспоминаниям. В 1820–30-х годах романтическую подпитку получил миф о Москве – Третьем Риме, и в русской литературе возродилась одна из традиций позднего Рима – хранить память о детстве. В эту эпоху, и даже раньше, память детства начали видеть не только в предметах; романтики перевели память детства из материального состояния в «духовное», т.е. ввели в «высокую» традицию литературной рефлексии. Античная идея «золотого века», а также христианская идея рая были сочленены с возвышенным представлением о детстве; в действительности детство было куда более низким состоянием, судя хотя бы по автобиографической записке В.И. Даля²⁷. Однако романтики в своей эстетической практике как будто не заметили литературного творчества детей, сохранив верность римским, классическим, в их оценке, представлениям об эстетической норме и аномальности. Державин «заметил» юного Пушкина, еще раньше его разглядел Жуковский, оба признали талант, но не оценили сами детские стихи. В первой трети XIX в. дети были объектами поэтической рефлексии, но не субъектами ее; маргинальность детей-сочинителей в сфере искусства была практически абсолютной, в сравнении с уступками женщинам-поэтам. Лишь по прошествии романтической эпохи ребенок впервые был назван «*пиитом*» (гимническое послание Е.А. Баратынского «Здравствуй, отрок сладкогласный!..», 1841 г., посвящено двенадцатилетнему сыну), но и тогда вместо голоса ребенка звучал голос взрослого.

А.С. Пушкин интересовался детскими изданиями, писал произведения в духе пародии на детские произведения («Детская книжка», 1830). Принято считать, что он не писал для детей. Однако легкость, с какою в детское чтение вошли его сказки, заставляют иначе отнестись к этому вопросу. Как показал С.В. Сапожков (1991), общие мотивы цикла сказок – дом, семья и человек в семейных

проявлениях. Ребенок-читатель входил в обобщенный состав читателя-семьи. Таким образом, в пушкинском эстетическом сознании идеал искусства – общий для всех, без различия возраста.

Произведения для детей на протяжении всего XIX в. писались на литературном языке, их этико-эстетический канон совпадал с нормативным представлением о литературности – даже если произведения были бездарными. Правда, высокий канон дискредитировало чтение детьми книжек простонародно-низовой «библиотеки», особенно к концу века, но и низовая, массовая книга по своему перенимала высокие образцы литературности.

Внутри комплекса античных и христианских представлений о детстве равновесия не было изначально. Попытки примирения, гармонизации двух противоположных начал предпринимались, с особой настойчивостью – в переходные эпохи сентиментализма-романтизма и модернизма, но устранить дисбаланс все же не удалось. Более того, он только увеличивался из-за активизации языческого наследия в фольклорных заимствованиях. Так, романтический образ ребенка-читателя-слушателя (Э.Т.А. Гофман, Антоний Погорельский) был связан не с сюжетами христианской истории, а с сюжетами из «библиотеки» рыцарских романов и волшебного-фантастических сказок, восходящих к народным литературам позднего Рима, Византии и средневековой Европы, а также с современными фольклорными мотивами.

Показательна повесть-сказка Антония Погорельского (А.А. Перовский, 1787–1836) «Черная курица, или Подземные жители» (написана не позднее 1828 г.). По убедительному исследованию Б. Хеллмана, ее дидактика направлена к доказательству пагубы необузданного воображения, духовный путь Алеши лежит от болезненного воображения к науке и учебе, *«время реализма настало и от фантазии надо окончательно освободиться»* (Hellman 2000: 113). В свете данных разысканий становится яснее замысел писателя, позже перешедшего с позиций романтизма на позиции реализма: показав ребенку влекущий его «подземный мир», привить ему любовь к миру действительному и недоверие к оболъщеньям, в особенности книжным.

2.3. Значение позитивизма в русских литературных представлениях о детстве (1840–1880-е годы)

Ощущение дисбаланса и хрупкости миропонимания особенно остро переживалось в постромантический период, когда формировались первые поколения интеллигентов эпохи позитивизма, подготовивших переход к народной и детской литературе после 1861 г.

Примером может служить творчество педагога и писателя, весьма популярного в 1840–1870-е годы, но забытого в следующем столетии. М.Б. Чистяков (1809–1885) продолжал в основанном им «Журнале для детей» традиции новиковско-карамзинского «Детского чтения для сердца и разума» и, отчасти, журналов А.О. Ишимовой, а также разрабатывал в собственных произведениях для детей идеи русской натурфилософии, связанные с идеями эстетизма (В.Ф. Одоевский). Впоследствии В.П. Родников (1915: 144) считал его *«наиболее полным выразителем в детской литературе сентиментального направления»*. «Сентиментализм» Чистякова – это обращение к мотивам рубежа XVIII–XIX вв., своего рода прощание с сентиментально-романтической эпохой – эпохой его детства. В его сборнике «Повести, рассказы и сказки для детей от 8 до 12 лет» 1860 г. звучали печальные мотивы конца даже и «железного» века и наступления века «земляного», когда исчезнет тайна из жизни людей и природа утратит свою волшебную красоту. В первом же рассказе – «Курица» – мотивы народной сказки про Курочку-Рябу переосмыслены в духе естественнонаучного рационализма. Привлекает внимание и «басня» «Кремень» – использованием классической модели дидактического жанра с одновременной ее трансформацией: летом мальчик-пастух забросил найденный «огневик» (кремень) в топь, а по осени не нашел. Трансформация заключается и в том, что сюжет взят из народной жизни (таких сюжетов в сборнике большинство), и в том, что автор, едва наметив условный, «басенный» план, отказывается от его развертывания: *«“Я не горю, а сам даю огонь!” Отвечал кремень. Но мальчишка не понял этого ответа <...>»* (Чистяков 1860: 183). Камню больше не дано «говорить» в произведении, а читателю (и герою) предложено внимать нравоведению повествователя:

«...Пользуйтесь огнем кремня, но берегите его самого, а то, пожалуй, забросите его так, что после и не отыщете, и в дурное осеннее время вам придется умирать от холоду» (там же: 185). Басня разрушается, остается рассказ с приемами сказывания (множество глаголов действия, синтаксический параллелизм, прямое обращение к читателю и т.п.).

На фоне сюжетов из народной жизни в сборнике выделяются сюжеты действительно народные, восходящие к фольклору через посредство книжной традиции: рыцари, короли, заколдованные принцессы и говорящие животные – знакомый набор персонажей западноевропейской сказки, игравшей заметную роль в становлении беллетристики и элитарного детского чтения в XVIII в. и первой трети XIX в. Особенно важна для нас большая сказка «Золотые дети». Сюжет ее сконтаминирован из книжных мотивов сюжета о золотой рыбке (братья Гримм, А.С. Пушкин) и народных сюжетов о золотых детях. Повествование, полное чудес, превращений и колдовства, завершается подобно концу «золотого века», по закону смены «царств»-эпох; сказка «уходит», «превращается» в несказку. Дети нарушили наказ отца-рыбака, некогда поймавшего чудесную рыбу, и стали ловить и поедать золотых рыбок (там же: 123): *«И стало у детей все хуже и хуже, и сами они стали хуже; сперва сделались из золотых только позолоченными, потом серебрянными с медью, как немецкие облезлые деньги, потом совсем медными, и наконец черными, железными. Дети у них пошли уже земляными²⁸, ноздреватыми и хрупкими. Так и перевелись на земле золотые люди, оттого, что внутри их не было ничего золотого. Золотые лошади их и лилии точно растаяли и ушли в землю»*.

Взамен волшебной сказки, несшей на себе неизгладимую печать отрицаемого антично-христианского канона, М.Б. Чистяков предложил более современную форму. Его «Приключения молодой белочки Бобочки» – удачный опыт создания сказки-несказки (или повести-сказки о животном). Матрицей нового жанрового образования послужил роман воспитания. «Жизнеописание», написанное «беличьим почерком» на листках, «дубовых и кленовых, связанных в виде тетрадки» (там же: 107), рассчитано на воображение и сопереживание читате-

ля, при этом не противоречит научным знаниям о белках. Чистяков, моделируя новую жанровую форму, моделирует и образ юного читателя – реалиста с горячим сердцем и «умным» воображением. В первой половине XX в., когда сказка вновь окажется под подозрением, будет актуализирована именно подобная форма сказки-несказки (М.М. Пришвин, В.В. Бианки, К.Г. Паустовский и др.).

Сказка, хранилище древности – народной и классической, так привлекавшая писателей XVIII – первой трети XIX вв., во второй трети XIX в. вызывала резкие разногласия. Ф.Г. Толль (1823–1867) выступал против сказки. Это был педагог, вынесший идеалы из 40-х годов, бывший петрашевец и каторжанин: в 1861–1862 гг. он составил библиографическую книгу «Наша детская литература». Толль оценивал детские книжки с позиций позитивизма, впрочем, еще не зараженного материализмом и атеизмом. По его убеждению, ребенок вернее придет к знанию о Боге после *«наглядного обучения»* и освоения *«положительного знания»* о реальности. Среди защитников сказки был И.С. Тургенев: он отредактировал переводы сказок Ш. Перро для детского издания 1866 г., к тому же предпослал им предисловие, в котором отстаивал свободу детей фантазировать, играть и наслаждаться волшебным вымыслом²⁹. При этом оба оппонента являлись самыми активными членами Петербургского комитета грамотности. И.С. Тургенев написал основу программы Комитета, в которой значительное место отвел изданию книг для народного чтения.

Участие Тургенева в «детском» литературном процессе, не слишком известное, по-своему значимо³⁰. «Детское» и «таинственное» были рядоположными категориями в тургеневском мышлении, его концепция детства носила отпечаток романтического пантеизма, что также указывает на классический культурно-философский дискурс, в котором определилась его позиция в дискуссии о сказке и народном чтении. Либеральное мировоззрение Тургенева охватывало и сферу детского: дети свободны в своих контактах с жизнью, в духовных проявлениях. Писатель усилил национальный колорит образа русского детства (прежде всего, рассказы «Бежин луг» – о том, как крестьянские дети в ночном сказывают былички, «Лиза» – о глубоких впечатлениях девочки от общения с

богомольной няней). Едва ли не первым Тургенев опозитизировал ребенка-незнайку в своей устной сказке (В.Ф. Одоевский опозитизировал мальчика, овладевающего знанием, – сказка «Городок в табакерке», 1834), одной из детских свобод он объявил право на ошибки и «самознайство». Малютка Самознайка противопоставлен своему брату Рассудительному: здесь еще сохраняется канон развлекательно-дидактического сюжета, который нарушается в оценке героя. Самознайка, в прежней традиции являвший собой отрицаемый тип, полон обаяния даже в своем поражении – выпрыгнутый из окошка дворца струей воды из спринцовки на кучу вишни, *«выпачканный в вишневом соку, с сизыми губами и полным животиком»*. Именно в силу превалирующей античной соотнесенности мировоззрения Тургенев мало проявил себя в творчестве для детей, однако место его «общих» произведений в детском чтении определилось еще при жизни писателя.

Защитники волшебной сказки, в сущности, выступали за сохранение классической модели литературы, в которой античное и христианское начала за долгие века пришли в относительное равновесие, удовлетворяющее эстетическому чувству человека хотя бы в пору его возрастания.

Л.Н. Толстой, чуждый романтической фантазии, признавал в детском чтении сказку, но близкую к «были» или «басне». Свою «Азбуку» он строил на классической основе: переложения античных, христианских, восточных сюжетов составляют в ней заметную часть. Он исходил из идеи «не все есть польза, а есть красота», но в «Азбуке» тяготел именно к «пользе». Библию он считал образцовой книгой для детей, при этом в своем переложении новозаветного сюжета («Учение Христа, изложенное для детей») изъяснял все мистические моменты евангелий, т.е. уступил позитивизму (в его трактовке, Иисус – сын земных родителей, проживший идеальную земную жизнь и умерший без воскресения; это было возвратом толстовской концепции к арианской ереси «тварности» Иисуса). Противоречия Толстого, автора повести «Детство», педагога и детского писателя, были обусловлены его отходом от классической модели понимания «детства» и «детского», наиболее полно выраженной К.Д. Ушинским³¹.

Закономерно, что комплекс античных и христианских идей, образующий ядро концепта «детство», был подвержен внешнему воздействию – силою идей, рожденных вне классического философского дискурса. Сильнейший удар по всей системе антропологических и историософских понятий был нанесен серией работ Ч.Р. Дарвина. Идеи дарвинизма начали овладевать умами русских литераторов с первых же переводов середины 1860-х годов. Тогда же начал складываться союз дарвинизма, педагогики и детской литературы, а в детской периодике (в частности, в журнале «Детское чтение») первые статьи по дарвинистскому естествознанию появились в начале 1880-х годов (Свиридова 1955: 244–247).

Первые поколения специалистов по детскому чтению были людьми 40–60-х годов XIX в., как и М.Б. Чистяков. Они поддерживали течения в детской литературе, близкие их идеологии, в которой пантеизм в сочетании с христианским миропониманием, с ломоносовской эпохи более присущий русскому культурному сознанию, до известной степени сдерживал натиск позитивизма, разбуженного новыми научными идеями, прежде всего дарвиновским учением³².

Дарвинизм оказал революционизирующее воздействие на весь комплекс представлений о ребенке в природе и «детском» в культуре. Однако, существовала сильная оппозиция между русскими дарвинистами и наследниками додарвиновской, допозитивистской концепции мира и человека, служившей классической моделью для развития литературы для детей и о детях.

Так, в романе-хронике «Соборяне» (1866–1868) Н.С. Лесков вложил в уста священника монолог в защиту «старой сказки», под которой подразумевалось всякое сказание о национальном прошлом. Позже Лесков адресовал детям несколько сказок, проникнутых народно-христианской символикой (эти сказки получили научное освещение: Старыгина 1992; Сафарханова, Старыгина 1995). А.И. Герцен, рассуждая с позиций позитивиста, в конце 1860-х годов приравнял сказку к религии, мечтанию и прочим «утешениям» для народа. Критика сказки развертывалась одновременно с критикой античности: поэт-искровец В.И. Богданов сатирически противопоставлял классическое филологическое образова-

ние детей и «*бред натуралистов*» («Проект наставлений моему старшему сыну до его вступления в гимназию», 1864), высмеивал старые дидактические сюжеты («Проповедники морали», 1868) и приспособливал сказку к политической сатире («Из автобиографии щенка», 1871, «Хан и дыня», 1885). Схожей позиции придерживался Д.И. Писарев. Его вклад в детскую литературу заключается не только в разработке теории и критики ее (специфику этой литературы он отрицал), но и в переводе «Принца-собачки» Э. Лабулэ – памфлета в форме детской сказки (произведение, запрещенное цензурой, имело необычайный успех в кругах демократической интеллигенции и нередко входило в детское чтение).

Таким образом, в творчестве «новых людей» размывалась граница между детским и не-детским содержанием, а традиционные детские жанры обретали еще одного адресата – взрослого.

Ведущую роль в сдерживании натиска позитивизма сыграло творчество Ф.М. Достоевского, который мысль о детях считал ключевой в решении главных вопросов современности, и прежде всего, вопроса о существовании Бога³³. Свою мысль он развивал на основе романтической, «шиллеровской» концепции, но без идеи медиуматизма детской души и, как следствие, без фантазмов, его представление о детской литературе исходило, в частности, из сильных ранних впечатлений от журнала «Детское чтение для сердца и разума», в котором многое также соотнесено с немецким преромантизмом. Именно романтический источник концепции детства (рассказ «Маленький герой», роман «Неточка Незванова») вывел писателя к идеям о нерасторжимой связи ребенка с христианским Богом (рассказ «Мальчик у Христа на елке», образы детей в романах «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание»). В христианстве, объединяющем все пласты народной жизни, виделось ему спасение детям – не только от социальных бед, но и от опасности, исходящей от пантеистически воспринимаемой природы, тайна которой – в единстве реального и мистического. Достоевский не увлекался фольклорными остатками язычества, но вопрос о стихийном пантеизме включал в свои размышления о народе и детстве. Так, в автобиографическом рассказе «Мужик Марей» (1876, из «Дневника писателя») мальчик ис-

пугался крика-галлюцинации «Волк бежит!», раздавшегося со стороны леса. Спасение он нашел у мужика, пахавшего поле. Марей всего-то и сказал мальчику простые утешающие слова, но то были слова христианина. Ужас и бегство ребенка из леса на пашню, от зверя к крестьянину и есть, в самом общем виде, исторический путь народа – от природной дикости к духовному «высокому образованию», в котором Достоевский убеждался вслед за К.Т. Аксаковым. Привычная вера в Бога объединяет барчука и крепостного, спасает обоих: одного – от волка в лесу, другого – от «волка» в себе (рассказ начинается с описания таких же мужиков на каторге: они, в забвении Бога, ведут себя сообразно своей первобытной природе).

Русская натурфилософия, открытая религиозному миропониманию, столкнулась с принципиально новым учением, в котором не оставалось места для библейских «первых земледельцев». Столкновение потребовало от ученых и писателей сделать жесткий выбор, так как соединение этих учений в единую картину мира, человека и истории не представлялось возможным. Многие специалисты и писатели 1870–80-х годов перешли на позиции позитивизма (даже в крайней форме нигилистического материализма), в нем видели единственно объективную основу для воспитания новых поколений и развития детской литературы³⁴.

Недаром во второй половине XIX в. активно развивалась литература о природе: появляются «детские» шедевры Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Д.Н. Мамина-Сибиряка, В.М. Гаршина и др. Кроме того, сформировалось тематическое направление литературы об обездоленных детях, писатели наперебой заговорили о *рабстве* детей (Н.А. Некрасов, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, В.Г. Короленко, Л.Н. Андреев, А.М. Горький и др.). При исключительной важности исторической связи концептов «свобода» и «детство», активное развитие темы обездоленного детства, неизвестной в предыдущих литературных эпохах, свидетельствовало о том, что во второй половине XIX в. обозначилось начало кризиса понимания «детства» и «детского», который в начале XX в. приведет к

«разрыву» в литературном процессе и разделит детскую литературу на «старую» и «новую».

Итак, в период господства позитивизма и натурализма заметно трансформировались и герой, и жанровая система, с ним связанная. Из сказок второй половины XIX в. исчезало волшебство, рассказ существенно потеснил сказку³⁵. Чудесное, прекрасно таинственное в ребенке заменялось нормативной этикой. *«Нормально развивающийся ребенок – вот объект мышления детского писателя; исходя из этого положения, он может обсуждать всякие ненормальные положения и, устраняя тени, давать те идеальные образы, к достижению которых должны стремиться дети»,* – формулировал современное требование М.В. Соболев (1881: 198). В 1914 г. В.М. Жирмунский (1996: 198) подвел итог развития подобных идей: *«Современная мистическая поэзия символизма отделена от последних романтиков полосой позитивизма и натуралистической литературы. Эта эпоха не прошла для символизма даром. Она вызвала особую новую любовь к действительной жизни, незнакомую эпигонам романтизма, и своеобразное обострение в восприятии этой жизни. Поэтому в современном литературном движении еще более резко и более сознательно, чем в предшествующую эпоху, поставлен вопрос о принятии жизни, о такой мистике, которая признала бы божественность всякой плоти, и цель, и значение индивидуального существования».* Для концепта «детство» и детской литературы это означало возвращение к идее Божественного ребенка и, вслед за тем, новую сакрализацию действительной, плотской жизни ребенка. Философия Вл. Соловьева давала основание для этого. Однако предстояло устранить или сгладить противоречие между «верой» в трансцендентную сущность ребенка и «знанием» о нем.

2.4. Открытие архетипа Ребенка в русской науке и литературе начала XX века

Как показано выше, истоки художественных представлений о детстве и ребенке лежат там же, где и истоки всего мирового искусства, – в архаических цивилизациях, в эпохе античности, раннего христианства, в этнокультурах «не-

официальных» (по терминологии Вяч.Вс. Иванова), или «фольклорно-магических» (Ж. Ле Гофф), или «карнавальных» (М.М. Бахтин). Эти представления весьма отличаются от современных – прежде всего отсутствием психоэмоционального мира детства, без которого современное изображение немислимо.

В первую очередь обращает на себя внимание повсеместное распространение в древних культурах мифа о ребенке-божестве – наряду с мифами о Матери, Отце, Мировом Древе, о сотворении мира, потерянном рае, очищении земли и моря, похищении огня у богов и другими. В начале XX в. К.Г. Юнг посвятил мифу работу «Божественный ребенок», в которой акцентировал нечеловеческую, внеэтичную сущность данного мифа³⁶.

К.Г. Юнг использовал записи детских разговоров и снов, описание семейных ситуаций, которые, по его мнению, находились в мистической сопричастности с детскими сказками. Подчеркнув, что мистика не имеет негативной оценки, приданной ей обывателями, ученый вывел важное положение: мифические представления ребенка, сказки, захватившие его воображение, являются оформленными с помощью сознания (речи) бессознательными образами, наследием далеких предков. Современные психологи признали ядро юнговского учения – теорию об архетипической структуре коллективного бессознательного – и основали на его базе трансперсональную психологию. В пределах данного научного направления, Божественный ребенок видится центром культуры детства, наследующей первобытной культуре.

Еще в XIX в. русские фольклористы и этнографы приближались к идеям архетипа (первообраза) в народной культуре (Топорков 2001: 348–368). Русская детская этнография также развивалась вокруг идеи первообраза Ребенка в народной культуре. В материнском фольклоре образ Ребенка вочеловечен, он гораздо ближе к умопостигаемой реальности, чем древний бог-Младенец, а в песенно-игровом фольклоре подобный образ более мистичен. И в современной системе научных и художественных символов Божественный ребенок занимает свое исконное место. Культура, вступающая в фазу непрестанной саморефлек-

сии, порождает его двойника-антипода – социально-психологический тип ребенка.

Если Божественный ребенок (или его былинные инварианты ребенок-богатырь, герой-малолетка) действует в культуре мифологического и эпического мышления, то «просто» ребенок, характеризуемый психо-эмоционально, является в культуре, освоившей романное мышление (категория М.М. Бахтина).

В России XX в. вплоть до конца 30-х годов первобытность и детство были общим предметом как научного, так и эстетического интересов³⁷, вызывая противоречивые оценки. Ставший традиционным для русской науки позитивизм мышления со временем пригасил мистицизм австро-швейцарских психоаналитиков и русских символистов (А.С. Выготский, А.Р. Лурия, Н.Н. Ладыгина-Котс, а также Л. Леви-Брюль). Да и сами символисты порой использовали возрожденный ими культ Ребенка как повод для игры, тем самым снижая мистический пафос. М.А. Волошин (1990: 317) пародировал И.Г. Эренбурга: *«Старый слепой паровоз / Кормил чугуной грудью / Младенца Бога»*, – передав *«настроения первого года войны...»*. Позднее демистификации способствовало и выступление А.М. Горького на Первом съезде советских писателей, где писатель представил свое позитивистско-материалистическое понимание фольклора.

К.И. Чуковский, как еще многие, собирал детские речения, но, в отличие от Фрейда и Юнга, не искал в них ни мистики, ни следов первобытного мышления; некоторые записи из книги *«От двух до пяти»* воспринимаются как скрытая пародия на глубокомыслие психоаналитиков. Его позиция по вопросам детской психологии и речи была лишена мистики, она сходилась с воззрениями Л.С. Выготского и А.С. Макаренко. В маленьких детях он видел здравомыслящих реалистов, отвергающих сакральность смерти и пола, абсолютизирующих только одну категорию – счастье бытия. Проникнутый этим убеждением, он вырабатывал особый литературный стиль и складывал «заповеди» для детских поэтов.

Иной точки зрения придерживался В.В. Вересаев (1867–1945). Собранные им примеры из жизни детей подтверждали *«биогенетический закон Геккеля»* и

мифолого-историософские тезисы А. Дитериха о первобытном понимании «души» и рождения. Дети в «Детских рассказах» писателя «проговариваются», обнаруживая «биогенетическую» связь со сверхбытием; в их сознании рождаются новые мифы о природе и культуре, о времени и бытии: *«Лиза вырастет, разведет деток. У этих деток – опять детки будут? <...> Потом девочки разведут одних мальчиков, и тогда конец!»*, *«Когда я был старичком...»*, *«Буду богу письмо писать»*, *«Сальер говорит: до свидание. Моцарт лег и заснул, и начал так играть на своем инструменте, что Сальер заплакал и умер в конце 18 века»* (Вересаев: 174–175, 176, 185). Русский марксист, он исследовал детскую психику в аспекте вопроса о неведомом ее начале, которое управляет процессом разворачивания личных качеств³⁸.

Взгляды Чуковского были слишком категоричны, чтобы он мог рассмотреть что-нибудь ценное в дореволюционной литературе для детей. Детские журналы были в его глазах собранием сентиментальных пошлостей или неумелых адресаций по возрасту. Вместе с водой он выплеснул и важное, отмеченное Вересаевым, – идею проявления в ребенке высших возможностей духа. Превознося лингвистическую гениальность малышей, Чуковский не настаивал на их гениальности духовно-нравственной, хотя об этом твердили все идеалисты.

Таким образом, в русской литературе XX в. сложилось понимание Божественного ребенка как одного из феноменов бессознательной жизни человечества и как реалии культуры. Наряду с этим, эволюционировало представление о ребенке «реальном», пополнявшееся этико-психологическими и социально-педагогическими открытиями, особенно в творчестве писателей реалистического направления.

Существование в сфере коллективного бессознательного архетипа Ребенка является основополагающим фактором зарождения литературных представлений о ребенке и, в перспективе следствий, – формирования некоторых черт стиля, выражающего комплекс этих представлений. Понятие «детская литература» при таком рассмотрении обретает цельное основание, без перегородок между литературой для детей, кругом детского чтения и детским творчеством.

Недаром распространено мнение о том, что детский писатель должен сохранить в себе ребенка, недаром многие детские писатели хотели бы избавиться от «низкого», в их понимании, эпитета в определении их статуса. Мы далеки от того, чтобы напрямую связывать архетип и литературный образ или искать в каждом литературном персонаже его древний протообраз; связь между ними осуществляется с той же степенью сложности, что и сам процесс художественного творения. Однако, признавая известную соотнесенность неофициальной (фольклорно-магической или карнавальной) культуры и художественной литературы, мы признаем действие некоего закона, подобного закону больших величин в математике, согласно которого архетипические структуры проступают в массивах авторских произведений³⁹.

Ныне развернуто изучение русской детской литературы в библейско-апокрифическом аспекте, ведущее к выводу, что ребенок в эстетическом понимании XIX–XX вв. не чудовище, противостоящее человеку (как это представляется по мифам), а высшее проявление человеческого духа, смыкающееся с надмирным идеалом (Старыгина 1992; Сафарханова, Старыгина 1995; Колосова 1998; Колобова 1998; Трыкова 2000).

При этом в подтверждение «оправдательной» точки зрения привлекается, так или иначе, категория художественного психологизма в общественно-педагогическом контексте. Важно учитывать историю данной категории, которая началась в эпоху позднеантичной романистики (Голиодор, Лонг). А.Б. Есин (2002: 68) исследовал этот вопрос: *«Несомненно, этот психологизм имел возможности для развития, но с гибелью античной культуры они остались нереализованными»; «...на рубеже XVIII–XIX вв. не только в зарубежных, но и в русской литературе в главных чертах сложился тот психологизм, который мы затем наблюдаем в литературах XIX–XX вв.»*. Изображение личности ребенка и специфического мира детства, а также история литературы для детей в Европе и России подчинялись общему закону истории культуры. Вместе с тем, в современных концепциях детства художественный психологизм не является абсолютным требованием. Данное исследование подтверждает вывод А.Б. Еси-

на: *«психологизм не возникает в культурах, основанных на авторитарности»* (там же: 67). Следовательно, концепция детства может строиться по двум моделям: в процессе художественного освоения внутреннего мира ребенка и на нормативной основе изображения характера, т.е. внешних примет человека. При этом концепция детства не сводится ни к одной из этих возможностей, поскольку ее корневая идея уходит в сферу космогонии и философии времени.

В целом, открытие архетипа (первообраза) Ребенка в начале XX в. обусловило переход от частных идей «детского» к разработке общей теории детской культуры, в которой принимали участие психологи, педагоги, этнографы, литераторы и языковеды.

Первый в России обзор всемирной истории детской литературы Н.В. Чехов начал с описания книги Яна Амоса Коменского «Мир в картинках». При этом Чехов (1909: 18) заявил: *«Мы не станем рассматривать вопроса о том, были ли в древности особые книги для детей (кроме учебных). Между древним миром и эпохой возрождения <...> лежит глухая эпоха средних веков, полная мрака невежества, в котором мы тщетно искали бы что-нибудь похожее на детскую книгу».* Предубеждение о «мраке» средневековья сегодня развеяно медиэвистами. По мере «высветления» эпохи формировался иной научный взгляд на концепты «детства» и «детского». Ф.И. Сетин показал, что не только «детство» и «детское» были в круге тем ранней русской литературы, но в ней брала начало особая книжность, предназначенная ребенку. По существу, был перекинут мост к литературе еще более древней. Предшественник Сетина, В.П. Родников (1915: 14), поправляя, по всей видимости, Н.В. Чехова, сделал краткий экскурс в историю древних китайцев, индийцев, греков и римлян и нашел там примеры *«специальной детской литературы»*. В связи с этой полемикой возникает вопрос о состоянии научной среды начала XX в., в которой происходило обновление литературной и психолого-педагогической концепции детства⁴⁰. Плодотворные научные идеи того времени заключаются в разработке учения о фольклорных истоках детской литературы, основ психолого-педагогической теории ее, в постановке проблемы жанровой системы, наконец, в новых обос-

нованиях специфики. Кроме того, с конца 1900-х годов психологи и педагоги начали исследовать литературное творчество детей, а также их рисунки. Само по себе рождение научной отрасли – изучения детской литературы – знаменовало собой вхождение этой литературы в новую стадию своего развития.

В подведение общих итогов первой главы диссертации, остановимся на следующих моментах. Вычленение концептов «детство», «дитя», «детское» на самых ранних стадиях и прослеживание их эволюции вплоть до XX века осуществить легче, чем найти в тех же временах «детскую литературу», тем более что до сих пор это понятие четко не дифференцировано в науке. Со всей определенностью обнаруживаются «следы» ее, точнее, наиболее древний компонент – детское чтение: оно существует столько же, сколько письменная традиция, и переживает свои исторически обусловленные изменения. Определенные произведения закреплялись в традиции школьно-дидактического чтения, в этом чтении вычленялись «высокий» и «низкий» жанровые уровни (поэмы, оды, трагедии писателей-«классиков» и басни, «примеры» дидаскалов). В ранневизантийскую эпоху начинаются опыты по оформлению особой поэтики, способствовавшей игрой образов, слов, звуков лучшему запоминанию дидактического содержания текстов. Одновременно активизируется внимание к возрастам, особенно к старости и младенчеству/детству, которые становятся основой религиозно-эстетической антропологии. Однако до «детской литературы» – сложного, многокомпонентного феномена, еще далеко. О литературе для детей, втором компоненте «детской литературы», можно говорить начиная с последней четверти XVIII в. (русская предыстория ее – в творчестве Димитрия Герасимова, Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, т.е. преимущественно в барочной традиции). В целом, она понималась как относящаяся к «низким» жанрам (вплоть до определения – «*кукольный хлам*»). Однако уже на рубеже XVIII–XIX вв. ее статус начинает меняться. Ведущие писатели стали находить эстетический смысл (а не только дидактический) в творчестве для детей (позже последний романтик В.А. Жуковский напишет о Музе «*в пеленках моей дочери*»).

Часть 2. МОДИФИКАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЕТСТВА И ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1900–1930-Х ГОДОВ

Глава 1. Условия реализации художественной концепции детства и развития детской литературы в 1900–1930-х годах

1.1. Идеалистическое и материалистическое понимание детства на рубеже XIX–XX веков

Как выше отмечалось, в классической философии самостоятельные понятия «ребенок», «детство» отсутствуют. В общей антропологии рассматриваются «человек» и «бытие» относительно духа, природы и всемирной истории. В свою очередь, «ребенок» и «детство» обнаруживают свое онтологическое значение через понятия «человек» и «бытие», понимаемые идеалистически или материалистически. Нам не дано понять до конца «человека», и эта невозможность понимания компенсируется включением бинарно оппозиционных точек зрения на «человека» и «бытие». При рассмотрении первой пары понятий – «человек» и «ребенок» – сначала придется задать вопрос о первичности внутри этой дихотомии. Возможны два варианта ответа и два типа следствий из них.

В системе классического романтизма ребенок «раньше» отца, мужчины, человека (*«Ребенок – отец мужчины»*, – заявлял У. Вордсворт). Человек – производная функция от ребенка. Романтический мыслитель понимает ребенка и детства через дух и род. По Гегелю (1997: 79, 80), *«ребенок, дух еще не раскрытый»*, в раннем детстве – *«еще неразличимое единство рода и индивидуальности»*. Детское родовое начало романтик мыслит как первооснову человеческого «я», этику строит на основе интуиции добра и зла, а саму интуицию связывает с надмирным Духом, пребывающим в ребенке. Всемирную историю он определяет по истории духа и культуры, как это делал Гегель. Культура, развивающаяся в русле философии духа, если она обращена к ребенку, стремится к созданию все новых и новых форм, не останавливаясь даже на шедеврах, модернизируя и разрушая даже классические модели. Растущий ребенок мыслится в переходах *«природной души»* (по Гегелю, от растения через стадию немного

животного к ребенку, способному к самосовершенствованию, – т.е. к «общечеловеку»). Физический рост есть изменения количественные, а настоящие метаморфозы происходят в сфере духа. Детство представляется чем-то отдельным от всей остальной жизни, оно есть самоценное существование.

Ребенок в лоне такой культуры имеет возможность требовать удовлетворения своих потребностей и жить мгновением, не заботясь о грядущем (*«детский возраст есть время естественной гармонии, мира субъекта с собой и окружающим – ...лишенное противоположностей начало»*, *«в ребенке тотчас проявляется проникающая его уверенность, что от внешнего мира он вправе требовать удовлетворения своих потребностей, что самостоятельность внешнего мира по отношению к человеку ничтожна»*, *«их собственная потребность быть большими и делает их большими. Это собственное стремление к воспитанию есть имманентный момент всякого воспитания»*, – эти тезисы лежат в основе концепции детства Гегеля (там же: 81, 84, 85). Идеалистическая концепция детства нашла отражение в литературе эпохи премодернизма и модернизма, унаследовавшей многое из романтизма (например, стихотворения С.А. Андреевского «Я вспомнил детские года...», 1878, И.А. Бунина «Детство», 1903–1906, Н.С. Гумилева «Память», 1921).

При втором варианте ответа на вопрос о первичности, человек «раньше» ребенка, а ребенок – производная функция от человека, его порождение и плод воспитания, его продолжение во времени через предел ограниченной жизни. В таком случае неизбежно обращение к философии материализма и, в частности, к марксизму. Ребенок здесь понят через развитие и преобразование материальных форм. Он выступает в качестве объекта культурно-трудовой деятельности человека. Марксистская антропология и историография исключали ребенка из числа основных субъектов труда и истории. Ребенок появляется в истории по Марксу и Энгельсу лишь тогда, когда начинает участвовать в общественно-полезном труде; при этом ребенок мыслится как звено между поколениями, передающими эстафету труда и культуры. Во всемирной истории, предстающей историей развития и смены форм производства и производственных отноше-

ний, ребенок выступает наследником богатств, накопленных человечеством, учеником, перенимающего опыт культуры.

Именно так понимал смысл воспитания и детской литературы А.М. Горький в 1910 г. (1968: 52): *«Нужно, чтобы ребенок приучался чувствовать себя хозяином мира и наследником всех его благ <...>; привейте эту любовь и гордость прошлым сердцам детей, наследников всей работы мира!»* И в 1933 г. он придерживался той же идеи, направляя развитие советской литературы для детей: *«Человек – носитель энергии, организующей мир, создающий “вторую природу”, культуру, <...> – вот что необходимо внушать детям. <...> ознакомление детей с жизнью надобно начинать с рассказов о далеком прошлом, о начале трудовых процессов и организующей работы мысли»* (там же: 119). В 30-х годах идея Горького вошла в основу государственной стратегии детской литературы (Турченко 1951). В этот период научно-познавательная литература для детей вошла в ряд приоритетов издательского процесса. Наиболее последовательно проводил в жизнь горьковскую идею писатель-популяризатор М. Ильин⁴¹.

Культура, адресованная наследнику и ученику, стремится к позитивистскому объяснению мира, классификации и энциклопедизации знаний о природе и обществе, она выявляет всяческие противоположности, в том числе в самом ребенке. В этой системе надобность в концепте «Абсолютный Дух» отпадает, поэтому этика строится не на представлении об абсолютных началах Добра и Зла, а на опыте человеческих отношений. Ребенок и культура, ему предназначенная, мыслятся между природой и обществом, между основным объектом труда и человечеством, совершенствующим свой труд над преобразованием природы. Эта концепция иллюстрируется стихотворениями П.Г. Антокольского «На рождение младенца» (1920), В.В. Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо» (1925).

Бинарно-дополняющие системы концептов «ребенок» – «человек», «детство» – «бытие» диалектически взаимозависимы. Следовательно, образы ребенка и детства могут строиться на переходе между идеями одухотворенного космоса и

исторически детерминированного социума. Пара концептов «ребенок» – «человек» равновесна в том отношении, что каждый из элементов служит видимым проявлением сущности второго элемента. Сущность взрослого, увиденная сквозь завесу культуры, является нам в образе младенца. Видимая окружающим взрослым сущность ребенка – в образе будущего «человека», т.е. взрослого с собственным характером и неповторимой судьбой⁴².

«Детство» и «человеческое бытие» не пребывают в совершенном равновесии. «Детство» в семиотике культуры – одна из метафор-констант, наряду с «землей», «небом», «домом» и т.п. Издревле в «детстве» заложена коннотация сравнения, метафорического уподобления. Значение «детства» распространяется не только на человеческую жизнь, но и на «историю», если к этому концепту-понятию примешаны миф или субъективная оценка. Прибавочное значение появляется при уподоблении временного процесса (будь то развитие природы, общества или культуры) развитию человека, и, вследствие этой антропоморфизации, в содержание «детства» вводится идея «всемирной ценности», сама по себе парадоксальная в применении к образу преходящего времени⁴³.

Романтическая антропоморфизация исторического процесса заполнила пропасть между гегельянством и марксизмом, придав самому марксизму оттенок идеализма. К. Маркс (1968: 48) не отрицал идею детства как начала человека, но для него существовал не гегелевский *«общечеловек»*, а *«взрослый человек»* (*«мужчина»*), действующий в культурно-экономической истории. В этом смысле для него ребенок – прежде взрослого-мужчины⁴⁴.

«Чистая» гегелевская концепция человека и ребенка не удовлетворяла и русских философов и писателей, тяготевших к социально-нравственному миропониманию. Л.Н. Толстой начал свой творческий путь с воплощения *«эпох развития»*, поставив перед собой вопрос о том, что есть человек. Толстой открыл в детстве не только гегелевскую гармонию, но при анализе мелких моментов внутреннего существования ребенка обнаружил мир болезненных противоречий, хотя и не выходящих за рамки семейно-родового опыта. Отрочество в ав-

тобиографической трилогии начинается с вопросов Николеньки о бедных и богатых, т.е. с постижения внеэтнической социальности. Писатель связал понятие о детстве с потребностью ребенка в любви и безотчетной радости. Ф.М. Достоевский также не был чистым гегельянцем. В его героях-детях нравственная интуиция, поддержанная христианским миропониманием, испытывается на излом буржуазно-капиталистическим веком (Пушкарева 1998).

Вл.С. Соловьев увел понятие «детство» и из гегельянского, и из марксистского дискурса, он переосмыслил ницшеанскую антропологию, соединив идею сверхчеловека, освобожденную от имморализма Ницше, с русскими идеями гражданского блага и пагубы индивидуализма. «Мысль семейную» в толстовском понимании он отверг (как и Д.С. Мережковский, Н.М. Минский) и противопоставил ей утопическое пророчество о примирении духа и плоти в будущем андрогинном союзе. По Соловьеву, рождение детей продолжает вечный цикл жизни и смерти, начатый грехопадением, разделяет мужчину и женщину. *«Особенно поразительно сходство между Вл. Соловьевым и Мережковским в утверждении святости любви и одновременном отвращении к ее физическому аспекту, основанному на деторождении»* (Анастасьева 2003: 63). «Освободив» понятие «дитя» от идей деторождения, семьи, модернистские философы оставили в нем трансцендентальную основу и только в таком виде утверждали культ Ребенка. Христианское понимание семьи, во многом близкое гегельянству, отстаивали П. Флоренский, С. Булгаков, И. Ильин: детство они связывали с вхождением человека в мир библейских ценностей, хранимых семьей.

Всерьез усомнились в гегельянском «золотом царстве» детства А.П. Чехов и, в еще более высокой степени, Л.Н. Андреев. Чехов показал детей как низко-сортный продукт семейно-педагогического «труда» мещан (рассказы «Гриша», «Мальчики», «Детвора» и др.). После рассказа «Ангелочек» (1899), в котором жизнь ребенка предстала вне *«чуждого мира, где он жил и откуда был навеки изгнан»*, Андреев изобразил страшного мальчика-идиота и девочку с волчьим взглядом, лишив читателей возможности найти в полудетских-полузвериных лицах черты гегелевского «общечеловека» («Жизнь Василия Фивейского»,

1903). Писатель подвел черту под общепринятым в литературе ушедшего века изображением «совершенного» или «нормального» ребенка. Еще раньше критическое замечание к гегелевской концепции сделал А.И. Герцен («Доктор Крупов», 1846), выявив в образе ребенка-идиота идеал «спящего разума», пребывающего вне власти зла и через мир природы приобщенного к Духу. Выбор предмета изображения был смелым по тому времени, однако к концу века традиционное реалистическое изображение уже не убеждало. Теперь экзистенциальное ощущение пустоты небес находило выражение в невозможной прежде деэстетизации образа детей и в демонстративном отрыве этого образа от реальности. В андреевском романе «Красный смех» (1904) ужас войны сильнее всего передан в видении сходящего с ума героя: *«чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц»; «Они были страшнее всего, что я видел, потому что они были маленькие и могли проникнуть всюду»* (Андреев 1911: 145).

Шокирующие образы детей у Андреева находятся в оппозиции не только к герценовской идее, но и к дидактике рассказов для детей – вроде «Илюши горбунчика» В. Куликовой (не позднее 1898 г.)⁴⁵. Образы страшных детей в превосходных рассказах Андреева имеют такое же ничтожное отношение к реальности, как и образы добрых «горбунчиков» в банальных детских рассказах. То и другое – зеркальная пара, позитив и негатив; и читатель поверит чему угодно – будь то произведение «классическое» или маргиналия примитивно-наивного творчества и неоискусства. И Куликова, и Андреев передавали типичные обстоятельства, а не типичные характеры, при этом типичность была скорее литературного свойства, чем житейского. Так и Горький в «святочном рассказе» «О мальчике и девочке, которые не замерзли» (1894) полемически изобразил благополучие уличных детей, имея в виду их положение не в реальности, а в тривиальной беллетристике. Андреев в рассказе-фельетоне «Книга» (1901) посмеялся над лицемерной литературой *«в защиту обездоленных»*, под тяжестью которой шатается несчастный мальчик-посыльный⁴⁶.

Гегельянский идеализм в понимании детства на рубеже веков окончательно исчерпал себя, равно как и более старое учение Ж.Ж. Руссо, вызывавшее воз-

ражения еще в екатерининскую эпоху, когда происходило становление светской школы и светской литературы для детей. Эти идеи выродились в обесцененную массовой детской и пропагандистско-народнической литературой утопию детства. Вместе с тем, критика идеалистического понимания вела к новым утопиям, более-менее вторившим Марксу и Энгельсу (например, роман А. Богданова «Красная звезда», 1908), а после трагического опыта – к антиутопиям и поиску среди обломков сокрушенной культуры потерянной веры в ребенка (например, повесть А.П. Платонова «Котлован», дек. 1929 г. – апр. 1930 г., роман А.И. Куприна «Жанета», 1932).

Влиятельной утопией оказалось психолого-педагогическое учение Эллен Кей (Key, 1849–1926), шведского педагога, общественной деятельницы и публициста. Название XX столетия – «век ребенка» – возникло благодаря ее книге «Barnets århudrade» 1900 г., имевшей всеевропейскую известность. Известно о знакомстве с Э. Кей А.М. Горького. *«События в конце прошлого века послужили поводом к изображению нового столетия в виде нагого ребенка, который опустился было на землю, но испуганно отпрянул от нее при зрелище земного шара, усеянного оружием, – и не остается для него ни пяди свободной земли, куда бы он мог поставить ногу»* (Кей 1905: 1). Э. Кей ссылается на драму Г. Готе «Отпрыск льва», в которой герой по имени Старший заявляет: *«Следующий век будет веком ребенка, как этот век был веком женщины. И когда ребенок получит свои права, тогда нравственность станет более совершенной»* (там же: 31). Утопизм «века ребенка» будет обнаруживаться постепенно, достигнув переломной точки в начале 30-х годов.

Марксизм в России XIX в. принимался при условии его соединения с религиозно-экстатическим опытом, который более всего отличал народников, либо соединения с естественнонаучным позитивизмом и атеизмом (социал-демократия). Кризис народнического сознания привел к активизации гностических по происхождению идей. Эти идеи заметны в образах детей и мотивах «детского» резким усилением мистицизма (например, в творчестве Ф.К. Сологуба, А.М. Ремизова). Реакцией на мистицизм было обращение к данным со-

временной науки и социальной практики. Апострофом антимистицизма и марксизма стала литературная и педагогическая деятельность А.С. Макаренко, направленная на доказательство того, что сознание и эмоции ребенка целиком подвластны воле педагога-психолога и никакой тайны в ребенке нет.

Развитие концептов «детство», «дитя» и «детское» в русской литературе 1900–30-х годов исследуется в очерченных здесь историко-философских границах.

1.2. Условия формирования «новой» детской литературы

Проявление концепта «детство» и связанной с ним детской литературы в России первой трети XX в. было предрешиено действием нескольких общеисторических и собственно литературных факторов. В их числе следующие:

1. Реакция на «наследство» народников и, в частности, их позитивистской философии.
2. Начавшийся кризис утопических идей «века ребенка».
3. Слом установившейся диалогической структуры литературного процесса вследствие появления читателя с новыми ценностными установками и эстетическими ожиданиями.
4. Повышение авторитета ребенка – языкотворца и «литератора».
5. Ослабление «стихийности» в развитии детского литературно-издательского процесса и переход к программированию процесса, прежде всего по программе А.М. Горького.
6. Новые формы организации издательского дела, повлекшие за собой снижение творческих инициатив писателей и постепенное свертывание диалога между представителями разных течений и групп.
7. Партийно-государственное управление детской литературой, имевшее следствиями политизацию и милитаризацию детской книги, а также полузапрет на темы дореволюционного прошлого и семьи.
8. «Стихийные» силы литературного процесса, в частности поставангард, противоположные официальным установкам на обновление детской литературы.

9. Смена преобладающего пафоса в литературе и искусстве: отказ от трагической рефлексии ради комического.

Кратко охарактеризуем те из факторов, которые имеют первостепенное значение для освещения темы диссертации⁴⁷. Самым значительным по масштабу действия был **фактор реакции на «наследство» народников и, в частности, их позитивистской философии**⁴⁸. Подъем в детской литературе второй половины XIX в. состоялся благодаря энтузиазму бесчисленных адептов славянофильства и народничества. Осознание неосуществимости их программы привело к кризису и детскую литературу, принявшую было народническое направление⁴⁹. Утопическая идея, что ребенок способен получить от народа его силу, нравственную интуицию и далее соединить свои устремления с народными чаяниями, в начале XX в. утратила актуальность. В условиях кризиса народничества казалось, что ребенок перенимал не силу, а слабость, не нравственную интуицию, а привычку к рабскому существованию.

В противовес обветшалому утопизму Л.Н. Андреев изобразил детей, погибающих в безвременном «стариковстве», бессилии или врожденном идиотизме; таковы дети кухарки, учителя, священника в рассказах «Петька на даче», «Ангелочек», «Жизнь Василия Фивейского». Иную идею предложил А.М. Горький: ребенок интуитивно отрицает опыт прошлых поколений и ищет неизведанный выход в светлую жизнь, следовательно, воля к новой жизни есть особый талант человека, укорененный в детском сознании. Его автобиографический герой, Алеша Пешков, зачатый и рожденный в любви, наделен талантом настоящей жизни, среди «свинцовых мерзостей жизни» он сумел, в высоком смысле слов, выйти «в люди» (повесть «Детство», 1913 г.). Оба писателя оценку русского детства дали с позиций идей свободы и рабства, переводя эти идеи из плана внешней, социальной жизни детей, что было общим местом в народнической литературе, в план жизни внутренней, личностной.

Вместе с тем, осколки разбитой утопии 1840–60-х годов потребовали ревизии всей мировой системы религиозно-мистических и позитивистско-материалистических идей, некогда питавших романтизм русских демократов.

Тотальная ревизия детского чтения, развернувшаяся в 1880-е годы и завершившаяся на рубеже 1920–30-х годов, обнаружила «белые пятна», которые необходимо было срочно заполнить в соответствии с новой жизнестроительной идеей, положенной в основу культуртрегерской программы А.М. Горького. Недаром Горький доверил реализацию детской части этой программы западникам К.И. Чуковскому, С.Я. Маршаку. Утопии о гении народа они противопоставили утопию о гении ребенка.

Детская книжность в 20–30-е годы оставалась одним из последних пристанищ неонародников. В детские библиотеки, издательства, школы и вузы, как в новое подполье, уходили люди, преданные не Октябрю, а Февралю. Они обслуживали государственный идеологический заказ, но, как могли, вносили в работу личные мысли и настроения⁵⁰. Старшее поколение организаторов «новой» детской литературы сумело сделать главное – задать направление классного и внеклассного чтения детей на несколько поколений вперед. Они ввели изучение детской литературы в программу подготовки педагогов, разработали первые программы и написали первые учебные пособия.

Борьба за «новую» детскую литературу в 20–30-е годы была противостоянием двух главных наследников народничества: социал-демократов первого призыва (эсеров и меньшевиков) и партии большевиков. Победа большевиков была, во-первых, временной, хотя и долгой, а во вторых, далеко не полной. Специалисты, сформировавшие само представление о «новой» детской литературе на основе добольшевистской идеологии, в которой к социал-демократизму примешивались либерализм и марксизм, производили отбор явлений, составляющих ныне классику русско-советской детской литературы. В наиболее солидных программах, учебниках и хрестоматиях первого советского поколения превалирует литература XIX в. Отдавая дань пролетарской концепции литературы, авторы и составители уделяли внимание идеям и идеалам, составлявшим часть «наследства» народничества и неонародничества социал-демократической ориентации.

Повышение авторитета ребенка – языкотворца и литератора соверша-

лось по мере развития литературных и воспитательных традиций в русском обществе XIX – начала XX вв. На поверхность культуры выходили подспудно существовавшие маргиналии детского творчества⁵¹. На рубеже XIX–XX вв. стало повсеместной традицией уважительно относиться к малолетним сочинителям, патронировать юные дарования или же отвращать неспособных от писательского поприща. Расцвет гимназической школы способствовал развитию самостоятельной прессы, творческих кружков, театральной деятельности. Дети и подростки, погруженные в атмосферу высокой культуры и политической борьбы, стремились писать «как взрослые» и даже тему детства развивали в жанре и стиле «критического реализма». Не менее привлекательным примером для детей-сочинителей были сентиментально-дидактические дореволюционные журналы. Попытки же взрослых писать под маской авторов-детей пресекались в рецензиях критиков, дурным тоном считалось подражание детской интонации, поскольку «детский» голос в стихах применялся для пародирования, сатиры и тем самым был дискредитирован.

Вместе с тем, «новая» детская литература создавалась с сознательным использованием примеров детского творчества. Так, А.А. Радаков (1879–1942), главный редактор журнала «Галчонок», набравшего тираж 18 тысяч против 15 тысяч «Задуманного слова», одной из причин успеха называет опыт самостоятельной периодики⁵². Именно «Галчонок» стал прообразом лучших детских журналов советской поры – «Чиж», «Еж», «Мурзилка».

Школьно-гимназическое творчество имело особенность: оно было продолжением не только модного модернизма, но и классической, до-романтической традиции – особенно в официальной части (Детское творчество 1912; Гимназический сборник 1917). «Школьная» поэзия развивала и варьировала гимно-одическую традицию, в ней копился потенциал поэзии гражданских и социально-политических идей, сказавшийся на характере ранней советской поэзии. Гимназисты писали стихи к юбилеям, стихотворные послания и поздравления, устраивали конкурсы гимнов. Юные поэты, изживая дилетантизм, давали новую жизнь жанрам, бывшим в почете в эпоху Державина и лицеиста Пушкина,

– ода, гимн, послание, стансы, героико-патриотическая поэма. В гимназической прозе преобладали рассказы, фельетоны, романы. Драматургия была в особом почете: о постановке самодеятельных спектаклей вспоминали многие. Развивалась и критика: писали отзывы на спектакли, новые книги, творения своих товарищей. Поколение, формировавшее детскую литературу в ранний советский период, получило хорошую гуманитарную подготовку. Оно выросло в обстановке всеобщего благоприствования литературным наклонностям и в дальнейшем старалось передать традицию своего воспитания новым поколениям.

Благодаря тому, что поддержка талантов детей стала общекультурной традицией, в тематику споров об искусстве вошли новые вопросы: с какого возраста поэт не нуждается в скидках на детскую слабость, как оценивать детские произведения и вообще произведения начинающих авторов? что думают признанные поэты о начале своего творчества?

В начале марта 1921 г., наряду с работами, посвященными Пушкину и Пушкинскому Дому, А.А. Блок собирает в книжку «Отроческие стихи», относящиеся к 1898 г. В маргинальном жесте писателя таился вызов: он выставил напоказ смешную наивность своего гения, инфантильного не по годам, тем самым еще раз указав на тайну своего «я» – *«он весь дитя добра и света»*, сродни детскому гению Пушкина (*«Но он был ребенок»*), – писал о Пушкине Блок в 1905 г. в статье «Краски и слова»⁵³. Пример Блока имел значение для утверждения наивного творчества и «детской» поэтики искусства в первой половине 20-х годов⁵⁴. С.А. Есенин (1895–1925) складывал стихи раньше восьми лет. В свое собрание сочинений поэт включил восстановленные по памяти детские миниатюры «Вот уж вечер. Роса...», «Там, где капустные грядки...». Другие его детские стихи не сохранились: в крестьянской среде детское творчество не входило в систему ценностей ни в семейном, ни в общественном масштабе. Разве что сам Есенин в «Руси бесприютной» заявил о *«тысячах прекраснейших поэтов»*, таящихся в беспризорных мальчишках. Сопоставление хотя бы этих фактов выявляет движение литературного процесса, нацеленное на поиск новой эстетики и поэтики у самых истоков творчества. Писательскому ремеслу поэты противо-

поставили собственную детскую или полудетскую интуицию и «маргинальную» искренность словесного выражения.

Творчество детей и подростков на рубеже XIX–XX вв., наряду с иными маргиналиями культуры, не только привлекало внимание психологов и педагогов (Воронов 1913; Крюков 1916), но стало аргументом критики «нормального» искусства. В 1905 г. Блок (1980: 16–17) ополчился в статье «Краски и слова» на «школьные понятия современной литературы», прежде всего на «ярлычок» «символизм». «Ярлычкам» отвлеченностей он противопоставил детское видение воплощенного мира, высохшему дереву словесного искусства – вечную свежесть живописи: «...Писателям принято обладать всеми свойствами взрослых людей <...>. Взрослые люди обыкновенно не мудры и не просты. <...> Словесные впечатления более чужды детям, чем зрительные. <...> У детей слово подчиняется рисунку <...>. Живопись учит детству»⁵⁵. В целом, уроки «детского», взятые у живописцев, оживляли современную литературу, отравленную «взрослой» привычкой писателей к отвлеченности.

Н.А. Хренов (1999: 32), исследовавший проблему маргинальности в психологии и истории искусства, пришел к следующему заключению: «Маргинальность рубежа XIX–XX вв. – это выражение индивидуальной тенденции, в которой получает выражение рождение культуры нового типа и этап ее функционирования в эмбриональных формах, которые, представая маргинальными, провоцируют шоковую реакцию». Рождение «новой» детской литературы, говорящей с читателем на «детском» языке, было частным моментом глобального преобразования культуры, поиском новой антропологии и вместе с тем возвращением к первоисточкам представления о человеке. «Корни и истоки темы маргинального человека, – по выводу А.А. Газизовой (2002: 50), – следует искать в дописьменном, старокнижном слове. Более близкими и явными оказываются сходства с прозой позднего Л.Н. Толстого. <...> В 90 годы Л. Толстой, как никогда, сблизился с Ф. Достоевским, перевел конфликт Божеского, дьявольского и человеческого в сферу человеческого и разрушил иллюзию культурных слоев о простолюдине». Отметим, что разрушение иллюзии произошло на

волне продолжительной миграции крестьян в города, повлекшей за собой при-
 внесение крестьянских культурных и речевых норм в литературную традицию,
 исконно городскую. С одной стороны, трансформация «городской» литературы
 сопровождалась актуализацией темы маргинальности ребенка (например, в
 творчестве Чехова, Короленко, Андреева). С другой, открытие сложного эмо-
 ционально-интеллектуального мира ребенка вело к признанию его творчества
 как новой культурной ценности, приходящей на смену пошатнувшимся ценно-
 стям и сельской, и городской культуры и, вместе с тем, к отказу от непременно-
 го возведения ребенка на пьедестал нравственности.

Одна из проблем, подстерегавших «новую» детскую литературу, заключа-
 лась в выборе эстетического критерия. Горький и его последователи настаивали
 на правке сочинений юных авторов; иначе говоря, предлагался канон взрослой
 литературы⁵⁶. Чуковский же, напротив, ценил детское творчество в его первич-
 ной, не искаженной взрослыми «улучшениями» форме, тем самым признавая за
 этим творчеством право называться все же искусством, сродни фольклору.

В 1930-е годы громкие успехи юных «писателей» вкупе с государственной
 опекой детских литературных кружков и «армии» детей-корреспондентов при-
 вели к гипертрофии и «перегибам» в этом своеобразном явлении. Копируя по-
 ведение старших, деткоры усвоили приемы «пробивания» своих безграмотных
 и бездарных творений в печать. Пишущие дети размножились до такой степе-
 ни, что низкое качество «продукции» и сомнительное моральное состояние де-
 тей потребовали публичного вмешательства⁵⁷. Так внимание писателей к твор-
 ческому сознанию ребенка, зародившись задолго до Октября, перешло в 30-е
 годы в самоунижение перед его сомнительной славой. Недоверие теперь вызы-
 вали и произведения в манере детского речетворчества⁵⁸.

В тревогах рубежа 30–40-х годов, когда официально было предписано созда-
 вать произведения на темы труда и обороны, восторги в адрес детей-
 речетворцев исчезают из печати. Детская книга стала почти сплошь дидактич-
 ной, актуализирован был образ мудрого и сильного взрослого, голос автора

«повзрослел» (например, рассказ Л. Пантелеева «Честное слово»).

«Старая» детская литература формировалась «естественно». Новое качество она обрела благодаря *«программе» Горького*, сыгравшей роль дополнительного фактора. Велико было его влияние и на издательское дело в области детской книги. Детская литература в горьковском понимании должна была стать подготовительным этапом к освоению литературы для молодежи, которая, в свою очередь, должна была развиваться по следующим направлениям: произведения о *«человеке-творце, преобразователе жизни и создателя новой действительности»*, о гармоничных взаимоотношениях трудящегося человека и природы, об опоэтизированной технике, об истории прошлого (ради оценки настоящего и планов на будущее), о социалистическом понимании труда и трудовых отношений, о молодых индивидуалистах прошлого и их историческом поражении (Агеносов 1978). «Новая» детская литература должна была сменить «отсталую» литературу, цивилизованные формы с заданными «полезными» свойствами должны были вытеснить стихийно сложившиеся формы с комплексом свойств, несших детям как «пользу», так и «вред». Эта литература неизбежно входила в оппозицию к прежней форме собственного развития. Новаторство ценилось больше традиционности, требовались никому не известные создатели детских книг, свежие примеры, чтобы создаваемая литература быстрее обрела статус классики.

Сложилось так, что в основу жанровой системы «новой» детской литературы были положены авторская сказка и повесть. Начальные опыты были сделаны именно в жанре сказки, а первой настоящей удачей было признано «Детство» А.М. Горького⁵⁹. Однако это были сказка и повесть без привитых сентименталистами и романтиками волшебства и «прекрасной меланхолии», т.е. в структуре этих жанров были редуцированы элементы литературного происхождения, их место заняли элементы, заимствованные из переосмысленного народного творчества. Так, антиволшебные, по сути своей, сказки «Старик Хоттабыч» (1938) Л.И. Лагина и «Волшебник Изумрудного города» (1937–1939) А.М. Вол-

кова написаны на основе зарубежных литературных источников и являются попыткой выразить на языке западной книжно-сказочной традиции творимый «новый мир». Что касается других не менее знаменитых советских сказок – «Три толстяка» (1924, опубл. 1928) Ю.К. Олеши и «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1924–1933, опубл. 1935) А.Н. Толстого, то их авторы прибегнули не только и не столько к книжно-литературным источникам, сколько к своему восприятию народной карнавалльно-театральной культуры. «Аттические сказки» (1921–1922) Ф.Ф. Зелинского, написанные в «высокой» традиции (их исследование будет предложено далее), остались без внимания, а «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» (1934) А.П. Гайдара с ее открытым фольклоризмом, хотя и была раскритикована за «манерность» критиком А. Ивичем, стала главной сказкой эпохи.

«Программа» создания детской литературы была подхвачена С.Я. Маршак. Он с юных лет попал в окружение Горького, был членом фольклористического кружка О.И. Капицы; именно их идеи связи детской литературы с фольклором и всей мировой литературой легли в основу его творческой и организационной деятельности. При этом Маршак (1971: 584) подчеркивал: *«Я пришел к детской литературе через театр»*, – имея в виду ряд пьес, написанных вместе с Е.И. Васильевой (Черубиной де Габриак). Иначе говоря, модернизм с его игрой и верой в символы оказал воздействие на претворение задуманного великого дела.

В числе возникших полузапретов оказалась тема дореволюционного детства. На это обстоятельство литературного процесса обратила внимание М.О. Чудакова (2001: 322): *«В дело замены “старой” России “новой” входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое – тема детства, неминуемая для поэта, как напомнила Ахматова, в 20-е годы для многих оказалась запретной. / “Детство Никиты” Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, “оправданное” его возвращением, снисходительно помещенное в тот несовременный ряд, который открывался “Детскими годами Багрова внука”; “Детство” Горького было “оправдано”*

ужасами этого детства; “Детство Люверс” Пастернака было вызовом, почти загипнотизированно принятым критикой <...>».

Государственный контроль способствовал развенчанию семейных ценностей и свертыванию темы семьи в ранней советской книге для детей. Яркий пример – творческая судьба А.И. Ульяновой-Елизаровой (1864–1935)⁶⁰. Мало-помалу «перегиб» исправлялся – прежде всего, авторами, писавшими для маленьких детей: З.Н. Александровой, С.В. Михалковым, Е.А. Благиной. Стихотворение Е.А. Благиной (1903–1989) «Вот такая мама» было написано в 1936 г., а три года спустя оно дало название сборнику, принесшему поэтессе славу; этот сборник стихов об идеальном мире традиционной семьи был этапным в развитии советской поэзии для детей. Впрочем, и дети «среднего возраста» также имели некоторую возможность увериться в непреложности семейных ценностей, например, прочитав повесть Лидии Андреевой «Катя и Шарик» (М.; Л., 1926), начисто лишенную политинформации, с популярным в то время сюжетом поиска ребенком родни.

И все-таки на периферию литературно-издательского процесса было вытеснено творчество интимно-семейного звучания, на первом плане оказалось творчество для публичного исполнения. «Новая» детская литература в советских условиях утратила ценное качество, разработанное в романтический и постро-мантический период, – интимность, правда, зачастую переходившую в слащавую «задушевность». Так, диалог-разговор все меньше напоминал исповедь и этическую беседу и все больше – общественный диспут, который легко разыграть в агитационном театре. Любовь к «прекрасной меланхолии», воспетая основоположниками русской литературы для детей – Н.М. Карамзиным, В.А. Жуковским, оказалась в изгнании, вместе с поэтами-эмигрантами («сентиментальное направление» продолжил бывший сатирик Саша Черный в стихах своего сборника «Детский остров», 1920–1921).

После Октября язык детской книги быстро менялся. Вводился новый литературный «этикет» (термин Д.С. Лихачева), который был задан еще до Октября «подпольными» авторами революционных гимнов, пропагандистских статей,

лозунгов, прокламаций, стихами «сатириконцев», баснями и песнями Д. Бедного. Официозная литература для детей 20-х годов (в особенности первый пионерский журнал «Барабан») была эпигонским продолжением пропагандистской литературы революционеров-нелегалов. Наиболее интенсивно развивалась сатира о детях и для детей (В.В. Маяковский, А.Л. Барто, С.Я. Маршак), что было «возвращением» к эпохе просветителей, к фонвизинским «недорослям».

«Программа» обновления литературы постоянно подвергалась воздействию «стихийных» сил литературного процесса. Писатели хотя и вынуждены были в большей или меньшей мере приноравливаться к жесткому партийному контролю, все же оставляли за собой некоторое пространство творческой свободы, находили в современности живую культуру и настоящее искусство⁶¹.

История детской литературы была переплетена с историей государства и политической борьбы. Собственно литературные влияния здесь менее значимы, чем в литературе для взрослых, и нередко имеют характер продолженного в своеобразной форме диалога об острейших общественных вопросах. Так возникает идеологическая двуплановость произведения: план, предназначенный детям, играет роль завесы для настоящего смысла, скрытого в плане для «догадливого» читателя, или аллюзии, отсылающей его к известному контексту. Эзопов язык (Марголина 1990), развившийся в дореволюционной рабочей печати, в баснях Д. Бедного, сделался стилевой тенденцией детской литературы 30-х годов. Таково «веселое» стихотворение «Из дома вышел человек...», написанное Д. Хармсом в мрачном 37-м году.

Помимо подтекстовых, автором определенных аллюзий, возникали еще и аллюзии надтекстовые, зависящие исключительно от сознания читателя. В.Н. Турбин (1927–1993) свидетельствовал: *«Ни “Колымские рассказы” Шаламова, ни “Архипелаг ГУЛАГ” Солженицына, ни старательная повесть Лидии Чуковской “Софья Петровна” не передают и сотой доли ощущения ужаса, охватившего страну в необъяснимые годы. <...> Странно: только детская литература 30-х годов <...> смогла приблизиться к ожидаемой точности. И чем более фантастичны были описания приключений Буратино у Алексея Толстого*

или подвигов доктора Айболита у Корнея Чуковского, тем точнее они оказывались. Создавался образ чудовища, <...>, под всепроникающим взглядом которого люди все же как-то живут, копошатся, да еще ухитряются и веселиться <...>» (1994: 412–413). Детство как социальная реальность воплощалось в сказочных иносказаниях, в «иных» пространствах и условно-прошлых временах.

Начавшийся *кризис утопических идей «века ребенка»* – еще один фактор развития детской литературы. Недаром русские эмигранты выпускали альманах «День русского ребенка», в названии смиренно ограничив несбывшиеся надежды. Еще Ф.М. Достоевский прогнозировал опасное сращение в личности культивируемого «детства» с бунтующим индивидуализмом. В 1904 г. Г. Уэллс в романе «Пища богов» (The Food of Gods) изобразил детей-гигантов, появившихся в результате научного открытия новой Пищи; они – бедствие для человечества и для себя самих.

С другой стороны, Л.А. Троцкий (1991: 344) в 1908 г. восторгался утопией мюнхенского поэта Ф. Ведекинда, который в стихах воспел мечту об особой системе воспитания, основанной на скептицизме, нигилизме и эротическом эстетизме (девочки и мальчики с младенчества воспитываются вне семьи, в раздельных детских коллективах; цель воспитания – создание эстетически совершенного тела). Троцкий одобрительно заметил: *«Русская интеллигенция в течение какого-нибудь года создала Ведекинду популярность, какой он не имеет у себя на родине»*. В начале 20-х годов Троцкий будет развивать идеи воспитания *«более высокого общественно-биологического типа»* – сверхчеловека.

В ответ на утопии и антиутопии А.А. Блок (1960: 298) в предисловии 1919 г. к поэме «Возмездие» писал: *«<...> мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа <...>. <...> Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; <...> последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание: он готов ухватиться своей человечьей рученкой за колесо, которым движется история человечества. И, может*

быть, ухватится-таки за него... <...> вся эта концепция возникла под давлением всей растущей во мне ненависти к различным теориям прогресса».

М.А. Волошин (1989: 327) в стихотворении «Государство» (13 апр. 1922 г.) назвал главное зло, творимое государством, – воспитание: *«В ребёнке с детства зреет узурпатор, / Который должен быть / Заране укрощен. / Смысл воспитанья – / Самозащита взрослых от детей»*. По мысли Волошина, России стоит бояться Ребенка – в память Димитрия, от которого наложено проклятье стране на триста лет (стихотворение «“Dmetrius-imperator” (1591–1613)»). Указав годы Смуты и дав название стихотворению по подписи Самозванца, обратившись к идее Р. Штайнера о череде воплощений (царевич – Самозванец – новый герой), поэт напомнил о лжи, питавшей романовское правление, и указал на новое воплощение – Распутина⁶². Новая смута разразилась три века спустя, одним из ее художественных воплощений стал мистический образ мстящего Ребенка.

Одновременно с Волошиным прибегнул к тем же мотивам, связав их с темой голода, Вел. Хлебников (1986: 179): *«Везде, везде зарезанных царевичей тела, / Везде, везде проклятый Углич!»* (стихотворение «Всем», апрель-май 1922 г.). 1913-й год был отмечен и Г.В. Ивановым (1894–1958) – в стихотворении «Уличный подросток»: *«То наглый, то трусливый примет вид. / Но финский нож за голенищем скрыт, / И с каждым годом, темный взор – упрямей»*. Выражение «красные дети», появившееся сразу после Октября, имело ярко выраженную отрицательную коннотацию и было связано с состоянием стыда и страха интеллигенции перед «погубленным поколением», захватывающим власть. Портрет красного От имени футуристов выступил В.В. Каменский (1884–1961). В «Гимне 40-летним юношам» (1924) он саркастически изобразил свое поколение «героев» нового времени. Это одно из произведений, знаменовавших начало поставангарда, т.е. реакции на механистическую утопию авангарда⁶³: *«Вздыбили на дыбы Россию нашу. / <...> / И мы читаем в 40 лет / В картинках Робинзона. / И это наше детство – прелесть, / И это наше счастье – рай»*. Схожие мотивы «младенца-комсомольца» звучат в стихотворении «Но-

вый Быт» (1927), «мира-младенца» – в поэме «Торжество земледелия» (1929) постфутуриста Н.А. Заболоцкого.

Портреты поколения, представленные Каменским и Заболоцким, соотносятся с двойным портретом четырнадцатилетнего Века и вечного Времени, созданным П.Г. Антокольским (1896–1978; цит. по изд.: Антокольский 1971: 376–377) в стихотворении «Изображение века» (30-е годы): *«И вырос оболтус, бесплотный, как тень, / Безвкусный, как устрица, сноб. / Он с отрочества сочинял дребедень / И чувствовал смертный озноб. / <...> / Но выросло Время над веком, – летя, / Куда-то, где были друзья! / В могучие игры играло Дитя, / Ручонкою няньке грозя»*. Утопическая мечта о «веке ребенка» претворялась литературой в страшный образ «века-ребенка». Новая гармония обретена была в идее все-сильного Времени, укрощающего века. Помимо общего историософского утешения, Антокольский уповал на свое поколение, жадное до книг (*«Так вырос над веком Живой человек»*). В противоположность обвинительной позиции Каменского и Заболоцкого, Антокольский (1936: 35) видел трагический конфликт между убыстряющим ход временем и темпом развития культуры (*«Куски истории»*): *«Век знал, что некогда учиться, / Знал, что гадает на бобах, / Ч т о д о л г о м о л о к о в о л ч и ц ы / Н е п р о с ы х а е т н а г у б а х»*. Обращение поэта к римскому коду не случайно: взамен так и не наставшего христианского Третьего Рима, переживалось рождение нового, «красного» Рима. Век-дитя и дитя века, как Ромул и Рем, смешивая человеческое и звериное, создают новую цивилизацию, однако и их черты, и черты творимого ими мира ужасны для человека культуры. Две силы над силой Века – Время и Человек – таков план выхода из кризиса личного сознания и истории, предложенный Антокольским.

В начале 30-х годов К.Г. Юнг неожиданно и резко обрушился на германских педагогов, видевших свою цель в воспитании личности в духе идей «века ребенка»⁶⁴. Педагоги, способствовавшие укреплению фашистской идеологии, культивировали слабейшие стороны детского состояния – инфантилизм, социальную безответственность, некритичность мышления и способность к слепому

подчинению. «Век ребенка», провозглашенный Э. Кей, закончился в Европе с наступлением фашизма, да и в России все реже вспоминали о надеждах, связанных с «веком ребенка», и все больше профанировали идеи утопического учения.

Именно этим можно объяснить тот факт, что Даниил Хармс создавал анти-утопию детства и не раз декларировал свое отвращение к детям, усиливая эксцентризм выбранной поведенческой маски. Наиболее шокирующие заявления о детях писатель сделал в самую суровую для него пору – во второй половине 30-х годов. Тем не менее, по воспоминаниям М.В. Дурново-Малич (по изд.: Глоцер 2001: 72–73, 86–87), работа Хармса для детей была тщательной и трудной, и, вопреки «отвращению», успех у детей его выступления имели небывалый. Хармс менее всего был склонен воспевать в ребенке личность. Скорее наоборот, он стремился к абстрактному, числовому отображению детей как «массы», организованной в «отряды» (слово «разложимо» на образы и цифры – ряды нулей и единиц, девочек и мальчиков). Распространенный советский неологизм-оксюморон «*детский очаг*» (т.е. учреждение для присмотра за детьми) в его фантазии нужно было представить буквально: очаг – яма для огня. Вряд ли подобные фантазии рождались от действительного отвращения. Хармс не смог дописать очень страшный «реалистический» рассказ о девочке и старике-извращенце: изображение деталей выдает его отвращение – но не к ребенку, а ко взрослым, к их литературным трафаретам, к бытовой, речевой и книжной лжи о детях. Его гротесковые сюжеты о детях были продолжением не только действительных противоречий советского детства, но и деформаций современной массовой культуры, а также устарелого, но все еще популярного декадентского воспевания детей, балансирующих между смертью и эросом.

Кризисы в представлениях о ребенке возникают периодически. После идеализации детства Ж.Ж. Руссо и последовавших за ним Шлегелем и романтиками зазвучали возражения сторонников просвещенческой доктрины (в России – прежде всего Д.И. Фонвизин). Критика национального характера в романе «Обломов» И.А. Гончарова шла именно через выявление «застрявшего» ребенка в

главном герое. Кризис рубежа XIX–XX вв. отличался тем, что он пришелся на пору творения мифа о «прекрасном новом мире» – эре Водолея, и потому имел самый широкий в истории радиус действия.

Чем более авторитарной становилась советская культура в 20–30-е годы, тем меньше оставалось места в пространстве образа героя для художественного психологизма и, как следствие, ребенок изображался как маленький взрослый. Образ сводился к безличному знаку, сюжет – к формуле действия.

В пропагандистской литературе выработался особый прием, который можно обозначить термином из словаря геометров и математиков: конгруэнтность фигур (масштабированное подобие фигур при векторном расположении их относительно друг друга). Ребенок подобен взрослому во всем, направление его жизни строго параллельно устремленности взрослого. Так, первый номер за 1932 г. журнала «Малыши-ударники» открылся двумя стихотворениями А.Л. Барто (1906–1981), помещенными одно за другим. В «Октябрятской школьной» школьник и рабочий подобны: *«Отцы у станка / и мы у станка. / Парты – / станки / наши. / Не молот / тяжелый / мы держим в руках, / а книгу, / тетрадь, / карандаш»*. Не только по возрастной «вертикали», но и по интернациональной «горизонтали» сохраняется «механо-математическое» подобие («Октябрят всех стран»): *«Они за учёбой, / они в труде, / у них сегодня не мало дел, / чтоб вырасти знающими бойцами, / чтоб бодро пойти / за своими отцами / железною сменой – / за рядом ряд – / в боях мирового Октября»*.

В конце 30-х годов «симметрия» идеала ребенка воспринималась как «перекос». *«...От автора требуют, чтобы герой-школьник был сделан не из плоти, а из мрамора своего будущего памятника, чтоб он отрезал от себя провинившихся перед обществом родителей, как ногти или локон волос <...>»*, – писала А. Бруштейн (1940, 8 дек.). Пренебрежение художественным психологизмом, требующим от писателя большого мастерства и глубины мышления, обернулось расцветом массовой литературы с самыми грубыми стереотипами и шаблонами. Статья А. Бруштейн «Пока часы салютуют новому году» (там же: 31 дек.) целиком посвящена этой актуальной проблеме, хотя и с «безопасными»

примерами из прошлого: «*“Мальчик у Христа на елке” – это было творчество. Но легионы мальчиков, замерзающих в буржуазных рождественских рассказах, – это уже была стереотипия*». Политические шаблоны в литературе для детей в конце концов привели к дискредитации некоторых наиболее грубо и часто эксплуатировавшихся сюжетов. Новый «совершенный ребенок» являл собой образец профанации классической модели изображения идеала: «выпав» из христианской символики, невозможное дитя с пеленок проявляло добродетели советского человека. Вместе с тем, «детское» переносилось в структуру карикатуры на взрослого – «образцовой особи», как в романе Ю.К. Олеси «Зависть» (1927).

Собственно эстетическим фактором была ***смена преобладающего пафоса в литературе и искусстве***. Пять лет спустя после революции издатель и библиофил А.М. Калмыкова (1849–1926), отмечая расширение детского книжного дела как одновременное «возрождение» и «новорождение», особо подчеркнула: «Только об одном отделе детской литературы можно сказать, что он родился <...> – это отдел юмористического, как в рассказах, так и в произведениях для театра детей и подростков» (Новые детские книги 1924: 11). Старейшая работница книжного дела, соратница Ленина и Крупской судила об истинном первом достижении советской детской литературы объективно. И сегодня ее вывод не вызывает сомнений. «Веселая» детская книжка – главное достижение послеоктябрьской литературы, ответ обновившейся культуры на ожидание нового народного гения, равного «веселому» Пушкину.

Впрочем, это достижение явилось итогом длительной, еще дооктябрьской подготовки общественного вкуса к перемене слез на смех. Опорой этого переворота было новое осмысление феномена Пушкина, «пушкинианство» как реакция на декадентство и кризис символизма. Пушкин виделся Блоку как «дитя», Ахматовой – «смуглым отроком». В.В. Розанов (1999: 170–171), призывавший в 1912 г. «К Пушкину, господа!», преодолевал декадентство, с одной стороны, и обновлял понятия «детская книга», «детская литература» – с другой. Писатель приглашал «виртуозов обложки» оформить детские издания, с тем,

чтобы Пушкин *«стал дядькою-сказочником для русских детей»*. Розанов хотел бы видеть в детской книге искусство в высшей мере совершенное, а мерой считать творения Пушкина, Шекспира, Гёте. Позже Детгиз проделал огромную работу по пропаганде «веселого Пушкина» среди советских детей. С.Я. Маршак написал блестящие статьи о Пушкине, с той ясностью и живостью, которые делают их образцами литературной критики для детей. В 1937 г. И.А. Ильин (1883–1954) призывал эмигрантов (там же: 349, 350) возвратиться к «русской душевной свободе», к пушкинскому «дару *прожигать быт смехом и побеждать страдание юмором*» (выделено автором – И.А.). Пушкинскую веселость философ представил сущностью русского характера; «детскость» гения образована, по его мнению, слиянием языческого мифа, светской поэзии и православной молитвы: «В мудрости своей он умел быть как дитя. И эту русскую детскость <...>, столь отличающую нас от западных народов, серьезничающих не в меру и не у места, Пушкин завещает нам, как верный и творческий путь. <...> Пушкин есть начало очевидности и радости в русской истории».

Эмигранты создавали литературу для детей преимущественно веселую, хотя сами переживали тяжелые времена. Так, стихи из «Детского острова» Саши Черного проникнуты радостью, смехом. В.В. Набоков (2000: 516) начал свой писательский путь с публикаций в сборнике «Радуга. Русские поэты для детей» (1922), подготовленном Сашей Черным, и перевода, названного «Аня в Стране чудес» (1923). Он смягчал трагедию иронией, оттенком беспечности («Феина дочь утонула в росинке...», впервые – в 1922 г.). Его ответом трагическим писателям прошлого было стихотворение «Достоевский» (начало 20-х годов). Стихотворение «Детство» (1922) Набоков завершил самооценкой вполне в пушкинском духе: «...и после, может быть, потомок любопытный, / стихи безбурные внимательно прочтя, / вздохнёт, подумает: он сердцем был дитя!»

На обоих берегах, советском и эмигрантском, потребность в радости, мудром, «детском» веселье предопределяла движение русской литературы в той ее части, которая была адресована детям или была связана с концептом «детство».

Подведем некоторые итоги.

Необъективно представление о том, что детская литература пережила второе рождение благодаря Октябрю. На деле, Октябрь придал ей свою идеологическую окраску. Собственный язык, а это главное в искусстве, она получила чуть раньше. Стиль «новой» детской литературы был впервые разработан не в Смольном, не случайно этот стиль сохранился при разрушении советской идеологии и падении СССР.

В начале XX века к двум слагаемым понятия «детская литература» (круг детского чтения и литература для детей) добавилось третье – литературно-речевое творчество детей, которое, не будучи собственно литературой, а оставаясь словесностью (в понятиях С.С. Аверинцева), сыграло роль стилеформирующего фактора.

Разделение детской литературы на «старую» и «новую» не означало распада «ядра» концепта «детство», скорее это было бурным проявлением свойств концепта в условиях начала перехода России и всей Европы в эпоху глобализма. Цельность обеспечивал не только «запас прочности», заложенный в самом концепте, но и некоторые позитивные факторы среды, среди которых важную роль сыграл небывалый до того подъем исследовательского, критического, художественно-творческого внимания к детской литературе и образу ребенка.

1.3. «Русская античность» в концепции детства и развитии литературы для детей

Рубеж XIX–XX вв. в России, как и в Европе, был «золотым веком» для исследователей и пропагандистов древностей Греции, Рима, Египта, а также Китая, Японии. Царская семья патронировала «русскую античность», и в дворянских семьях с промонархической ориентацией было принято прививать детям любовь к древностям. Всякое сколько-нибудь серьезное воспитание и образование обязательно включало в себя знакомство с древними памятниками искусства и литературы. Никогда еще культура античности и культура детства не сходились так близко в русской истории. Однако официальное насаждение классицизма встречало противодействие со стороны демократов, авторитет классицистов постоянно подрывался сложившейся в демократических кругах

казенно-официозной репутацией «русской античности» (Фролов 1999: 522). Дети, ровесники нового века, оказались заложниками этого противоречия. К тому же, им предстояло испытание разрывом между «детской» религией и принятым в обществе «прогрессистов» атеизмом. В связи с этим необходимо рассмотреть схождения и расхождения концепта «детство» с античным наследием.

Выражение *«русская античность»*, употребленное Г.С. Кнабе (2000) как название учебного курса, отличается широтой предметности и филологической красотой, однако это не термин, а парадоксальное совмещение антиномий. Смысл оксюморона распадается на три значения – «содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России», а объединяется понятием идеала; во всяком случае, восприятие определенных витков русской истории воспринималось культурным сознанием как возрождение античности, приближение нового «золотого века» цивилизации и культуры. Удобство выражения «русская античность» делает его незаменимым рабочим понятием.

Более строгие понятия – «античность» и «античное». Первое из них подразумевает цивилизацию и культуру античного периода – совершившийся в прошлом целостный и неповторимый феномен. Так рассматривается античность в классической филологии. Во втором понятии «античное» – фактор истории, действие которого обусловлено кардинальным изменением миропонимания и отношения к состоявшейся форме культуры со стороны культуры, становящейся в настоящем времени⁶⁵. Следовательно, ближе всего к задачам данного исследования оказывается понятие «античное», в более узком контексте синонимичное выражению «русская античность». Известно своеобразие стадияльного развития русской литературы: она *«возникла <...> очень далеко от центров античной культуры, которая имела такое большое значение для народов Запада. И она начала свое развитие несколько позднее их литератур <...>»* (Поспелов 1988: 168). Русская античность представляет собой реакцию не только на саму античную культуру, но и на европейское понимание ее.

Понятия «античное» и «детское» соотносятся между собой по закону подобия. Наполняющие их идеи одни и те же: фактор влияния части прошлого на

настоящее, овеществленный в предметах и воплощенный в классических формах литературы и искусства идеал, неосознанные и сознательные устремления вспять «реки времен» – к «золотому веку», точное объективное знание реалий и упорное отрицание субъективности высокой оценки.

Взаимное подобие понятий раскрывается и на коммуникативно-лингвистическом уровне. Характерно отношение культурного сознания XX в. к языкам древних греков, латинян и... детей: признавая присутствие этих языков в современной культуре условным, мы склонны признавать их за языки, на которых говорит сама Истина. На языках Истины не принято разговаривать, но принято цитировать, таким способом «подсвечивая» контекст в наиболее эстетически значимом ракурсе.

Не случайно именно в пору кризиса классического гуманитарного мышления была объявлена новой эстетической ценностью детская речь, причем ей был субъективно придан более высокий статус языка, которым речь детей никогда не является в действительности. Первые исследователи детской речи, в их числе В.В. Виноградов, К.И. Чуковский, О.И. Капица, собирали примеры детских речений – для цитирования и «перевода» на «несовершенный» язык взрослых. Они воспринимали живую детскую речь, с одной стороны, как быстро исчезающую и вновь появляющуюся «натуру», с другой – как альтернативу языку взрослых, мертвеющему, в язвах канцелярита.

Законом подобия можно объяснить и метафорический смысл слов «детское», «детство», когда речь идет о начальном периоде какого-либо явления, развивавшегося синхронизировано с движением всемирной истории, – детство человечества, детство нации, детство науки.

Понятия «античное» и «детское» были особенно сближены в марксистских, по своей сути романтических, воззрениях на всемирную историю. В.Ф. Асмус (1937: 49–50) в очерке «Классики античной эстетики», как о само собой разумеющейся аксиоме, напоминает о словах К. Маркса (1929) по поводу «античного» и «детского» – в его «Введении» к «Критике политической экономии». Для самого же Маркса объяснить непреходящее обаяние греческой античности

проще всего было через понятие «детство», при этом он прибегал к античной же, идущей от Аристотеля, аргументации: современный человек, при посредстве древних классических образов, воспроизводит свою истинную сущность. При этом человек вовсе не возвращается к давным-давно пройденному этапу мифологического мышления, это было бы невозможно. Но искусство, порожденное «детским» периодом мифотворчества, не теряет своего эстетического значения на последующих этапах развития культуры. Маркс называл греков «нормальными детьми», именно этим качеством греков объяснив значение их искусства, и делал вывод, что детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, обладает для нас *«вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень»*. В рассуждении Маркса звучат отголоски не только аристотелевских теорий эстетики и воспитания, но и неоплатонических воздыханий по невозвратной «золотой» поре античности.

Из аристотелево-марксовой аргументации следует вывод, с опорой на историю эстетики А.Ф. Лосева: детство есть «эйдос», видимая идея человеческого бытия в двух его значениях – конкретно-индивидуальном и всемирно-историческом. Такая формулировка концепта оставляет открытым пространство для связей с христианским дискурсом. Отсюда остался только шаг до символизации «детства», он и был сделан в культурной практике модернистов.

Русские литераторы, так или иначе воспринявшие и гегельянство и марксизм, сверившие их с новейшими западными и русскими учениями, остались верны идее «детства» культурного человечества. Вспомним блоковское: *«Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках»* («Равенна», 1909).

В начале XX в. упование на «славянское Возрождение» посредством обращения к античному гуманизму объединяло вождя символистов Вяч.И. Иванова и ученого Ф.Ф. Зелинского⁶⁶, отчасти примыкал к ним И.Ф. Анненский. Их научная, художественно-творческая и учебно-просветительская работа в целом способствовала борьбе с декадентством – ощущением усталого, одряхлевшего мира, которое охватило многих, в особенности молодежь. Напоминанием о «золотых веках» эллинской и римской культуры, о расцветающих силах моло-

дых наций они надеялись вернуть детски-мудрую любовь к жизни своим современникам.

В современном рационалистическом понимании детство отдельного человека неповторимо и невозвратно, конкретно само по себе и связано с данной личностью и судьбой. При этом художественное сознание приращивает новые и новые смыслы, под которыми скрывается начальное действительное ядро. Слову «детство» придается статус символа, соединяющего реальный момент настоящего времени с идеализированным моментом прошлого, а через переживание «золотого века» детства постигается универсальный смысл истории и культуры.

Закон подобия позволяет видеть различия между понятиями «античное» и «детское». Самое существенное различие заключается в зеркальной, т.е. обратной, опрокинутой последовательности рефлексии.

«Античное» – часть культуры (и лишь затем мировосприятия) прошлого, действующая как фактор в настоящем пространстве культуры и сознания. Писатель знакомится с неродным для него языком чужой, давно завершившейся культуры по ее многочисленным, но обрывочным следам. Эти следы запечатлены в материальных формах, служащих идеальными образцами в его собственном творчестве, которое обращено к современникам и одноплеменникам.

«Детское» – часть мировосприятия (и лишь затем культуры) прошлого, действующая как фактор в настоящем пространстве сознания и культуры. Здесь писателю не надо знакомиться с целым миром неизвестного, да еще на чужом языке, он обращается к тому, что ему известно и дано вместе с жизнью и речью. Все культурные формы «детского» образованы в поле личного мировосприятия, при творческом участии личности. Сохранившиеся личные предметы культуры (игрушки, книги и т.п.) выступают в качестве средства коммуникации между человеком и обществом; с помощью предметов и их описания язык внутреннего диалога переводится на язык диалога со всеми. Язык диалога с самим собой субъективно осознается даже более родным, нежели тот, на котором личность идентифицируется в пространстве настоящего.

Примером может служить стихотворение А.А. Ахматовой «Мурка, не ходи, там сыч...» (предположительно 1911 г.). Форма стихотворения, законченная сама по себе, воспроизводит отрывок, будто обрывок из полузабытой детской речи, прочитанный в ином, взрослом контексте речи и культуры. *«Но, может быть, поэзия сама – одна великолепная цитата»*, – так определяла интертекстуальную сущность поэзии Ахматова. Это «цитата» из речи ребенка, код, с помощью которой поэтесса заново «прочитала» современность. Когда-то для ребенка подушка с вышитым сычом была знаком чужой культуры взрослых, но в контексте современности тот же одиночный предмет указывает взрослому на былой мир детства. Определенная и вербализованная сущность детства выступает в качестве самостоятельной эстетической ценности. Диалог поэтессы со всеми ведется на языке цитат из собственной детской речи. Стиль, построенный на цитировании детской речи, неизбежно включает в себя приемы стилизации речи детей и детской субкультуры. Можно с большой долей уверенности говорить о глобальной стилизации как основе поэтики литературы для детей. Вопреки мнению о подражании, ученическом следовании литературы для детей классической литературе для взрослых, стоит говорить об аристотелевском мимесисе литературы для детей в отношении реальной памяти детства.

Как известно, судьба древнего наследия в русской культуре связана с «византизмом» Руси, ее фактической непринадлежностью к римской империи, свободой от «язв» римской истории, и вместе с тем с идеей духовного наследования Риму, Византии, более древним предшественникам – Вавилону и Египту, погибшим царствам – Греческому, Серпьскому, Басаньскому и Арбаназскому и «инии мнози»⁶⁷. Образ Московского царства – Третьего Рима – актуализировался в эпоху последнего расцвета и одновременно кризиса Российской империи (конец 1880-х – начало 1910-х годов) и поддерживался, с одной стороны, на уровне государственной политики в области образования, культуры, великосветского быта, с другой – интенсивно разрабатывался во всех сферах интеллектуального и художественного творчества. Официальную доктрину Третьего Рима критиковал В.С. Соловьев, напоминая о падении Византии и предлагая

более объективную, с его точки зрения, теорию «панмонголизма»; ему вторили А.А. Блок, О.Э. Мандельштам. В поисках альтернативы «панмонголизму» поэты приходили к идее «детской» радости – особой, альтернативной духовной силе.

Формально античность и христианство прекратили старинный спор и заняли положение взаимодополняющих дисциплин в гимназиях, но на деле изучение античности было поставлено куда лучше, чем изучение «Закона Божьего», хотя и не так хорошо, как задумывалось реформаторами образования. В итоге выросло поколение знатоков древнегреческого и латинского языков с весьма шаткими религиозными идеями, поколение граждан неосуществленного Третьего Рима, единственных наследников чуть ли не всей цивилизации, которым суждено было повторить сомнения, муки и подвиги римлян первых веков христианства.

Вместе с реанимированным образом Третьего Рима воскресли и древние противоречия. Прежде всего, в антагонизме восстали две системы ценностей: одна восходила к староримским гражданским добродетелям, другая – к «новоримскому» пониманию жизни, о чем речь уже шла выше. *«В культуре последующих веков античное начало всегда ассоциировалось с понятием гражданской нормы, ответственности перед ней, с принесением себя ей в жертву»* (Кнабе 2000: 16), т.е. со староримской системой ценностей. Обратной стороной классического античного идеала была жестокость, в древности принимавшая чуть ли не первобытные формы (человеческие жертвоприношения, кровавые зрелища), а в новое время – более изощренные формы насилия над личностью. Сама античная культура выработала свой коррелят – этику и эстетику эйскепизма⁶⁸.

В русской культуре коррелят традиционно, начиная со средневековья, вырабатывался святоотеческой мыслью; в последний же, третий период актуализации античного наследия⁶⁹ корректирующая функция осуществлялась и через обращение к «золотому» пушкинскому веку, который, в свою очередь, пережил увлечение и разочарование античностью⁷⁰. Трудно без специальных исследований сказать, к кому чаще обращались в поисках духовной опоры люди военно-

революционных лет, – к эллинам и римлянам, Богоматери и Христу или к Пушкину. Ясно одно, всякое направление поиска выводило к образу Ребенка.

Русская история и культура, воспринятые в амальгаме с античностью и верованием, обрели в «серебряном веке» идеальные черты⁷¹; стремление к Всеединству сняло те движущие, но от того не менее острые противоречия античности, которые видны всякому непредвзятому историку или романтическому писателю и которые были общим местом в литературе первой половины XIX в. Вместе с тем на рубеже веков усилилась и без того заметная идеализация Эллады – в противовес италийскому наследию, явные противоречия которого не позволяли идеализировать Рим, ставший символом огосударственной культуры.

Античность переживалась культурным сознанием как энтелехия (Иванова 1999). Помимо самой античности, деятели «серебряного века» (называвшие культуру своей эпохи «ренессансом» – Н. Бердяев, А. Блок, Элисс, Д. Мережковский) уповали на силу красоты, преобразившую Италию XIV–XVI веков. При этом, по исследованию С.В. Ясюнаса (2000: 13), *«Италия эпохи Возрождения была для них и “миной”, способной вызвать взрыв и разлом, обострить различные противоречия в современной культуре»*. *«Двойственность и противоречивость двух ренессансных культур непременно должна была завершиться самоотрицанием»* (там же: 17); заметим, что пик этого самоотрицания придется на послеоктябрьский период, когда глубокое разочарование в итогах революции приведет к критике ренессансной, антично ориентированной модели культуры (далее будет предложен краткий анализ детского рассказа Ал. Алтаева «Золотой мальчик»).

Археологические открытия Трои и критской культуры изменили веками складывавшуюся «русскую античность», исчерпавшую себя в аллегориях XVIII–XIX вв. Среди найденных сокровищ боги и герои будто ожили. Главные идеологемы «неоклассицистической» культуры начала XX в. выражены были в античных формулировках – «аполлоническое» и «дионисийское».

«Русская античность» этого периода имеет внутренний рубеж, совпадающий

с началом кризиса символизма. *«Если в символизме античный миф выступал как моделирующий принцип и материал для социально-культурных построений»* <...>, *то теперь восприятие античности радикально меняется*», – подчеркивает Н.Ю. Грякалова (Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 106).

Чувственное восприятие древности привело к формированию новой эстетической программы, чуть позже названной адамизмом. В русле нашей темы внимания заслуживают призывы Л.С. Бакста отказаться от *«раскрытия глубин собственной души»* в пользу *«обостренного ощущения формы»*, *«культа человеческого тела»*. Приводя это высказывание художника, Н.Ю. Грякалова обобщает его мысль, предвосхищающую идеи адамизма: *«“Искренность, движение и яркий, чистый цвет” – вот что пленяет в “дерзком и ослепительном” искусстве архаических эпох, а также в детском рисунке: здоровое, “первозданное” творчество “дикаря” и ребенка должно стать эстетическим ориентиром для будущего искусства»* (там же: 107–108).

Скорее всего, само выражение «серебряный век» было заимствовано из древнегреческой мифологии. На языке эллинских символов «золотой век» – это детство человечества, пора гармонии человека и космоса; «серебряный век» – отрочество и юность, пора первых испытаний; «медный век» – зрелость, время воинственных мужей; «железный век» – старость, время исчерпанных сил и погибающей свободы. Принципиальное отличие «золотого века» – в его невозвратности, неповторимости. «Золотое царство» выключено из циклического хода истории, оно имеет собственное, внутреннее время (немецкие романтики соотносили Золотое царство с Царством Божиим в своей историософии). Золотое царство, однако, не исчезло совершенно из универсального бытия, его отблески можно видеть в детские года.

Эпоху русского модернизма можно рассматривать как попытку избавиться от «медных» и «железных» оков, как возвращение на ту грань, где отделяется детство человечества от его отрочества и юности, где Вера еще имеет характер до-рационального, врожденного понимания. *«...Тогда времена были в некоем смысле младенческие»* (Зайцев 1993: 460). Эта попытка должна была совер-

шиться силою искусства и творческого, нерабского труда⁷². Неудивительно, что в новый «серебряный век» много писали о детстве, пересматривали всемирную историю в античном духе, т.е. в символах возрастов, особенно уповая на то, что именно в России грядет начало обновления мира.

Утопия о русском Возрождении подвергалась проверке вопросом о ребенке – в духе Достоевского. Вел. Хлебников (1986: 236) высмеял идиллическое сосуществование античной богини и сибирского шамана в *«стране озер и мхов»*: *«И с благословляющей улыбкой / Она исчезает ласковой ошибкой»* (поэма «Шаман и Венера», 1912). Обращение писателей к славянскому язычеству, начатое в державинскую эпоху, было еще одной формой корреляции античного наследия с русской культурой (языческой в своей подоснове), хотя принятие язычества, без какого-либо коррелята, было также невозможно. Хлебникова пугала власть идолов: *«журавль, к людским пристрастясь обедням, младенцем закусывал последним»* (поэма «Журавль», 1910; там же: 192). XX век не может быть возвращением к античной гармонии, так как Атлантида уже погибла («Гибель Атлантиды», 1912; там же: 221): *«Я жреца мечом разрублена, / Тайна жизни им погублена, / Тайной гибели я вею / У созвездья Водолея»*. В век машин наступает эра неоязычества, не уравновешенного культурой, и люди снова несут детей в жертву прилетевшему «железному журавлю».

Несмотря ни на что, античный код широко применялся в советской литературе, но «золотой век» включался в круг повторений, он был достижим и мыслился где-то в обозримом, хотя и далеком будущем.

Включение «золотого века» в круг представлений о реальном бытии, реальном ходе истории сопровождалось трансформацией представлений о детстве как «эдемской» жизни, замкнутой и самодостаточной в своем эстетическом совершенстве. Теперь детство предстало разомкнутым временем, включенным в общий линейно-поступательный поток социального прогресса. В 20-е и особенно в 30-е годы концепция детства стала напоминать римскую модель. Особую актуальность обрела тема Спартака: прежде чем Всесоюзная пионерская организация охватила всех детей страны, был период широкого распростране-

ния «отрядов спартаковцев», для которых создавалась своя литература, связанная с более ранней скаутской⁷³. В поэзии для детей зазвучали героические мотивы в духе стойко-романтической поэзии В. Гюго. Вершиной этой поэзии стала песня «Орленок» («Орленок, орленок, взлети выше солнца...», 1936) на стихи Я.З. Шведова – ученика В.Я. Брюсова, друга Э.Г. Багрицкого, товарища А.А. Фурманова.

* * *

В «детском» литературно-издательском процессе 20–30-х годов «русской античности» повезло больше, чем христианскому наследию. Конечно, целые пласты ее, если несли на себе печать «реакционных» имен, были отсечены и преданы забвению. В советских детских изданиях не встретить Гиппиус и Мережковского – бывших законодателей «новой» классики в детских журналах. Зато рецензент К. Локс (1936: 15–17) негодовал на детгизовское издание «Избранных стихов» В.Я. Брюсова, подготовленное Ц.С. Вольпе, – он отрицал и подбор стихотворений, и предисловие, при этом назвал самую идею брюсовского сборника для школьников «счастливым замыслом». Символисты все-таки вошли в «новую» детскую литературу, хотя их присутствие уменьшалось по мере развития советской поэзии.

Благодаря интеллигентам старой закалки, участвовавшим в создании «социалистической» культуры, осуществлялась, хотя и с важными потерями, передача идей «русской античности» дальше, поколениям, рожденным после Октября⁷⁴. Так, в 1934 г. педагог-методист М.А. Рыбникова (1958: 532) ставила *«вопрос о критическом усвоении античной литературы для целей коммунистического воспитания»*, подчеркивая использование пиитики и риторики древних педагогами XVII–XVIII вв., деятелями Французской революции и основоположниками марксизма. В детских изданиях 20–30-х годов быстро нарастает «римский» пласт литературы – художественной, познавательной, учебной. Советским детям передают всевозможные знания о Риме. При этом свободная Эллада остается в густой тени имперского Рима.

Трансформация жанров «новой» детской литературы шла сразу в нескольких направлениях. Одно из них делалось все заметнее при переходе от 20-х годов к 30-м – происходила ориентация коммунистических идеологов на античный канон выражения. Другое направление было ориентировано на детский фольклор. Оно перерабатывало в современные литературные формы поэтику живого фольклора, собирание и изучение которого вошло в научные приоритеты, и было альтернативой новой «русской античности», имевшей неподвижную систему греко-римских координат.

* * *

В 1920–1922 гг. в Петрограде и Москве началось практическое решение задач начального просвещения. Полубеспризорных детей собирали барышники-библиотекари, чтобы почитать им книжки – часто в городских дворах. Именно библиотекари заявили о голоде на современную детскую книгу. Они же просеивали новинки детской литературы, составляли картотеки и рекомендации в соответствии с требованиями момента. Вкусы руководителей детского чтения определялись их социал-демократической или большевистской «платформой». Как правило, они ценили классическую литературу, но рассматривали ее в свете современной партийности. Было и альтернативное движение, направленное на решение общей задачи – дать детям новой страны книжное знание в условиях полуразрушенной системы школьного образования. Голоса представлявших это движение профессоров не были услышаны, их «платформа» казалась безнадежно устарелой (даже не «платформа», а ее обломки).

В этих условиях сохранение фундамента культуры или хотя бы обломков на благо будущих поколений было делом чести для многих интеллигентов, в числе которых надо бы чаще называть Ф.Ф. Зелинского (1859–1944) – выдающегося ученого и популяризатора античного наследия. Имя Ф.Ф. Зелинского вписано в историю русского символизма, хотя символистом он никогда не был. С «отцом» символистов Вяч. Ивановым его связывала многолетняя дружба, основанная на общей любви к античности. Оба надеялись на великое Возрождение славянской культуры через обращение ее творцов к эллинскому гуманизму – исто-

ку христианского гуманизма (Асоян, Малафеев 2001). В статье «Античная гуманность» Зелинский утверждал, что европейская культура периодически возвращается к колыбели гуманизма, зародившегося в первые века до Рождества Христова, что дважды наступало время великих Ренессансов – в романском XIV в. и в германском XVIII в. Место и время третьего Ренессанса виделось так ясно – Россия, XX век.

Когда же надежда всей жизни рушилась, ученый-преподаватель уступил место сказочнику. Осенью 1921 г. он пишет книгу переложений античных мифов «Сказочная древность», адресуя ее читателям до четырнадцати лет. Напоминая в предисловии о том, что от сокровищницы греческой мифологии сохранилось примерно десять процентов, но и это очень много для нас, автор не мог не думать о судьбе этой десятой части в пору *«переживаемых невзгод»*. Строить новую культуру и воспитывать поколение родившихся в XX в. можно лишь на фундаменте античного гуманизма – эта идея была очевидна для ученого, озиравшего всемирную историю от ее начал до современности. Однако его переложения из «Сказочной древности» выполняли функцию учебно-просветительскую, отсылали читателя к прошлому без обязательного возвращения назад.

Для связи античности с современностью Зелинскому потребовалась более свободная форма. В 1921–1922 гг. в Петрограде вышли его «Аттические сказки», в четырех выпусках – явление элитарной литературы, неожиданное и странное в несостоявшемся третьем Риме. Первое появление «Аттических сказок» нашему современнику может показаться запоздалым возражением «книжного» ученого эпохе авангардного мироощущения. Литературная традиция, претворенная в «Аттических сказках», подчеркнута немодна и едва ли не полемична. Автор недалеко увел сюжеты «Аттических сказок» от античных мифов и легенд, в основу жанра положил античные модели романа и сказки, наподобие шедевра Апулея «Амур и Психея». Истоки традиции восходят к сентиментализму и преромантизму Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского и других писателей, видевших в античности общеевропейскую родину. Эти писатели свободно

обходились в своих сказках без идеи борьбы с олицетворенным злом, предпочитали изображать только добро и красоту. Зелинский отчасти отдал дань идее социального антагонизма, однако его больше волновало бурливое движение в мире аттической гармонии. Романтическое, неоромантическое или авангардное миропонимание было ему до крайности чуждо, разрушительным страстям он противопоставлял жизнестроительное слово-логос.

На первый взгляд может показаться, что «Аттические сказки» никак не связаны с трагической современностью. Погружение писателя в мир аттической гармонии так глубоко, что шум настоящего времени не достигает богов, жрецов, царей и цариц, любовников и мудрецов – персонажей сказок. К тому же манера повествования близка к стилю познавательной-нравоучительной беллетристики для светского юношества, каким он сложился в последние десятилетия XIX в. и в 1900-х годах. Однако выбор сюжетов и мотивов, их трактовка свидетельствуют об острой актуальности сказок. Зелинский использовал возможности сказочного аллегоризма для истолкования в кодах классической культуры российской истории, которую он воспринял единоподобно с процессом всемирной истории.

Аллегии в исполнении Зелинского приняли оттенок мистичности, поскольку для него в понимании аттического мира ключевым было слово «тайна», как и для многих современных философов. При этом тайной тайн, заключающей в себе ответы на все вопросы вымышленной или реальной истории, была идея происхождения, целевой первопричины – энтелехии, олицетворенной в образах детей. Неомифологически актуализированное «аграрное», циклическое представление о времени (от индоевроп. **vertmen* – вертеть, вращать) переходило в нециклическое, линейное понимание времени как системы эсхатологических знаков (это время мыслится как развертывание драмы).

В первой сказке «Тайна Долгих скал» жрица Паллады объясняет происхождение царского рода, его прошлое и настоящее, а также благополучие и драмы народа, рассказав о ковчеге, в котором был младенец и две змеи, питавшие его пищей бессмертия. Но таинственный ковчег был отворен прежде времени, и

Божественный младенец стал смертным, а благодать над страной не вечной. После времени покоя и достатка настало время бед. Как в далеком прошлом ковчег с младенцем-полубогом был отправной точкой вымышленной истории, так и в центре событий, излагаемых в основной фабуле, – корзинка с ребенком, тайно рожденным царевной Креусой от Аполлона. Новый царский род сменит Эрехфидов, последний царь старой династии погибнет в бою с евбейской ратью, и случится это в день суда над обидчиком Аполлоном. Любопытен кульминационный эпизод: в земном суде – Ареопаге – люди требуют правды от бога.

«Тайна Долгих скал», как и прочие сказки, написана философом-идеалистом. Финальное торжество правды и справедливости при явлении ареопагитам чудесного знака – зарницы, посланной Аполлоном в качестве решающего свидетельства, изображено по нормам классической этики и эстетики, которые были основой для творческой рефлексии еще в допушкинскую эпоху. Зло как таковое отсутствует, конфликт заключается в мучительной обязанности земной женщины хранить тайну полубожественного сына и невозможности смириться с неизвестной его судьбой. Вот тайна раскрыта – и бытие возвращается в состояние гармонии, найдена потерянная было точка равновесия между миром богов и миром людей, между прошлой и будущей историей.

Если «Тайна Долгих скал» могла быть прочитана современниками как аллегория прошлого Российской монархии, то во второй сказке «У матери-Земли» аллегорически истолковывается настоящая реальность – век уже не «серебряный», а «железный». Первый конфликт, обозначенный в сказке «У матери-Земли», носит сословно-социальный характер: бедной земледельческой семье грозит рабство. Главный герой, *«на редкость прекрасный, здоровый, умный и добрый мальчик»* Акаст слышит от бабушки старое сказание о Правде, покинувшей людей и живущей теперь среди богов. Чтобы объяснить читателю несправедливое устройство мира, автор напоминает об этапах мифической истории (по «Трудам и дням» Гесиода) – о смене Золотого, Серебряного, Медного и Железного царств. Серебряное царство наступило, когда человек по имени

Протанор принял частицу небесного огня, а Прометей предложил людям стать господами земли. *«Как, господами Земли? Да ведь она нам мать!»* – ужас Протанора перекликается со стихом из «Руси советской» С.А. Есенина о новом поколении крестьян: *«Уж не село, а вся земля им мать»*. Марксистско-революционная идеология господства «простого» человека над землей должна была вызывать в сознании хранителя культурного наследия желание напомнить об ошибках древних людей. Политпропагандистская идеология шла вразрез с представлением о гармонии космоса и человечества.

Протанор положил начало серебряному веку. *«Но мать-Земля разгневалась на Протанора за то, что он разорвал великий договор между человечеством и природой»* (там же: 52). Кончился мир между людьми и зверьми, *«началась полота труда для несчастных смертных»*. *«И жизнь их стала короче <...>. Но все же Правда продолжала пребывать среди людей; помня о своем родоначальнике Протаноре, они считали себя как бы одной великой семьей, деления на народы еще не было. И боги охотно спускались к ним и принимали участие в их трапезах»* (там же: 54). Медный век прибавил к труду разноязыкость и войну (там же: 55): *«Но все же между собой люди одного народа жили дружно и мирно, и Правда, поэтому, хотя и опечаленная, продолжала пребывать также и среди этого медного племени»*. Всемирный потоп положил конец медному царству и на время вернул серебряное царство. Наученные богами земледелию, люди вошли в железный век, открыв понятие собственности на землю (там же: 57): *«И сбылось слово Прометей: человек стал господином своей матери-Земли. Тогда из недр разгневанной Земли появился злой дух – Аластор: он научил гражданина с оружием в руках нападать на гражданина же, чтобы отнять у него его собственность. В придачу к труду с войной явился грех <...> Тогда и божественная Правда покинула оскверненную земную юдоль <...> будет, говорят, такой грех, какого еще мир не видал, и расцветет из него такая война, какой тоже еще мир не видал. И в этой войне наступит конец железному племени и железному веку»*. Таким пророчеством заканчивает сказание старая Иодика.

Изложением знаменитого сказания замысел Зелинского не исчерпывается. Мальчику Акасту, взыскующему Правды, предстоит совершить путешествие в царство матери-Земли, ему дано узнать все чудеса Золотого царства. Главное же, для него восстановлено изначальное единство космоса: дикая ласка провожает его на встречу с духом-покровителем, а тот проводит его по серебряной ветви подземного дуба в *«терем»* самой матери-Земли. Величайшая богиня ожидает мальчика, чтобы благословить его *«на долгую и счастливую жизнь»*. В пределах одной детской жизни обретено гармоническое равновесие между природой и человечеством. Произошло воссоединение со второй половиной былого человечества, не принявшего прометеева огня и укрытого в земных недрах, ставшего духами-хранителями людей. Мать-Земля не гневается на одного из потомков Протанора.

Итак, по закону вращения Времени, Золотое царство не исчезло, и люди золотого племени встречались Акасту на его пути к матери-Земле. На земле еще идет железный век рабства; он должен смениться – но не золотым (золотой век на земле ни разу не повторился), а веком серебряным – веком труда и Правды. Происходит это по возвращении Акаста на родину с *«гостинцем»* от матери-Земли – громадным самородком серебра. Акаст, увидевший Золотое царство, говоривший с матерью-Землей, несет с собою знание об идеальном бытии, он готов поведать его людям, а добрый народный царь Фесей готов поверить его рассказам.

Сказка «У матери-Земли» написана по модели дидактической сказки. Истоки этой модели восходят к латинской литературе: в основе лежит сюжет путешествия неофита, посвящаемого в тайны мира мудрым спутником-наставником. В подобной форме написана сказка «Городок в табакерке» (1834) ученым-естественником, романтическим писателем и философом-мистиком В.Ф. Одоевским. Как и Одоевский, Зелинский применял форму не только для широких социально-исторических аллегорий, но для представления научного естествознания. Так, в сказках Одоевского мимоходом рассказано о законах оптической перспективы и звуковой тональности, о теплопроводности снежного покрова и

зимнем росте растений. В сказке Зелинского дух-хранитель объясняет Акасту причину чудесных явлений – свечения серебра, огненных искр на водной глади, шаровых молний; правда, причина всех чудес одна – *«последствие растущего давления»*. Так проявлен иронический скепсис автора по отношению к возможностям познания тайн природы человечеством, лишенным покровительства богов (*«И ты не поймешь, и вся Беса не поймет, и даже сам Дедал не поймет, хотя он стар и мудр, и еще недавно, вернув себе милость Паллады, изобрел крылья для человека»*, – там же: 70). Прежде научных открытий должен быть восстановлен договор между человечеством и природой. Дидактичность сказки – признак читательской адресации: автор имел в виду современных «акастов», на которых только и можно возложить надежду перед наступлением последних времен. Тайна тайн, представшая Акасту, – это грезы матери-Земли: *«<...> ее грезы претворяются в образы, а образы воплощаются в существа и явления. Все мы – и я, и ты – были когда-то грезами матери-Земли. И не только мы, говорят, но и боги бессмертные, а с ними и Зевс Олимпийский»*.

Мать-Земля благословляет Акаста и дарит драгоценный *«гостинец»*, который поможет ему спасти от бедности родную деревню. Тем временем царь Фесей (Тесей, освободивший афинян от Минотавра) объявляет в Бесе об объединении двух *«коренных жребиев из населения»* и передаче власти объединенному народу, при этом предлагает всем гражданам *«сложиться, чтобы не пришлось нищенствовать завоеванной свободе»*. Акаст, вернувшийся на родину три года спустя после исчезновения, вносит долю односельчан слитком серебра. Он предлагает им превратиться *«из неудачливых земледельцев в рудокопов»* – и по благословению Паллады новый труд закипит. Итак, в черед царств за повторившимся Железным царством разрозненных земледельцев последует прежде невиданное царство рудокопов. Это будет новое царство Серебра, способное отразить любой натиск врагов.

Зелинский внес в классическое мифопостроение авторский элемент – идею новой гармонии между людьми и космосом. Основанием новой гармонии явилась мечта о сплоченном свободном народе, заключившем новый договор с ма-

терью-Землею с правом добывать руду из ее недр. Это не возвращение «золотого века»: людям по-прежнему оставлены труд и война. Но это новый труд – рудокопство, и это новая война – в защиту страны от захватчиков. Это возвращение в Серебряное царство, когда Правда незримо присутствует рядом с трудящимися людьми. В аллегориях второй сказки из аттического цикла прочитывается позитивная, хотя и утопичная позиция Зелинского в отношении к самой идее строительства идеального мира.

Третья сказка «Соловьиные песни» – о мере внутренней жизни человека, чувствах и страстях. Царевич Кекроп, главный герой, младенцем был украден из дворца и спасен при падении в пропасть коршуном (традиционный мотив античных сказок). Мальчик растет в окружении заботливых птиц, среди которых две его тетки – соловей Прокна и ласточка Филомела. Птицы нашли для него чудесную травку, которая возвращает человеку способность понимать птичий язык, утраченную потомками Протанора. Кекроп теряет эту способность после того, как в дионисийском исступлении убивает врага своего детства. Странствуя с толпой вакхантов и вакханок, он встречается с Метионой – той самой, о ком он смутно мечтал в отрочестве, – второй половиной единой души. Соединение с нею есть одновременно и долгожданное соединение с *«другой, всеобъемлющей душой»*, и момент *«страсти над страстями»*, наивысшее из земных состояний человека.

Можно жить *«ниже страстей»*, как птицы и маленькие дети, в тихой радости проводить дни за днями, говорить с природой на одном языке. В страстях живут только взрослые люди, они испытывают любовную страсть, ненависть, месть, отчаяние... Заметим, что в этом положении Зелинский расходился с концепцией детства Ф.М. Достоевского, в основе которой лежало представление о страстности детской души. Можно познать *«страсть над страстями»* – подчиниться экстазу дионисийской обрядности, дать волю мести, освободиться от семейных уз, пройти буйной толпою из края в край и, наконец, найти путь к всеединству. Но можно и нужно принять простую человеческую долю – и жить с найденной половиной души на склоне горы, видеть родину и трудиться на

земле.

Концепция детства в этой сказке обусловлена идеей общности детства с гармоничным миром природы. Ребенок не может жить страстями, грустит ли он по сестре, любит ли он открытыми его взору Нереидами, подвергается ли он смертельной опасности или пытается понять тайны взрослого мира. Его нянька под действием страсти совершит роковую ошибку, а лучшей нянькой, второй матерью ребенку станет птица. Между миром людей и миром природы ребенок занимает промежуточное положение, все его страсти – в будущем, а в настоящем – *«жизнь в природе и с природой, легкая, беззаботная и бесстрастная»* (там же: 123). Детство и взрослость противопоставлены как аполлоническое и дионисийское начала, как сила гармонизации, соединения и сила разъединения, хаоса, разрушения. Прокна признается мальчику, что в птицах она счастливее, чем когда была человеком (там же: 119): *«<...>если бы они [Боги. – И.А.] воскресили моего Ития, я бы и его душу постаралась удержать ниже страстей. <...> Я хочу, чтобы ты был совсем счастлив – а для этого надо, чтобы и ты, подобно нам, слился с нашей общей матерью-Землей и жил по ее законам»*.

Мальчик слушает гимн Прокны в честь матери-Земли, переживая при этом чувство аполлонического всеединства (там же: 119–120): *«Они росли, эти трели, все сильнее, все могучее. Наполняли собою всю рощу, будили ее, увлекали. И роща откликнулась на зов своей царицы; все птички, все деревья ей вторили; это была уже не роща, а какая-то волшебная исполинская лира, игравшая вечную песнь про всеобщую мать, кормилицу Землю. Мальчик стоял, как очарованный: ему казалось, что раздвинулись тучи, венчавшие вершину Пангея, что он видит за ними блаженный сонм олимпийских богов. И они слышат звуки лиры матери-Земли – и, отвечая им, Аполлон берет свою, наигрывает на ней другую песнь, песнь беспредельного неба, и эти две песни, сливаясь, уносят на своих крыльях его душу в голубую, заоблачную даль»*. Слияние с природой означает для ребенка утрату мало-помалу памяти о человеческом мире, о родине; он *«сам стал птицей среди птиц – самой маленькой и несведущей среди всех»* (там же: 121), до такой степени, что засыпал зимним сном – до весеннего прилета

птиц (так позаботилась мать-Земля).

Развитие Кекропа повторяет этапы истории: от золотого века детства, когда труд не нужен, к порогу серебряного – отрок научен пасти овец и сооружать для них хлев. Далее юношество, посвященное Дионису, – время исступления и мести, время первого кровавого жертвоприношения, после которого невозможно вернуться в природу; в юноше обнаруживается двойственное естество – разъединяющее от Титанов, воссоединяющее от Диониса. Вакханты и вакханки отражают нападения поселян; и Кекроп познал войну. Однако в вихре дионисийских плясок он встречает Метиону, их души сливаются. Они уходят от вакхантов, обретают свое жилье, царевич мудро отказывается от притязаний на престол. Сказка заканчивается обретением гармонии.

В четвертой сказке – «Каменная нива» – события происходят в серебряном веке, когда люди трудятся, а боги иногда посещают их. Мотив детства здесь не имеет самостоятельного значения, он подчинен ведущему мотиву круговращения времени⁷⁵.

Итак, в начале 20-х годов, в эпоху бурного расцвета авангарда и движения к поставангарду еще сохранялась в неприкосновенности классическая концепция Божественного ребенка, еще актуально было объяснение бытия через концепт «рождение». Правда, голос старого хранителя Эллады, Ф.Ф. Зелинского, все сильнее заглушался боем пионерских барабанов. В 1924 г. в Харькове вышел большой сборник для юных читателей с характерным названием «Железный век». С другой стороны, поколение детей, к которым обращался Зелинский, было восприимчиво к его правде. В том же году безымянный эмигрант, ученик 3 класса русской гимназии в Праге, писал, вместе с другими гимназистами, воспоминания о России («Дети русской эмиграции...» 1997: 152–153). Его литературная одаренность, по-видимому, нашла образец выражения в сказаниях о «царствах»; с осторожностью можно предположить и знакомство юного мемуариста со стилем Зелинского – сочинение написано как будто от лица современного Кекропа. Личное «золотое царство» мальчика – степное детство, когда он *«рос, как дикий зверек»*. Завершилось оно в десять лет знакомством с городом

(«Чувствовал я себя сначала очень неприятно <...> я был как в бреду») и первым испытанием – экзаменом за первый класс. Так началось его личное «серебряное царство» – с хлопотами и трудами, с возвращением в родную степь, но уже с чувством утраты ее, передаваемым усилением временной дистанции («Так текла моя юность»). Мальчик, переживший расставание со степью, описывает ее с применением знакомых ему знаков культуры (жаворонок в небе *«трепещет всем своим тельцем, как будто сознает всю красоту прекрасной природы и старается вылить всю душу в хвалебном гимне ей. Да, много чудного есть в степи, в ее величавой молчаливой красоте, в ее тайнах, которые скрыты для всякого городского жителя»*). Взросление автор описывает как переход в «железный век» истории: *«И вот в этом живописном крае угодно было судьбе разыграть революцию, которая опустошила ее плодородные поля, отбила земледельца от сохи и заставила многих взяться за оружие. Нагрянула она быстро, правда, много говорили перед этим, говорили о каких-то большевиках и представляли их себе какими-то чудовищами, которые все жгут и разбивают, хотя они и такие же русские, как и все»*. Этот образец литературного творчества подростка свидетельствует о сохранении идей славянского Возрождения в русской культуре, переживавшей в тот период трагический разлом, о тех мотивно-сюжетных моделях изображения России и революции, которые использовались в эмигрантской литературе.

Смерть Ленина в 1924 г. вызвала не только волну эпитафий и клятв, но и послужила толчком к переосмыслению теории «царств» и идей нового Возрождения. Величественным поворотам истории интеллигенты искали подобия в минувших веках. Так, в мемуарно-автобиографической «Книге скитаний» (1964: 54) К.Г. Паустовский вспоминал двадцатые годы, стужу в дни похорон Ленина, цитируя пушкинские строки:

«Железный век! И вдруг из памяти зазвенели, поднявшись из ее глубины, далекие слова:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?

В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

“Век шествует путем своим железным”. Но его путь, конечно, ведет к золотому веку, к миру, к разуму. К золотому веку! Надо верить в это. Иначе нельзя жить».

С начала XX века на подъеме была детско-подростковая историческая беллетристика, в которой отражалась революционная современность. Популярная детская писательница, взявшая мужской псевдоним Ал. Алтаев (Маргарита Владимировна Ямщикова, урожденная Рокотова, 1872–1959) создала несколько сотен исторических произведений. Среди них обращает на себя внимание *«рассказ из истории Италии» «Золотой мальчик»*, вышедший в год смерти Ленина. События относятся к 1515 г., к эпохе, последовавшей за смертью Савонаролы – яростного борца с грешными богачами; на зажженных им кострах горели предметы роскоши – произведения флорентийских мастеров. Фабула строится на противоречии между христианством и язычеством как основами искусства. Девушка из бедной семьи и ее маленький брат очень красивы. Ученик Рафаэля видит в этой паре замечательную натуру для изображения Девы Марии и отрока Иисуса. Но он вместе с другими художниками использует мальчика в качестве живой языческой аллегии. *«Вы знаете, что наш святой отец <...> как бы создал для науки и искусства золотой век. И вот эту мысль художники задумали воплотить в торжественной процессии. Одна из колесниц, богато разукрашенная, повезет труп в ржавом вооружении, – это минувший век, из недр которого будет выходить золотой мальчик, золотое дитя, золотой век, век папы Льва X, покровителя наук и искусства»* (Алтаев 1924: 18–19). Сюжетное событие объяснено: *«В это время к аллегорическим процессиям относились так же серьезно, как к важному государственному делу. Знаменитейшие художники <...> расписывали на улицах временные арки, колесницы, устраивали замысловатые декорации и остроумные механические фокусы с такой же любовью, как писали свои картины <...>. Знаменитый Микель-Анджело Буонаротти еще не так давно делал для тирана Пьетро статую из снега»* (там же: 35). *«Праздник носил чисто языческий характер»*, – подчеркивает рассказчик (там же: 50). Покрытый краской мальчик умирает, а его дед – последователь

Савонаролы – шлет проклятье язычникам, приносящим детей в жертву искусству. Художник-ученик мучается от чувства вины, хотя и пытается оправдать смерть ребенка служением искусству.

Писательница разделяла взгляды на историю и искусство, выработанные в кружке И.Е. Репина, к которому принадлежала: духовный смысл творения выше мастерства художников и амбиций заказчиков; история искусства – это не только хроника человеческой гениальности, но и хроника преступлений. В рассказе подвергнут критике итальянский Ренессанс, настоящий пафос которого выразили не художники, обслуживавшие новых язычников – семью Медичи и грешных римских пап, а Савонарола, призывавший вернуться к утраченным христианским ценностям духа⁷⁶.

Рассказ «Золотой мальчик» напоминал о коренном противоречии Ренессанса, которое повторяется и в текущей современности. В культуре послеоктябрьских лет проступали черты Возрождения: уличные праздники с применением аллегорий, артистически оформленный культ меняющихся властителей (между празднованием трехсотлетия романовской династии и трауром 1924 г. промежуток менее десяти лет), повсеместная работа художников на политический заказ, наконец, использование детей в «революционном» искусстве.

Рассказ Ал. Алтаева, вышедший в серии «Библиотека “подрастающего поколения”», имел план для взрослых читателей. Детская литература дальше уходила от проявлений чистого дидактизма, она обретала особую функцию – быть формой диалога со всей массой читателей, независимо от возраста и образовательного уровня (характерны сноски для несведущих, с объяснениями порой элементарных вещей). Кроме того, этот рассказ был моментом полемического диалога Ал. Алтаева с теми критиками и писателями, кто приветствовал начинающуюся эпоху как новый Ренессанс, в частности, с группой «Перевал», выпустившей в 1924 году свой первый сборник⁷⁷.

* * *

Как и все молодые культуры, социалистическая культура должна была опереться на плечи античных гигантов, чтобы доказать свою всемирно-

историческую состоятельность. При этом античность подвергалась ревизии и критике наряду с другими великими формациями культуры. Подправленный с помощью ссылок на Гегеля и Энгельса античный канон по-прежнему применялся учеными и критиками в оценке произведений⁷⁸. Сложнее было использовать этот канон писателям. Русская античность сформировалась в совсем иных условиях и имела традиции, прочно связанные с монархической идеей государственности, и потому могла быть перенесена в культуру невиданного государства рабочих и крестьян только в редуцированной и огрубленной форме. Нарушалась мера гармонии, и читателю предъявлялись фигуры, изображавшие опростившихся прометеев и геркулесов. Однако сохранение даже малой части русской античности было чрезвычайно важно для развития культуры в новых условиях, и в особенности – детской и юношеской литературы.

Очередная актуализация античного канона привела к возвращению такой модели изображения детства, при которой обычный, т.е. «несовершенный» ребенок (не героическая личность и не примерный сын образцовых родителей) требует «право» быть объектом эстетического выражения, он различим только при условии включения его собственного голоса, в повествовании от детского «я». *«Студент не видел меня. Я видел все. Он не говорил со мной ни слова», «Я не имею права участвовать в жизни мира»,* – так выражается ребенок в рассказе Ю.К. Олеси «Цепь», 1929 г. (1935: 137). Писатель пошел на эксперимент, соединив невозможное: биографическое и историческое прошлое даны через прочтение реалий начала XX века в античной знаковой системе, при этом детское «я», эта в корне противоречащая античной эстетике форма повествования, является смыслообразующим началом произведения. Средством соединения несоединимого для писателя стала метафора, обобщающая реалистическое изображение до степени архетипической универсальности⁷⁹.

* * *

В качестве образца новой «русской античности» в литературе *«для младшего и среднего возраста»* приведем рассказ В.П. Катаева «Сон» (1933; отд. изд. –

1937). В основе фабулы – эпизод из гражданской войны. Михаил Семенович Буденный и его семнадцатилетний ординарец Гриша Ковалев объезжают спящих на поле бойцов, смертельно уставших от многодневной битвы. Буденный лично сторожит их сон, пока не настанет время нового боя.

Автор дал ключ к системе художественных средств рассказа: *«Древние греки изображали сон в виде человеческой фигуры с крыльями бабочки за плечами и цветком мака в руке»* («Солдатский подвиг...» 1975: 59).

Катаев прозой излагает то, что древние сложили бы в эпическую песнь и вплели бы эту песнь в грандиозную военную эпопею. Гражданская война, подобно войне ахейцев с троянцами, преобразается в эпический миф, не растворяясь в древней мифологии. Писатель далек от грубого сравнения Буденного с могучими героями гомеровской «Илиады», но полководец на фоне изображенной картины воспринимается именно так – без каких-либо специальных подсказок. Великими бывают полководцы, но выше их, смертных, стоит бог Гипнос. Юный ординарец видится писателю воплощением Гипноса. Реалистическому описанию не хватает совсем немного, чтобы из метафор и аллюзий выглянули греческие герои, богиня ночи, боги войны и сна (там же: 62–63): *«Полубморочная синева летней ночи медленно опускалась на пять с половиной тысяч бойцов, качающихся в седлах, как маятники. <...> Эта балка, усеянная спящими, имела вид поля битвы, в которой погибли все»*.

Эпилог рассказа переносит читателя в московский кабинет, там повествователь слушает рассказ Буденного и представляет про себя *«замечательную картину»* (там же: 65): *«Стень. Ночь. Луна. Спящий лагерь. Буденный на своем Казбеке. И за ним, в приступе неодолимого сна, трясется чубатый смуглый мальчишка с пучком мака за ухом и с бабочкой, заснувшей на пыльном горячем плече»*.

Катаев следует важнейшему античному канону – зрительной, скульптурной пластичности образов. Фигуры даны в трехмерном изображении, земля и небо слиты в единый космос. Синяя ночь спускается. Сон, похожий на смерть, отнимает силу у воюющих. Так, в «Илиаде» богиня ночи отнимает время у войны.

То, что плохо удавалось советским скульпторам и художникам, оказалось подвластно литературной передаче: ординарец остается самим собой, его не нужно рядить в античные одежды, и только силою слова и воображения к реалистическому портрету прибавлены фантомные детали – мак за ухом и бабочка на плече. Гармония образа достигнута: в реалистическом образе зримо явлена сущность явления.

Читающий рассказ «зритель» будто и сам включен в панораму войны. В согласии с поэтикой греческого эпоса, ему дано видеть картину сразу со многих точек зрения: издалека и вблизи, с высоты небес и с высоты коня. И пространственно-временная модель рассказа, и структура образов воспроизводят античный канон эпического изображения. Эстетическое переживание и есть главное содержание «Сна».

Литературное представление о «комиссарах в пыльных шлемах», воспетых в 60-х годах Б.Ш. Окуджавой, формировалось по античному канону, порой трудно узнаваемому без специального анализа. Снова, как в эпоху классического романтизма, актуализация античного наследия была связана с необходимостью перестройки всей модели культуры. Античность оживала в литературной романтике гражданской войны, она оставалась прошлым, но не тем слишком далеким прошлым, какой она представляла со страниц школьного учебника истории, а прошлым только что минувшим, еще не остывшим. Художественное освоение современной истории шло с использованием античной поэтики.

Эпическое начало в представленных выше рассказах Олеши и Катаева благодаря сочетанию современных метафор и античных мифологем подвергается лиризации, а значит, субъективации повествования. Ребенок в «Цепи» включен в игру метафор, теряется и путается в мире, перенасыщенном знаками культуры. В рассказе Катаева «Сон» ребенок стоит по ту сторону текста, он читатель одной из песен новейшей Илиады.

Помимо античного кода, в котором «прочитана» гражданская война в детском рассказе, писатель использовал коды русской и европейской литератур – для изображения собственного детства («Белеет парус одинокий», 1931–1936⁸⁰,

«Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», 1972). Принцип преобразования действительности путем «прочтения» ее в трех основных культурных кодах создает особый «одесский текст» литературы, типологически близкий «петербургскому» и «московскому» «текстам», но отличный от них наличием мифологизированного пространства от Одессы до Керчи – «Средиземноморья», т.е. «славянской античности». Кроме произведений В.П. Катаева, примером может служить поэма о детстве «Овидий» (1939) В.М. Инбер.

Так, в повести «Белеет парус одинокий» В.П. Катаев «переписал» прошлое в соответствии с требованиями начала 1930-х годов; он «революционизировал» свое детство (Литовская 1999: 101–112) и стилизовал повесть под автобиографическое повествование. Романтический образ мятежно-прекрасного детства вплетен в лермонтовско-купринскую линию русской литературы. В романе «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» автобиографизм гораздо ближе к действительной биографии писателя, детство «разбито» на множество фрагментов, оно мифологично и легендарно.

* * *

Другой пример использования античного кода культуры – «Дельфины», рассказ «для старшего дошкольного возраста» ленинградского писателя и художника Н. Быльева (впервые – в журнале «Чиж», 1937, № 11)⁸¹. Литературный источник рассказа Былев подсказал в своих же иллюстрациях: на обложке нагой мальчик катается на дельфине верхом, одной рукой держась за узду, а другой размахивая красным галстуком. Сюжет из письма Плиния Младшего о мальчике и дельфине перекроен на новый лад. Античная легенда проступает в идеологизированной «были», но теперь в центр сюжетной композиции попадает фигура, в древнем рассказе бывшая второстепенной, – взрослый. Легат проконсула Октавий Авит сделал ошибку и отпугнул дельфина. Советский «легат» Ворошилов ошибаться не может, он противопоставлен самонадеянным мальчишкам и неразумным животным. Он спасает мальчиков от дельфинов. Как и в древности, мальчики безымянны, стиль повествования допускает только имя взрослого. Сохраняется самая основа сюжета: примелькавшееся, неважное – мальчики

и дельфины – наконец замечено «идеальным мужем».

Мальчики собираются совершить смелый поступок, только чтобы их увидел Ворошилов. Дети не хотят быть «невидимками» в мире взрослых. В этом желании есть своя эстетика, и хотя события происходят не так, как дети рассчитывали, финальная картина получается «красивой»: Ворошилов смотрит на них, мягко подшучивает над их бедой. У всех хорошее настроение, мальчики стоят на борту наркомовского катера, дельфины плавают рядом. Наполнение рассказа совсем иное, чем у Плиния, оно эстетическое, поскольку подчиняет себе редуцированный идеологический план. Это не Ворошилов «увидел» детей, а дети «увидели» Ворошилова – снова «чудо» происходит благодаря дельфинам.

И опять простор моря и неба служит естественным не прописанным фоном действия. Только теперь «легат» вместе с мальчиками оказался в море. Он покинул «огосударствленную» сушу, и, вместе со своими людьми на катере, сделался хотя бы временно, хотя бы отчасти человеком из природного мира. На полосном рисунке Н. Быльева над катером Ворошилова развевается советский флаг, однако акцент автор сделал не на советской символике: на обложку вынесен именно мальчик верхом на дельфине, тот же рисунок воспроизведен как заставка перед началом рассказа.

А. Кононов (1939: 44–47) в большой рецензии на сборник «Дельфины» пенял автору именно на то, что Плиний Младший представлял другу-поэту как силу неукрашенного рассказа. По мнению Коконова, Былев мог бы прибегнуть к художественным деталям, но не для украшения, а для убедительности: *«произведение <...> недостаточно оснащено художественными средствами»; «<...> присутствие в рассказе “Дельфины” К.Е. Ворошилова по-своему освещает для ребят весь рассказ в целом»*. Интересен ход мыслей критика: образ Ворошилова является ключевым для восприятия всего рассказа, т.е. сюжета о мальчиках и дельфинах. Роль «идеального мужа», поставленного в центр событий, скорее структурно-поэтическая, эстетическая. Этот прием Былев использовал и в некоторых других рассказах (Кононов отметил образ Кирова в рассказе «Блесна» – о том, как другой «идеальный муж» помогает мальчику выудить огромную

шуку). Присутствие в сюжетно-образной системе «идеального мужа» заметно нарушает гармонию сложившегося жанра. Дети изображены убедительнее, живее, чем «идеальные мужи» с их несмешными шутками⁸².

Подобных рассказов, в стихах и прозе, печаталось много, героями их выступали Ленин, Дзержинский, Орджоникидзе, Сталин, Киров, Буденный и др. Однотипность рассказам придает примененный в них художественный канон: «великий муж» приходит на помощь ребенку, попавшему в трудную ситуацию, или просто уделяет ему свое время для общения и игры, при этом «великий муж» обнаруживает качество, уподобляющее его обычным людям (но не делающее обычным человеком), – он «прост» и «весел».

По заказу Детгиза создавались художественные биографии «великих мужей» социализма. Характерны аргументы Б. Ивантера в его рецензии «Рассказы о вождях» (1939) – о сборниках Н. Быльева, Л. Успенского, В. Смирновой и Ю. Германа. Образцовым автором-биографом, годным для воспитания детей, критик считал Плутарха. Он противопоставлял неудовлетворительным современным формам («случаи из жизни») классические описания жизни и характеров великих римлян. При этом отвергал важный момент этих описаний: *«Детство выдающихся людей является для некоторых писателей-биографов трудным местом. Очень соблазнительно увидеть в ребенке все черты будущего взрослого»* (Ивантер 1939: 18). Следовательно, римский канон сохранял авторитетность, но не удовлетворял вполне запросам создателей советской детской литературы. Коррекция канона шла в направлении классово понимаемой «народности»: не герой творит историю, а народ творит своего героя и движет историю. Таким образом, изображение детства великого человека должно было дополняться мотивами народной жизни, что разрушало взятый за образец римский канон жизнеописания с его аристократизмом. Острая критика слабых рассказов о вождях, и прежде всего рассказов Н. Быльева, была обоснована, но по сути своей несправедлива: разрушенность канона была скрытым фактором, предопределяющим художественные слабости и противоречия «случаев из жизни» новых героев. Впрочем, некоторые авторы добивались успеха в рассказах о

детстве Ленина, сглаживая противоречия с помощью скрытых приемов иронии (М.М. Зощенко) или лиризма (А.И. Ульянова-Елизарова).

В более позднем рассказе Н. Быльева – «Журки» («Чиж», 1940, № 11) – тема «ребенок и природа» решена вне политико-идеологического дискурса. Однако здесь сохранены моделирующие «плиниевский» сюжет мотивы ловли, победы-поражения, разумного поведения животных и неразумного поведения людей; и здесь пространство членится на социальное (деревня, обработанная земля) и природное (небо), а время определяется движением солнца. Повествование однопланово, сюжет и система образов минимально достаточны для описания бытового случая и ненавязчивой дидактической мысли: *«Старый дедушка чуть свет поднял Вовку»* (Быльев 1940: 7), чтобы показать ему спустившихся на поле журавлей. Мальчик наблюдает за птицами, затем ловит ту, что запуталась ногами в копне. Вопреки предложению дедушки отнести журавля в деревню и похвастаться, мальчик отпускает птицу. *«Вот дурачок, – бормотал дедушка, а сам ласково гладил Вовку по голове»* (там же: 9).

Тривиальность рассказа обусловлена демифологизацией составляющих его концептов (старик, мальчик, птица, восходящее над нивой солнце) и отсутствием художественных компенсаций. Птицы пугаются мальчика, мальчик не может приобщиться к красоте и свободе птиц иначе как поймав одну из них, журка опасно клюет мальчика, старик дает ложный совет, вопреки осознаваемой правде (*«Ишь, прощаются <...> Птицы, а понимают...»* – там же: 8). Персонажи объединены действием, но разъединены на аксиологическом уровне текста. Мальчик выбирает между жестокостью и жалостью, но общение с птицей несет ему не радость доверия, а боль борьбы. Небо и земля предстают чуждыми друг другу мирами. Даже солнце не способствует объединению их, о чем говорят мелкие детали: солнце окрашивает крылья журавлей в розовый цвет, но мальчик заслоняется рукавом от солнца. Разбитый миф более не гармонизирует отношения природы и человека, в этих условиях возникает потребность в новых этических законах, регулирующих отношения между пребывающими в собственных сферах существ. Вместе с тем, рассказ по-своему целен – именно

последовательностью демифологизации, и тем самым являет настоящий талант Н. Быльева.

* * *

Пример иного обращения с античным наследием – исторический роман «для старшего возраста» М.В. Езерского (1891–1976) «Аристоник» (1937, серия «Историческая библиотека» Детиздата), повествующий о восстании рабов в Сицилии во II в. до н. э. Это было первое произведение писателя для детей, к тому же оно посвящено сыну; следовательно, нельзя рассматривать «Аристоник» как ремесленное исполнение заказа на новую историческую литературу для детей, поступившего от власти в 1834 г.⁸³

Основой жанровой трансформации послужила модель исторического романа, за образец которого был взят роман писателя-гарибальдийца Р. Джованьоли «Спартак» (1874)⁸⁴. В эту модель входят связь прошлого с современностью, изображение народа как движущей силы истории, а характера положительной исторической личности – как наиболее чистого выражения народной воли, героико-романтическая патетика, контрастная система образов, в структуру исторического повествования включаются элементы приключенческого и бытового жанров. Трансформации этой модели осуществлялись и ранее под влиянием переосмысленного в свете позднего народничества и марксизма учения Ф. Ницше и особенно философии Вл.С. Соловьева. Так, В.Г. Ян сначала в педагогических сочинениях («Воспитание сверхчеловека», 1903, «Что нужно сделать для петербургских детей», 1911), затем в исторических повестях и романах, таких как «Финикийский корабль» (1931), «Спартак» (1933), выражал мысль о том, что сверхчеловеком нужно называть не тирана, а общественного, народного, национального лидера. Смена героя приводила к изменениям в стиле.

Трансформационные отличия «Аристоника» заметней всего во включении таких элементов, которые создают авторский план содержания, скрытый под содержанием номинальным. В итоге идея правой борьбы угнетенных за свободу и счастье подвергается сомнению, особенно в вопросе о крови. Роман, который по формальным признакам отвечает коммунистической идеологии, в скры-

том плане содержания эту идеологию разрушает (Сергеев 1938).

Положительные герои исповедуют идеи утопического коммунизма: они мечтают о «*Государстве Солнца*» – «*государстве свободного труда*»⁸⁵. Так писатель отсылает читателя к великим утопиям – «Государство» Платона, «Утопия» Томаса Мора и «Город Солнца» Томазо Кампанеллы, а в скрытый план содержания включает вопрос о сущности коммунистической утопии. При этом особенно важна отсылка к Платону: просвещенный читатель (по меньшей мере, сын писателя) обратит внимание на то, что имя вождя восставших Аристоник произведено от имени Аристокл (так, по легенде, звали ученика Сократа, более известного под именем Платон). О настоящем имени Платона ранее напомнил Вл.С. Соловьев, чтобы подчеркнуть драму и поражение Платона, под конец жизни пришедшего к тем самым идеям, которые некогда придали законность убийству его учителя. Соловьев разделял оценку христианских мыслителей, сближавших разумную веру Сократа в Добро с христианской проповедью. По его оценке, потомки прощают Платону и это падение, и «*недостойные политические искания и планы*» (строительство образцового государства), и «*его грубый коммунизм как случайную абберацию великого ума*» (Соловьев 1991: 210).

Интересно включение в сюжетно-композиционную систему мотивов цирка-балагана: Аристоник преображается в эфиопа-фокусника, девочка-акробатка посвящает свое искусство борьбе за свободу. Несомненна перекличка со сказкой Ю.К. Олеси «Три толстяка» (1924), которая также отличается наличием внешнего плана «учебника политграмоты» (по выражению А. Белинкова) и плана, скрывающего противоположные идеологемы⁸⁶.

Настоящее содержание романа М.В. Езерского тщательно «законспирировано». Читателю-подростку крайне трудно было бы справиться с дешифровкой в одиночку, ему необходим ученый посредник. Образ автора (собеседник, историк-моралист) и образ читателя (юный ученик) здесь сближаются, роман по форме и стилю повествования ближе к литературе для взрослых. В данном случае «литература для детей» становится менее различимой. Иными словами, возрождается римский тип литературы, при котором текст служит для передачи

общественно ценного знания от «идеального мужа» «безупречному юноше». Заметим, что то же самое назначение – у *«сборника революционной поэзии для юношества»* «Разбитые цепи», составленного М.В. Езерским в 1924 г.

1.4. Влияние неогностических идей на образ ребенка и представление о «детском» в русской литературе рубежа XIX–XX веков и 1920–1930-х годов

Задача, оставленная в наследство писателям рубежа веков эпохой позитивизма и народничества, – устранить или сгладить противоречие между «верой» в трансцендентную сущность ребенка и «знанием» о нем – потребовала безотлагательного решения в свете новейших открытий в естественных и гуманитарных науках.

Триумф эволюционного учения Ч.Р. Дарвина, заложившего основы позитивизма, был связан с идеями общности происхождения и развития человека и природных существ (например, его работы «Восприятие эмоций у животных и людей», «Биографический очерк одного ребенка»). Закономерно, что некоторые писатели начали сближать изображения детей и зверей, сначала через сюжетные коллизии (в середине XIX в. – М.Б. Чистяков, на рубеже веков – А.Н. Куприн), а затем путем наложения слабо еще разработанной зоопсихологии на психологию детства (А.П. Чехов). Эти тенденции противоречили религиозной догме, но находили поддержку у многих читателей.

Как ни далека сама по себе дарвинистская теория от русской трансцендентальной мысли, тем не менее, попытки соединить новую науку о жизни и старую веру в Божественное мироустройство предпринимались литераторами не раз. Одна из попыток отличалась вызывающей грубостью и была выбракована общественным мнением. Старший брат Д.С. Мережковского, Константин Сергеевич (1855–1921) по образованию был биологом, по убеждениям – дарвинист и ницшеанец, по практическим действиям – разрушитель сексуальных табу. Он весьма испортил репутацию русских декадентов, когда опубликовал роман «Рай земной» на русском и немецком языках (Берлин, 1903) – эксцентрическую утопию на сюжет педофилического «жизнеустройства». Полицейский скандал, разразившийся весной 1914 г. в связи с обвинением К.С. Мережковского в рас-

тлении малолетних, заставил его бежать за границу, а общество – забыть о том, как он чуть было не сделался детским писателем-натуралистом⁸⁷.

Не удалось убедить современников и А. Богданову (псевдоним Александра Александровича Малиновского; 1873–1928), автору коммунистической утопии «Красная звезда» (1908). В изображенном им марсианском «Доме детей» не делают различий между детьми по возрасту и полу, семью давно заменила коммуна, там считают дефектом воспитания слово «мое» в устах ребенка, а мальчика, ударившего лягушку палкой, в назидание бьют той же палкой. Богданов создал альтернативную классике концепцию детства: это детство не индивидуальное, а коллективное, тайны в ребенке нет, его воспитание похоже на слаженную работу завода. Однако идеи Богданова, основателя Пролеткульта, будут востребованы в детской пропагандистской литературе в годы «великого перелома»⁸⁸.

Положительно оценило общество рубежа веков иной способ перехода от вульгарного позитивизма и утопического социализма к новому мистицизму.

В эпоху премодернизма и модернизма на концепт «детство», как и на философию и литературу в целом, влияли шедшие с Запада теории оккультизма и эзотеризма (Кравченко 1997; Слободнюк 1998; Богомолов 1999; Обатнин 2000). Некоторые детско-подростковые писатели увлекались этими теориями, но они не могли вписать их в круг традиционных идей национальной культуры. Дебаты, разрывы и отречения были неизбежны. Так, автор многих художественно-исторических произведений для детей и юношества, Вс.С. Соловьев (1849–1903), изучавший кабалистику, спиритуалистику, учение Блаватской, отринул все это ради учения Ф.М. Достоевского; отверг он и идеи Л.Н. Толстого («фальшивый» христианин). Очерк «Е.П. Блаватская и современный жрец истины: ответ г-жи Игрек (В.П. Желиховской) г-ну Всеволоду Соловьеву» (СПб., 1893) явился откликом на разоблачительный очерк писателя о знаменитой теософке. Автором была детско-подростковая писательница – сестра Блаватской, переписывавшаяся с нею и пропагандировавшая ее учение («Тайную доктрину» Блаватской перевела Е.И. Рерих). Резко расходясь по вопросу об истинном уче-

нии, писатели по-разному видели и дальнейшие пути русской детской литературы. Выбор между Толстым, Достоевским и Блаватской – принципиально важный момент в ее истории, обусловивший сохранность гуманистического основания концепта «детство» в советский период.

Е.П. Блаватская выступала «жрицей» Божественного ребенка и защитницей действительного ребенка, даже не рожденного, а только зачатого. Под Ребенком она подразумевала не Христа-Младенца – символ уходящей истории-эпохи, а эсхатологического нового Будду, рождения которого нужно ждать в священных горах Востока. Если не религию, то природу нужно чтить в ребенке – это ее убеждение давало возможность соединения позитивизма и мистицизма.

Отдельные идеи Блаватской были восприняты частью деятелей литературы и педагогики. В целом же, оккультизму и эзотеризму не суждено было преодолеть барьер между литературой «общей», сугубо «взрослой» и литературой для детей и сохранить при этом устойчивость.

По наблюдению критика-педагога Н.А. Саввина (1912: 12), *«модернистическое направление плохо прививается в детской литературе, несмотря на участие лучших сил русского модернизма и – думается – это потому, что в модернизме есть, может быть, красота образа, есть его выпуклость, но этому образу не хватает этичности»*. Действительно, этика в довоенных религиозно-философских построениях Вл.С. Соловьева, Вяч.И. Иванова, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, В.В. Розанова, С.М. Городецкого, Ф.К. Сологуба замещалась эротикой – философией обожествленной плоти: такова была их общая дань Ф. Ницше. По их модному умонастроению, в детско-подростковую литературу начали проникать эротизмы (Саввин 1913–1914). В результате модернизм попал в немилость у педагогов и специалистов по детскому чтению.

Эзотерическим влиянием во многом объясняется формирование образа Божественного ребенка как символа Новейшего времени. Основная мысль английского эзотериста Алистера Кроули (Колесов 1998: 8–9), которого ныне называют организатором сатанистских сект в Европе, – в отрицании прежнего мышления, сформировавшегося в зоне Изиды (в зодиакальном значении эра

Рыб, соотносимая с христианским периодом истории); по его учению, приближается эон Гора (эра Водолея) – и значит, надлежит настраивать умы на постижение будущего. Е.П. Блаватская отмечала, что на зимнее солнцестояние (позже – Рождество Христово) египтяне поклонялись ковчегу с богом-младенцем Гором. Казалось, мир сбрасывает ветхую кожу, как змея, а с нею меняет и душу – старческую на младенческую. Логично было объявить непонимание мира единственной доступной для современников истиной. Еще логичнее представить в центре эзотерико-окультурного «лабиринта» бытия таинственное дитя – немом оракула. «Причастный тайнам» ребенок появлялся в произведениях едва ли не всякого писателя-модерниста, однако сами они не спешили открывать «тайное знание» в своем творчестве для детей.

Одним из первых создал образ «причастного тайнам» ребенка «старший» символист Вяч.И. Иванов (1866–1949), пытавшийся сочетать современный мистицизм с идеями Достоевского, при этом его мистицизм был продолжением «старого» союза. Он облек в поэтическую форму мистические окрашенные воспоминания о детстве («Песни из лабиринта», 1905); «лабиринт» символизировал духовное пространство личности, а «величайшим из Дедалов, строителем лабиринта» поэт назвал Достоевского (Обатнин 2000: 8), который мерой человека избрал ребенка, тогда как античные гуманисты самого человека признали мерой всех вещей. Так осуществлялась становая идея поэта-философа о гармонизации античного и христианского начал в постижения человека. Иванов обратился к теме детства в связи со своей концепцией «мистического анархизма», сложившейся в ситуации, когда ему нужно было определиться в отношении революции 1905–1907 гг. Он отрицал политику и уповал на спасение в Красоте; земным миром Красоты для него и было детство.

Этой теме посвящена поэма «Младенчество. Вступление в поэтическое жизнеописание» (1913–1918, Рим – Москва). С.С. Аверинцев (1978: 51–52) указывает на полемический характер ее: *«В панораме русской поэзии 10-х годов “Младенчество” Иванова непримиримо противостоит “Возмездию” Блока как противоположный ему полюс. <...> Самое слово “возмездие” говорит о мя-*

тежной трагедии; “младенчество” – о созерцательной идиллии. <...> Тема “Младенчества” – детство как образ вечного и неизменного рая».

«Младенчество» было противопоставлено также идее В.В. Розанова о том, что «в человечестве в целом потух Младенец», – автобиографическая поэма о рождении поэта опровергала пессимизм.

Еще в 1910 г. с идеей упадка боролся А.А. Блок (1963: 436), писавший о кризисе символизма: *«Путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе»*.

Спасение искали в новом дионисийстве, пытаясь синтезировать его с христианством и особого рода верой – в искусство (Минералова 1991). В книге «Дионис и прадиионисийство» (1912–1923) Вяч. Иванов (2000: 143, 141) писал: *«только в мессианском пророчестве Вергилия божественный младенец, долженствующий вернуть золотой век, представлен в дионисийском озарении»*. Символы Вяч. Иванова актуализировали древнейший обряд, о котором упомянул писатель со ссылкой на научный источник, – посвящать отрока в «живой кумир Диониса» (*«Дионисийская религия открывала простор культу “живых икон”»*). «Реальный» ребенок становился объектом мистического переживания, в полуреалистических-полумистических образах он предстает в произведениях декадентов (например, Ф.К. Сологуба).

В этом смысле бесспорна позиция Г. Обатнина (2000: 85, 206), который связал поэму «Младенчество» с мистическим сюжетом посвящения, но, на наш взгляд, не вполне убедительно прояснил эту связь: *«поскольку в ней много места уделено иррациональному опыту ребенка»*. Тезис исследователя нуждается в поправке на ироническое суждение поэта о «русском уме»: *«Он здраво мыслит о земле, / В мистической купаясь мгле»* (стихотворение «Русский ум», 1890).

Поскольку мистицизм Вяч. Иванова был формой игрового жизнестроения средствами искусства, мотивы детства в его поэзии можно считать данью игре.

Так, московская топонимика в «Младенчестве» символизирует пространство игры в сюжеты катехизиса: зоосад не что иное как *«мой детский первобытный рай»* (Иванов Вяч. 1978: 355), дом отца (*«невера»*-шестидесятника) – земля грешников (*«И грудь вольнодумных книг / Меж Богом и собой воздвиг»* (там же: 359)). Весь мистицизм мотива зоосада не превышает детскую фантазию, разбуженную первыми словами просвещения. Более того, реминисценции из поэмы в прозе «Зверинец» («Ряв!», 1910) Вел. Хлебникова, посвященной Вяч. Иванову, не оставляют сомнений в художественно-литературной основе мотива зоосада. Характерно, что мотив зоосада в игровой семантике прозвучит в стихах Н.С. Гумилева, В.В. Маяковского, К.И. Чуковского, С.Я. Маршака, С.В. Михалкова и других прямых и косвенных наследников символизма Вяч. Иванова.

Мистической двойственностью отмечены образы Москвы и ребенка: *«Тут – ангел медный, гость небес; / Там – аггел мрака, медный бес... / И два таинственные мира / Я научаюсь различать, / Приемлю от двоих печать»* (там же: 372). Вяч. Иванов, подобно средневековым богословам, рассматривал античность как предначальную фазу христианства, младенчество – как пребывание в ветхозаветном раю, а эпоху развития после шести лет, т.е. собственно детство, – как открытие античного космоса: *«Впервые солнечная сила, / Какой не знал мой ранний рай, / Мне грудь наполнила по край / И в ней недвижно опочила... / Пробился ключ; в живой родник / Глядится новый мой двойник...»* (там же: 373). Время написания поэмы для Вяч. Иванова – годы в высшей степени мистичные, тайну этого времени поэт угадывал в шести первых годах своей жизни, и даже раньше – в рождении матери, пришедшемся на день освобождения крестьян. Русская история, начиная с 1860–70-х годов, объяснена непостижимой игрой высших сил, а жизнь поэта – свершившимся предопределением.

Самый последовательный и оригинальный русский эзотерик Н.К. Рерих (1874–1947) отделял себя от оккультистов и мистиков, предпочитая называться материалистом и реалистом; и все же его мысль вращалась в области восточных тайных знаний, которые он сочетал с поддержкой ленинизма. Учение Рериха, сложившееся в 1920-е годы и известное как «Живая этика», построено на

идее спасительной Красоты (в чем он близок к Вяч. Иванову). В целом, это явление неогностицизма, сохранившее древние элементы почти без изменений. Люди делятся на «детей» (учеников махатмы, пророчащего наступление Новой Светлой Эры – эры Водолея) и всех прочих (поколения «недоумков»). В «Общине» «носителей знания» *«не имеет значения ни длина бороды; не ценно утверждение малолетства»*, поскольку способность откликаться на «волны» космоса не зависит от тела (Рерих 2004: 382). Таким образом, самоценность детства, утвержденная писателями XIX и начала XX вв., отрицается. Рерих возвращается к идее неразумности, ничтожности действительного детства (дети до семи лет ставят познание *«в зависимость от материальных наград»* (там же: 535)). Дети как таковые исчезают, «растворяясь» в «детях»-учениках. Уделять внимание следует только «особенным» детям или «особенным» моментам детства: *«Как известно, дети младшего возраста легко видят астральные образы; кроме того, особенно чуткие видят пространственные Огни. Подобные организации следовало бы заботливо наблюдать с первых дней»* (там же: 557). Имеющиеся в распоряжении детей фонды культуры Рерих отвергал: *«Нужно дать им правдивую книгу о подвижниках Общего Блага, но книга эта еще не написана. Поддельны книги детей, поддельны игрушки, поддельны улыбки воспитателей»* (там же: 340). Исторические факты для «особенных» детей не существуют, т.е. уроки прошлого, изложенные в школьных учебниках, ложны. Учить детей надо естествознанию (биологии, астрофизике, химии): в этом предпочтении Рерих следовал убеждениям позитивистов-демократов 60–70-х годов, с поправкой на «правильное», эзотерическое понимание слова «естествознание». Требованию *«достоверного познания»* соответствует и его концепция литературы для детей: *«Будет рассказано о ценностях родины и связи ее с миром; показаны будут герои, творцы и труженики. И понятие чести, и долга, и обязанности к своему ближнему утвердятся, так же, как и милосердие. Много примеров, зовущих к познанию и открытиям»* (там же: 308). *«Давайте детям лишь настоящие вещи!»* – призыв Рериха (там же: 252), выступавшего от имени безымянного Учителя, почти совпадает с приведенной нами в первой главе

древней гностической аллегорией об ученике Бога: *«Детям он даст совершенное»*. Цель возвращения «особенных» детей, как и цель всей «Общины», – овладение «большим» знанием и «большими» энергиями космоса путем труднейшего шествия против солнца («малое» знание и «малые» энергии жрецы получали, шествуя по солнцу).

Таким образом, Рерих, обратившись к Гнозису, пришел к идеям, сходным с идеями немецких эзотериков. Его концепция детства и литературы для детей эзотерична и вместе с тем материалистична; она напоминает отдельные положения воспитательно-образовательной программы и литературы для детей А.М. Горького – также материалистической, но без эзотерики, зато с принципиально важным для Горького утверждением демократизма («особенных» детей для него не существовало).

«Особенным» детям и вообще «ученикам» Рерих предлагал *«чистое искусство»* – *«достоверное сообщение / лучезарного явления Духа»* (там же: 12). Знак этого «сообщения» – радуга, дающая весь спектр космических волн *«сказке-жизни»* (Рерих сконтаминировал античный миф о вестнице богов Ириде и христианский символ Завета). Образцом такого искусства является цикл «К мальчику», включенный Рерихом в его книгу стихов «Цветы Мории», 1921 г. По форме это классические «диалоги», т.е. послания учителя к ученику, без ответов. Авторский стиль проявляется в наглядности и вместе с тем крайней отвлеченности образов, в «белом» стихе. Содержание цикла концентрируется в семантике главного символа: мальчик – это растущий человеческий дух, нуждающийся в мудром руководстве Учителя. Детское здесь далеко от казуальности, это трансцендентная сущность человека. Рерих, обращаясь к «мальчику», воспроизводит средневековые формы дидактической литературы, главной функцией которой было не удовлетворение запросов «реального» неопита, а постоянная актуализация наследия далекого прошлого в настоящем времени. Смысловая и конструктивная ретроспективность «диалога» в стихах подчиняет себе изображение детей, действующих в условном «настоящем». Путники сломали, бросили скромные дары сельских детей, не поняв, что это священные предме-

ты, а сами дети – вестники; и *«Никогда больше не встретим / этих детей»* («Наш путь», 1917). *«На мощной колонне храма сидит / малая птичка»*, на улице дети строят из грязи *«неприступные»* замки; мудрый герой обходит и детские замки, и колонну с птичкой («Детские замки», 1920). Поэт противопоставляет аналитическое познание как путь к убийству человека и познание-созерцание как путь в бесконечность (*«Мальчик жука умертвил. / Узнать его он хотел»*. – «Не убить?», 1916; *«Мальчик, вниз не смотри! / Обрати глаза твои вверх. / Сумей увидеть великое небо»*. – «Не закрой», 1916).

Однако, в ожидании «Новой Светлой Эры» мыслитель исходил не из детского начала бытия, а из женского (символ Матери Мира)⁸⁹. Следовательно, идея «особенных детей» не была автономной, а опосредовано, через концепт «мир», входила в концепт «мать», что было возвращением к раннесредневековой системе концептов и вместе с тем развитием восточного пантеизма.

Влияние Рериха на представление о детстве вряд ли можно признать решающим, скорее, в его творчестве сказалась одна из общих тенденций в концепто-строении детства. Наиболее восприимчив к рериховским исканиям (главным образом, в живописи) оказался Н.С. Гумилев⁹⁰, который понимал не *«рост»* души, а *«смену»* душ, и первой *«сменой»* был *«колдовской ребенок»*.

Однако в литературе для детей отголоски рериховского учения, как и вообще учений западной и русской эзотерики, слышны отчетливо.

Книги Рериха «Озарение» (1925), «Община» (1926), «Агни-Йога» (1929), вероятней всего, были прочитаны Д. Хармсом, причем в критическом ключе. Так, его стихотворение «Тигр на улице» (журнал «Чиж», 1936, № 5), представляет собой развитие примера в «Агни-Йоге», которым Рерих подкрепил урок следования главным, *«сознательным»* мыслям и избегания *«невольных»*, случайных мыслей: некий правитель возмечтал о дворце, получил его, но на входе подумал о тигре, и тигр вышел навстречу и растерзал его. Критическое возражение Хармса – в оправдании «невольной» мысли, навеянной изменчивой природой, как способа спасения от мыслей «сознательных», таящих, может быть, большую опасность. Хармс развивал собственное учение, антиматериалистическое,

антипозитивистское, на свой лад синтезируя мировые религии и философские учения. Он высмеивал оккультистов и эзотериков в своих «взрослых» произведениях открыто, а в стихах для детей уводил иронию в подтекст. При этом в основе его концепции «реального» искусства лежали числовые символы, прочитываемые в текущей действительности⁹¹. Изучение кабалистики и Вед оставило след в творчестве Хармса для детей: так, образ пионерского слета передан числом четыре – ведическим знаком огня и Вселенной («Миллион», 1930). По кабалистическому учению, Вселенная есть страница, на которой с помощью десятка чисел и двадцати двух букв изображены все вещи; имя бога составляют числа и буквы, общие образы вещей. Мальчики и девочки в красных галстуках, построенные по четыре, образуют *«почти что миллион»*, т.е. стремятся изобразить собой единицу (это число живого, творящего духа бога) и ноли (абсолют), но все-таки число детей, сосчитанное читателем, не миллион: пионерам, певшим в гимне «Близится эра светлых годов...», не достичь высших значений.

К рубежу 30–40-х годов в русской литературе окончательно возобладало антигностическое, антиэзотерическое миропонимание. *«Час мужества»* (выражение Ахматовой) потребовал отказа от идей перерождения и Новой Светлой Эры, вообще от идей управления Временем. Так, в 1940 г. А.А. Ахматова (1990: 206), постоянно обращавшаяся к теме метаморфоз времени, писала: *«Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз»* (цикл «Pro domo mea»). Возможно, сказка А.П. Гайдара «Горячий камень» (1941) была возражающим ответом эзотерическому решению проблемы исторической перспективы для Советской страны и ее народа.

В целом, взгляд в детство сквозь призму мистической антропософии делал действительного ребенка практически не различимым, поэтому в оккультно-эзотерическом русле литературного процесса литература для детей не получила заметного развития – подобные идеи вряд ли могли ее питать⁹². С другой стороны, детство оказалось неподходящей призмой для заглядывания в невидимые миры. Характерен пренебрежительный отзыв Л. Троцкого (1991: 50) на автобиографический роман Андрея Белого «Котик Летаев» (впервые – 1917–1918,

отд. изд. – 1922): *«Белый усиливается локтями и коленями протиснуться сквозь детскую душу в потусторонний мир. И следы локтей видны на всех страницах, а потустороннего мира нет как нет. Да и откуда бы, собственно, ему взяться?»*

Тайные мистические доктрины сближались с литературой для детей, но именно тайный характер не позволял этим доктринам выйти наружу, в устойчивый, общеузнаваемый стиль «новой» литературы. Читателям странность подобных произведений казалась следствием чудачества автора или его политической неблагонадежности. Дети и большинство взрослых не владели ключами тайн, потому функционирование подобных произведений осуществлялось (и до сих пор осуществляется) в совсем ином ключе восприятия – игровом.

В настоящей работе оккультно-эзотерическое влияние на детскую литературу более подробно не рассматривается, поскольку в этой сфере оно было опосредованным и поверхностным. Однако очевидно, что концепт «детство» находился в эпицентре философских, религиозных и художественно-творческих возмущений и захватывал даже эту область мысли.

Эпицентром возмущений было, как доказано Л.А. Трубиной (1999: 9), *«формирование особого качества художественного сознания, которое можно определить как историческое сознание»*. Самым важным моментом влияния на концепцию детства в русской литературе начала XX в. было антропоморфическое, мистическое понимание истории. В частности, оно вело к видению генеральной идеи столетия в образе нового человека, ребенка, растущего вместе с веком, вбирающего мудрость и красоту эллинизма, римской эпохи, раннего христианства и Ренессанса. Начинался не только «век ребенка», но и «русский век», потому что именно в России должно было совершиться космическое по значимости возвращение человечества к Красоте.

Глава 2. Основные этапы модификации художественной концепции детства и трансформации детской литературы в русском литературном процессе 1900–1930-х годов

2.1. Символистская концепция детства в «новом религиозном сознании»

Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус

В 1910-х годах русская интеллигенция начала расставаться с декадансом, атмосферой своей юности, с Ницше и другими кумирами гимназистов; тогда многими завладело самоощущение римлян времен упадка и вопрос о будущем потребовал определения. Можно было вернуться к идеалам античного гуманизма и дать миру новый Ренессанс. Можно было идти вперед – к византийскому христианству⁹³. В свете славянской античности и византизма рассматривались явления современного искусства, делались попытки синтезировать лучшее, что могли предложить две эти прекрасные, каждая по-своему, культуры. Образы детства колебались в разном освещении, как и образ самого Божественного ребенка, порой оставляя весьма странное впечатление (например, в творчестве Ф.К. Сологуба), и все же эти колебания дали многое для углубленного понимания значения детства в культуре.

Выбор имени Д.С. Мережковского (1865–1941) обусловлен не только наличием в его лирике и прозе многочисленных «детских» мотивов, что характеризует в целом писателей его поколения, но и крайней отдаленностью этих мотивов от «старой» литературы для детей, пропитанной застарелым дидактизмом и односторонним социальным психологизмом, литературы, отразившей блеск и нищету народничества. В творчестве «старшего» символиста концепция детства представлена метафизически и имеет чистое и притом оригинальное художественно-философское воплощение. Кроме того, интересны пересечения Мережковского с движением за «новую» детскую литературу.

Как известно, основанием проповеди «нового религиозного сознания» служили идеи средневековой богословской философии. Еще в XII в. Иоахим Флорский высказал мысль, что судьба мира проходит через три этапа: на первом этапе Бог-отец, творец Ветхого Завета, определяет жизнь законом *господин-раб*; на втором – жизнь определяется Сыном Божьим Христом законом *отец-дитя*; в грядущем «Третьем Завете» наступит царство *духа*. Обращение Мережковского к неканоническим идеям средневекового теософа-францисканца (статья «Грядущий Хам», 1906), а также к современнику Э. Бу-

онаюте, расстриженному католическому священнику, было связано с решением проблемы свободы и рабства человека в христианстве. Согласно иохимической идее, второй этап, длящийся и поныне, имеет начальным символом Младенца, Первенца. Именно этот момент «нового религиозного сознания» позволяет нам с уверенностью искать в творчестве Мережковского «следы» Младенца.

Классификацию мировой истории по Мережковскому нельзя совместить с аттической идеей «царств»-эпох, поскольку принцип цикличности в его учении носит иной характер. Для него возвращение в изначальное состояние – «детство» – во-первых, возможно, а во-вторых, оно происходит в круге личного, а не общественно-исторического бытия.

Мережковский-прозаик с настойчивым постоянством употребляет едва ли не единственный эпитет-метафору – «детский» – применительно чуть ли не ко всем героям, в моменты, когда требуется передать особое, озаренное состояние их. «Детское» в этих бесчисленных употреблениях сопутствует обычно одной и той же мысли – о христианской духовности, слитой с языческим, телесно-тварным началом человека. Языческая телесность всегда ассоциирована со взрослостью человека, когда плоть переживает расцвет и разрушает гармонию. «Детское», т.е. духовное, просвечивает в нежных телах детей, в обветшавшей плоти стариков. Мережковский не знает злых детей и страшных стариков, для него обе эти эпохи – счастливое приближение души к слиянию с Духом.

Начиная с 1880-х годов, Д.С. Мережковский выступал со стихами для детей в журналах «Игрушечка», «Родник», в детских сборниках. Печаталась там и З.Н. Гиппиус (1869–1945), хотя реже (*Мережковский* 1904; *Русская поэзия детям*: Т. 1: 1997: 317–320). Специалисты по детскому чтению положительно оценивали стихи Мережковского; его произведения продолжали хрестоматийный ряд, начинавшийся стихами Державина, и на правах современной классики рекомендовались «*для детей старшего возраста*»⁹⁴. «Детские» публикации стихов Мережковского вполне укладывались в православно-патриотическое направление детских изданий, хотя в них уже заметен интерес автора к полускрытым древним истокам, который приведет его к разладу с духовенством и даже с ин-

теллигенцией. В эпоху премодернизма, подготавливающую обновление детской литературы, имя Мережковского было уже заметно и в этой области искусства, и все-таки ему не суждено было стать признанным детским автором⁹⁵.

В стихотворении «Детям» (1883) воссоздана мистерия Рождества, звучат сказочно-апокрифические мотивы, значительно дополняющие каноническую картину. Это стихотворение хорошо передает авторское понимание Младенца Иисуса как *«Царя бесчисленных миров»*, воплощения свыше ниспосланной земному миру любви. «Детям» – иллюстрация предпосылок «нового религиозного сознания», в котором утверждалась равная святость духа и живой материи. Восемнадцатилетний поэт изобразил не обычный сюжет с участием пастухов и волхвов, а то, как ликующая Природа встречает Младенца. Эта Природа – не безгласный фон для истории людей, она первая вступает в диалог с Сыном Божьим. По апокрифическому сюжету, первое чудо, свершившееся при Иисусе Христе, – это преобразование скромной ели, дерева северных языческих стран, в осыпанную звездами красавицу, т.е. чудо сострадания и любви, явленное звездами, космосом. Так увлеченный дарвинизмом юноша пытался найти новую опору своей полудетской религиозности, осмысленной в духе позднего народничества⁹⁶. *Под «счастьем вечным»* в стихотворении подразумевается грядущий переход к третьему этапу мировой истории – царству Духа. Рождество Христово знаменует собой переход от первого этапа Бога-Отца, когда язычники знали лишь телесное начало бытия, к этапу Сына Божьего, когда телесное, тварное соединяется с Духом Святым.

В дальнейшем стихотворение исключалось Мережковским из «серьезных» публикаций, при этом есть основание полагать, что оно написано в едином порыве с программным стихотворением «Бог», открывающим его первые сборники («Символы: песни и поэмы», 1892, «Собрание стихов: 1883–1910», 1910) и собрания сочинений; так же связано оно со стихотворением «Молитва природы». Написанные в 1883 г. «Детям», «Бог», «Молитва природы» образуют триаду, отвечающую обычному композиционно-объединительному принципу автора. Структурно триада представляет перекличку трех начал: Младенец Сын

Божий – одухотворенная Природа – Человек, открывший Бога. «Бог» и «Молитва природы» написаны в форме молитв, а стихотворение «Детям» – в форме лирического изложения сказочно-апокрифической истории, как выражение центра всех связей мира. В молитве человека («Бог») поэт подчеркнул наивный характер Веры («Пока рассудком отрицал, – / Я сердцем чувствовал Тебя»), объединив взрослое и детское мировосприятия. Таким образом, начальный символ второго этапа всемирной истории – Младенец – исходит из трансцендентной сферы.

Хранить в себе детство – означает верить, созерцать в себе Бога, чувствовать свою связь с одухотворенным космосом. В пору *«идеологического междуцарствия»*, как назвал 1880-е годы П.Н. Милюков (1994: 320), когда молодое поколение *«пользовалось “абсолютной свободой” выбора направления»*, Мережковский создавал, среди прочих символов, новый художественно-религиозный символ детства. В этом символе эстетическое переживание одного из христианских догматов «подкреплялось», а вернее, разрушалось современным знанием и навеянными с Запада философскими идеями, восходящими, в свою очередь, к древнему гностицизму и неоплатонизму – течениям, которые сами были болезнью переходной эпохи III–IV вв.

Мережковский пытался заново увидеть античность, один из прообразов Третьего Рима, сквозь призму прошедших веков, возвращая ей пошатнувшееся было в XIX в. величие, и вместе с тем по-своему решить проблему Воплощения, восхождения человека к Святому Духу и нисхождения Духа к человеку. Одним из его решений было признание детства таким состоянием индивида и народа, человечества, при котором богословское противоречие между Богом и Сыном снято, а нисхождение и восхождение едины, равны как бесконечное перетекание становящихся форм Единства Общего и Многообразного. Другое, не менее важное, решение было обосновано Мережковским в произведениях о художниках-творцах, о роли искусства в постижении Универсума (Дефье 1999; 1999[a]), но и в этом решении детскость, стихийная первобытность служили объяснением гениальности. С лета 1899 г., когда началась работа Мережковского, Гип-

пиус и Философова по созданию «нового религиозного сознания» и единой вселенской Церкви, тема детства приобретает в творчестве супругов особую глубину и целесообразность.

Мережковский понимал слова «*дети*», «*детское*», «*детство*» настолько широко, насколько позволяет миф. Для него все, что рождено на Земле, может быть объединено словом «*дети*»; авторское семантическое ядро слова – в понятии рождения, последовательного происхождения, а движение смысла определяется идеями преемственной сущности и отверженности. Так, миф о низринутых Титанах в одноименном стихотворении звучит как трагедия космических детей: «*Обида! Обида! / Мы – первые боги, / Мы – древние дети / Праматери-Геи, – / Великой Земли!*» (Мережковский 1990: IV: 538). «Дитя» значит рожденное когда-то – года, века, тысячелетия назад – и, что особенно важно, сохраняющее качество рождения-детскости вплоть до смерти; к возрасту смысл слова не имеет отношения. В мистической философии Мережковского *детство* образует дуалистическую пару со *смертью*, как начало с концом; между тем распространенное в литературе психолого-воспитательное понимание предполагает дуализм *детства-взрослости*. Сущностью первой пары концептов является *бытие*, сущностью второй – *жизнь* человека, в их иерархической соподчиненности. В бытийном контексте свойством «детскости» обладает все живое, изменяющееся, конечное. Так, поэт метафорически сближает образы ребенка и опавших листьев, человека и «немой» природы:

В аллее нежной и туманной,
Шурша осеннею листвою,
Дитя букет собирает странный,
С улыбкой жизни молодой...

Осенью в Летнем саду (там же: 538)

Падайте, падайте, листья осенние,
Некогда в тёплых лучах зеленевшие,
Лёгкие дети весенние,
Сладко шумевшие!..

Осенние листья (там же: 539)

Классическую зыбкую подвижность, гармоническую ясность, снимающие тупиковую безысходность, придает отношениям детства и смерти третья важнейшая для Мережковского категория – *любовь*. Образ птицы, защищающей птенчика, символизирует это движущее всемирное начало («Мать»; там же: 540): *«Пред этим маленьким твореньем / Я понял благость Высших сил...»*

В стихотворении «Детское сердце» (1900) выражено авторское решение проблемы Воплощения. В предваряющем его стихотворении «Двойная бездна» представлен ход решения (там же: 546): равенство и взаимоподобие смерти и жизни дает человеку право быть *«собственным Творцом»*: *«Будь бездной верхней, бездной нижней, / Своим началом и концом»*. Любовь связывает, пронизывает все одухотворенное, ее понимание гораздо выше обиходно-практической любви к ближним, к индивидууму (*«Но близких не люблю, как не люблю себя...»*, «Детское сердце»). Любовь создает вертикальную связь между живоначальной Троицей и тварным миром, человеком, образует единство метафизического и физического начал мироздания («О, если бы душа была полна любовью...»; там же: 546–547):

Душа моя и Ты – с Тобою мы одни.
И смертною тоской и ужасом объятый,
Как некогда с креста Твой Первенец Распятый,
Мир вопиет: Ламá! Ламá! Савáхфани!

Жанр стихотворений «Двойной бездны», «О, если бы душа полна была любовью...» – стансы, т.е. размышления, тогда как «Детское сердце» – элегия, переживание минувшего. Стихотворения образуют триптих, судя по расположению их относительно друг друга и приверженности писателя к триадам. Именно обращение к собственному эмпирическому опыту, интуитивно-образный, а не умозрительный ход постижения единства Бога и человеческого Духа дает основание считать «Детское сердце» этапным произведением. Здесь поэт открывает одну из тайн детства, человеческой жизни в целом (там же: 547): *«Но всё ж не людей, – бесконечной любовью / Я Бога любил и себя, как одно»*. Эта тайна свя-

зана с метафизической концепцией любви: любить себя во имя Бога так же свято, как любить других во имя Бога, это единая любовь к Богу. Эти идеи философ развил в книге «Л. Толстой и Достоевский», они перекликаются со стихами Н. Минского о детских ощущениях любви. Ангел-хранитель, мать, ребенок – все это лирические образы разноуровневых эманаций единосущего Бога, который осуществляет Себя как Любовь. Постигание ребенком нераздельной любви к Богу и себе происходит через *«горечь слез»*, *«обиды и стыд»*, *«прощение»*, утешение, наконец, *«сладость сердца»*, т.е. через упорядоченную череду эмоционально-чувственных переживаний, которые есть текущая жизнь души.

Настоящее мировой истории мыслится поэтом как ночь, старость, ожидание рассвета, новой весны, время после пира («Дети ночи», «Пустая чаша») – в духе представления о «железном веке». Закат в ноябре – авторский символ состарившегося мира, грезящего о своем начале – *«потерянном рае»* («Ноябрь»). Настоящее в судьбе поэта переживается как постоянная тоска по утраченному детству – поре единения человека с Богом и Природой. «Золотое царство» человечества, как и детство человека, не знает категории общества, поэтому слава, любовь к людям, свобода и прочие подобные идеи не волнуют ребенка, пребывающего в своем «царстве» и любящего только *«Бога и себя, как одно»*. С детством связан образ *«ангела одиночества»* («Темный ангел»); состояние одиночества, исключенности из общества и истории – одно из лучших, в понимании поэта. Представление о детском счастье сквозит в мотивах безмятежной природы, не знающей смерти, мучений и любви, на которые обречен грешный человек («Природа», «Нирвана», «Усни», «Весеннее чувство», «Март»). При этом счастье понимается как детское чувство изумления перед зацветающей Природой, радостное славословие Бога и свобода от страха смерти («Весеннее чувство»).

Интересны мотивы детства в «Двух песнях шута». В первой части шут смеется над гордым и несвободным человеком, приводя в пример каплю воды, свободно падающую без мыслей о собственной воле. Дети, шуты, глупцы – любимцы природы, *«детская простота»* – залог счастья. Во второй части развивается тема бессмертного Дурака, колотящего Смерть погремушкой, Смерть же сопо-

ставляется с ребенком, игриво сбивающим головки цветов. Мотивы детства и здесь оказываются созвучными теме гибели, старости, конца.

«Детское сердце» играет роль лирического пролога к поэме «Старинные октавы (Octaves du passe)» (1910). Оба произведения построены на автобиографических мотивах, выраженных в системе классических символов, античных и христианских. Обращение к форме «старинных октав» было вызвано стремлением к стилизации языка «гимназической» культуры, а также более насущной потребностью воспеть на этом понятном для старшего поколения языке ценности, принятые в другом, параллельно-скрытом мире культуры, – в мире детства⁹⁷. Поэма, по-видимому, задумана была как «роман в октавах», с одной стороны, диалогически связанный с пушкинским романом в ямбических восьмистишиях и с пушкинским же стихотворением о детстве «В начале жизни школу помню я...». С другой стороны, поэма была полемически направлена против нападок критиков. Замысел проясняется в авторских определениях жанра: помимо «романа», «поэмы» – «для двух иль трех друзей / Бесхитростный дневник пишу, не повесть». Тем самым поэт отрицает важный критерий литературы – заведомую общественную значимость своего труда; он подчеркивает интимность, исповедальность своего произведения. Автор ставит перед собой задачу – «победить язык простой и гордый», укротить хаотическую стихию «вольного» языка «тройными цепями октав», шире – обрести в Логосе гармоническое равновесие свободы и порядка в человеческом бытии. Значение сверхтрудной задачи для него – в способе возвыситься над критикой, суетной хвалой и клеветой, в повторении гениального пушкинского побега к бессмертной творческой свободе от порабощения общественно-литературной ситуацией. Спасение, по мысли Пушкина, – в подчинении «веленью Божию». Сама по себе идея «поэтического побега» завещана поэтам от Пушкина до Мережковского еще античными пиитами, решавшими ту же проблему свободы в условиях конфликта между старым пониманием поэта как жреца, пророка и новыми общественными требованиями к нему.

В «Старинных октавах» поэт творит легенду о своем детстве⁹⁸. Это тот реаль-

но-мифический мир, модель которого воспроизводится в настоящем времени и воспроизводилась некогда давно, в эпоху мирного сосуществования Пегаса, Харона, Муз, упомянутых в начале поэмы, с рождественскими святынями, фигурирующими несколько далее.

Для русских мемуаристов рубежа XIX–XX вв. привычным было обращение к классической поэтике как готовому языку выражения личного опыта. Т.М. Колядич (1994) выявила следующую особенность мемуарно-автобиографического жанра: жизнь автобиографического героя осмысливается *«как освоение и переживание им предшествующего опыта человечества. Познание ребенком мира изображается как воспоминание того, что произошло с предыдущими поколениями. При этом мифологический и реальный планы нередко меняются местами в сознании героя. В художественном плане это выражается в создании многоплановой повествовательной структуры, где для придания одному из планов – мифологическому – части сложного целого и в то же время большей реальности автор насыщает его деталями и реалиями предметного мира»*. Отличие мемуарной прозы от лироэпического дневника заключается в использовании возможности стихотворной речи – достигать сверхсмысла, т.е. подниматься к Абсолюту путем культурной обработки «естественной» речи.

Главный конфликт поэмы вторит мотиву преодоления трудной творческой задачи: отец, апостол бездушного порядка и веры в *«практический суровый идеал»*, и маленький сын, стихийно ищущий иной, теплой веры⁹⁹.

Временная организация в «Старинных октавах» подчинена принципу циклического параллелизма, пантеистического по своему содержанию, а значит, восходящего к античному ощущению замкнутого хода времен и эфемерности исторического, линейного времени. Антитеза весны и осени, т.е. настоящего с его страстями и длящегося в памяти прошлого с его покоем и *«великим прощеньем»*, на самом деле составляет динамическое единство, вращение колеса бытия вокруг оси рефлектирующей личности (Мережковский 1990: IV: 603): *«Тревоги страстной, бурной и весенней / Я не люблю: душа моя полна / И ясностью, и тишиной осенней...»*

Дуалистическое единство Хаоса и Космоса, существующих во временной парадигме как «прежде» и «отныне», отражено и в пространственном строении поэмы: в городе детства Петербурге природно-стихийное начало навсегда преломилось в линзе расчисленной культуры, оковавшей природу, образовав поле столкновения жизни и смерти¹⁰⁰. Потому и детство героя сопровождается той же привычной болью родовой вины. Все детали городского пейзажа образуют антиномические параллели, внося в описание всю ту же гармонизированную с Духом расчисленность. «Мертвый дом» детства героя, «*во дни Петра вельможею построен*» (там же: 604), – историческая метка, которая отмеряет начало петровской эпохи «*практического сурового идеала*», пришедшей на смену древнему народно-христианскому идеалу. Дом, как и город, есть точка преломления сознания, дуалистический символ: его безжизненная природа таит в себе свет веры, любви и надежды: «*Забывшие молитвы, сказки няни, / С улыбкою твержу я наизусть...*» (там же). Дом детства состоит из коридоров, подвала, кладовых, шкапов, полок, столов и, святая святых, – отцовского кабинета. Это лабиринт со своим Минотавром, завораживающий детское сознание: «*И скучную казенную квартиру / Уподоблял я сказочному миру*» (там же: 607).

Роль путеводительницы отдана няне. Она рассказывает о борьбе святых угодников и монахов с бесами, хранит «*в бедном хламе*» «*четки, ладонку с мощами и крестика Афонского янтарь*». Так вводится мотив незримой борьбы народно-христианского начала (эллинистическо-византийского по происхождению), схищенного в старушечьих сундуках, и начала западно-римского, столично-имперского, выступающего в качестве официального закона Дома, Города и Истории¹⁰¹.

Пушкинские реминисценции, постоянно звучащие в поэме, отсылают читателя к исключительно редкой в русской культуре идее гармонии империи и свободы¹⁰². Собственное детство Пушкин представил идеальным, лишенным драматических противоречий; его рассказчица, бабушка, владела атрибутом иной культуры – античной камеей. «*Драгой антик*» органично дополняет образ про-

водницы в мир русских преданий и сказок («Сон»). Мережковский вслед за Пушкиным прибегает к ставшей классической модели изображения детства, в которой незаменимую роль играет комически сниженный образ Парки – старушки, открывающей ребенку мир через стихийную народную речь и предопределяющей судьбу поэта¹⁰³. Для Мережковского нянино владение даром слова есть вместе с тем истечение изначального христианского чувства в душу ребенка и, слитно с ним, еще более древнего, эллинистического мироощущения – неотвратимого Рока. Прямое использование лексики и мотивов пушкинской поэзии усиливает впечатление от болезненной двойственности автобиографического героя, свободного и зависимого одновременно (там же: 608):

С тех пор доныне в бурях и в покое,
 Бегу ли я в толпу или под сень
 Дубрав пустынных, – чую роковое
 Всегда, везде, – и в самый светлый день.
 То древнее, безумное, ночное
 Присутствует в душе моей, как тень,
 Как ужаса непобедимый трепет,
 Как вещей Парки неотвязный лепет.

Итак, эстетическое восприятие детства реализуется в ранних произведениях Мережковского в кодах античности, прежде «переведенных» пушкинским веком на язык национальных символов и послуживших основой литературного языка «серебряного века». Влияние пушкинской концепции детства на писателя значительно, однако не абсолютно. Мережковский понимает детство не как невозвратно прекрасную пору жизни человека в обществе Добрыней и Полканов, Харит и Муз, а как нескончаемо длящееся в памяти состояние души.

Для Мережковского детскость – важнейшая черта народного гения, будь то Гомер, Франциск Ассизский или Пушкин. Гениальность объяснена им через детскость, одновременно присущую не только личности, но и духу юной, зацветающей нации. Молодая культура, благодаря своей способности к «детской простоте», входит во всемирное пространство. При этом понятие детскости

включено в контекст «нового религиозного сознания» — через идею «*галилейской простоты*». Даже Пушкина писатель готов назвать «*галилеянином*», отыскивая в его мировоззрении гармонию аттического язычества и первичного христианства¹⁰⁴. Созданный им образ Пушкина (сборник «Вечные спутники: Портреты из всемирной истории», 1897) един в двух ликах — глубокий мыслитель и беспечный Сверчок, Искра. Во Льве Толстом он с досадой подмечал периоды взрослости на «*мертвых*» страницах. В Гете находил свободу поэта, сбросившего с плеч тяжелый груз культуры и вернувшегося к эллинской простоте.

Такой взгляд на детскость и гениальность романтичен и субъективен, он обусловлен литературно воспринятой историей культуры. Мережковский, как и некоторые романтики прошлого, страдал своего рода дальноркостью. Он хорошо различал только прошлое и только через прошлое понимал настоящее, нередко путаясь политически (вроде приветствия Муссолини). Он различал, какая трава росла под ногами маленького галилейского пастушка Иисуса (роман «Иисус Неизвестный»), но не замечал детей вокруг себя. При этом его обширная историческая беллетристика знает только один эпитет, взятый в переносном значении, — слово «детский». Эту метафору Мережковский прилагал чуть ли не ко всем героям — правым и неправым, юным и старым, богоносцам и антихристам. Вот только реального, живого ребенка в его прозе нет, да и в стихах ребенок появляется как будто укутанный в тяжелые одежды религиозного символа, и только по видимости дан в приметах реальности. Понятия детскости и современности не пересекались в его взглядах: в очерке «Пушкин» он привел в пример «назаретских» песен пушкинское «*Птичка Божия не знает / Ни заботы, ни труда...*»¹⁰⁵, при этом ни словом не обмолвился о том, что эту песенку знают наизусть русские дети, хотя очевидный факт усилил бы его аргументацию.

Детскость в философии Мережковского (1897: 460–461, 462) является не результатом действия каких-либо внешних факторов, не оценкой, а первопричиной, начальным импульсом развития культуры: «*Низкий уровень русской культуры <...> благоприятствует той особенности его поэтического темперамента, которая делает русского поэта в известном отношении единственным*

даже среди величайших мировых поэтов. Эта особенность – простота. <...> Музы <...> подстерегают первое пробуждение народов к сознательной жизни. Для возникновения великого искусства необходима некоторая свежесть и первобытность впечатлений, молодость, даже детскость народного гения. Пушкин – поэт такого народа <...> С такою именно простотою описывает Гомер картины эллинской жизни <...> оба художника смотрят на мир детскими, полными любопытства глазами».

Мысли о «детском» гении Гомера и сходстве ионической речи и детской речи высказывал еще В.А. Жуковский. И Пушкину был близок такой ход суждений, Мережковский справедливо отметил это, но, увлекшись, приписал ему собственные идеи религиозного синтеза. Мережковский остался верен идее первобытных народов – «детей природы», порождающих собственных гениев простоты. Он особо выделил рассказ старого цыгана в пушкинской поэме: *«Рассказ о жизни изгнанника Овидия на берегах Дуная есть дивное откровение поэзии младенческих народов»* (там же). Верный манере соединять далекие факты и лица, писатель сравнил цыгана с Франциском Ассизским: *«И его религия была возвратом к детской простоте и невинности»*.

Критик современной литературы, Мережковский отмежевался от «старого» романтизма, уравнивая его с сентиментальной польской беллетристикой. Критик классики, он недалеко ушел от Жуковского, употребляя почти те же выражения о «детском» начале в поэзии Пушкине, что и Жуковский – о Гомере. Оба писателя относились к своим кумирам апологетически, основа их апологетики – романтическая идея первичного поэтического языка, на котором выражается народный гений в пору своего младенчества. Эта идея была подхвачены многими, в первую очередь, футуристами, она вошла в область детской литературы. Далее вопрос о лингвопоэтической идее детства будет рассмотрен специально.

Роман «14 декабря» (1918) написан Мережковским в пору самых пристрастных раздумий о русской революции – ее духовных устремлениях и гибелью перед лицом *«грядущего Хама»*. Вне текущих событий, история декабристов вряд ли заинтересовала бы писателя. Судить так позволяет мера историчности рома-

на: автор искажил в пользу своей идеи историческую картину в целом и даже факты. Самые заметные искажения касаются возраста героев: Екатерина Великая, умершая в пору раннего младенчества Николая, в романе прививает ему привычку к «спартанскому ложу», Николаю в 1825-м было двадцать девять лет, а не двадцать семь, а в романе он выглядит чуть ли не юношей. Искажена историческая идеология. Заговорщики в рассуждениях смешивают «новое религиозное сознание» автора и политику. Так, Кюхельбекер объясняет Пушкину философию символизма (не без опоры на Блеза Паскаля, идеи которого были близки Мережковскому): *«Абсолют есть Божественный Нуль, в коем успокаиваются плюс и минус, идеальное и вещественное»; «Натура есть иероглиф, начертанный Высочайшей Премудростью, отражение идеального в вещественном. <...> Вещественное и отвлеченное одно и то же, только в двойственной форме»* (Мережковский 1991: 82).

В «новом религиозном сознании» русская революция понималась как революция христианская по своей движущей идее – во имя свободы, против рабства, т.е. как всемирно значимое движение России к единому царству Христа на небе и на земле. Изжившие себя крепостничество и самодержавие – символы Ветхого Завета, эпохи Бога-Отца, определившего отношения господин–раб; они в романе являются символами не только настоящей Российской империи, но и грядущего царства Зверя и народа-Зверя (приход большевистского Октября). Лучшее, что есть в России, предано Новому Завету, эпохе Божественного Первенца и положенным тогда отношениям Отец-Сын. Недаром венчание декабриста Голицына и Мариньки (главных героев) приходится на Рождество. Неудачи русской революции в 1825-м и 1917-м объясняются автором происками Бога-Зверя; второе название романа, появившееся в первой публикации (1918), – «Зверь из бездны». Начальный толчок истинной революции дал Петр Великий, не раз упомянутый в романе.

Как и во всех других романах Мережковского, в «14 декабря» «детское» имеет значение лейтмотива, объединяющего большую часть героев, единомышленников и противников, и соединяющего две «бездны» в Абсолют. Мотив «детского»

составляет антитезу мотиву «страшного», и оба сплетены с мотивами «масок» и «безумия». Лик русской революции постоянно двойится – то проплывает *«белое, в красном тумане лицо Зверя»* (император), то лицо ребенка (уличный мальчишка). Даже Голицын в глазах Мариньки кажется смутно-двойственным: *«то сухое, жесткое, желчное, с недоброй морщинкой около губ, <...> – чуждое, почти страшное; а то вдруг – простое, детское, милое и такое жалкое, что сердце у нее сжималось <...>»* (там же: 13–14).

В портрете Николая подчеркнута *«мраморная»* правильность черт *«Аполлона, страдающего зубной болью»* (там же: 30). При этом, Николай время от времени вспоминает себя ребенком, видит детские сны, в накале событий и страстей вдруг вспоминает тело своего маленького сына. «Детское» присуще ему, как и «звериное» – его брату Константину. Верный стилю антитез, романист сравнивает образы Николая и Рылеева. Оба – страдающие, жалкие дети, спрятавшиеся под масками царя и революционера, и в обоих – Зверь, Антихрист. Зверская сущность революции – в неизбежной гибели детей: *«Мальчишка из лавочки <...> лежал навзничь, убитый, в луже крови»* (там же: 132). Он убит по приказу царя стрелять в народ (т.е. в свое дитя, *«в Сашку!»*), ради того, чтобы жил другой мальчик – *«государь наследник Александр Николаевич»* (там же: 135).

Детское начало проявляется и в других персонажах. Отец заговорщика Оболенского изображен полустариком, полуребенком, мирским иноком: *«...весь легкий, светлый и нежный, – с детьми, сам как дитя»* (там же: 49). Сын его, *«нравом весь в отца»*, приходит в Северное общество по зову своей младенчески чистой и простой души. Убив на дуэли человека, он *«начал молиться, почти бессознательно повторяя слова детских молитв – Отце наш, Богородицу, – и стало легче»*. Через молитвы пришло понимание, что *«нельзя оправдать, а можно только искупить вину»*. Путь искупления совпал с путем на Сенатскую площадь, где Оболенский второй раз в жизни убил человека. *«Какая гадость!»* – подумал он, выдернув штык из тела старика Милорадовича (и в его образе характерная деталь – *«старчески-младенчески»* губы). Именно Оболенскому, воплощающему детскую чистоту и взрослую вину, доверяет романист самое труд-

ное – сказать о необходимости бунта и неизбежности «ненарочной» крови, при изначальной неспособности человека к убийству.

Трубецкого автор делает немного похожим на апокрифического Иисуса Христа. Детское начало проявляется в Трубецком сходно с Иисусом Неизвестным, как он виделся писателю в его романе. Император первым допрашивает Трубецкого. В итоге романического «диалога об истине» Николай вспоминает убитого отца; в сущности, он самозванец, а не самодержец, потому что была расторгнута его связь с отцом земным и – Отцом Небесным.

Образ Рылеева, антипода Трубецкого, строится на несогласии внешнего и внутреннего, изначального. Это щеголь, человек дела, а не мысли. Но и в его портрете автор отмечает «на затылке упрямый хохол мальчишеский» – среди черт Зверя, и ради этой единственной черты дает ему в содружество двух других «детей» революции – Голицына и Оболенского (там же: 89): «Оболенский присел рядом с ними и гладил его по голове, как больного ребенка, с тихою ласкою».

Допрос Рылеева следует после допроса «тихого» философа Трубецкого. Оба, царь и заговорщик, захвачены Зверем, их противоположность зеркально подобна. Николай мешает правду с ложью, говорит будто искренно: «Ведь я же не зверь, не изверг, – я человек, Рылеев, я тоже отец. У тебя – Настенька, у меня – Сашка. Царь – отец, народ – дитя. В дитя свое нож, – в Сашку! В Сашку! В Сашку!». Поверив «милостивцу», Рылеев готов выдать всех участников и все тайны. Старая идея государственности – царь-отец, Помазанник Бога-Отца, и дети-народ – оказывается сильнее новой идеи – единого царя Иисуса Христа на небе и на земле: «Отец! Отец! Мы все, как дети, на руках твоих! Я в Бога не веровал, а вот оно, чудо Божье – Помазанник Божий! Родимый царь батюшка, красное солнышко...» (там же: 169).

В Мариньке подчеркнуто не столько детское, сколько старинное очарование («В ее собственной прелести – благоухание прошлого»). Воспоминания о детстве входят в структуру этого образа. В ответ на вопрос Голицына, как небо и землю вместе любить, Маринька вспоминает, как в детстве она каталась с папенькой в лодке по пруду, вечером. Воспоминание похоже на видение пейзажа

на небесах (там же: 181–182): *«А вода еще тише, будто и нет ее вовсе, один только воздух, – по воздуху плаваем. Облака на небе большие, круглые, белые, и сквозь них – звезды. И внизу, под нами, тоже облака и звезды. Будто два неба – одно вверху, другое внизу, а мы – посередине. Страшно и хорошо. Так хорошо, вот как сейчас с вами... Ведь это то с а м о е?»*

В финале романа читатель подведен к важнейшим идеям: *«Семя Жены сотрет главу Змия»* и *«Россию спасет Мать»*. Венчание Голицына с Маринькой состоялось накануне ареста, 7 января (по новому, «революционному» календарю, Рождество Христово). Возвращение к Отцу есть одновременно обретение Матери. Любовь к Софье (умершая невеста Голицына) едина с любовью к Мариньке – Невесте, Жене, Матери (*«обе вместе – земная и небесная; и в обеих – Одна-Единственная»*).

Князь Одоевский впал в умопомешательство, но он и прежде был неразумный, в силу воспитания. Вероятно, автор намекал на ветреных, инфантильных мечтателей, виновных в гибели нынешней революции (там же: 193). *«Тихий мальчик»* рассказывает: *«До Четырнадцатого я был совершенно непорочен <...> В двадцать лет – совсем еще дитя. Я от природы беспечен, ветрен и ленив. <...> Писал стихи, мечтал о златом веке Астреином. Как все молодые люди, кричал о вольности на ветер, без всякого намерения. Рылеев – тоже. Вот и сошлись»*. Однако и наивному, безумному мечтателю автор доверяет сказать нечто важное: *«Ну что ж, пусть! Все подлецы, и все благородные. Невинные, несчастные. Звери и ангелы вместе. Падшие ангелы, восстающие. Надо только понять. “Премудрая благость над миром царствует. <...> “Пречистой Матери Покров...”»* (там же: 195). И далее, после выданных им сведений о восстании: *«Опять не то... А вот, когда замерзал на канаве, под мостом, – то самое было, то самое: чашечки золотые, зеленые; детьми молоко из них пили в деревне <...> Простим друг друга, возлюбим друг друга! Возьмемтесь за руки и будем петь, плясать, как дети, как ангелы Божьи в раю, в златом веке Астреином...»* (там же: 196). Мечта о Золотом царстве неосуществима. Вот тут Мережковский наконец соединил свое представление о трех Заветах с античной идеей смены

веков-царств.

Каховский производит впечатление «*больного ребенка*», и эту черту автор еще подчеркивает неоднократно. Он догадывается о напрасности кровопролития, но в день восстания все-таки стреляет в людей. Происходящее еще резче отделяет его от товарищей по заговору; в нем, сквозь трагический разлом, обнажается извечное начало: «*Губы его задрожали, лицо сморщилось, как у маленьких детей, готовых расплакаться*» (там же: 123).

Почти до конца романа в тени остается один из главных декабристов – Муравьев-Апостол. Присутствие его в романе сведено к «Запискам», имеющим значение завещания. Записки – произведение в произведении, а в них есть воспоминания о детстве. Первое из них напоминает назидательные рассказы писателей-демократов для детей (там же: 238):

«...завидев на прусской границе казака на часах, мы с братом Матвеем выскочили из кареты и бросились его обнимать.

– Я очень рада, что долгое пребывание на чужбине не охладило вашей любви к отечеству, – сказала маменька, когда мы поехали далее. – Но готовьтесь, дети, я должна сообщить вам страшную весть: в России вы найдете то, чего еще не знаете, – рабов.

Мы только потом поняли эту страшную весть: вольность – чужбина; рабство – отечество».

Следом Муравьев-Апостол заявляет: «*Мы – дети Двенадцатого года*». Отец, отечество – эти слова сплетены в его мыслях. Второе детское воспоминание – о соединении якобинства с христианской революцией (там же: 239):

«<...> брат <...> спросил маменьку:

– Сегодня пасха?

– Нет, что ты, Матюша.

– А что ж, вон люди на улице христосуются?

В эту ночь убит был император Павел.

Так соединила Россия Христа с вольностью: царь убит – Христос воскрес».

Взгляд ребенка на творящуюся историю чист и не закрыт никакими

предубеждениями. Третье детское воспоминание связано с воспоминанием взрослого, как он, вместе с другими, убивал и не мог убить Гебеля: *«Помню также, как раз в детстве я убивал сороконожку, которая едва не ужалила меня; бил, бил ее камнем и все не мог убить: полураздавленная, она шевелилась так отвратительно, что я, наконец, не вынес, бросил и убежал»* (там же: 245). Муравьев-Апостол здесь сближен с Каховским и Трубецким мыслью о необходимости и невозможности убийства для человека.

Четвертое упоминание о детстве связано уже с обобщением своей роли в событиях: *«Младенчество провел я в Испании <...>. И вот захотел я повторить младенчество в мужестве, перенести в России Испанию»* (там же: 247).

«Детское» в реализации замысла имеет значение единственного эстетического критерия в решении главного вопроса революции – о крови.

Провожает смертников к Отцу Небесному герой, в котором автор не счел нужным отметить что-либо «детское», поскольку его миссия – быть духовным «отцом»: священник о. Петр по собственному почину отпевает *«души рабов Твоих, Сергея, Михаила, Петра, Павла, Кондратия»*: *«Прими, Господи, в мир Твой»... Ну, да уж что говорить, – примет небось, примет!»*. Так замыкается круг: борцы за царство Христа на земле возвращаются рабами Божиими к делам Его небесного Царства. Подтверждается предсмертное открытие Муравьева-Апостола: *«рабство – с Богом, вольность – с дьяволом»*.

Итак, мотив «детского» синтезирует, сплавляет в целое важнейшие для Мережковского понятия – Отец Небесный и отцы земные – по крови и по духу, Мать – Земля – Россия – Любовь. «Детское» начало определяет свободу Духа и истинную революцию сознания во имя Христа; «взрослое» начало определяет вольность Тела и социальную революцию во имя Антихриста. Детское значит изначальное. Чем больше в герое открыт детский мир, тем яснее в нем черты Христа – Младенца и распятого Мессии. И наоборот, чем больше детское в герое заслонено масками, тем заметнее в нем черты Зверя-Антихриста. Истинный лик человека – Дитя, маска человека – Зверь.

С позиций философии Мережковского, «детское» начало присуще не только

человеку, совершающему восхождение по кругам бытия к Отцу, но сложным историческим явлениям, таким, как революция – именно потому, что цель революции лежит в области религиозной метафизики: установить власть единого царя Христа на небе и на земле и тем самым соединить любовь к небу с любовью к земле, достичь синтеза духовного и телесного начал бытия. В пору революционных всплесков не один человек, а целые группы, даже массы приближаются к божественной истине. Однако это приближение совершается парадоксально, невозможно, и обе бездны, верхняя и нижняя, Царство Отца и царство Зверя, явлены открыто людям и в людях же. Человека ведет в революцию христианская любовь, очищенная от рабства (как социальной привычки) и церковной догмы, та детская уверенно-спокойная вера, которая не вера даже, а знание Отца и любовь к Нему. Но трагический парадокс заключается в том, что революционер на пути к Отцу заглядывает в глаза Зверя, и эта неизбежность предопределяет гибель революции и рыцарей ее.

Русская революция не только одному Мережковскому показалась величайшим в истории парадоксом. В.В. Маяковский, представитель враждебного символизму течения, передал ту же парадоксальность революции, двоящиеся лица ее – Ребенка и Зверя («Ода революции»).

Человек должен слиться со своим детским «я», соединить рассудок с верой – это и будет желанный синтез, преодоление дуализма в человеке. Однако в 1918 г. мало кто еще верил завету Мережковского. Почти одновременно с написанием романа «14 декабря» В.В. Розанов (1990: 42) развивал в «Апокалипсисе наших дней» (1918–1919) еретическую мысль об онтологической невозможности повторения Отца в Сыне, поскольку само рождение Сына было необходимо для восполнения «недостаточности» Отца; отсюда следовал вывод: *«Сын, дети в сынах человеческих всегда не походят на отца, а скорее противоположат ему, нежели повторяют собою. Мысль о тавтологии с отцом, неотличимости от отца противоречит закону о космической и онтологической целесообразности. Повторение вообще как-то глупо. Онтологически оно – нецелесообразно»*. Симметрии копий, соответствующей римскому представлению о «великом му-

же» и «безупречном юноше», а также христианской симметрии Духа и души, была противопоставлена асимметрия дополнения «новым» человеком «старого», «недостаточного» человека до целостности сверхчеловека.

В дальнейшем асимметричный концепт стабилизировался и был принят, судя хотя бы по стихам П.Г. Антокольского («Сыну»): *«Забудь. Я ничего не значу, / Я перечёркнутый чертеж, / План, что ты переиначишь, / Письмо, что ты не перечесть»*.

Ребенок – именно *другой* человек, индивидуальность – был совершенно неизвестен Мережковскому, как и другим старшим символистам. Так еще резче обозначился перелом в дуплете концептов «отец-сын», начавшийся в пору заседаний Религиозно-философского общества.

Тогда, в 1907 г. Розанов (1994: 422) впервые возразил по данному вопросу Мережковскому: *«Бог имеет не одно дитя – Иисуса. Но двоих – мир и Иисуса. Мир есть дитя Божие <...> Как осколок, правомерный на бытие, в этом мире есть и Гоголь, поэзия, игра, шутка, грация, семья, эллин, иудей, да и все язычество»*; *«Дело в том, в согласии ли дети Божии – Мир-Дитя и Иисус-дитя?»*. Розановская критика «нового религиозного сознания» открыла еще одну сторону трагедии существования: земное детство не могло быть одновременным отражением и «золотого царства Астреина», и Царства Божия. Дитя человеческое и Мир-Дитя пребывают в языческой гармонии. Евангелие «инкрустировано» в мир, который остается «за переплетом небесной книги» (там же: 423). Следовательно, ребенок входит в Евангелие и покидает мир, забывает смех и учится грусти. Размышлениями о грусти и смехе, об аскетизме и сакральности плоти полны многие статьи Розанова.

Весь строй розановских идей отрицал Н.А. Бердяев (1910: 236), он отстаивал единство Христа и мира.

* * *

К концу жизни Мережковский с особым вниманием углубился в тему, интересовавшую его давно, – о жизни святых, чей экстатический опыт подготовил будущее осуществление Всемирной Церкви, в которое он истово верил. Среди

произведений на эту тему – поэма «Франциск Ассизский», серии книг – «Лики Святых: От Иисуса к нам», «Испанские мистики» и роман-жизнеописание «Маленькая Тереза»¹⁰⁶. На все эти произведения распространяется особое понимание писателем исторического жанра – на стыке исторической фактографичности и психологической достоверности при непереносимом выявлении современного значения явления¹⁰⁷. Еще одной общей чертой всех этих произведений является разведение концептов «детство» и «детское». Распространенное мнение о статичности героев Мережковского справедливо и в отношении образов святых, в особенности когда речь заходит о взрослении героя. Ничего собственно детского, т.е. иного, отличного от взрослого поведения и способа мышления в описании ранних лет святых мы не найдем. Детские черты растворены в свете святости, источник которого – в будущем моменте, когда служение Богу становится доступным рациональному сознанию героя или героини.

Материалом для «Св. Терезы Иисуса» стала книга самой святой «Libro de su vida», или «Mi alma» (1562–1565), написанная как руководство для духовных дочерей, по совету ее духовника. Таким образом, автобиографическая форма в исходном жизнеописании была обусловлена вероучительными задачами. Задачи Мережковского, перелавшего это жизнеописание в роман, были иными: обосновать идею *действенной* любви к Христу и доказать, что святость может быть глубочайшим «чувством греха».

Мережковский приступает к начальным страницам жизни Св. Терезы Испанской, придерживаясь старинных композиционных канонов. Роман открывается описанием города детства: непереносимые моменты – название города, упоминание речных вод – обрамлены деталями вторичного книжного происхождения. Далее следуют знаки будущей судьбы, «угаданные» автором в пространстве и времени рождения святой. Родной замок находился против обители, рыцарство, откуда происходил ее род, отличали «чистота», «ясность», «светлость крови», время рождения соотнесено с историей литературы: «Скоро начнет рыцарские подвиги свои «вдохновенный гвидальго», дон Кихот Ламанчский» (1997: 26). Далее он открыто следует за биографом, подводя рассказ о трех знамениях, быв-

ших в детстве Терезы, под излюбленную антитезу двоичности и троичности. По поводу мечтания семилетней девочки умереть в страданиях и блаженстве, а также ее игры в строительство затворов и пустыnek писатель уверенно заявляет: *«Между этими двумя путями святости – мученичеством и монашеством, действием и созерцанием, – воля ее будет колебаться всю жизнь»* (там же: 27). Лубочная картинка с изображением беседы Христа с Самарянкой вызывает у писателя наибольшее воодушевление: *«Этим последним великим знамением, в детстве ее, предсказан ей главный религиозный опыт всей жизни ее – Богосупружество»* (там же: 28). В обители Санта-Томазо покоится еще одно знамение будущей судьбы Терезы – прах Великого Инквизитора. Писатель, верный себе, не может оставить свою героиню наедине лишь с Христом, зеркальная «нижняя бездна» стережет и ее: *«Встреча Терезы, в детстве, с Торквемадой – тоже пророческое знамение. Но, если те три первых – возвещают в жизни ее и святость, то это, четвертое, – возвещает зло и грех. Будут преследовать ее всю жизнь в красном свете костров две черных тени – Торквемады, Великого Инквизитора, и мнимого Христа, не узнанного ею Антихриста»* (там же: 29).

Мережковскому легко увидеть в ее отце, любителе рыцарских романов, прообраз Дон Кихота, углядев сходство вплоть до внешности – воспроизведения иллюстраций Г. Доре. Он даже позволяет себе редкую сентенцию, очень напоминающую сентенции Гиппиус: *«Дети верят в сказки, а взрослые, не только в Испании XVI века, но и всегда, верят в рыцарские или им подобные книги, с той разницей, что детям, чтобы верить в сказки, не надо сходить с ума, а взрослым надо»* (там же: 30).

Самое большое место в описании детства Терезы занимает рассказ о ее увлечении рыцарскими романами, книгами вообще, что еще раз выдает книжно-литературный взгляд писателя на историю. Разговор Терезы с отцом – также о книгах: *«“В тех дурных и глупых книгах говорится о том, чего никогда не бывает и не может быть, а в этой – о том, что было и может быть всегда”, если бы так начал ей говорить дон Алонзо, то она уже его не слушала бы и думала бы о своем: что лучше, – то ли, что было однажды и может быть, будет ко-*

гда-нибудь? И, между тем, <...> ей начинало казаться, что и он не знает, что лучше» (там же: 32). Так звучит эхо современных дискуссий о реализме в искусстве – о правде жизни и правде вымысла.

Земному отцу Терезы противопоставлен Отец Небесный, матери, находившей грешное утешение своей печали в рыцарских романах, – Мать-Святой Дух: *«В первом Эоне, веке-вечности мира – в Ветхом Завете, совершает человечество путь от матери к сыну, а в Эоне втором, в Новом Завете – путь обратный – от Сына к Матери. Весь религиозный опыт св. Терезы, Экстаз, и движется бессознательно <...> по этому пути от Сына к Матери-Духу»* (там же: 46).

«Мать Основательница» приезжает в обитель; в одной руке ее – бутылъ святой воды, а в другой – восковая кукла Младенца Христа, Nino. Эта деталь – кукла – сочетается с моментом из описания детства Терезы, – с легендой о Святом Младенце – о последнем чудовищном деянии Торквемады: восемь иудеев были обвинены в жертвоприношении христианского мальчика и сожжены.

Пожалуй, самое открытое выражение концепции детства Мережковского – в описании брата Жуана де Санта Матиа, будущего святого Иоанна Креста: *«Ростом был так мал <...>, что казался иногда совсем маленьким мальчиком; в тонких губах слишком маленького рта и в слишком тонком голосе его было что-то детское, а очень высокий, крутой и обнаженный лоб был похож на лоб древнего мудреца. “Маленьким Сенекой” назовет его Тереза <...>»* (там же: 73). Понятийное ядро этой концепции заимствовано из раннесредневековой культуры: детство и старость слитны в мудрости, нет отдельно ни детства, ни старости. Святой Иоанн Крест – «совершенный старик», поскольку он чист, как ребенок. В нем Сенека («дядя христианства», по выражению К. Маркса) достиг долгожданного слияния с христианской святостью.

В целом, жизнеописание Терезы Испанской подчинено уже сложившейся концепции мира и человека Мережковского, оно ничего существенного не добавляет к «новому религиозному сознанию», разве что упование на кастильскую чистоту католичества.

Иное – в образе Маленькой Терезы, воплощенной не только Д.С. Мережков-

ским, но и З.Н. Гиппиус¹⁰⁸. Мережковский замышлял написать этот роман еще в 1934 г., написал же в конце 30-х годов, когда Европа застыла в ежедневном ожидании войны. *«Какие тут “мысли”, когда надвигается атлантида»*, – писала Гиппиус в конце августа 1939 г. (Дневники 1999: II: 458). Это была напрогнозированная Мережковским и ею гибель Европы, расплата за большевизм в России, и вместе с тем их собственный финал. Супруги в это время испытывают нужду, болеют, Дмитрий Сергеевич много работает, часто бывает в раздражении, Зинаида Николаевна следит за внешними событиями, не обманывается политическими надеждами и уповает только на святую Терезу. Смерть мужа стала причиной «разрыва» сокрушенной горем Гиппиус со своей любимой святой.

Т. Пахмусс (1984: 23) связывает образ Терезы с темой Вечноженственного в произведениях Гиппиус; к этому можно добавить, что этот образ тесно связан и с темой детского начала. Вечноженственное и Вечнодетское воплощают священную любовь, которая выше, сильнее веры и смерти. Так, в 1940 г. (Дневники 1999: II: 497–498) Гиппиус развивала идею, дорогую ей в то время: *«Наше горе в том, что настоящая, корневая, навечная любовь не бывает в душе равна вере. Вера непременно слабее любви. По силе любовь оказывается равна – смерти. Даже у святых. Когда моя Тереза потеряла веру – любовь у нее осталась. И надежда (она включена в любовь, но не замена вере). И все это свилось – со смертью. От неравенства любви и веры – страданье»*. Юная монахиня восхищалась Мережковских тем, что, хотя порой и сомневалась в вере, никогда не переставала любить Бога и умерла со словами любви к Иисусу.

Из письма Гиппиус к Г. Адамовичу от 5 сент. 1928 г. становится ясной противоположение тупиковых поисков Толстого и открытого идеала *‘enfance spirituelle’*: *«Даже моя влюбленность в маленькую Терезу <...> – из того же источника: влечение к ‘простому’ и простоте, к сиянию ‘enfance spirituelle’, к самому высокому, потому что в малом. Да, тут не Толстой вам, с его сложнейшей вязью и пере-пере-вывертами, – до опустошения и боговыгона в конце концов... самообманная простота, тут иное»*.

Мережковские воспринимали Терезу, в пятнадцать лет принявшую постриг,

как «маленькую девочку». Из письма Гиппиус к художнице и другу семьи Г. Герелль (4 янв. 1934 г.): «Маленькая Тереза очаровала весь мир, и вы тоже будете ею пленены, когда прочтете историю ее жизни, написанную ею самою. <...> Дорогое дитя /всего/ мира». [Пер. Т. Пахмусс. (цит. по изд.: Мережковский 1984: 16).]

Гиппиус писала к Г. Герелль 20 окт. 1938 г.: «...вера не самое главное. Любовь – да. Любовь не происходит от веры. <...> Я не могу вам сказать, что я всегда верю в маленькую Терезу, но я люблю ее, и если это правда – тогда вера несомненно существует; мы не замечаем ее, но она есть, и все заключается в этом. Вера существует во всякой любви. Правда никогда не лжет. Маленькая Тереза сама была в неведении относительно веры. Но она любила, и поэтому вера отсутствовала лишь в ее сознании» [Пер. с фр. Т. Пахмусс (цит. по изд. Мережковский 1984: 33)].

Одно из стихотворений Гиппиус, переведенных ею самой (1938), целиком посвящено идее детскости Терезы («Ste Therese de l'enfant Jesus»):

Девочка маленькая, чужая,
 Девочка с розами, мною невиденная,
 Ты знаешь всё, ничего не зная,
 Тебе знакомы пути неиденные –
 Приди ко мне из горнего края,
 Сердцу дай ответ, беспокойному...
 Она не судит, она простая <...>¹⁰⁹

Вполне вероятно, настойчивое повторение мотива «розы» в стихотворении, похожем на молитву, связано не столько с собственно христианской эмблематикой, сколько с розенкрейцерством (эмблемы типа «роза и крест»), с воспоминанием о русском штейнерианстве, о теософке А.Р. Минцловой, исчезнувшей, по слухам, в одном из католических монастырей, связанных с розенкрейцерством. Служение Розе – мистически понимаемой красоте – входит в кодекс посвященного рыцаря. Следовательно, образ Маленькой Терезы был связан поэтессой с сюжетом «посвящения», который разрабатывался Вяч. Ивановым, А. Белым,

А.Блоком и другими символистами еще в начале века.

В то время, когда общепринятым было представление о справедливых и несправедливых войнах, подкрепленное афоризмом Чемберлена: война – это вечная борьба зла и добра, Мережковский защищал диаметрально противоположное понятие о добре и зле, связывая его с идеей святости. Святость – не отсутствие зла, а *«бесконечно растущая победа над бесконечно растущим злом»*; *«Святость есть мудрость и знание, а грех – безумие и неведение»* (там же: 79): *«Если бы великий ученый оказался на другой планете, то делал бы на каждом шагу удивительные и ужасные открытия, а Маленькая Тереза делает их на нашей старой, бедной и скучной земле. Ни Канта, ни Эйнштейна, ни Лобачевского не знает она, но есть у нее тончайшие познавательные приборы и точнейший химический анализ, чем у нас. / “Будьте как боги”, в этом дерзновении человечество, в лице Маленькой Терезы, зашло так далеко, что уже нельзя ему вернуться назад, можно только идти вперед, чтобы погибнуть или спастись. Чем спастись, мы узнали по религиозному опыту маленькой Терезы, если бы мы поняли его, как следует. В мир послал ее, Бог был к миру так милосерд, как только мог»* (там же: 93). Интуиция о знании до знания, о мудрости до наук роднит образ Маленькой Терезы, как воспринят и отражен он супругами-писателями, с идеей «простоты», сродни простоте детей, полюбившейся первохристианам.

Что касается целого философского контекста романа, то в 30-х годах Мережковские были еще дальше от рационализма, чем до эмиграции. В конце 30-х годов они особенно интересовались иррационалистическими идеями в философии: Паскаль, Кьеркегор, Достоевский, Кароль (Льюис Кэрролл) – эти имена упоминает Гиппиус в дневнике «Год войны (1939)». В это время Мережковский пишет книгу о Блезе Паскале. Мыслитель XVII в. развивал представление о хрупкости и трагичности человека («мыслящий тростник»), находящегося между двумя безднами – бесконечностью и ничтожеством. Труды Паскаля в разных областях «точного» знания давали философии иррационализма научное основание. Естественнаучное и христианское слиты в метафизике Паскаля. Жизнь

Терезы Лизьеской явилась для Мережковского подтверждением мысли Паскаля о том, что единственный путь спасения человека, зависшего между двух бездн, – в христианстве.

Книгу русского экзистенциалиста Л. Шестова «Киркегард и экзистенциальная философия» (Париж, 1939) с интересом читала Гиппиус в том же 1939 г. и узнавала в нем себя, прежнюю декадентку: «*Весь Киркегард – “хочу того, чего нет на свете”*» (Дневники 1999: II: 439, 440). Один из ключевых терминов датского экзистенциалиста С. Кьеркегора – «необходимость» (гр. «ананке»). Вот с этой-то «ананке» и не хотела смириться Гиппиус. Кьеркегор учил, что личность в своем пути к Богу проходит три стадии – эстетическую, этическую и религиозную, и утверждал, что христианство реально лишь для избранных, способных реализовать свою экзистенциальную свободу. Его работы 1840-х годов предвосхищали и жизнь Маленькой Терезы, и творчество Мережковских, ей посвященное.

Иррациональное начало в философии Ф.М. Достоевского связано с идеей любви, которая ведет человека к вере. Когда рушится вера, остается любовь – это теза религиозной философии Мережковского и Гиппиус была особенно важна для них обоих в канун «конца».

Л. Кэрролл не включал в свои логико-метафизические построения христианство, потому его имя для Гиппиус – знак абсолютной бессмыслицы, безысходного абсурда происходящих событий.

Мысль Мережковского о том, что Маленькая Тереза послана Богом, соединяется с мыслью Гиппиус о «*нечеловеческом синтезе*» в Евангелии, доступном лишь избранным, святым¹¹⁰: вся история XX в. – следствие того, что человечество не восприняло этот синтез. Политический контекст «Маленькой Терезы» – это прежде всего ожидание супругами со дня на день войны, это убеждение, что народы лучше своих правительств, потому что не хотят войны, это понимание слабости русской эмиграции перед Гитлером, Сталиным и Муссолини¹¹¹. Во время работы над романом в поле внимания Мережковских попала Долорес Ибаррури. Как ни соблазнительно было увидеть в пламенной испанке-

антифашистке новую Жанну д'Арк, Гиппиус не простила ей сближения с большевиками. Для нее, как и для Мережковского, Вечноженственное, спасительное начало мира воплотилось в Маленькой Терезе, в церкви которой *«тихо, тихо»*, как она часто повторяла в дневнике.

Образ юной святой, воплощенный Мережковским и Гиппиус, лишь в небольшой степени можно считать реально-историчным. В нем выразилось их личное переживание современных тревог. В нем и напоминание о заключительном цветении европейской духовности, выразившемся в подвиге *духовного детства*, и последнее упование на спасение от начавшейся «атлантиды», и их последний спор о добре и зле – с политиками, философами, литераторами, со всеми, от кого зависела судьба *«второго человечества»* – Европы.

* * *

О детях и детском З.Н. Гиппиус имела совершенно другое представление, нежели ее муж. Во всяком случае, инфантильность во взрослом человеке ей не нравилась (как *«детская»* ложь в речах Анны Вырубовой – в мемуарном очерке о ней). Если дети в ее стихах и воплощали символическое начало, то в таких персонажах не было ничего реального. Девочки с именами Ложь, Разлука, Привычка и Отвычка – это видения, страшные, гадкие, будто из кошмарных снов. Например, образ Лжи («Его дочь», сборник «Стихи. Дневники. 1911–1921»): *«Ноги у неё гусиные, / Волосы тягучие, / Прозрачные, линючие, / Как северная ночь. / Я её ненавижу: / Это — Дьявола дочь»*.

Череда подобных образов возникает в период между началом Февральской революции и бегством в Европу, когда почти каждая новость подтверждала все ухудшавшийся прогноз писательницы на будущее России и Европы. Мистическая сторона современности оборачивалась для поэтессы в первую очередь странными детскими лицами (стихотворения «Дьяволенок», 1906, «Женское («Нету»)), 1907, «А потом...?», 1911, «Серое платице», 1913, «Его дочь», не позднее 1921, «С варевом», 1919). И в этом сказалась ее беспощадность договаривания до последнего слова.

Мистицизм подпитывался наблюдениями за действительной жизнью детей и,

вместе с тем, подтачивался. В отличие от Мережковского, Гиппиус была внимательна к реальным детям. Она писала об убийствах детей, их арестах, сиротстве. Особенно ее тревожили так называемые «красные дети»: «Много бы могла я тут рассказать, ибо имею *ежедневную самую детальную* информацию *изнутри*. Но я ограничусь выводом: это целое поколение русское, погибшее, духовно и телесно. Счастье для тех, кто не выживет...» (Дневники 1999: II: 238).

Примечательно, что Гиппиус открыла свою «детскую» галерею образами очень светлыми. В сборнике «Новые люди» (1896) есть несколько рассказов о детстве, детях и детском начале в человеке («Яблони цветут», «Богиня», «Простая жизнь», «Голубое небо», «Смирение»). Примечателен рассказ «Совесть» с эпиграфом из Евангелия от Матфея «*Будьте просты как дети*». Двух девочек-сестер, главных героинь, читатель мог бы назвать Совестью и Добротой; они обнаруживают в мире взрослых повседневную ложь и жестокость. Девочкам восьми и десяти лет предоставлена авторская оценка действительности: «*Какие все-таки странные эти большие! Они думают, что маленькие совсем ничего не понимают, кроме игрушек и кукол. А у нас с Таней тоже свои дела. И отчего, если мы маленькие, так все наше будет глупое и смешное?*» «Новые люди», с точки зрения писательницы, это прежде всего маленькие, дети.

Вместе с тем, среди «новых людей» появляется образ немного странного, злого ребенка. Темой рассказа «Мечь», неожиданно для тогдашней публики, стал страх взрослого перед ребенком. Восемилетнего Костю боится немка-бонна. Он – втайне взрослый, в нем нет ничего детского: «*Он плакал только при больших и для больших, но один – почти никогда. Он знал, что ему восемь лет, и знал, что это очень много. Для мужчины в особенности. Женщины – те могут киснуть хоть до двенадцати лет. Им все можно. / Костя редко бывал в детской, он сидел в гостиной, слушал и смотрел молча и немножко презирал больших. Для их роста и возраста они не казались ему достаточно умными. А мама... / О, эта мама! Вспомнив ее, Костя стиснул зубы и мотнул головой в своем углу*».

Новый век Гиппиус представляла в образе растущего ребенка, следуя установившейся в то время ассоциации (стихотворение «Молодой век», 1914):

Вновь наступает день рожденья...
 Мальчишка злой! На этот раз
 Ни празднества, ни поздравленья
 Не требуй и не жди от нас.
 И если раньше землю смели
 Огнём сражений зажигать –
 Тебе ли, юному, тебе ли
 Отцам и детям подражать?
 <...>
 Ты плачешь, каешься? Ну что же!
 Мир говорит тебе: «Я жду».
 Сойди с кровавых бездорожий
 Хоть на пятнадцатом году!

Образ века — *«мальчишки злого»* — осложнялся еще и поэтической идеей Блока о «возмездии», о втором пришествии *«карающего»* Христа. Гиппиус могла ответить Блоку и другим провидцам «возмездия» своей любимой репликой: «А я не согласна!» — и мужскому началу мира — искупающему и карающему Христу — противопоставить женское начало — но не заступницу Пресвятую Богородицу, как у Блока, Кузьминой-Караваевой или Есенина.

Гиппиус, как и Мережковский, искала спасение в женском начале мира, но, в отличие от него, скорее в реальности, нежели в трансцендентности. В реальных девочках ей чудилась нераскрытая, скованная условностями энергия, творящая свобода. В шуточном стихотворении «Девочка» — о своем детстве («Тропинка», 1912, № 1: 37) — Гиппиус передала эту жажду свободы в девочке, объяснив попутно тем, кто называл ее *«андрогином»*, *«не женщиной»*, откуда в ней неженская сила и зачем ей мужской псевдоним *Антон Крайний*:

Схватиться бы за санки,	<...>
Скатиться бы с горы,	Твердит: «Ты не мальчиш-
Да я с Феклистой няней,	ка,
А с ней не до игры.	Тебе нельзя одной».

А брат пригото́вишка

Гуляет, как большо́й.

По стилю это стихотворение близко тенденции к изображению «реального» детства, нараставшей в поэзии И.А. Бунина, Саши Черного. Недаром его взял в альманах для детей-эмигрантов «Радуга» Саша Черный (Берлин, 1922. – С. 49).

В 30-х годах Гиппиус продолжает писать рассказы, значительная часть которых – на тему детства; дети постоянно мелькают и в рассказах о взрослых. Рассказы о детстве предназначены для взрослых и опубликованы в периодике для взрослых: «Роман», «Чудеса», «Дочки», «Тайны», «Лирика», «Давид», «Голубые глаза», «Игра», «Открытие», «Несправедливость», «Катрин» и др. Здесь писательница развивает свои ранние идеи и ставит новые вопросы, рожденные творящейся историей. Например, не есть ли все, что произошло с людьми в XX веке, романом, который пишет ребенок: четырнадцатилетняя Лиза, родившаяся 1 января нового века, записывает: *«Солнце закатывалось...»* – *«Оно, солнце, и в самом деле заходило»* (рассказ «Роман»; Гиппиус 2003: 7). Все основные духовные категории Гиппиус поверяет, пропуская их через детское сознание своих персонажей. Что такое вера? – это когда маленький ребенок ждет чудес и получает их, а разрушение веры начинается с расщепления сознания: рано повзрослевшая девочка верит в Бога, но не верит в чудеса («Чудеса»). Что такое смерть? – нечто невозможное, неосуществимое, покуда любовь и память заполняют все детское сознание («Дочки»). Что такое речь, мышление и действительность? – правда заключается в том, что слова нужны пятилетнему ребенку только для называния, а самое важное не нуждается в словах – это тайны зримой действительности («Тайны»). Человеку, если иметь в виду его истинное «я» – ребенка, нужно совсем не то, что обычно считается важным: маленький Давид – «вундеркинд»-музыкант – страдает от того, что его называют вундеркиндом и вообще от того, что все вокруг ничего не понимают; ему, уже выросшему, тяжела слава, ему плохо даются слова – ими не объяснить тайное; ему не нужен даже рояль – ведь звуки он слышит и так. И только, поселившись с любящей сестрой в маленьком доме в горах, он обретает свободу ребенка и покой мудреца («Давид»). Много лет спустя после случая с мальчиком, пришедшем на обыск, Гип-

пиус наконец нашла этому случаю эстетическое объяснение: мальчик в ящике стола искал не бумаги, а конфеты, он был независим от унижительной и страшной ситуации так же, как всегда и везде внутренне независим ребенок («Барышня и девчонки»). Спасение взрослого – в том, что его прощает ребенок («Голубые глаза»). Спасение человечества – в том, что дети переигрывают взрослые «игры» по-своему («Игра»). Зато взрослые, ничего не понимая, едва не убивают ребенка ложью: трехлетняя девочка не вмещает в свое сознание, что в ателье фотографа птичка, как сказано, не вылетела: *«А вот оно что! Птички нет, а можно сказать, что есть. Как же я тогда узнаю, есть или нет?»* («Открытие»; там же: 280).

В сказке «Нерожденная девочка на елке» (1938) писательница создает еще один вариант произведения об ‘*enfance spirtuelle*’, перекликающийся с темой жизни и подвига Маленькой Терезы. Вместе с тем, она использует традиционную модель рождественской истории о праздниках богатых и бедных с тем, чтобы передать такой взгляд на земной мир, который абсолютно свободен и чист даже в сравнении с обычным детским взглядом.

Весь мир взрослых чреват большими и малыми катаклизмами именно оттого, что весь пронизан ложью, несправедливостью, люди мучаются и мучают других оттого, что они уже не дети, что утратили веру в чудеса и даже Бога, перестали жить любовью – так, в общем виде, представляется концепция детства и взрослости Гиппиус в канун второй мировой войны.

Концепция детства в творчестве четы Мережковских не была единой, хотя имела общее поле значений. Возникнув из общего истока – идеи Новой Церкви, она поначалу была частью «возрастной» модели истории и входила в состав идеальных, умозрительных представлений о человеке – порождении «двух бездн». Со временем Мережковские (в особенности Гиппиус) все чаще искали реальные подтверждения своего «нового религиозного сознания», отыскивая «детское» то в прошлом, то в настоящем. При этом Гиппиус видела в реальном, современном детстве не только возвышенный идеал, но и его противоположность. Мальчик лет девяти, явившийся на обыск в квартиру Мережковских, чув-

ствующий себя хозяином положения, – таков был ответ действительности на программу религиозного жизнестроительства. Неразрешимое противоречие между верой в «детское» и осознанием уничтожения «детского» в самом детстве заставило чету философов искать выход в любви к ‘*enfance spirituelle*’.

2.2. Акмеистическая концепция детства и обновление жанрово-стилевых моделей литературы для детей (Н.С. Гумилев)

В памяти некоторых современников Н.С. Гумилев остался «ребенком», с душой и умом шестнадцатилетнего гимназиста¹¹². Самого Гумилева неизжитая детскость не удручала. По свидетельству И.В. Одоевцевой (1988: 53), он считал свое детство счастливым, «до странности волшебным» и любил рассказывать о нем. О.Н. Арбенина-Гильдебрандт передала «теорию» Гумилева, «согласно которой у каждого человека есть свой истинный возраст, независимый от паспортного и не изменяющийся с годами. Про себя Гумилев говорил, что ему вечно тринадцать лет» (Петров 1986: 92).

Личную детскость поэт связывал с собственной мифопоэтической философией, прежде всего с идеей-мифологемой Божественного ребенка. На протяжении всего творческого пути он выстраивал универсальную модель миропонимания, в которой *детское* имело значение модальной категории, т.е. идеального отношения к миру и его основным категориям – природе, творчеству, любви, культуре.

В стихотворении «Жизнь» (не позднее 1911 г.) Гумилев (1998: II: 51) указал на философское происхождение своего понимания *детского* – от учения Гераклита об эонах. Греческий философ уподобил историческое время (один из эонов) «играющему ребенку», а поэт развил сравнение, вложив в образ «идеи» ницшевского мудреца Заратустры:

Да, я понял. Символ жизни – не поэт, что творит слова,
И не воин с твердым сердцем, не работник, ведущий плуг,
– С иронической усмешкой царь-ребенок на шкуре льва,
Забывающий игрушки между белых усталых рук.

Вместе с тем, стихов о детстве у Гумилева немного. Вероятно, устные рассказы и стихи на эту тему наполнялись разным смысловым содержанием. Эхо

рассказов слышнее всего в стихотворениях «Детство», «Память». Здесь автобиографические мотивы обрамлены системой знаков и символов всемирной культуры. Рама придает образу детства поэта особую «высокую» содержательность и стилевое своеобразие. При этом образы *своего* детства тему не исчерпывают, а лишь обрамляют, в свою очередь, образ Младенца Христа. Этот центральный образ прежде был связан с символистским представлением о Трех Заветах, он возник еще в юношеской поэме «Осенняя песня» (там же: т. I: 56–57):

В эфире радостном блестя,
 Катятся волны мировые,
 А в храме Белое Дитя
 Творит святую литургию.
 И Белый Всадник кинул клик,
 Скача порывисто-безумно,
 Что миг настал, великий миг,
 Восторг предмирный и бездумный.
 Уж звон копыт затих вдали,
 Но вечно радостно мгновенье!
 ...И нет дриады, сна земли,
 Пред ярким часом пробужденья.

Дриада – разрушенный миф, символ языческой культуры, а Белое Дитя, Белый Всадник – мистически постигаемая, надкультурная реальность конца времен – и вместе с тем начала нового века. Воскрешение всех во Втором Пришествии будет сопровождаться новым явлением Христа в младенческом образе – таково эсхатологическое видение юного поэта. В конце мира, над миром, над культурой – Дитя. Между первым явлением Младенца Иисуса (акте всемирной истории между Ветхим и Новым Заветами) и Вторым пришествием Его (Завет Духа-Отца) лежит временная реальность – история христианского мира, в которой человек может обрести себя через детски-мудрое незнание. Чем дальше человек от искушения постичь неведомое, тем ближе неведомое к нему. Образ Младенца Христа и образ *своего* детства, питаемый воспоминаниями, имеют в поэзии Гу-

милева взаимосвязанные значения: в них максимально сближены трансцендентное и земное, поэтому конкретные детали в автобиографическом образе ребенка расплываются, перекодируются в соответствии с кодом образа Иисуса.

Сентиментально-романтическая традиция привела к расхожему приему самый принцип сближения образа ребенка с образом Младенца-Спасителя. Трактовка образов первым акмеистом возвращает читателя к до-романтической системе значений, в которой реального ребенка с его особым эмоционально-чувственным миром, бытом и т.п. не существует, взамен его – Божественный ребенок с его священной игрой и безгрешной любовью. Такой Ребенок не познаваем, а духовно созерцаем. «Детское» начало в человеке есть его личная связь с трансцендентным миром. В этом моменте акмеистическая парадигма генетически родственна символизму, отличаясь от него установкой на гносеологический поиск в реальности (Кихней 2001: 33–35). Таким образом, представление о детстве и детском в творчестве Гумилева можно характеризовать одновременно и как мифопоэтическое, и как реальное. Единство этого представления основывается на вере в язык, на убеждении, что Слово-Логос служит и Творцу, и человеку. Эта логика открывала больший, чем в символизме, простор для включения речи детей и детских книг в центонный «текст» акмеистов.

В тезисах первого акмеиста, в мироздании *«все явления – братья»*; бунт не имеет смысла в мире, где все и вся *«причастны мировому ритму»*; звериный инстинкт освобождает адамиста от неврастенического желания узнать будущее и дает ему силу встретить любое завтра; попытки русского символизма познать непознаваемое *«нецеломудренны»*. И последний тезис – о самоценности непознаваемого: *«Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания – вот то, что нам дает неведомое»*. И далее: *«Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма»* (Гумилев 1991: 296–297). Таким образом, концепт «детского» входит в основу философии и стилеобразующих идей Гумилева. Истоки акмеизма лежат не только в указанных им произведениях живописца Г. Моро, поэтов-парнасцев и оккультистов, в творчестве В.Я. Брюсова, но и в его

восприятию всемирной культуры, в свойственном ему типе религиозного и художнического переживания – открытости сознания, имеющего основание в русской культуре, для всех иных вер и культур (демонстративным жестом поэта будет исключение германской культуры в годы войны).

На понимание поэтом Ребенка, детства и идеи «детского» влияло не только его отношение к символизму. Гумилев вынес из ранних лет любовь к Гофману, Андерсену, Уайльдсу, которые создавали образы детей сказочно-условные и вместе с тем живо-достоверные. Несмотря на печать романтической и неоромантической сказки, лежащую на всем творчестве, его «сказки» ближе к строгим аллегориям средневековых легенд, чем к созданиям вольной фантазии в литературе Нового времени. Гумилев не романтик в старом значении этого понятия, как Гофман, и даже не неоромантик, как Киплинг, Хаггард или их многочисленные эпигоны – авторы массовой приключенческой беллетристики. Он именно адамист (или акмеист), бунтующий против «блоковских туманностей», равнодушный к «правде жизни» реалистов, выбравший из всемирного наследия ценности по своему вкусу, и в их числе романтизм – от классических начал до неоромантизма и символизма. При этом писатели XIX–XX вв. не могли затмить его главных кумиров – Гомера и Данте, создателей высших, в его глазах, ценностей мировой литературы.

Гумилев воспринял христианство не только через православный обряд, но и через обращение к Данте¹¹³, через его представление о причастности античности к торжеству христианства, а сквозь творчество Данте, великого антиковеда, – и саму античность. Как известно, древнегреческое слово, от которого образован термин «акмеизм» (лат. *akme*), означает высшую степень расцвета, зрелость, достижение срединного положения в движении. Дальней предтечей акмеизма был последний поэт средних веков и первый поэт нового времени: его строки «Земную жизнь пройдя до середины, я оказался в сумрачном лесу» Гумилев взял девизом. Рубеж XIII–XIV вв., освещенный гением Данте, в эпоху «заката» Европы знаменовал минувшее акме ее истории и культуры. Зрелость Европы воплощена Гумилевым в авторской аллегории «*конквистадора*», а ее ювенильное состояние

– в общей аллегории Ганимеда, шагнувшего из античного мифа в христианский апокриф, – мальчика, спутника Иоанна-евангелиста (стихотворения «Птица», «Память»).

Итак, акмеизм – искусство зрелого сознания, равно далекого от начала и конца земного пути души, и вместе с тем это искусство «детски-мудрого» созерцания постижения мира, уже созданного Творцом, готового и потому не требующего пересоздания (вопреки символистским идеям жизнестроительства). Адамистский взгляд снимал противоречие между детски-мудрым незнанием, т.е. христиански понимаемой «простотой» начального духовного опыта, и грузом знания, поднятым на вершину жизни. С детством соединялась зрелость, а не старость: в этом была новизна эстетизма Гумилева (на фоне символизма), его возвращение в дантов рай. Его Адам был открывателем прежде сотворенного мира и назывателем вещей, как и ребенок, осваивающий реальность и речь одновременно. «Каждый пыльный куст придорожный» сам кричал о себе ребенку, и детское знание было целомудренно, поскольку не требовало ни учителя-посредника, ни рассуждения, ни необходимости менять мировой порядок (стихотворение «Детство», 1916).

Назвавшись акмеистом, Гумилев брал на себя обязанность дать столь же геометрически правильную картину трансцендентного мироустройства, что и Данте в «Божественной комедии», а также представить современную Беатриче. Как известно, Данте и Беатриче впервые встретились, когда им было по девять лет. Второй раз – в восемнадцать. Последние встречи перенесены в трансцендентный мир – там Беатриче аллегоризирует Философию и Красоту, ее обитель – за стеной огня, в раю. В сакрализованном образе Беатриче есть частица первообраза – девятилетней девочки в красном платье. Любовь ребенка к ребенку, по канону, установленному Данте, есть возрождение безгрешной любви Адама и Евы, т.е. божественной любви. Образ девы, символизирующей поэзию, философию и красоту, создан Гумилевым в раннем поэтическом цикле «Беатриче».

Дантовские мотивы звучат в стихах сборника «Странствия любви». Например, в «Балладе» 1910 г. (Гумилев 1998: II: 6):

И в юном мире юноша Адам,
 Я улыбаюсь птицам и плодам,
 И знаю я, что вечером, играя,
 Пройдет Христос-младенец по водам,
 Блеснет сиянье розового рая.

Дерзость Гумилева, искажившего образ райской жизни и сюжет хождения по водам ради метафоры, передающей скольжение закатного луча по водной глади, сравнима разве что с дерзостью Данте, самовольно причислившего возлюбленную к лику святых.

В романтизме Гумилев более всего ценил иронию, поэтому необходимо прибавить к «детски-мудрому» *«ощущению собственного незнания»* еще и ироническую оценку этого самого незнания. Полный комплекс адамистических идей дан в стихотворении из сборника «Огненный столп» (предположительно июль 1917; там же: 153). Поэт здесь не только иронизирует, но и грустит – в нарушение самим же сформулированного отрицания декадентской «неврастении»:

И если я живу на свете,	Туда, где бродят только козы,
То лишь из-за одной мечты:	В мир самых белых облаков,
Мы оба, как слепые дети,	Искать увянувшие розы
Пойдём на горные хребты.	И слушать мёртвых соловьев.

Это стихотворение было ответом поэтам старшего поколения – Вяч. Иванову и И. Анненскому. Горы, перевалы, стада, облака и другие символы мира «природной», чистой поэзии сплетались в ранних стихах Иванова (например, «На склоне», конец 1890-х годов, «Поэты духа», «Долина – храм», оба – 1904). «Перевал» (вольный перевод из О. Туманяна, осуществленный в 1909 г. и опубликованный в 1915) наиболее близок к строфам Гумилева:

С младенчества тропую вверх пря-	мой.
мой	<...>
Я неуклонно	И вижу я (прозрачна даль в горах)
Иду на лоно	С моей вершины, –
Святынь – хоть их не знает разум	На дне долины

Как просто всё, и пусто! Душный прах!

По совету Брюсова, Гумилев изучал стихи Иванова, но не принимал его мировоззрение¹¹⁴. Сюжет «дети в горах» Гумилев применил для отрицания «нецеломудренного» символизма. Для него все не «просто» и «пусто» в природе; там смерть и ложь для «слепых детей», т.е. людей без Бога.

Схожие мотивы использовал И.Ф. Анненский (1990: 173) в исповедальных стансах «Его» (предположительно 1890 – начало 1900-х годов), пронизанных горьковатой иронией:

Я – слабый сын больного поколе-	Мне не дадут отрадного волне-
нья	нья.
И не пойду искать альпийских	Но милы мне на розовом стекле
роз,	Алмазные и плачущие горы,
Ни ропот волн, ни рокот ранних	Букеты роз увядших на столе
гроз	И пламени вечерние узоры.

В свою очередь, Анненский использовал в стансах мотивы преромантической поэзии, в частности, сказку К.Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» (между июлем 1814 и 10 янв. 1815): «...За розами побрел – в снега гипербореев»; «...чудак не воротился – / Рукой махнул... и скрылся» (Батюшков 1988: 142)¹¹⁵.

Гумилев иронизировал над декадентами – кумирами юных лет. Мотив «слепых детей», характерный для них, связан не только с темой «люди без Бога», но и с популярным сюжетом гибели на грани между детством и юностью. Возможно, В.В. Маяковский, заявивший «Я люблю смотреть, как умирают дети», всего лишь неудачно, вульгарно подражал декадентам или смеялся над ними. Ф.К. Сологуба критиковали за неумеренное использование мотивов детской смерти. Одна из возлюбленных Гумилева, Е.И. Дмитриева (Черубина де Габриак) в изысканных стихах с мотивами тлена, бывших основой ее игры-мистификации, излагала сюжет о маленькой «мертвой царевне» («Прялка»):

Открылась дверь, и на пороге	И лоб фиалками увит.
Слепая девочка стоит:	<...>
Ей девять лет, ресницы строги,	...Что ж так надолго? Ты устала?

На бледных пальцах алый след...

Ах, суждено, чтоб ты узнала

Любовь и смерть в тринадцать

лет.

Мотив «слепых детей» в стихотворении Гумилева перекликается с мотивом «немых детей» в стихах Гиппиус. «Слепые», «немые» дети – символы души, не ведающей своего пути и земного языка, блуждающей в лабиринте земного бытия и на горных кручах искусства. Символ «перевал» был использован и Андреем Белым (1910: 155) как выражение рубежа на пути человеческого духа, за этим рубежом усиливается *«тяготение к вопросам религиозным»*.

Мотив «слепых детей» связан в стихотворении Гумилева с мотивом *горных коз* – арабским воплощением сакральной чистоты и нежности. В свою очередь, вся система мотивов (с включением *«однообразных дней»*, *«мертвых соловьев»*, *«самых белых облаков»* и т.д.) служит выражению идеи чистой поэзии, противостоящей брэнности земной красоты. Так мотив «слепые дети» дополняется коннотацией «поэт и муза». В дальнейшем эта коннотация усиливается.

Мотивы детства звучат в стихотворении «Дом» из сборника «Фарфоровый павильон. Китайские стихи» (1918), созданного на основе французских переводов древнекитайской поэзии. Китайская художественная символика предполагает многовариативное «прочтение текста» отражений (луна и женщина, вода и лодка). Эта символика учтена Гумилевым, но «переведена» на язык теософских и масонских эмблем: дом, ребенок, игра, огонь, корабль, луна, вода, женщина, лодка, сердце. Образ, от которого начинается отсчет зыбких отражений, – *«Тот дом, где играл я ребенком, / Пожрал беспощадный огонь»*. Утрата дома детства влечет за собой развитие лирического сюжета, кульминацией которого является желание героя построить новый дом в *«неведомом сердце»* женщины – *«второго отраженья луны»*. Отраженная рядом с луной женщина в лодке – китайский мотив, переосмысленный Гумилевым в связи с иудейским символом Лилит (*«светла как древняя Лилит»* – в стихотворении «Царица»). В иудейской мифологии первоженщина – ночной призрак, преследующий рожениц, детей и одиноких мужчин. В поэтической трактовке, она «светла», но не солнечным светом; «женское» здесь противоположно «детскому», как и «дом» детской игры и жиз-

ни – «воде» иллюзий и смерти. Иными словами, «злое торжество» женщины (постоянный мотив у Гумилева) противопоставлено детской игре, эрос, таящий смерть, – любви, смерть преодолевающей (данная антиномия исходит из более широкого противопоставления природы и культуры).

Символика древнекитайских поэтов, воспринятых Гумилевым через французское посредничество и, возможно, комментарии русских ориенталистов, связана с более древним учением Дао. Имя его основоположника Лао Цзы, жившего, по преданию, в 7 в. до н.э., значит «старый ребенок». Возрастная амбивалентность мудреца явилась для русских читателей, включая Л.Н. Толстого, одной из важнейших черт ориентальной философии, акцентуализирующей аналогичные моменты европоцентристской, христианской теософии и антропологии.

Итак, действительный ребенок в поэзии Гумилева исчез – растворился в сиянии акмеистских символов, в которых синтезированы были символы западной и восточной культур; при этом детски-мудрое незнание осталось, будучи перенесено на образ взрослого человека – поэта и философа. Сближение мотивов детства и «детей» в его стихах с символистскими, особенно декадентскими моделями изображения имело некоторый предел, ограничитель – «твердый», «адамистский» взгляд в реальность позитивистского знания.

* * *

Развитие в XIX в. естествознания утвердило в мышлении принцип эволюционизма, который был перенесен в сферу антропологического и исторического знания¹¹⁶. Эпохи и века предстали в сознании молодого поколения, образованного по-новому, чередой равнозначных, а значит, безразличных в этическом смысле явлений; натурализм и позитивистский историзм вместе одержали верх над историей, излагавшейся в детские года преподавателем Закона Божьего. Жизнь человека показалась кратким курсом мировой истории по Дарвину и Энгельсу. Иными словами, знания, составлявшие оплот гуманистического миропонимания, отрицались вплоть до крайностей нигилизма. Недаром среди различных течений антидарвинизма особую роль в России играла религиозно-церковная критика учения английского естествоиспытателя. И все-таки гимна-

зическая история и до-дарвиновское естествознание казались типичному университетскому мыслителю смешными и жалкими пережитками, невольной данью ребенка собственному незнанию¹¹⁷.

Так, поэт пресимволистского круга С.А. Андреевский (1847–1919) провел счастливое детство в крепостнической усадьбе, а в студенческом обществе встретил повсюду увлечение *«положительным знанием»* и *«материей»* (1924: 116–117): *«И мне до слез было жалко моего единого бога с его простым сотворением мира, с его незабвенным Адамом и Евой и первыми “земледельцами”»*, – скорбел он о детски-мудром незнании.

Поэт-символист И.И. Коневской (1877–1901) в цикле «Сын солнца» (1896) подверг критическому анализу тип личности, получившей позитивистское воспитание (Сонет серебряного века 1990: 224)

В полуязыческой он рос семье
И с детства чтит устав природы.
Не принял веры в ранние он годы:
К нам выплыл он питателем в ладье.
И вот однажды, лежа в забытье
Под деревом в беспечный миг свободы,
Постиг он жизни детской хороводы
И стрекозы благое бытие.

Позитивистско-языческий культ природы мыслится поэтом как тупиковый путь развития человечества: триумф познания материи есть выставка машинных достижений – *«снарядов дивных»* (там же: 226). Неоязычество ведет к попранию личности (там же):

Пусть мир сулит безличия пустыня –
Стоит и в смерти стойкая твердыня,
Мой лик, стихии той себя не сдав.

«И потому, сын солнца, ты не прав», – заключает Коневской (там же: 226). Выход, им предложенный, кроется в возвращении к идее *«духа вечно-обновимого, как прилив»* (там же: 227).

З.Н. Гиппиус еще отчетливей осознала разрыв в мировосприятии. Ее убежденность в необходимости Новой Церкви рождалась из критики этого разорванного мировосприятия. Для нее непреложной истиной являлась теза, почти по Марксу, хотя марксисткой она никогда не была: *«История – это рассказ о человеческом голоде»*. Крайнему сомнению подвергла поэтесса роль исторического христианства в жизни современников¹¹⁸.

Сменяющее символистов поколение испытывало уже не печаль и испуг, а глубокую тревогу и пыталось как-нибудь снять противоречие. Мечта Гиппиус о чуде (*«Мне нужно то, чего нет на свете»*) претворилась в более трезвые идеи. Е.Ю. Кузьмина-Караваева (1891–1945) вспоминала, как в четырнадцать лет кончилось ее детство – со смертью отца и осознанием тайны взрослых, что Бога нет (Кузьмина-Караваева 2001: 618)¹¹⁹.

Хорошо знавший будущую мать Марию Гумилев зашел гораздо дальше в поиске заповедной древней родины, купленной ценой рая, – туда, где осталось детство человечества. Метаниям между детской верой в чудо и взрослой жаждой знания он противопоставил «адамистский» взгляд на историю и природу.

Отчасти взгляд Гумилева сходилась с европейскими воззрениями – там, где требовалось соединить историю человечества с историей природы. Живописцы-примитивисты Г. Моро и А. Руссо представили Золотое царство всемирной истории прекрасным, но не тою утишающей красотой, которая привнесена была христианским сказанием, а волнующе-тревожной красотой природы до дня творения человека – вне географии и вне истории. В их картинах романтическая фантазия возрождалась палеонтологией – новейшей отраслью естествознания. Воображение поселяло найденных в песках и мерзлоте «тварей» в древний рай.

Открылась дверь в до-библейскую историю, и требовалось мужество искателя-первопроходца от поэта, решившего заглянуть туда. На границе *«зоологического сада планет»* и христианизированной Европы должны были встретиться пращур и потомок. Гумилев на этой границе увидел ребенка – вопреки Дарвину, поставившему на это место человекообразную обезьяну.

Научно-познавательная литература и историческая беллетристика того време-

ни пробуждали в читателях дух поиска (произведения Г.Р. Хаггарда, Рони Старшего, Э. Д'Эрвилли, К. Анэ, И.В. Иенсена). Идеи Ф. Ницше, О. Шопенгауэра, Вл.С. Соловьева соединялись с новейшими исследованиями историков и психологов, приближавшихся к феномену коллективного бессознательного (К.Г. Юнг). Современной наукой и литературой жизнь нередко описывалась посредством «воспоминаний» прадетства. И.И. Коневской (Сонет серебряного века 1990: 224) в стихотворении «Наследие веков» (1896) объяснял состояние современного общества тайным действием прапамяти:

Еще во мне младенца сердце би-	Что в них едва пробились, в нас
лось,	взошли,
А был зрелей, чем дед, я во сто крат.	Взошли, овеяны дыханьем века,
Сколь многое уж я провидел! Много	И не один родился в свет калека,
В отцов роняла зерен жизнь-	И все мы с духом взрытым в мир
тревога,	пошли.

В «симфонии» Андрея Белого «Возврат» (1905) есть сюжет о вернувшейся к человеку прапамяти: приват-доцент вспомнил, как он ребенком жил на берегу моря, играл с крабом, пугался змия и любил *«совсем особенного старика»*; *«зов Вечности»* дает силу разуму ученого, но в итоге ввергает в безумие. Идея прапамяти до некоторой степени заполняла разрыв между материализмом и мистицизмом, однако удовлетворяла не всех.

Идея какого-то неизвестного человечества, быть может, более древнего, чем дети Адама и Евы, увлекала европейских и русских оккультистов и тех литераторов, которые занялись неоромантическим прочтением истории и тайной мудростью древних народов. Гумилев отделял себя от мистиков, но причислял к оккультистам (представителям «науки», с его точки зрения) и сохранял при этом набожность. Он посвятил теме потерянной расы ряд прозаических и поэтических произведений, в которых встречается образ *«колдовского ребенка»*, навеянный этой противоречивой смесью убеждений.

Имея в виду, что из античной философии Гумилев (1991: 188, 191, 197) хорошо знал Платона и Аристотеля, будем полагать, что платоновская идея Пред-

вечной Памяти, источника всякого творчества, была воспринята им непосредственно; комментарий символистов был скорее дополнением к осмыслению своего «я» в реальности¹²⁰. Подобно Вяч. Иванову, вспомнившему свой «эдем» в поэме «Младенчество», Гумилев погрузился в припоминания ликов Адама, но избрал не лично-родовой путь, а всемирно-исторический («Память»). Его мысль о смене душ («*Мы меняем души, не тела*») связана с представлением о множественности жизней в пределах одного извечного существования. Детство в пределах одной жизни представилось поэту также отдельным, заключенным в самом себе бытии, о котором знает только Память-«великанша». Герой стихотворения – ребенок, поэт, мореплаватель, воин, наконец, зодчий Нового Иерусалима «*на полях моей родной страны*» – и все это разные сущности в единственном теле. Душа не стареет и не растет, она меняется. Детство – это первое воспоминание души о себе самой. Мотив детства в «Памяти» включен в историософскую картину развития России, по выводу О.В. Щегольковой (2003).

Еще один слой подтекста замечен по символично-аллегорическим деталям: «*Дерево да рыжая собака – / Вот кого он взял себе в друзья*». Рыжая собака биографически реальна, но в плане стихотворения имеет значение одной из эмблем. Мальчик с собакой (или собакой и орлом) – популярный в искусстве эпохи Возрождения сюжет, изображающий Ганимеда, – это аллегория движения души к Богу. Античный образ мальчика, приближенного Зевсом-орлом к богам, был перетолкован в средневековом «Морализованном Овидии» в прообраз Иоанна Евангелиста¹²¹. Стихотворение «Память» находится в одном мифопоэтическом ряду с «Детством» (1998: III: 102):

Только дикий ветер осенний,
 Прогрумев, прекращал игру, –
 Сердце билось еще блаженней,
 И я верил, что я умру
 Не один – с моими друзьями,
 С мать-и-мачехой, с лопухом,
 И за дальними небесами

Догадаюсь вдруг обо всем.
 Я за то и люблю затей
 Грозových военных забав,
 Что людская кровь не святее
 Изумрудного сока трав.

Чуковский был уверен в том, что поэзия У. Уитмена, которую он переводил, производила сильнейшее впечатление на русских читателей. Влияние «Листьев травы» в «Детстве» очевидно, оно усиливало идею Гумилева, связанную с переосмыслением натурфилософии Ф.И. Тютчева. В гумилевском миропонимании научный позитивизм и мистическое откровение уравнивают друг друга. Стирание границ между растительным, животным и человеческим царствами, давшее образ всеединого одухотворенного мира, – одно из важнейших открытий в литературе модернизма. В «Детстве» это открытие распространено и на историю войн, возвращающих человека в «детское» растительное царство. В этом отношении образ-символ войны, данный Л.Н. Толстым в «Севастопольских рассказах», – мальчик на поле битвы, среди тел погибших и голубых цветов, – снимает странность заключительной строфы «Детства». Блок отчеркнул эту строфу, не оставив рядом никакой приписки, по исследованию В.В. Базанова (Гумилев. Исследования и материалы 1994: 199–200), но на фоне других помет в сборнике из блоковской библиотеки можно воспринимать эту черту как знак сомнения или несогласия.

Ребенок в творчестве Гумилева – соединительное звено природной эволюции (от царства растений к царству человека) и вместе с тем соединение трех всемирных феноменов – природы, цивилизации и культуры.

Гумилев был не одинок в поэтическом открытии древней заповедной родины человечества. Другой член «Цеха поэтов», М.А. Зенкевич (1886–1973) в 1911 г. написал ряд стихотворений на «геологические» сюжеты (1994: 53, 56): «Темное родство», «Ящеры», «Махайродусы», «Человек», «В зоологическом музее». Общая тема этих стихотворений – *«темное, утробное родство»* материи и духа. *«Царю природы»* надо смириться духом перед *«последней слизкой тварью»*,

ибо по воле Божьей он может вновь стать животным.

И я с душой мятущейся – лишь слепок
Давно прошедших, сумрачных теней.

«Темное родство»

И только дети шумно на свободе
Меж чучел и витрин гурьбой снуют –
Не так, как мы, причастные природе,
Пред ней восторг неложный унесут.
Они – с животной жизнью материнства
Глухую связь порвавшие едва –
Одни поймут нам скрытое единство
Живой души, тупого вещества!

«В зоологическом музее»

Грубая физиологичность образов Зенкевича служила выражению той же идеи, что и рафинированные поэтические картины Гумилева: человек в своем детстве, древнеисторическом и индивидуально-биографическом, состоит в родстве не только с фавнами и наядами, но и с «драконами», человеческий дух знает не только власть Бога, но и власть камней, металлов, ящеров. Вглядываясь в современных детей, можно увидеть в них черты «детей древней природы» и разгадать загадку одушевленной материи, т.е. ответить на вопрос, что же есть человек. Так концепт «детство» получил онтологическое приращение в фундаментальных идеях материи, духа, природы, человека.

* * *

В поисках *«оборотной стороны природных вещей»* Гумилев особенно интересовался эпохой раннего средневековья, когда, по сказочно-мифическим представлениям, нынешнее человечество чаще встречалось с прежними обитателями земли – тогда совершались странные браки и рождались загадочные дети. Теме встреч человека с неведомой древностью¹²² Гумилев посвятил три новеллы, опубликованные в 1908 г.: «Черный Дик», «Дочери Каина» и «Лесной дьявол». Все три произведения автор стилизовал под предания XII в.¹²³

Особый интерес представляет новелла «Черный Дик» – включением ранне-средневекового воззрения на ребенка, как оно представилось писателю¹²⁴. По этому воззрению, ребенок – предчеловек, принадлежащий скорее миру дикой одухотворенной природы, чем христианизированной цивилизации; он внимает языческим «*снам земли*», пока не уверует в христианского Бога и не станет вполне человеком.

В центре коллизии «Черного Дика» – девочка двенадцати лет, живущая одиноко на острове, в не тронутом человеком мире, древнем и загадочном. Здесь все осталось так, как было на всей земле задолго до Иисуса Христа, и средоточием острова прошлого времени является ребенок. Исходные описания «*дьявольского дитяти*» с внешностью ангела могут внушить читателю как сочувствие, так и недоверие – по закону романтической амбивалентности. Внешний план повествования поддерживает первое восприятие, сочувственное: девочка гибнет. Однако подтекст скорее поддерживает настороженно-недоверчивое восприятие: вместе с девочкой гибнет матрос Черный Дик.

Гуляка, грешник, он заговаривает о ней в необычном контексте – полушутя выставляя себя защитником крещеного мира: «*Даром что редкий из нас не насчитывает в роду висельника или проститутки, мы должны быть рыцарями церкви и побеждать дьявольские козни. <...> Я рожден крещеными родителями, и, если бы не пропил мой серебряный крестик, он доныне болтался бы на моей груди. Лучшие вспомните чертову девочку на Большом острове. Вот где грех, за который нам уже наверняка не миновать когтей дьявола*». Черный Дик с друзьями устраивает облаву («*еще славная девка прибавится в нашем селе*», там же: 34), но дружки боятся погубить христианские души на диком острове. Расправа над «чертовой девочкой» должна совершиться на христианизированном материке. Пастор, спровоцировавший Дика на выходку, ошибся: не надо было вмешиваться в жизнь тех, кто крещен только в первом или втором поколении. Слишком слаба еще их вера, чтобы гневом требовать от них пробуждения нового чувства, которое бы, слившись с религиозным сознанием, могло оконча-

тельно довершить создание человека.

Образ Черного Дика имеет динамичную развертку: высокий и сильный красавец, «веселый малый», расхристанный рыцарь церкви, жестокий охотник, наконец, гибнущая *«тварь»*, с *«когтистыми лапами»* и *«острыми белыми зубами»*. Время его судьбы идет вспять: некогда *«тварь скользкая»* в муках рождала *«орган для шестого чувства»* – для постижения красоты, этой нецелесообразной функции природы (стихотворение «Шестое чувство»). Герой превратился в одного из древних жителей этой страны, по слухам, обитающих на Большом острове. Люди знают, что долмены, громоздящиеся на острове, – *«это постройки древних мохнатых жителей страны, которые никогда не слышали об Иисусе Христе, но зато ездили на белоснежных морских конях и дружили с демонами морскими, равнинными и горными»*. Черный Дик – из рода древних «тварей», хотя он рожден крещеными родителями и когда-то был осенен крестом.

Девочка, знающая язык рыб, – венец ужасно-прекрасного мира, существовавшего в до-христианской истории (образ ребенка из «Неоромантической сказки» – «негативный» вариант той же идеи). Ей даны человеческое тело и дух, но речь ее еще не речь людей, и она не обладает волей, недаром находят ее будто бы спящей. Средневековые богословы трактовали евангельский сюжет о раздаче таланов рабам: один талант, врученный рабу, означает дарение человеку тела по образу Божию, два таланта – дарение тела и духа, три таланта – к телу и духу прибавляется воля, которую человек направляет к Богу или прочь от Него, и так далее. По этой трактовке, у девочки всего два таланта – тело и дух. Сущность этого ребенка скрыта не в глине и не в человеческом ребре. Она – дочь женщины и морского дьявола. Жителям деревни даны уже три таланта, включая волю, и поэтому они отвечают за свои деяния. Черный Дик принадлежит миру острова и миру материка в равной мере. Тело, дух, воля, сознание и речь – он щедро награжден, но древняя тварь кроется в нем слишком близко.

Мотив эротического влечения обозначен открыто, поэтому прыжок Черного Дика со скалы вслед за девочкой нужно трактовать в связи с идеей брака. Желание осуществить брак в его древней, чудовищной форме, и невозможность это

сделать, не погубив своей слабой христианской души, – таково неразрешимое противоречие, приведшее Черного Дика к гибели. Мотив «звериного» брака – павиана с девушкой – звучит и в новелле «Лесной дьявол».

В новеллах Гумилева эхом отозвались научные бури в историографии, бушевавшие на протяжении XIX в. и особенно в начале XX в. Помимо привычной истории античного и христианского миров, палеонтологи вписывали первые страницы в историю до истории, давали описания ископаемых «дьяволов» мезозойской эры¹²⁵. Цель природной эволюции, объявленная Дарвином, – от простейших тварей к человеку, от низших форм жизни к высшему существу, оказалась прямо противоположной цели исторического развития, понимаемой идеалистически, – от современного наследника всех пороков, накопленных человечеством, к простоте и цельности «первочеловека», обитателя Золотого царства. Стрела линейного времени дарвиновской эволюции, направленная вперед, «отменяла» линейное время христианской истории, направленное назад, к началу истории, а также более древнее циклическое время.

Гумилев, а следом и другие сторонники «романтического» естествознания (например, Вел. Хлебников, Н.А. Заболоцкий), пытались представить общую цель природной эволюции и исторического развития. Такой целью поэто-оккультист Гумилев посчитал рождение «шестого чувства», которое объединит дикую природу и мир человека, но лишь в будущем, когда все живое постигнет смысл и назначение красоты, явленной в природе и искусстве. В его понимании, путь к единой цели земного бытия долог и мучителен («кричит наш дух, изнемогает плоть...»), а вопросы естества есть одновременно вопросы современной поэзии (стихотворение «Естество», 1919). Точкой совмещения начала мира и современного «заката» Европы для Гумилева был образ ребенка. Девочка лет двенадцати виделась писателю в конце доисторического времени и в начале истории христианской Европы – этот ребенок владеет языком природы и не ведает «мертвых слов» людей, утративших связь с естеством¹²⁶.

* * *

Представление Гумилева о детстве имеет общие истоки с «соловьевским»

символизмом, который, в свою очередь, перекликается с учениями Ф. Ницше, Р. Штайнера, О. Шопенгауэра, но поэт в «акмеистическом бунте» преодолевал и символизм, и питавшие его учения. Одним из толчков к уходу от символистов были сильнейшие впечатления от современной русской живописи – Н.К. Рериха, Л.С. Бакста¹²⁷, а также от рисунков из серии «Жизнь» М.В. Фармаковского (1873–1946), которые он описал в 1907 г.: *«Кажется, что рухнули стены нашего сознания, над которыми трудилось столько поколений <...>. По тротуару идет со скучающим видом барышня, не обращая внимания на то, что ее немного отставший бульдог, взъерошив шерсть, заливается громким лаем, глядя перед собой. А перед ним лежит маленький голый старикашка, из породы гномов или ночных болотных бродяг, он упал, придавленный тяжестью своей ручной тележки, в которой, скверно улыбаясь, сидит громадный, точно от водяной распухший ребенок»*¹²⁸. Фантазмагорическая карикатура на «вечного» Ребенка была одним из первых сигналов неблагополучия начавшейся эпохи. Смутное чувство страха перед неведомым Ребенком, смягченное иронией, передано и в стихотворении «Сказка» («Неоромантическая сказка»), имеющем сюжет притчи или неясного предсказания – о конце «золотого века» для старого, еще безобидного Дьявола и его компании, а заодно для людей: *«Только выиграл всё ребенок...», «Закричал, раздувшись, как груда: / Уходите вы все отсюда...», «Бог спаси Адама и Еву!»* (1998: II: 128).

В дальнейшем образ страшного ребенка появится в «Детской песенке»: здесь африканская девочка-дикарка поет о том, как ее мать казнит новую жену отца. В сравнении с *«мертвенькими младенчиками»* в стихах Гиппиус, образы страшных детей в поэзии Гумилева дальше уведены от аналогичных примеров во французской символистской поэзии. Даже в сравнении со стихотворением И.Ф. Анненского «Одуванчики», где за спиной страшноватой девочки стоит мать Смерть, стихотворения Гумилева отличаются иронией: здесь спасительная ирония прикрывает то, что невозможно охватить сознанием, – обреченность человечества на гибель в конце времен, когда «Гора» Вчера упадет в «Бездну» Завтра («Я верил, я думал...», до 20 окт. 1911 г.). В «старом» циклическом времени

Божественный ребенок был вечно юн, вечно повторялся в самом себе. Линейное, энтропийное время (разбитое навсегда позитивистским знанием «кольцо») представлено Гумилевым в образе «ребенка», «раздутого» от непомерной тяжести Вчера (как на рисунке Фармаковского).

Детство и взрослость разделены поэтом на два отдельно протекающих времени. В посвященном Ахматовой стихотворении «Память» он открывает тайну энтропийного времени: *«Мы меняем души, не тела»*. А в другом посвящении ей («Временами, не справясь с тоскою...», июль 1917 г.) он вводит мотив обмена душами, с «вымытым» оккультистским содержанием, на месте которого – земная любовь (1998: III: 161):

И теперь ты не та, ты забыла

Всё, чем прежде ты вздумала
стать...

Где надежда? Весь мир – как моги-
ла.

Счастье где? Я не в силах дышать.

И, таинственный твой собеседник,

Вот я душу мою отдаю

За твой маленький смятый перед-
ник,

За разбитую куклу твою.

Сознание «катастрофичности целого», присущее многим современникам Гумилева (Мескин 1997), с одной стороны, привело к представлению о детстве как символе утраченного времени и вместе с тем – символе непреходящей всемирной культуры. С другой – именно трагическая утрата целостности мироощущения отделило творчество писателей (не только Гумилева), посвященное тайне «детского», от широкого «детского» литературного процесса. Проникновение некоторых форм и идей, возникших в искусстве кризисной эпохи, в литературу для детей происходило в совсем ином, не трагедийном русле. «Присутствие» Гумилева в «детском» литературном процессе определяется его отступлением от дисгармонических образов мира, посредством насыщения текстов иронией, травестией, пародией и юмором.

* * *

Выше мы упомянули включение в метатекст гумилевской поэзии К.Н. Батюшкова. Посредничество Вяч. Иванова и И.Ф. Анненского в передаче Гумилеву

определенных черт поэзии «анакреонтического» течения доказывает устойчивость, актуальность обращения к творчеству К.Н. Батюшкова в начале XX в. (и даже позднее – например, стихотворение О.Э. Мандельштама 1932 г. «Батюшков»). Представляется, что в пресистемах (термин З.Г. Минц) художественных течений эпохи модернизма отразились некоторые черты пресистемы романтизма.

1. Прежде всего, это ирония, защищавшая стихотворца от давления великих имен и явлений, которые он воспевал. Ирония рождалась из сознания подражательности современной поэзии и «варварства» родного языка: *«Так первый я дерзнул в забавном русском слоге / О добродетели Елизы говорить...»* – «Подражание Горацию», 1826 г. (Батюшков 1988: 221). Ирония освободила поэзию 1810-х годов от слишком серьезного пафоса остаточного классицизма, возвратила к эллинской «простоте», к первоистoku творчества. Вместе с тем, она способствовала проникновению в поэтическую речь «домашнего» юмора, который, в свою очередь, расширял возможности поэзии для детей.

2. Это особое выражение любви к родине: родина видится как пространство для разворачивания сюжетов из мировой культуры, но, в отличие от классицистской эстетики, патетика здесь неуместна, несоответствие родины идеальным сюжетам признается новой эстетической данностью – а именно комедией.

3. Это ироикомический пафос в изображении героя и событий. Автор «умаляет» себя, чтобы не возвышаться над «сниженным» героем.

4. Это воспевание радости, обращение к Анакреонту – певцу веселья и беспечности: *«И, радостно топя, / Скачите и прыгайте!»* – стихотворение «Радость», 1810 г. (Батюшков 1988: 125).

5. Наконец, это сознательное ограничение содержания «маленькой философией» и уменьшение классической формы. Травестия объединяет элементы художественной системы преромантизма.

Художественные идеи преромантической поэзии, к которым поэты вернулись в эпоху премодернизма (в основном, сатиры и пародии 1870–90-х годов), вошли в самый сложный состав идей раннего модернизма, а после кризиса симво-

лизма они начали проникать в поэзию для детей – в форме несерьезных, «маленьких» эпических поэм с ироико-патриотическим сюжетом («Крокодил» К.И. Чуковского и «Мик» Н.С. Гумилева). Сам факт восстановления в «детском» литературном процессе после длительного перерыва жанра поэмы говорит о возрождении жанровой системы литературы 1810–30-х годов. Преромантическая и собственно романтическая ирония сгладила противоречия между Ребенком символическим и ребенком действительным, т.е. между художественным концептом «детство» и аудиторией детей-читателей, а также между дидактической поэзией для детей и поэзией как таковой.

Вернемся к примеру «Странствователя и домоседа». К.Н. Батюшков ввел в русскую поэзию образ чудака, который гармонии и покою в родных Афинах предпочел скитания то в Египет, а то на север – в Гиперборею, т.е. в Россию. В его сказке Африка и Афины условны, пародийны. Прием отступлений поэт неожиданно перемещает читателя из древности то в Петербург, то в Париж и столь же неожиданно их «покидает»; художественное пространство ломается, гротескно искажается. Сознание читателя не поспевает за темпом смены картин, оттого панорамы стран и городов «наскакивают» друг на друга, путаются. Так вырабатывались приемы для игры с читателем¹²⁹.

Мы полагаем, что в начале XX в. модель игровой сказки-поэмы для детей разрабатывалась на основе модели «легкой» поэмы, подобной «Странствователю и домоседу». Рассмотрение других оснований, как и всей проблемы генезиса жанров литературы для детей, – дело будущих исследований.

Истоки иронии в гумилевской поэзии восходят к русской поэзии переходного периода – от классицизма и сентиментализма к романтизму. Выход Н.С. Гумилева в сферу литературы для детей был предreshen примерно за сто лет – «анакреонтической», «легкой» поэзией 1810-х годов, подготовившей «веселого» Пушкина. Можно утверждать, что произведения Гумилева, адресованные детям, содержат в жанрово-стилевой основе элементы анакреонтики и что они, в свою очередь, имели значение элементов пресистемы для становления «веселой» детской поэзии 1920–30-х годов.

В целом, к современным детским изданиям Н.С. Гумилев был равнодушен. Однако в детском журнале «Галчонок» (№ 8 за 1911 г.) появилось его «Рождество в Абиссинии» – стихотворение, содержание которого далеко выходит за рамки пародии – ключевого жанра данного издания. Три стихотворения – «Маркиз де Карабас», «Лесной пожар», «Капитаны» – отданы были поэтом в сборник стихов для отрочества «Утренняя звезда» (СПб., 1912).

Главный вклад поэта в детскую литературу – «африканская» поэма «Мик», написанная предположительно в 1913 г. и имевшая много вариантов, – была принята в детском приложении к «Ниве»¹³⁰. Несмотря на множество примет «детского» стиля сказки, на популярность ее среди юных читателей, замысел автора нельзя свести к развлечению. Гумилев явно имел в виду более сложную задачу. 25 фев. 1914 г. он читал первый вариант на заседании Общества ревнителей художественного слова и излагал мысль о том, что единственная область, в которой еще возможно большое эпическое творчество, есть поэзия «экзотическая». Судя по всему, он вполне серьезно относился к своей лироэпической сказке, при этом утрировал ее несерьезный характер.

В основе сюжета – детская игра в «царя обезьян». Игра развивается и на формальном уровне: мотивы лермонтовского «Мцыри», кипплинговских «Кима» и «Книги джунглей», шумеро-вавилонского эпоса о царе Гильгамеше и его друге Энкиду, который он впервые переводил, и ряда других источников сплетаются в эпическую поэму о славной судьбе Мика, о подвигах и гибели его благородного друга Луи. Несмотря на драматические типажи и сюжетные конфликты, «африканская поэма» оптимистична, мажорна. В ней нашлось место юмористическому смеху, что редкость для Гумилева (1998: III: 22):

Печальный, долгий, кроткий взор
Царевна подняла в упор
На гордого Луи и вдруг,
Вдруг прыснула... И все вокруг
Захохотали. <...>

Ирония пронизывает большинство строф, но эпическая серьезность в поэме преобладает. Автор прибегнул к приему романтической амбивалентности применительно к оценке героев: их можно воспринимать и как заигравшихся детей, и как действительных царей. Обезьянами выбран на царство десятилетний француз (там же: 23):

Луи тотчас же повели	<...>
На холмик высохшей земли,	Для счастья полного его
Надев на голову ему	Недоставало одного:
Из трав сплетённую чалму	Чтобы сестра, отец и мать
И в руки дав слоновый клык,	Его могли здесь увидеть,
Знак отличительный владык.	Хоть силою волшебных чар,
И, мир преображая в сад	И в «Вокруг света» обо всём
Алеющий и золотой,	Поведал мальчикам потом
Горел и искрился закат	Его любимый Буссенар.
За белокурой головой.	

Ирония и серьезность здесь нераздельны. «Африканская поэма» должна была возвести в ранг эпического героя обыкновенного мальчишку и оправдать существование в мире высокой культуры поэтов, воспевающих благородство и доблесть детей. Буссенар – такой «поэт», журнал «Вокруг света» – собрание новых героических сказаний. Ребенок – царь обезьян (ироническое примирение с Дарвиным). К тому же, он – христианский святой («*Луи высоко, он в раю, / Там Михаил Архистратиг / Его зачислил в рать свою*», – там же: 34). В сказке смоделирован авторский миф об африканском Эдеме и ребенке-царе. Дарвиновская теория, наконец, перестает разрывать «старое» миропонимание. Цельность достигается соединением научной теории с неомифом посредством двойного перекодирования – в коды всемирной культуры (шумерский эпос, «розовый рай» и т.д.) и в коды массовой детской литературы (тем самым и последняя получает толику высокого значения).

«Мик» – не единственная сказка-поэма о детях и для детей в творчестве Гумилева. Она, возможно, составляет диптих с «китайской поэмой» «Два сна» (зима

– весна 1918 г.)¹³¹, в которой воспевается конфуцианская идея мудрости детской игры и шалости – «*В наш век и войн и революций*» (там же: 184)). Мальчик и девочка, дети мандаринов, играют, шалят, читают стихи. От непоправимых проступков их бережет семейный дракон, а невинные проделки оправданы мудрым послом, беседующим с отцами.

«Детская» интонация поэта не была подражанием естественной детской речи, а всякий раз была откликом на стихи, известные всякому образованному человеку с ранних лет. Например, в стихотворении «Маркиз де Карабас» поэт заговаривал с детьми на «пушкинском» языке («Мой первый друг, мой друг бесценный...»). Его высоко оценил Вяч. Иванов:

Мой добрый кот, мой кот учёный,
Печальный подавляет вздох,
И белой лапкою точёной,
Сердась, вычесывает блох.

Среди гумилевских стихотворений нет таких, которые воспроизводили бы устойчивые формы поэзии для детей.

Одно из драматических произведений Гумилева имеет *подзаголовок* «*пьеса в трех действиях для детей*» – это «Дерево превращений». В 1918 г. она предназначалась для так и не изданного III выпуска сборника «Игра». В феврале 1919 г. в петроградском Коммунальном театре-студии прошли спектакли, рецензия А. Левинсона была положительной: «*То представление для детей, написанное в духе восточных сказок Вольтера, но приуроченное к особой «детской логике» так, что нравоучительный диалог ведется с невозмутимой серьезностью без улыбки и заискивающей оглядки на юных зрителей*» (Л-н А. «Дерево превращений» // Жизнь искусства. 1919. № 74. С. 1. – цит. по Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 499) Попытки постановки пьесы на московской сцене Государственного детского театра в 1920-е годы не удалась из-за «*религиозно-мистической подкладки*» пьесы, о чем сообщается в письме Л.В. Горнунга от 24.III.25 (Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 495).

В «индийской» истории о том, как звери съели чудесные плоды и преврати-

лись в людей, иронически переосмысляются ведическая философия перерождений, а также мысли ницшевского Заратустры о превращении человеческого духа в верблюда, верблюда – во льва, а льва – в ребенка, о том, что человек больше обезьяна, чем иная из обезьян. Кроме того, источником могло послужить гностическое Евангелие Филиппа – о том, как Адам съел плод с дерева, порождающего животных, и положил начало племени, по обличью людей, но с сущностью животных. «Условия игры» разъяснены в Прологе: если плод съест черт – он превратится в мартышку, если звери – то в людей, а если человек – то в ангела. В финале место факира, молившегося на волшебное дерево и превратившегося в ангела, заступает обезьяна, спасшая последний плод для факира. Обезьяна, научившаяся делать добро и молиться, начинает новый круг перерождений, она отказалась от мгновенного превращения в человека и готова к долгой духовной эволюции. Зрители вместо чудес видят переодевания актеров. Костюмные «превращения» травестируют чудо, поэтому зрителям предложен романтический выбор – верить, повинаясь магии театра, или придерживаться бытовой определенности. Пьеса, не опубликованная при жизни автора, была все же известна. Рецензия содержала отрицательную оценку: указывалось на несоответствие сказки детским ожиданиям (Золотницкий 1990: 32–34). В самом деле, для детского театра 1910-х годов «Дерево превращений» было слишком необычным произведением: актуальные философские учения, их связь и борьба, представлены в действии, протекающем по законам балагана, потешные персонажи воплощают и травестируют идеи, обсуждаемые в элитарном кругу современных мыслителей. Автор предельно упростил условия постановки, так что пьесу с весьма сложным подтекстом могли бы разыграть и дети.

По контрасту с «Деревом превращений», *«арабская сказка»* «Дитя Аллаха» (1917), написанная для домашнего театра марионеток, отличается салонным стилем и «взрослостью» содержания, подчеркнутой эротическими деталями. При этом ее название усилено употреблением выражения *«ребенок бога»*, отнесенного к главной героине – красавице Пери, что дополнительно указывает на разработку автором некоторого аспекта темы, далекого от творчества для детей.

Конфликт между *«ребенком бога»* и *«детьми Адама»*, недостойными ее любви и потому погибающими, изначален и неустраим: несовершенной природе смертных не сравняться с абсолютom бессмертной красоты; и только Гафиз (не просто Язык Чудес, а тайный суфий, достигший определенной ступени познания), может разделить с ней ложе. С.Л. Слободнюк (Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 164–186), анализирувавший ориентальные учения в «арабской сказке» и, в частности, обнаруживший суфийное начало в образе Гафиза, пришел к выводу, что Пери – дэв, т.е. злой дух, что «Аллах», пославший ее на землю, вовсе не бог добра, что коллизии сказки сводятся к делу Дьявола в его восточном представлении. Приняв эти данные как допущение, обратим внимание на амбивалентность *«ребенка бога»*, на отсутствие собственной воли Пери. Ее страдания по поводу погибших из-за нее людей комичны. Ирония задана самой формой пьесы: «дитя Аллаха», как и прочие персонажи, – марионетки. Тем самым Гумилев подвергает травестии саму идею Божественного ребенка – одну из опор в философии символизма. Пери не более чем кукла в *«театре Господа бога»* (стихотворение «Театр»).

Вполне возможно, что сюжет «Дитя Аллаха» навеян поэту сказкой «Красота» (или «Земное земле»), которая в разных вариантах печаталась в детских сборниках кавказских народных сказок и была популярна как одна из лучших, глубоких по смыслу (Сказки Кавказа 1904; Баранов 1914). Принц отправляется на поиски существа, которое не умирает, а находит это существо в девушке, имя которой Красота. Подтвердить знакомство Гумилева с этими сборниками не удастся, хотя жизнь его в 1900–1903 гг. в Тифлисе, где делал он первые шаги на писательском поприще, дает основание для предположения о его интересе к кавказской теме в современной печати. Однако если наше предположение верно, то выводы С.Л. Слободнюка придется скорректировать. Тот факт, что гумилевский сюжет как бы перевернут, отражен по отношению к кавказскому сюжету, указывает, что отнюдь не переложение суфийной мудрости на язык светской драматургии составляет замысел пьесы, а ответ поэта на мудрость иного народа, достижение им собственной мудрости.

Особенности пьес «Дерево превращений» и «Дитя Аллаха» заметнее на фоне детской драматургии предреволюционного периода¹³²: непригодное для детей содержание – главная идея критики детских пьес и спектаклей вплоть до 20–30-х годов, когда впервые открывшимся профессиональным детским театрам понадобились подходящие во всех отношениях пьесы. Пьесы-сказки Гумилева появились после расцвета самодеятельного (салонного, домашнего, дачного) театра (Купцова 2003). Детский репертуар самодеятельных театров включал иногда вещи сомнительного, на сегодняшний взгляд, содержания. Критерии детского-недетского содержания были более расплывчатыми, чем в советскую эпоху, поэтому вопрос об адресации кукольной пьесы, как и других пьес Гумилева, требует отдельного исследования – в контексте истории театра и драматургии¹³³.

Работа над «Миком», китайской поэмой для детей, пьесами-сказками уводила поэта от провозглашенного им адамизма к иной системе эстетических взглядов, сформировавшейся на фоне мировой войны. В июне 1917 г. в интервью английскому еженедельнику «The New Age» поэт изложил свой взгляд на текущий момент литературного развития: *«Мне представляется, что завершился великий период риторической поэзии, которой были поглощены почти все поэты XIX века. Сегодня основная тенденция состоит в борьбе за экономию слов, что было совершенно чуждо как классическим, так и романтическим поэтам прошлого, например Теннисону, Лонгфелло, Пушкину и Лермонтову. Они разговаривали в своей поэзии, а мы хотим сказать! Второй параллельной тенденцией являются поиски простоты образов в отличие от творчества символистов, очень усложненного, выпяченного, а подчас и темного. Новая поэзия ищет простоты, ясности и точности выражения. Любопытно, что все эти тенденции невольно напоминают нам лучшие произведения китайских писателей, и интерес к последним явно растет в Англии, Франции и России. Кроме того, повсюду наблюдается очевидное стремление к чисто национальным поэтическим формам»* (Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 305). Эти художественно-эстетические идеи предвосхищают поиски и обретения нового «большого стиля» в поэзии для детей 20–30-х годов (творчество Чуковского, Марша-

ка, отчасти обэриутов).

Итак, Гумилев одним из первых в русской литературе предложил новое воззрение на ребенка – в наиболее крупных параметрах природы, цивилизации и всемирной культуры. До него ребенок рассматривался в параметрах личности, поколения, отдельной культурной эпохи. Экзотика Африки, Китая, Персии в поэтической рефлексии детского начала бытия послужила культурным коррелятом к европоцентристскому представлению образа детства. Концепт «детство», традиционно связанный в русской литературе с концептом «Россия», Гумилев дополнил интернациональными связями: дети разных народов и вер воплощают абсолют мудрости. Влияние поэзии и прозы Гумилева на «детский» литературный процесс весьма значительно, хотя произведений для детей писателем создано не слишком много; это влияние не столько конкретных авторских образов, сколько влияние идей. Обращают на себя внимания в связи с наследием Гумилева явления, опорные в «детском» литературном процессе, – «крокодилиада» К. Чуковского, драматургия Е. Шварца и проза А. Гайдара. Кроме того, влияние Гумилева прослеживается также в стихах Э. Багрицкого, Н. Асеева, П. Антокольского, М. Светлова, Н. Тихонова и многих других поэтов советского времени.

2.3. Лингвопоэтическая идея детства в поэзии авангарда и поставангарда (А.Е. Крученых, Н.П. Саконская)

Самое причудливое сращение русской античности и византизма нашло отражение в манифестах и художественном творчестве русских авангардистов. В результате этого сращения возникли резкие противоречия в концепции времени и связанной с нею концепции детства. Авангардисты «экспроприировали» будущее, упорядочили его в мечтах, другим оставив прошлое со всеми его «ренессансами». Они взялись показать нового человека, рожденного для жизни в будущем и ничем не связанного с прошлым, кроме памяти о великих пророках «государства Солнца». В их творческих мастерских был выкован идеальный герой советской эпохи – «строгий юноша», или, в более точном переводе из Плиния Младшего, «безупречный юноша», – атлет, инженер-хозяйственник, худож-

ник и мыслитель-моралист в одном лице. Поставангардистов эта универсальная личность разочаровала (например, Ю.К. Олешу, автора романа «Зависть», 1927, и «пьесы для кинематографа» «Строгий юноша», 1931), но их возражения не были приняты во внимание творцами пролетарской культуры. Эпоха авангарда закончилась с гибелью В.В. Маяковского и сменой политического курса в строительстве культуры. Эстетика авангарда была включена в программу строительства культуры с большими ограничениями и весьма поверхностно, на уровне политических деклараций. В итоге «строгий юноша» прочно утвердился в ранней советской литературе в качестве обязательного плакатного персонажа.

В «пионерской» литературе 30-х годов рядом со «строгим юношей», сливаясь с его тенью, встали «строгие дети», напоминавшие детей в позднеримской литературе. Вера без сомнения передалась «строгему ребенку» в наследство еще от первых адептов авангарда¹³⁴. Античность здесь была именно «русской», точнее, «советской»: персонажи являли собой идеал государства, скрытого в строительных лесах, тогда как их древние предшественники были представителями уже построенной Римской империи, клонящейся к своему закату. К тому же образ читателя сделался калькой образа героя эпохи, читатель и персонаж должны были совпасть во всем¹³⁵.

Детская *книжность* 30-х годов развивалась в условиях экономического и политического благоприятствования, в отличие от детской *литературы*, которая все больше отрицала родство с авангардом 10–20-х годов и все больше испытывала внешние ограничения.

Византизм русского авангарда был связан с поисками нового языка, с вниманием к букве и звуку – первичным формам явления человеку слова-логоса. Эта сторона авангарда, лишенная преходящего политического смысла, до сих пор остается самой притягательной. В конце концов, именно в лингвопоэтической идее детства сохранился потенциал гуманизма, обеспечивший советской литературе для детей 30-х годов классический статус.

«Детский» литературный авангард советского периода обычно представляют творчеством В.В. Маяковского, чьи стихи хорошо известны многим поколениям

детей. На наш взгляд, оригинальной концепции детства и поэзии для детей у Маяковского не было. Он во многом следовал примеру Е.Г. Гуро (1877–1913), когда писал о «звериках» и составлял план книжки «Для детков».

Сама же Е.Г. Гуро (2002: 114), участница «Гилеи», создала особую разновидность футуристического стиля – *«слова любви и тепла» («потасик»)*, предвосхитившую стиль «малышовой» поэзии советской эпохи (З.А. Александрова, Н.П. Саконская, Е.А. Благинина): *«А теплыми словами потому касаюсь жизни, что как же иначе касаться? Мне кажется, всем существам так холодно, так холодно. Видите ли, у меня нет детей, – вот, может, почему я так нестерпимо люблю все живое. Мне иногда кажется, что я мать всему»*. Открытие детской зауми в «новой» поэзии не отменяло «старое» искусство, в частности, детскую литературу шестидесятников. Напротив, оно явилось итогом его постоянного воздействия на творческое сознание поэтессы – внучки «сентиментального» детского писателя М.Б. Чистякова. В детстве Елена Гуро зачитывалась изданной в 1846 г. под редакцией деда книгой «Картины из истории детства знаменитых живописцев», с восьми лет соединяла рисование и поэзию, а в тридцать три года придала футуристическому течению теплую сентиментальность.

С ее ранней смертью русский авангард лишился одной из своих внутренних оппозиций, которая в малой степени была реализована Маяковским в его стихах «для детков». Гуро никто не называл детской поэтессой, и только В.Ф. Ходасевич (1915; цит. по изд.: Гуро 2002: 321) подчеркнул ее отличие от *«унылого и духовно немого русского футуризма»* – *«для них она слишком настоящая»*. Творчество Гуро было началом перехода от «старой» литературы для детей к «новой», оно соединило «сентиментальное направление» детской литературы (в классификации, данной Н.В. Чеховым, 1909, и В.П. Родниковым, 1915¹³⁶) с наивным искусством и футуризмом. Средством соединения был не герой, не дидактическая мысль, не форма, а «первоэлемент» литературы – слово.

* * *

Значение лингвистики для гуманитарного мышления в начале XX в. было велико как никогда. Даже в антропологии центр идей сместился в сторону идеи

вербальной жизни человека – от младенческой немоты до молчания философа. Слово сделалось мерилom человека, культуры, истории. Концепты «ребенок» и «человек» различались не в последнюю очередь по признаку говорения-неговорения. Даже в фольклорных «новинах» выделялся мотив звучания-незвучания слов¹³⁷. Слова могли рождаться, жить, умирать и возрождаться. Одним из вариантов истории культуры стал сводный курс сравнительной лингвистики, исторической грамматики, лексикологии и этимологии.

Представление о возрастах человека и мира распространялось на язык: казалось, в своей «детской», первобытной поре он был живым, а теперь «*слова мертвы, и язык подобен кладбищу*», – как заявил В.Б. Шкловский (1990: 36, 45–58) в канун 1914 г. В его представлении детская заумь была предвестием новой, чисто звуковой поэзии. Но были и иные идеи воскрешения слова. «Живое слово» – так называлась лучшая в начале века детская хрестоматия, составленная педагогом А.Я. Острогорским (1868–1908). Всем известная хрестоматия напоминала о союзе детской речи с языком классической литературы, союзе, который и должен называться «живым словом»¹³⁸.

В декадентском понимании мед поэтической речи остался в прошлом. «*И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова*», – подтверждал Н.С. Гумилев. Глава акмеистов с одобрителным интересом выслушал доклад студента-первокурсника, примыкавшего к футуристам, Шкловского «Воскрешение слова»¹³⁹. Гумилев и сам, подобно Хлебникову и Крученых, пытался возродить «ангельский» язык «*из одних только гласных*» на почве умершей речи (стихотворение «На далекой звезде Венере...»).

Шкловский, как и его слушатели в «Бродячей собаке», был уверен, что «...слово “*enfant*” (так же, как и древнерусское – “отрок”) в подстрочном переводе значит “неговорящий”». Видимо, тогда легко было породнить корни слов «речь» и «отрок»¹⁴⁰. Желание представить единую для латинского и славянского корней этимологию, связать «*enfant*» и «отрок» с понятием речи само по себе знаменательно¹⁴¹.

Русская филология вышла из академических кабинетов в литературные кафе и вступила в стадию экспериментальной проверки теорий. Несовершенная речь детей, близкая к поэтической, служила современным материалом для филологической «лаборатории», в которой проверялись учения о поэтике литературы и языке, сложенные на материале языков и литератур прошлого¹⁴². Одно из произведений такого рода подробно исследовано: Л.Л. Горелик (2000: 94–137), анализируя повесть Б.Л. Пастернака «Детство Люверс» (1917–1918), показала эстетико-философское наполнение образа девочки-подростка, ее мира, куда входит, с одной стороны, «пушкинское» пространство (сопоставление с «Капитанской дочкой»), а с другой – изображение творческого освоения героиней взаимоотношений слова, вещи и предмета, что перекликается с дискуссиями о «внутренней форме слова» А.А. Потебни и Г.Г. Шпета. Важно в контексте нашего исследования и наблюдение Л.Л. Горелик над сходством античной метафоры, породившей понятие (разработано О.М. Фрейденберг) и пастернаковского образа, точнее, тех образов-слов, что возникают в сознании Жени Люверс.

В 1909 г. журнал «Тропинка» опубликовал перевод «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэрролла, исполненный П.С. Соловьевой (Allegro): выбор произведения для перевода и высокое качество работы показывают направление, в котором следовал интерес сотрудников самого модернистского из всех детских журналов той поры – К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, О.А. Беляевской, С.М. Городецкого, Ф.К. Сологуба, К.И. Чуковского, самой П.С. Соловьевой-Allegro и др.

После того, как К.И. Чуковский начал собирать речения-«экикики», следующим логическим шагом было бы составление толкового словаря живой русской речи детей¹⁴³ – в дополнение к словарю В.И. Даля. Дело Даля нуждалось в продолжении. И.А. Бодуэн де Куртенэ отредактировал и дополнил «Толковый словарь живого великорусского языка» (в 1912–1914 гг. вышло четвертое издание). Сама возможность редактирования и дополнения Словаря разрушала пессимизм тех, кто спешил объявить о смерти слов. Возрождение языка совершалось каждый день, стоило только прислушаться к детской речи.

Помимо собирания «экикик», К.И. Чуковский прислушивался к суждениям

детей о литературе. Оказалось, что дети иначе воспринимают произведения, обнаруживают и исправляют неэстетичные моменты в общепризнанных шедеврах, реализм для них заключается в победе добра над злом, их восприятию ближе симметрия и равновесие трагического и комического. К.И. Чуковский на множестве примеров показал, что дети в спектре комического безошибочно выделяют юмор, взятый в игровой форме. Между тем, юмор – *«высшая форма комизма»*, он рождается в гармоническом единстве *«вечного и временного, радости и печали, телесного и духовного»*, по справедливому утверждению Н.С. Выгон (2000: 399). Добавим, что полную свободу стихия юмора находит в мире игры, а средоточие мира игры – ребенок, играющий в слова и звуки.

Взгляды К.И. Чуковского, изложенные в разных сочинениях, в целом образуют самостоятельное учение о детстве, предваряющее некоторые аспекты современной педагогической антропологии. Важнейшая идея этого учения может быть сформулирована следующим образом: ребенок имеет право смеяться и быть смешным, ибо смех для него – не только природная способность, выражаемая младенческой улыбкой, но и форма освоения культуры¹⁴⁴. Учение Чуковского формировалось в русле русской психологии, в начале века поставившей вопрос о значении смеха в жизни ребенка (Оболенский 1905; Столица 1912).

Поэтика «новой» детской литературы строилась с опорой на эстетические ожидания детей, в отличие от адаптированной поэтики детской литературы прежнего времени. Ребенок в литературе зачастую являлся в образе прирожденного лингвиста и поэта. Младенческая немота теперь не могла считаться недостатком мышления, она предшествовала короткой, но великой эпохе, когда каждый ребенок – гениальный языкотворец и поэт. Концепт «детство» получил приращение: детство предстало миром свободной стихии языка и чистой поэзии, при этом ребенку было возвращено то, чего лишился он волею модернистских философов, – чувственное начало. Каждый поэт и речетворец «от двух до пяти» имел собственное имя, биографию, он был признан уникальной личностью. Споры о поэзии и языке повлияли на психологические учения о детстве и, более того, лингвопоэтическая идея детства по-новому подтвердила давнее ро-

мантическое представление о ребенке – тайне бытия, некой онтологической сущности. Связать образ ребенка с вечно живым Логосом значило дать философское обоснование концепту «детство» и заодно возвести детскую литературу в статус высокого искусства. Это был новый горизонт, открытый перед русской литературой XX в.

* * *

Ко второму десятилетию XX в., после всесторонней критики русской детской книжности, была осознана проблема смены стиля в этой области искусства, но попытки частичного обновления, исходившие из ресурсов поэтики и языка тогдашней детской литературы, не меняли положение в целом. Революция в литературе для детей была подготовлена бунтом футуристов против старого искусства, а также долгой работой педагогической общественности. Когда в 1912 г. доктор педагогики Л.Г. Оршанский (1912: 3–10) призывал рассматривать русскую детскую книгу с позиций *«чистого искусства»*, презреть немецкий *«кукольный хлам»*, заполонивший российский рынок, и обратиться к родному фольклору, он вряд ли обратил внимание, что случайным ответом на его призыв из гула времени прозвучало: *«Дыр бул щыл...»*¹⁴⁵. Декабрь 1912 г. А.Е. Крученых (1886–1968) назвал *«временем возникновения ЗАУМНОГО ЯЗЫКА, как явления (т.е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде припева, звукового украшения и пр.)»*¹⁴⁶. Объявление войны слащавой немецкой книге для детей совпало с пиком активности футуристов в Европе и России. Д.Д. Бурлюк (1882–1967) расшифровал в первой поэтической зауми, написанной по его предложению, пророчество: *«Дырой будет уродное лицо счастливых олухов»*¹⁴⁷, – от имени богемы выразив ту же интуицию исчерпанности старых культурных форм, что и ученый Л.Г. Оршанский по поводу массовой детской литературы.

Продуктивной идеей кубофутуристической поэтики является диктат комического над трагическим. При этом эстетико-философское обоснование смеха было уже готово и освоено в русской культуре – как умозрительно, так и в творче-

стве писателей-сатириков. К тому же трактат А. Бергсона «Смех» (1900) был хорошо известен в России. Оставалось развить идею смеха в художественно-литературной практике деятелей нового «чистого» искусства, в роли которых выступили поначалу футуристы, и среди них – А.Е. Крученых.

В отличие от Вел. Хлебникова, чьи «усмеяльные смехачи» выражали радость – почти незнакомый пафос в русской литературе, А.Е. Крученых смеялся зло. Он, дабы продемонстрировать свой разрыв с публикой, выбирал грубейшую маску – «рыжего» фигляра, «сурового идиота», людоеда из «диких племен», как в сборнике «Утиное гнездышко... дурных слов...» (1913; 2001: 80–81): «*И на зубах растаял чистый сахар / Не-вин-ной детской костки...*». Маяковский демонстрировал подобную маску «грубого гунна», Д. Бурлюк пугал маской одноглазого пожирателя: «*будем лопать пустоту*». Агрессию кубофутуризма А.Е. Крученых объяснял неприятием трагической эстетики прошлой культуры, выстроенной по аристотелевской «Поэтике»¹⁴⁸. В 1930 г. он начертал девиз нового искусства «УЛОВ – НАРПИТ – СМЕХ», рассыпав звуки и буквы старого девиза «ЛЮБОВЬ – ТАЙНА – СМЕРТЬ» («Восстание мудрости» – там же: 246–247). Итак, трагедия и смерть – наследие обветшалых веков. Смех – дело варвара, открывающего эру нового искусства. К рубежу 20–30-х годов детская литература освоила поэтику комического, и уже одним этим достижением была противопоставлена «старой» детской литературе, не умевшей шутить с ребенком, по замечанию К.И. Чуковского.

По справедливому утверждению В.С. Турчина (1993: 122): «*Все “левое” искусство, в котором на самом деле произошли уже давно принципиальные разногласия, нередко по инерции вплоть до 1920-х годов носило название “футуристического”*. Но это, скорее, лексическое недоразумение, не более. Футуризм и в этом случае, потесненный представителями абстрактного искусства, конструктивистами и «производственниками», остался без будущего. Однако элементы этого движения вошли в плоть дадаизма, позднего экспрессионизма, сюрреализма и поп-арта...» К тому же элементы футуризма вошли в поэтику «новой» детской литературы, особенно – в поэзию.

Обращение футуристов к фольклорному языку, так много давшее веселой поэтической книге для детей в советский период, шло не столько в лексическом, сколько в ритмико-звуковом и грамматико-синтаксическом направлениях. Так, заумный каламбур из оперы «Победа над солнцем» (1913; 2001: 402):

гибнет родина
от стрекоз
чертит лилии
паровоз

ритмически эквивалентен зачину в стихотворении С.Я. Маршака «Кот и лодыри»: *«Собирались лодыри / На урок, / А попали лодыри / На каток».*

Эксперименты футуристов, в особенности до 1914 г., вели к коммуникативной революции: с торжественностью ритуала разрушалась классическая, казавшаяся единственно возможной, модель лингвопоэтической коммуникации – диалог поэта с читателем на языке откровения. Разрушенная коммуникация не могла завершиться синтезом, законы классической эстетики отменялись жестом варвара. Одна из задач кубофутуристов – полное освобождение слова от коммуникативных услуг публике – не могла быть достигнута даже в самых радикальных опытах, вроде «Дыр бул щыл...», но поставленная задача сама по себе передавала мощный импульс литературному движению. Коммуникация уходила в иные сферы, бывшие прежде за чертой представлений о норме литературности¹⁴⁹. Включение «детского лепета» в последний раздел заумного языка, по представлению А.Е. Крученых, знаменательно для становления новой лингвопоэтики, в расширенных рамках которой нашлось свободное пространство для специализированной литературной практики, заметнее всего заполненное «детскими» произведениями обэриутов. Новыми примерами поэтического голоса могли быть для будетлян ярмарочные зазывания «балаганных дедов» (например, книга А.Е. Крученых «Говорящее кино», 1928), речь детей, обучающихся слоговому чтению по азбучно-букварным столбцам и кубикам с алфавитом. «Балаганная» поэтика быстро была перенесена в «левую» поэзию и в поэзию для детей – параллельно, но немного позже.

Первые страницы букварей обычно дают практически полные аналоги кубофутуристических стихов – с отменой грамматики и приматом звука над коммуникативным значением. Так, книга А.Е. Крученых «Замауль» (1920) открывается следующим текстом:

ХО БО РО
 ВО РО МО
 КО БО РО
 ЖЛЫЧ

Этот текст, в немного измененном виде, А.Е. Крученых использовал как пример *«предельно-резкой словесной гаммы»*, для иллюстрирования мысли о том, что язык должен напоминать *«скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря»*, а не женщину (там же: 121–122). Слоги в таком стихотворении можно читать в любом порядке, воспроизводить их неточно (автор как будто забывает правильный вариант) – всякий раз текст будет равен самому себе, т.е. будет проявлять свойства вещи при манипуляциях с нею¹⁵⁰. И только стоящее отдельно ЖЛЫЧ, составленное из лучших, по мнению поэта, русских звуко-букв, не позволяет собой манипулировать, контрастом отделяя игру в слоговые столбцы.

Мэтр футуризма не оставил по себе славы детского писателя, в отличие от некоторых его соратников (В.В. Маяковский, Н.Н. Асеев, С.М. Третьяков – автор популярной «пионерской» поэмы «Рычи, Китай!») и последователей (обэриуты). Однако А.Е. Крученых один из первых в России публиковал детские рисунки. По-видимому, таков был его ответ на попытки художников из «Гилеи» перенести на русскую почву примитивизм французского художника А. Руссо; вместо искусства примитивизма детские рисунки должны были манифестировать «натуральный» примитив. Собирал А.Е. Крученых и образцы детского литературного творчества (1923).

Детство был для А.Е. Крученых всегда притягательной темой, шла ли речь о детстве человека, истории или футуризма. Одна из его работ носит название «Детство и юность будетлян» (1990; 1993). На «крученыховском» языке написано целое произведение на сюжет Рождества или просто рождения младенца и

создан принципиально новый образ детства. Новизна в том, что материал (речь) совпадает с лингвопоэтической идеей детства.

Возможность дешифровки зауми спорна, так как способ заумного письма не всегда предполагает шифрование смысла. Смысл рождается в ассоциирующем сознании читателя, однако направление и тон ассоциаций задается поэтом-заумником. Прием, с помощью которого А.Е. Крученых приводил в движение механизм ассоциаций, во многих случаях очевиден: начиная стихотворение с чистой зауми звуков, он мало-помалу включал в структуру фрагменты слов и целые слова, которые без знаков препинания выстраиваются в «обрезки» целых высказываний. В иных случаях стихотворение, наоборот, заканчивается фонетической заумью – после более-менее отчетливого лексического ряда. Есть примеры сплошного букво-фонетического построения текста, но их меньше.

Образ младенца угадывается сквозь заумь в сборнике «Мирсконца» (1912), подготовленном вместе с Вел. Хлебниковым¹⁵¹. Название дешифруется просто – «мир с конца», если переставить сдвинутое ударение в «мирсконца». Ключ к пониманию дан автором в том же году, немного ранее. В *«примечании сочинителя»* к стихотворению «старые щипцы заката...» сказано (2001: 261):

влечет мир
с конца
в художественной внешности он
выражается и так: вместо 1 – 2 – 3
события располагаются 3 – 2 – 1 или
3 – 1 – 2 так и есть в моем
стихотворении

Деталь «щипцы» в начальном стихе относится к сквозному мотиву «акушерки»; вообще тема зачатия-родоприимства характерна для футуристической поэзии. Что же считать концом, а что началом в *«крученыховском аде»*, который есть не что иное, как перевернутый мир? Начало мира – это новозаветное Слово у Бога. Конец мира – конец света, конец Слова. В первом стихотворении из «Мирсконца» тема конца мира обозначена через мотив самосожжений (*«куют*

хвачи черные мечи...»).

Первое стихотворение из «Мирсконца» обнаруживает сходство со старообрядческими образцами речевого стиля. К формам словесной игры, разработанным в раскольнической литературе¹⁵², добавим палиндромы, переразложения, анаграммы, практиковавшиеся в барочной традиции русской поэзии, – получим более полный перечень футуристических игр со словом и стихом.

Во втором стихотворении («При гробовщике») развивается мотив конца и начала – *«человек / вот ушел / вот пришел / гвоздь для матушки»*. Обращая внимание на порядок действий (сначала *«ушел»*, потом *«пришел»*) и помня, что семантика «гвоздя» в культурной символике связана с мотивом Голгофы, включаем в дешифровку евангелический сюжет, чтобы прочесть третье, заключительное стихотворение «Сон» (2001: 44–45):

майки сидят	дышется
жуки сидят	плеток плетет
колышатся туго	седлает скотину
дышется	крамольник наук
пар колышется	распахнулось
под соломой я	мокрое веко
голова	зеленый глаз
выросла трава	заковыка
Глаза косит	засыпает
паук сидит	и сквозь стреху
в волосах	выглядает
зуб колышется туго	

Если разворачивать «мир-с-конца», т.е. от конца света, через бесконечную работу гробовщика – с «гвоздем для матушки», то в начале мира будет образ новорожденного младенца, представленный, однако, не извне, сторонним взглядом, а субъектно. Иначе говоря, это образ младенческого сознания и образ мира, данный в процессе его первичного восприятия. Другое решение дешифровки – психоаналитическое толкование «Сна», допустимое по причине знакомства А.Е.

Крученых с книгой З. Фрейда «Патология обыденной жизни и Толкование сновидений»¹⁵³. Психоаналитическая дешифровка приведет к тому же результату: звезда – «зеленый глаз», что «выглядает» сквозь стреху, скотина, пар, солома – слишком ясные знаки для читателя. Выбор поэтом сюжета Рождества не покажется необычным, если вспомнить о внимании футуристов к русской иконе (например, картина К. Малевича «Супрематическая мадонна»), вообще к христианству¹⁵⁴. «Неучтенные» в Евангелии от Луки детали – «майки», «жуки», «паук» (вспоминается «Бог-Паук» Ницше и Мережковского) и некоторые другие мелочи придают стихотворению еще больше сходства с «утаенной» литературой. Не исключено использование алогического стиля писаний хлыстов. Образ персонажа строится на передаче его речевого сознания, фиксирующего малые и большие явления космоса. Подобный прием применял Крученых и в другом стихотворении (1913). Приведем первую строфу (2001: 261):

Дверь
свежие маки
расцелую
пышет
закат
мальчик
собачка
поэт
младенчество лет

Первое слово-строка – еще один пример «мирсконца». Слово «дверь» благодаря Л.Н. Толстому сделалось литературным символом с отчетливой семантикой перехода из жизни в смерть (умирающий Андрей Болконский в последний миг видит белую дверь). В целом стихи строфы складываются в визуальный сюжет какой-то яркой картины, увиденной как будто одним субъектом, но с удвоенной парой глаз. Сначала видится внешнее – дверь, маки, кто-то ласковый, закат. Затем увиден «мальчик», «поэт» – представленное в 3-м лице «я». Так экспериментировал с натурой кубист Пикассо – разворачивал объектный план в

план субъектный, и наоборот.

Последняя строка в строфе – пример переразложения: буквы слова «лет» последовательно вычитываются в слове «младенчество». Пример дает повод предполагать обращение поэта к автобиографическому способу отображения детства, выбранному под влиянием модных психолого-эстетических веяний. Воспоминания, на грани фантазии, о начальном младенчестве и доречевом детстве были популярной формой литературно-научной практики многочисленных почитателей психоанализа.

Сравним «мальчика» с «собачкой» А.Е. Крученых с образом «мальчика с собачкой» в стихотворении «Память» Н.С. Гумилева: за счет привнесенных смыслов акмеист ввел чуть ли не всю европейскую культуру во главе с христианизированным Ганимедом, тогда как футурист освобождает слова и образы от непомерной тяжести историко-культурного содержания. Вместе с тем, кубофутуристический образ мальчика с собакой неизбежно напоминает о классической семантике образа.

В сборнике «Лакированное трико» (1919) помещена «собасня» «Мышь родившая гору». И здесь работает принцип «мирсконца»: речение «Гора родила мышь» автор перевернул. Сюжет рожающей горы относится к числу древнейших архетипов, он был использован в стихотворении Б.Л. Пастернака «Урал впервые»¹⁵⁵, он оказался актуализирован поэтами в связи с оценкой современности. За «собасней» следует небольшое стихотворение, в котором просматривается, под определенным углом, сюжет из младенчества (2001: 93):

Айчик
куньки ли тюк
нитюн
судьбича смыли
сунесли вну
проглоченные бусы
бесколесный,
лежу – ужасный –

как белая калоша

без молока

Здесь доминирует прием перехода от чистой зауми к внятной речи: последние три строки уже имеют структуру целого высказывания.

Известно, что за единицу стиха кубофутуристы принимали строку, а не слово или слог, при этом графическое изображение передавало невнятицу фонетического звучания, орфография игнорировалась. Широко применялось словотворчество; так, А.Е. Крученых контаминировал лексемы «пошляк» и «прошлое» в названии «Кукиш прошлякам».

Первая ассоциация на «*Айчик*» банальна, как суффиксная рифма, – «зайчик». Пустота вместо особо любимой поэтом согласной «з» (он воздал пышную похвалу «з» в своей теории) имеет значение коммуникативно-семантического символа, в понимании речевого символа В.В. Виноградовым. Неожданная пауза в начале первого слова «работает» на передачу разрыва, выделения потока поэзии из гула речи. Семантическое поле слова размывается, от «зайчика» остается только бесформенное пятно, как клякса Роршаха, звуковой повод для ассоциаций, – нечто маленькое, нежное, детское, сюсюкающее.

При разложении слова-строки «*ай-чик*» возникают другие ассоциации, также лишенные конкретной точности, – крик, режущее движение. Мотив рождения подкрепляется во второй строке – еще одним переразложением: «*куньки ли тюк*» – «*куньк/или/тюк*» (вопрос о поле?). Можно продолжить игру, предложенную поэтом, перевернуть «*нитюн*» – «*нютин*» (почти самопроизвольная перестановка ударения указывает на притяжательное прилагательное от «Нюта – Анюта – Анна»). Строка «*Судьбича смыли*» подвергается переразложениям «*судьб/и/час/мыли*», «*суд/бич/и/мысль*», «*суд/бич/а/смысл*», «*счасли/будь/и/мы*». Строка «*сунесли вну*» – «*с/унесли/вну-тръ*», «*с/унесли/вну-ка*» или «*сун'/если/вну*». Какую бы дешифровку ни выбрать, семантика будет соотносима с семантикой вариантов в предыдущих строках и перекликается с «собасней» «Мышь родившая гору». Дальнейшие строки достаточно прозрачны для понимания. Создается впечатление, что А.Е. Крученых не только представил на за-

умном языке сюжет рождения ребенка, но и передал процесс освоения младенцем речи и одновременно освоения собственного «я» в пространстве и времени.

В двух следующих за вышеприведенным текстом стихотворениях представлены «воспоминания» о младенчестве, близкие описанию речевого сознания поэта (там же: 93):

В моей пустодупельной голове
 Фильтром жужжат
 мохнатые слова
**Я выставлен в верхнесветскую
 галерею!.....!**

Угадывается воспоминание о крещении в следующем стихотворении (там же):

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
 Костюм покроя шокинг
 во рту раскаленная клеєм облатка
 и в глазах никакого порядка...
 Публика выходит через отпадающий рот
 а мысли сыро-хромяющие – совсем наоборот!
**Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ
 ОТРАЖАЮСЬ!.....**

Последнюю фразу стихотворения вряд ли стоит понимать как намек на чертовщину, скорее, речь идет о бунте против метафоризированной идеи искусства – зеркала действительности. Старое искусство оказалось не в состоянии отразить то, чего не удерживает обычная память человека, – самое начало жизни и речевого сознания. В зеркале старого искусства, как и в зеркале памяти, не отражается *«младенчество лет»*.

Намеченные в «Мирсконца» мотивы получили развитие в книге А.Е. Кручных (1992: 95) «Возропщем» (1913); в ней слышен спор с Л. Андреевым, утверждавшим скучную предопределенность судьбы («Жизнь человека», 1907). Человек родился, человек умер – из круга нет выхода, по Л. Андрееву. А.Е. Кручных продолжил в «Мирсконца» с того момента, где разуверился в жизни неоре-

алист: «человек ушел / человек пришел». Самого же Л. Андреева бюджетлянин подвергал остракизму («неудачный пастух», «лгун»).

Как и «Мирсконца», сборник «Возропщем» имеет трехчастную композицию. В начале сборника поэт на «бюджетлянском» языке представил старое мироустройство, в котором в функции времени выступает гласный «и», уподобленный «игле», убивающей незаметно. Поэт даже использовал форму загадки-шарады, чтобы намекнуть на объект не называя его прямо: «*эта игла из стекла когда-то соединяла бенарес и иерусалим*». Убийственную силу «и» придавала печатавшаяся в детских книжках игра-задача ¹⁵⁶ :

ПОТРУБИЛИ

ОТРУБИЛИ

ТРУБИЛИ

РУБИЛИ

УБИЛИ

БИЛИ

ИЛИ

ЛИ

И

Функцию пространства, подчиненного времени, выполняют согласные, подчиненные гласным. Согласные уподоблены улицам, ведущим человека только по прямой линии. Повторение звуков *ли-ли-ри-ли* в первой строке стихотворения «*взял иглу длиною три улицы*» схоже с критикуемым Крученых «женственным» стилем лирики старого времени («*не-не-не*», «*ни-ни-ни*»). Герой даже назван женским именем, чтобы подчеркнуть его униженность и неизбежность бунта (там же: 64):

тогда встал ульяна и стал просить у проходящих улиц
колес чтоб не шли прямо напоминая что игла
ранит в любом поле доме
я начертал светлые пути улиц я знал что несо-
мненность ни в чем так не уныла как в запуске

умчавшегося взад дня

Старое время мчится «взад», за спину человека, – так понимали время древние греки. Лозунг «Время – вперед!» отвечал антиклассической идеологии авангарда. Поэт играет с грамматическими категориями рода и лица: меняются не только мужской и женский роды, но и лицо, обозначающее героя, – 3-е на 1-е. Род меняется по кругу: он – она – он. Смена осуществляется чередованием частей речи: глагол – существительное, лишенное нарицательности из-за прописной буквы, – и снова глагол, почти тот же, только без первого звука (встал – ульяна – и – стал). Почти тот же глагол, но разница в грамматическом виде семантически важна: совершенный вид меняется на несовершенный, законченное действие – на тянущийся процесс, целый акт на дурную бесконечность (встал – стал). Всесильно-вездесущее «и» замыкает круг, отменяя семантику смены; сбой в грамматике «исправлен», «правильное» местоимение вернулось в стих. Но вот 3-е лицо снова превратилось в 1-е – и власть перешла к «лирическому герою». Теперь он не «ульяна», он пользуется словами высокого стиля «начертал», «несомненность». Перемена лица есть вместе с тем перемена семантики времени и пространства. Я.И. Гин видел в переключении типа «3-е – 1-е лицо» «*общую лингвопоэтическую норму языка фольклорной лирики*», которая сделалась также нормой и для русского поэтического языка (Из писем и работ Я.И. Гина 1995: 178)¹⁵⁷. В целом, фольклоризм кубофутуристов имел грамматико-синтаксическую направленность.

В том же стихотворении итог старого мироустройства представлен как некая трагедия людей («*потом занесли в чужой дом*»). Первая часть, написанная полноточными словами, часто начинающимися на гласные, хотя и с искореженным синтаксисом, заканчивается заушной строкой из согласных «*р л м к т ж г р б в м п м ш*». Вероятно, это и есть ропот, бунт против старого мироустройства и власти гласных¹⁵⁸.

Вторая часть «Возропщем» – стихотворение «Деймо», в котором использованы приемы модернистской драмы. Вопреки андреевской «Жизни человека», Крученых, так сказать, решает квадратуру круга человеческого бытия – введе-

нием мотива бюджетлянской школы (там же: 65):

Она спросила неужели вы не узнаете сынов рожден-
ных мною здесь в душном неисчислимом
возьмите их уведите в школу дальше
пусть желт реск режет и возвеличивает реющие
пытки о не боюсь за их будущее
и знайте что не удержат ные

Чтец *«перерезывает предыдущие предложения»* чтением заумного стихотворения: *«зю цю э спрум»* и т.д. Далее вновь вступает женщина, она будто видит вернувшихся из школы детей и говорит свободно, на языке зауми:

все сказа все сказала (пролетают вещи) вижу перед
себя собою с ну скажи
винограва карандава в ти ры превращает
ры бы все как полюбит за все
ничего где то 13 78 скажите
с'еденные сырые бумага и д л (неза-
метно переходят по сцене две фигуры)
мам и мали нельзя перечи печани и другой рог
и увижу и це г

Третье стихотворение (там же: 67) представляет следующую фазу человеческой жизни: влюбленный человек не хочет *«называть, почему созданы мужчины и женщины когда могли быть созданы одни мужчины (зачем же лишнее)»*. Любовь погружает человека в быт, а там властвует старая речь, превращающая мужчину в женщину (вновь повторение ле-ле-ла-ло, ли-и-ли):

...у меня
самом деле разболелась голова не знаю отчего плохо
ли ел или меня душил ночью спрятанные под тюфяк сапоги.

Образа детства в книге «Возропщем» нет, но мотив школы зауми важен для его вычленения в поэзии Крученых. Дети – новые люди, им предстоит вырваться из круга трагической неизбежности. Невиданной в старом мире школой для

«сынов» будет школа заумного языка. В 1914 г. Крученых пишет маленькое стихотворении «Охлаждение» – вариацию на мотив школы (там же: 277):

Моих детей не узнаете?
Родились здесь в неисчислимом
Верните в школу пусть желт и респ
Не нарушают глину.

Тогда же появляется стихотворение, несущее дидактическую идею «наоборот», своего рода антиназидание в «мирсконца» (там же: 278):

копи богатства беги отца
его оставив в ломовиках
замок покрепче на дверях
пусть с взглядом смуглой конницы
он за тобою гонится
пусть шепчет заклинания
и в дверь без смысла бьет
пускай подымет он народ
не верь его страданиям
пусть плачет – детям в назидание

В дальнейшем мотив школы зауми получит развитие в стихах Н. Заболоцкого, воспевшего школу жуков¹⁵⁹ и объявившего новую цель поэзии – создание языковой школы для всех живых существ, от травы до младенцев. Идея преобразования мертвой школы в театр получит поддержку у С.А. Ауслендера (1888–1943), бывшего символиста, советского критика и детского драматурга.

Итак, прорыв поэзии в заумь был подготовлен развитием лингвистики, успехи которой в XIX в. А.П. Чудаков (1980: 286) назвал «*грандиозными*». Моделирование поэтики с 1910-х годов сопровождалось новым витком в филологии и психологии, достигшим максимума в конце 20-х годов¹⁶⁰. Тогда же развернулась дискуссия о детской литературе. Появились популяризаторские издания по языкознанию для детей и подростков: ученый-филолог Б.В. Казанский (1889–1962) написал книги «Приключения слов» (М., 1931) и «Разгаданная надпись» (М.,

1934). Футуристы сошли со сцены, оставив последователям (прежде всего обэриутам) собственную разработку поэтики и теории, с громкими декларациями и щедрыми примерами¹⁶¹. Футуристический и лингвистический опыты были учтены при разработке теории и поэтики литературы для детей, во всяком случае, игровой поэзии для детей и так называемой «веселой» детской книги.

* * *

Будетлянская школа зауми имела в своих учениках и «попутчиках» не только обэриутов. Красноречив пример Н.П. Саконской (1896–1951), детской писательницы, представлявшей «южную волну», как и многие футуристы¹⁶². А.Е. Крученых не признавал творчество известных женщин-поэтов – «фанерных акробатис», в том числе популярных Вербицкой и «Ахматкиной» (предубеждение против последней он разделял с К.И. Чуковским и В.В. Маяковским). Помимо умершей Е.Г. Гуро и поэтесс-заумниц, исключение было сделано только для Саконской¹⁶³.

Крученых даже завершил «Фактуру слова» (там же: 30), первую из книжек в «Серии теории», ее стихотворением «Памяти Хлебникова (28-го июня 1922-го года)» и обозначил именами этих двух поэтов идею новой поэзии – идею звукообразов¹⁶⁴. Еще раз Крученых цитирует Саконскую в «трактате обижающем и поучальном» «Сдвигология русского стиха» (1922; 1992: 54–56), «поучально» противопоставляя ее стихи, наряду с собственными, «обижающим» примерам глухоты Белого, Блока, Гумилева, Кузмина и др.¹⁶⁵

Однако путь в заумный язык, предначертанный Н.П. Саконской мэтром зауми, не совпал с ее реальной судьбой. Многим запомнились ее «зимятки», но позабылось их футуристическое прошлое, да и самой поэтессе пришлось ломать уже поставленный голос. В 1930 г. она подверглась критике за стихотворение «Снежинки», в котором не было связи с «хозяйственной жизнью людей» (Грудская 1930). Саконской пришлось писать произведения на тему социалистического строительства. Например, стихотворение «Мамин мост», близкое по содержанию михалковскому «А что у вас?», получило одобрение критика и поэтессы

Ады Чумачевской (1933: 31) за новизну темы, но упрек за *«схематичность»*, за изображение *«абстрагированной мамы»*. В 1934 г. в «Литературной газете» Л.Ф. Кон (цит.: Приходько 1980: 78) одобрила выбор Саконской *«узкодидактической темы, которой, как огня, боялись другие писатели...»*. Б. Бегак (1936: 6–7) похвалил дидактичность ее стихов, но усомнился, что *«дидактическое задание оправдывает художественную неряшливость»* – в рецензии на «Книжку эту про четыре цвета», выходявшую с 1926 г. несколькими изданиями.

Расширение тематики не всегда спасало поэтессу от критики более опасной, чем замечания по поводу стиля. 21 марта 1938 г. в «Вечерней Москве» вышла разгромная рецензия на ее повесть «Поющее дерево»: Гр. Петров называет книгу *«пасквилем»* на советских детей. Письмо в защиту Саконской («Литературная газета», 5 апр. 1938 г.) подписали С. Маршак, К. Чуковский, А. Барто, Л. Касиль, С. Михалков¹⁶⁶.

Н.П. Саконская имела и собственный взгляд на литературу для детей, выраженный полнее всего на страницах журнала «Детская литература» (1939, № 2). Е.О. Путилова резюмировала ее идеи (1982: 130): *«Н. Саконская резко выступала против необходимости ограничения стилевых возможностей и требованиях к детской книге. Вопрос о том, является ли детская книга “художественной” и есть ли в этом смысле нужда в сопоставлении ее с литературой “взрослой”, казался ей вообще неправомерным и не требующим выяснения. Главную задачу писателя для детей она видела в умении сгруппировать материал таким образом, чтобы он оказался лежащим в сфере детских интересов, представлений и идей. Тогда сам материал безошибочно поведет писателя по верному пути, творческий процесс “подчинится законам строгого искусства – и ни в каком ограничении или снижении этого закона не встретится необходимости”»*.

История Н.П. Саконской показательна: от смелых лингвопоэтических экспериментов, поиска новых форм лирического выражения она вынуждено перешла к обслуживанию идеологического заказа. Ей хватило дарования и мастерства, чтобы и в этих условиях оставить заметный след в детской поэзии советского периода. Однако настоящие возможности ее участия в «детском» литературном

процессе остались нераскрытыми. Партия «строила в ряды» не только людей, но и поэтические ритмы, звуки, мотивы и темы, как в стихотворении Саконской «Встретим весну» («Малыши-ударники...» 1932: 10–11):

Вьюга вьюжить	<...>
перестала,	отсыреют все
снег на улицах	машины
расстаял,	маленькие
тут	и большие,
и там	и сорвут они
блестят сосульки,	тогда нам
ручейкам	выполнение
раздолье буль-	промфинплана.
коть.	

А.Л. Барто также пережила футуристический «период», последовав не за Вел. Хлебниковым и А.Е. Крученых, а за В.В. Маяковским. В итоге ее публицистическая поэзия звучала убедительней (там же: 2):

В Париже, в Нью-Йорке,
в далеком Китае,
где топот солдат,
где пули летают,
в угрюмых кварталах,
где голод стучит
куда не заглянут богачи, –
живут и растут у рабочих
ребята,
друзья и товарищи нам,
октябрятам.

Публицистика Саконской была ориентирована на брюсовский символизм, поэтому вольно-невольно в заказном произведении появлялись «лишние», свободные от заказа аллюзии, как в стихотворении «Стройка», напоминающем стихо-

творение В.Я. Брюсова «Каменщик» (там же: 16–17):

Что это строят
ночью и днем?
Строят высокий
каменный дом.
Что это будет?
Детский сад.
А для кого?
Для наших ребят.
<...>
Строим мы, строим
пятнадцать лет,
Другой такой стройки
на свете нет!

Писательский путь Н.П. Саконской совпадал с общим направлением вынуждено-добровольного движения футуристов к социалистическому реализму, которое на материале живописи и поэзии исследовала Т.В. Горячева (2002: 195). Окончательный вывод исследовательницы может быть подкреплён и примером творчества Н.П. Саконской: *«Авангардная традиция концептуализации художественного процесса переносится на новую почву и позволяет мастерам авангарда мотивировать закономерность появления чуждого им искусства и объяснительности своего в нём участия социально-историческими причинами. Таким образом, состязаясь в сочинении художественных оксюморонов – гибридов социалистического реализма с авангардными пластическими принципами, они до некоторой степени снижают драматический накал переживания энтропии своего творчества и складывают орудие авангарда перед исторической необходимостью, что достаточно почетно и отчасти отвечает представлениям об исторической миссии искусства авангарда»*. В этих условиях лингвопоэтическая концепция детства, изначально связанная с комплексом христианских идей, снизилась до уровня формальных приемов¹⁶⁷.

С.Е. Бирюков (1994: 230) наметил связь между ранним футуризмом и обэриутами: *«Крученых как бы пробил брешь. Вскоре у него появляются соратники. В начале 20-х годов на новом этапе к заумному творчеству обращается поэт и теоретик Александр Туфанов, некоторое время к нему примыкают обэриуты-чинари Даниил Хармс, Александр Введенский <...>. Впрочем, Хармс и Введенский вскоре переходят от зауми фонетической к семантической, то есть к алогизму и абсурду. Это не помешало ОГПУ провести в 1931 г. обэриутов и Туфанова по одному делу – о зауми как подрывной работе против советской власти»*. На следствии в 1931 г. («Разгром ОЮЭРИУ...», 1992: 175) Хармс признал *«наиболее заумными»* именно детские произведения: «Иван Иванович Самовар», «О Топорышкине», «Как старушка покупала чернила», «Во-первых и во-вторых» и др.

В самое трудное время Н.Н. Асеев (1889–1963) выступил в защиту своего товарища А.Е. Крученых, дискредитированного критикой ради возвеличивания В.В. Маяковского (поэма «Маяковский начинается», 1936–1939), но получил строгую отповедь от критика Ф. Левина (1939: 132). Знаменательно, что защита Крученых составляет единое целое в главе поэмы с лирическими воспоминаниями о детстве, о начале творческого пути автора. По всей видимости, образ Крученых в сознании Асеева жил где-то рядом с образом детства¹⁶⁸.

На рубеже 30–40-х годов представление о сложном взаимодействии детской речи и литературного языка уже оформилось в сознании творческой интеллигенции, на его основе строились новые критерии критического анализа произведения для детей.

Лингвопоэтическая идея детства получила развитие в новых формах литературного творчества для детей, в конце концов повлияла на стиль русской детской литературы второй половины XX в. Заумь и абсурд оказались будущим русской детской поэзии.

2.4. Современные литературные идеи в критике и творчестве для детей

К.И. Чуковского

К.И. Чуковский испытывал недоверие к «красной» идеологии 1870–80-х го-

дов, после недолгого юношеского увлечения ею¹⁶⁹. Утопию о народе он отверг быстрее и решительнее многих других и начал выстраивать собственную утопию детства. Он «уходил» к детям, чтобы как можно дальше «уйти» от «отцов». Не имея сил создать собственное учение, он воспитывал в себе читательскую чуткость и критицизм в отношении авторитетов¹⁷⁰. В поисках основы миропонимания он во всяком опыте приходил к идее «детского» – и в кружке Репина, и в общении с семьей Анненских-Богданович, и при встречах с символистами, акмеистами, футуристами, наконец, в известном разговоре («о детях») с Горьким. Вослед обманувшей народников истории Чуковский написал «Тараканище», сказку для детей с элементами памфлета (она создавалась в 1921–1922 гг., когда подводились первые итоги войны и страшного голода – постфинал народничества и неонародничества)¹⁷¹. Тогда оставалось констатировать, что проповедники «нового религиозного сознания» были бессильны воскресить умершее народничество. Вместе с тем, для религиозных неонародников, вроде Мережковских, и для последовательных позитивистов, каким всегда оставался Чуковский, равно драгоценны и незыблемы были символы мировой культуры. При остром несогласии чуть ли не по всем пунктам жизнестроительных программ, пути их шли рядом, вплотную, пока не развели их эмиграция и диктатура.

К.И. Чуковский внимательно следил за творчеством «русского Лютера»¹⁷². Ему не импонировала его личность («бойкий богоносец», с «собачьими, голодными глазами» – записи 1919, 1917 гг.). Критик соглашался с низкой оценкой стиля Мережковского, данной А.М. Горьким: *«Очень ругал Мережковского. Он египетский роман написал, где все египтяне так и чешут по-рязански. Смешной. Мы одно время после обеда, для смеху читали по 4 страницы. [6/IX, 1928]»*. Речь шла о романе «Рождение богов (Тутанкамон на Крите)» (1924)¹⁷³. Если читать роман «для смеху», то действительно можно найти в нем много нелепого: и русизмы в реплике Тутанкамона, и мотивы детской игровой припевки в священной песне критян, и серьезные рассуждения рядом с «низкими» бытовыми истинами, и речевые промахи.

Вместе с тем, было в писателе-философе нечто притягательное для Чуковского. В статье «О Мережковском» («Речь», 1907, 14/27 окт.) критик назвал его *«зубром» «среди всех духовных босяков»*, возвысил его как культурнейшего современника. В дневнике он ставил писателя в один ряд с Андреевым, Сологубом, Блоком, Цветаевой. Уже на закате жизни, в конце 60-х годов возмущался, что среди забытых и запрещенных цензурой имен – Мережковский, и остался крайне недоволен книгой-«*кадавром*» Гиппиус о нем – дескать, не раскрыла личность. Вероятно, читая «египетский» роман «*для смеху*», Чуковский все же находил в нем и достоинства. Читая вслед за ним, можно обнаружить, наряду с нелепостями, и нечто своеобразное, художественно-органичное. Например, «*маленького глиняного идола*», «*с птичьим клювом вместо лица, смешными обрубками, как бы цыплячьими крылышками вместо рук, исполинскими кольцами-серьгами в исполинских ушах*». Идол богини-праматери Мами в описании романиста скорее производит впечатление грубой и трогательной игрушки («*замахал цыплячьими крылышками, как будто хотел вспорхнуть*»), нежели внушает читателю трепет своей древностью и чудовищностью.

Безусловно близкими были взгляды Мережковского и Чуковского на царство мещан. Многие идеи из статьи философа «Грядущий хам» имеют параллели в статьях и дневниках Чуковского. Оба презирали духовную лень, современное варварство, вообще существование человека вне культуры.

Однако различий в их позициях было куда больше. Чуковский не разделял религиозно-философские идеалы Мережковского, его не увлекала перспектива всемирного синтеза и не убеждали реальные символы. Из юношеского увлечения народничеством Мережковский вынес убеждение в богоискательстве русского народа, усилившее его тягу к мистицизму. Чуковский всегда был чужд мистическим настроениям, религиозному чувству, идея Бога принималась им в единстве с позитивистски понимаемой культурой. Отголоски пережитых народнической средой 1880-х годов нигилизма, нищезанства и критики культуры отозвались в привычке Чуковского к веселому скепсису по отношению к модным модернистским явлениям и вместе с тем в жадном внимании к ним. При этом он

стал защитником «старой» культуры, воспитавшей народников, особенно некрасовской поэзии. Русское нищезнание открыло перед Чуковским «дикарские» формы культуры – прежде всего мир детства, тесно связанный с народной культурой, а также массовую литературу. Парадокс был в том, что насмехаясь над *«штампованными ужасами»* в книгах Чарской, Вербицкой, «Ната Пинкертона», он все же признавал силу их влияния на читателя и извлекал из массовой литературы новые уроки писательства – для детей. Мережковский никогда не писал для «наивного» читателя, будь то взрослый обыватель или ребенок.

Чуковский порой доходил до ненависти к Мережковским, но свою первую сказку о Крокодиле («детскую», как потом уверял «товарищей») он принес на суд к ним. Мережковские намека на критику не поняли или не захотели признать. Дневниковая запись Чуковского от 21 фев. 1917 г. (1991: 74) – о визите к Мережковским: *«Выслушали “Крокодила” с большим вниманием. Гиппиус похвалила первую часть за то, что она глупая, – “вторая с планом, не так первобытна”»*. Чуковский остался недоволен этим визитом, и отзыв о «Крокодиле» вряд ли его порадовал. Нужно отдать должное проницательности и вкусу Гиппиус: услышав во второй части *«план»*, она, скорее всего, не назвала никаких имен (Чуковский упомянул бы о попытке угадать *«план»*). Что касается первой части, то очевидна ее связь с городским фольклором, та самая «первобытность».

Иноходец Крокодил то воюет, то объединяется со *«спасителем»* Ваней, будто вышедшим из вагона «Железной дороги» Некрасова после политической проповеди. Недаром первый иллюстратор сказки Ре-Ми (Н.В. Ремизов) одел Ваню в нечто среднее между армячком и студенческой тужуркой: в *«кучерском армячке»* – и генеральский сын в поэме Некрасова.

«План» сказки уловили «товарищи», экспроприировавшие «Крокодила» для нужд солдат и крестьян, но сатирического яда в ней поначалу не различили. Позже Н.К. Крупская обрушилась на сказку со всей партийной строгостью. Она хорошо знала тех, кто до Октября создавал детские библиотеки и «новую» детскую литературу, и имела представление об их умении проводить политические идеи в невиннейших, на первый взгляд, произведениях. Хотя нападки Крупской

вряд ли были обоснованы, стремление искать в детских книгах особенное содержание само по себе было симптоматично.

«Новая» поэзия для детей и поэзия для взрослых начали стремительно сближаться; текст для детей и подтекст для взрослых – такова была новая форма «детского» произведения. Знаменитый Блок и сказочник-дебютант Чуковский выступали вместе на литературных вечерах перед революционной публикой: в первом отделении Блок читал «Двенадцать», во втором Чуковский – «Крокодила». Поэмы образовывали своего рода петроградский диптих, в котором реальность отражалась в двух зеркалах – трагедии и комедии. «Музыка революции» в обоих поэмах звучала общая – с множеством ритмических «цитат» и аллюзий, взаимных переключек¹⁷⁴.

Всего двести экземпляров первого издания «Двенадцати» наделали много шума в среде интеллигентов. Ответом на «Двенадцать» и был роман Мережковского «14 декабря», в котором главный вопрос – о крови и революции – решался с помощью введения концепта «детского», т.е. христианского начала души. Мережковский размежевался с террористами и дал свой взгляд на Иисуса Христа, незримо участвующего в революции. Тот же концепт использовал Чуковский, но для травести и пародии: дети во главе с Ваней Васильчиковым – рыцари «истинной» революции и новые тираны.

«Крокодил», написанный раньше «Двенадцати» (основной текст был готов в феврале 1917 г.), если и содержал намеки, то такие, которые относились не лично к Мережковским, а к более широкому кругу лиц. Окончательная работа над сказкой, пришлась, вероятней всего, на время Февральской революции, но не только Февраль отразился здесь. По мере нарастания событий сказка обретала все большую политическую актуальность, хотя и была написана «для *маленьких детей*». Здесь сказалась парадоксальность мышления Чуковского.

Для Чуковского одним из итогов изучения народничества стало убеждение в том, что единственное достойное «хождение в народ» – это хождение к детям, что язык, этика, психика детей могут дать обществу и культуре больше, чем «братание» с мужиками. Не удивительно, что он усвоил некоторые характерные

для детей свойства художественного восприятия. В частности, бессознательное у детей травестирование образа, принимаемое взрослым читателем детского сочинения за пародию. Впоследствии ему не раз приходилось отрешиваться от расшифровок его сказочных персонажей, особенно во времена «борьбы с чуковщиной». То, что наркомпросовскими критиками принималось в его сказках за политическую сатиру, на деле было плодом нового художественного метода – сочинять по-детски и читать «взрослые» тексты по-детски. Однако, несмотря на отрешивания Чуковского от искателей политических тенденций в его сказках, искушение продолжить поиск сохраняется до сих пор. И в этом отношении «Крокодил» дает больше поводов, чем иные сказки.

Образ Зоологического сада, рифмовавшегося в сказке с «адам», говорил в 1919 г. больше, чем может прочесть сегодня ребенок. Зоосад, располагавшийся близко от Петропавловской крепости, имел недобрую славу, особенно среди ее потенциальных постояльцев. В ноябре 1917 г. в Петропавловку посадили не только министров Временного правительства и «заговорщиков», но и еще многих полуслучайных людей; Петропавловка и Гороховая улица стали центрами городского кошмара. В 1919 г. по городу циркулировали слухи, в достоверности которых многие были уверены: уцелевших зверей кормят мясом расстрелянных, оно даже попадает в продажу. Зоосад окончательно стал общепонятным обозначением тюрьмы. Эта новая семантика противоречила образу зоосада в поэме Вяч. Иванова «Младенчество»: здесь московский зоосад, близ которого провел детство поэт, символизировал Эдем. Возможно, мрачные слухи и образ «зоологической» тюрьмы родились еще до 1917 г. в какой-то локальной среде и были в шутку подхвачены Чуковским (сравним с приведенной Гиппиус (Дневники 1999: II: 221) дурной шуткой 1919 г.: *«А вы знаете, где тело вашего папашки? Мы его зверькам скормили»*). Во всяком случае, Ваня Васильчиков обвиняет «кровожадную гадину» аргументировано: *«Много мяса ты съел человеческого»*, – и вряд ли только съеденный Крокодилом городской имеется в виду.

Некоторые нюансы поэмы-сказки выявляются при сопоставлении с музыкальной пародией «Франко-прусская война», сочиненной Лямшиным – персонажем

«Бесов» Ф.М. Достоевского. Эта пародия пришла на память Гиппиус позже, 9 янв. 1918 г., когда она (там же: 57) анализировала события августа: *«Звуки пьесы были вовремя подхвачены теми, кому она была нужна. И в первый раз со властью ворвался гаденький мотивчик “mein lieber Augustin...” в Марсельезу (о, прозорливец Достоевский!) Ныне “Augustin” победил в громовом хоре. Марсельеза умерла...»*. Здесь Гиппиус имеет в виду деньги германского Генштаба, на которые большевики устроили переворот и похоронили Февральскую революцию. В сказке звери, охваченные жаждой свободы, побеждают людей, но отдают победу и свободу в обмен на обманчивый мир, изображенный как пародия на стиль бидермайер.

Сюжетные мотивы «Крокодила» связаны не только с современной действительностью, но и с детской литературой предшествующего периода. Сюжет «Елка в царстве зверей» был уже известен в народнической литературе: так назывался детский рассказ А.В. Круглова (1887) – о том, как гимназисту довелось встретить рождественскую ночь в лесу. Чуковский тот же сюжет представил как праздник самих зверей, без вмешательства человека, – это было еще одним возражением против народнической тенденции в литературе.

Б.М. Гаспаров (1992: 304–319) провел подробное исследование связи сказки «Мойдодыр» (1923) с футуризмом Маяковского и узнал в ней пародию на трагедию «Владимир Маяковский» 1913 г. Это исследование дает основание для аналогии: Чуковский мог и в других сказках дать отклик на современные литературные явления. Некоторые лежащие на поверхности подсказки для поиска намеков есть. Так, М.Н. Липовецкий (2000: 122–136) представил срез политического контекста, в котором появилась сказка «Тараканище». Эти примеры убеждают в правомерности дальнейших прочтений.

Наиболее «символистские» сказки Чуковского – «Тараканище» (1923), «Муха-Цокотуха» (1924) и «Краденое солнце» (1936) – объединены общей проблемой противоборства Добра и Зла, Света и Тьмы. Всякий раз Зло-Тьма предстает в том или ином образе пожирающего Бога-Зверя – Тараканища, Паука, Крокодила. Символ Бога-Зверя был введен в философию культуры Ф. Ницше, в «Анти-

христе» утверждавшим: *«Бог стал Пауком»*. Раньше всего в русской литературе этот символ встречается в произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. В 1903 г. З.Н. Гиппиус пишет стихотворение «Пауки», которое вспоминает в декабре 1917 г. (Дневники: II: 24), протянув связь между символом-пророчеством и политической реальностью.

Как доказано Л.Н. Флоровой (1996: 64–78), понятие Бога-Зверя у Мережковского входит в триаду смыслов слова «Антихрист»: человекобог, зеркало и Бог-Зверь. Для передачи символа Бога-Зверя Мережковский охотнее всего использовал образ Паука. Например, в «Воскресших богах: Леонардо да Винчи» художник, перед работой над «Тайной вечерей», и мальчик-ученик любят паука: *«– Мессере Леонардо, – произнёс мальчик боязливо, – вот для вас... <...> Он поймал муху и бросил в коробку. Паук кинулся на добычу, схватил её мохнатыми лапами, и жертва забилась, зажужжала всё слабее, всё тоньше. <...> Глаза его [мальчика. – И.А.] горели жестоким любопытством, и на губах дрожала неясная улыбка. <...> И вдруг Джованни показалось, что у них у обоих в лицах мелькнуло общее выражение, как будто, несмотря на бездну, отделяющую ребёнка от художника, они сходились в этом любопытстве к ужасному»*. Как ни был далек Мережковский от реальных детей, в этом фрагменте он передал психологическую тонкость: дети и художники равно любопытны к ужасному. Вместе с тем, критиками давно замечено, что Чуковский охотно нагромождает в своих сказках для малышей страшно-нестрашные ужасы.

В романе Мережковского «Св. Тереза Иисуса» паук появляется в аллегорической паре с мухой: *«В эти дни, христианнейший король Филипп II, страшный “Эскурильский паук”, уже ткал свою паутину, в которой суждено было запутаться, как мухе, совести всего христианского мира»* (1997: 69). Парная аллегория «муха – совесть» и «король – паук» представляет собой очередной вариант антиномий *Христос – Антихрист*.

Еще один нюанс добавляет лексикографический срез. В 1900-х годах слово «муха» входило во фразеологический лексикон и имело значение «заскок», ложное преткновение мысли¹⁷⁵. Пример переносного употребления слова есть в

воспоминаниях Андрея Белого (1990: 192): *«Брюсов и Д. Мережковский меня не желали понять, полагая, что точка, центральная, моих теорий есть “муха”, заскок <...>»*. Вспоминая Блока, Белый писал: *«Я не преувеличиваю своих впечатлений, читатель, скорее умаляю, чтобы не показаться на старости лет с “мухой” в голове»* (1980: 282).

Еще деталь в воспоминаниях Белого. Гиппиус *«выступала на вечере, с кисейными крыльями, громко бросая с эстрады: Мне нужно то, чего нет на свете. И уже казалось иным: декадентка взболтнула устой православия»* (1990: 193). Существенно, что Белый с иронией говорит о преувеличенном волнении и пустом внимании интеллигенции к *«русскому Лютеру»*, от которого ждали религиозной реформации, и его жене-поэтессе: *«В наши дни невообразимо, как эта “синица” в потугах поджечь океан так могла волновать»*. Белый вспоминал о знакомстве с Мережковскими, не жалея едких метафор и гипербол, прибегая к демонологическим и энтомологическим мотивам. В итоге вышла карикатура, в которой больше всех досталось желчи Мережковскому. Карикатура на троицу символистов – Мережковский, Гиппиус и Брюсов – особо выделена в описании участников вечера в доме М.С. Соловьева, обрисованных, напротив, с сочувствием и пониманием. Первое впечатление Белого от Зинаиды Николаевны: *«оса в человеческий рост», «ком вспученных красных волос <...> укрывал очень маленькое и кривое какое-то личико; пудра и блеск от лорнетки, в которую вставился зеленоватый глаз; <...> с лобика, точно сияющий глаз, свисал камень: на черной подвеске; с безгрудой груди тарахтел черный крест; и ударила блесками пряжка с ботиночки; нога на ногу; шлейф белого платья в обтяжку закинула; прелесть ее костяного, безбокого остова напоминала причастницу, ловко пленяющую сатану»*. Гротескно выпячивая детали, Белый рисует словесную карикатуру на Зинаиду «Прекрасную», отдавая ей и должное – *«умела быть умницей и “простой”»*. Вероятно, закавыченную «простоту» отметил не один Белый. Муха-Цокотуха приветствует своих гостей по-простому: *«Бабочка-красавица, кушайте варенье...»*.

Капризная «оса», которую всем должно считать красавицей и потчевать вни-

манием (Белый подмечал: *«А Брюсов ей славил и бога и дьявола!»*, – и тут же о Мережковском: *«С легкостью, уподобляясь пращинке, “знаменитый” писатель, слетевши с кресла, пройдясь по ковру, стал на ковре, заложивши ручонку за спину, и вдруг с грацией выгнулся: в сторону Гиппиус...»*, там же: 195) – позднее, под пером Чуковского вполне могла превратиться в «муху».

Мережковский в изображении Белого чрезвычайно смешон, похож на гоголевского Афанасия Ивановича, который *«дразнился <...> перед Пульхерией Ивановной: саблю нацепит и в гусары пойдет»* (там же: 195). Позднее гусаром предстанет комарик – избавитель Мухи-Цокотухи (гусарский мундир вызовет недоверие у критиков из Наркомпроса). И сабля пришлась комарику впору, доставшись по наследству, заверенному Белым-мемуаристом, от старосветского помещика. Другой атрибут комарика – фонарик – встречается в той же главке воспоминаний. Портрет Мережковского насыщен уменьшениями, есть и мотив перелета, мельтешения в тени и на свету. Цветовая гамма портрета – коричневая с серым, «комариная», есть и намек на гусарские бакенбарды. Мережковский поет «страшную» песню «Фонарики-сударики». Песня о фонариках (ее автор И.П. Мятлев) была известна по лубочным сборникам и песенникам. И у Брюсова есть стихотворение о фонариках – аллегориях веков и эпох. Чуковский же изобразил лубочного комарика с фонариком, обойдясь без громоздких аллегорий. В воспоминаниях Белого Брюсов – *«сатана»*, которого пленяет *«причастница»*-Гиппиус, он же *«черный дьявол»* – как на портрете Ф. Ропса. Таким образом, мелодраматические треугольники у Белого и Чуковского оказались подобны: «оса» – «черный дьявол» – «бляшка», или «Муха-Цокотуха» – «Паук» – «Комарик». Законный брак в обоих случаях – залог безопасности для «красавицы-девицы».

Не касаясь этического значения карикатур Белого и Чуковского, обратим внимание на использование обоими авторами одного и того же языка метафор: лубочные страсти кипят в обществе ряженных демонов и насекомых¹⁷⁶.

Андрей Белый имел возможность знать сказку «Муха-Цокотуха» (1924) и уловить в ней намек на людей, некогда имевших слишком большое влияние на

него¹⁷⁷ · Привычка ко взрослому чтению, возможно, мешала и Белому, и нарком-просовцам, и прочим «серьезным» читателям отнестись к «Мухе-Цокотухе» без предвзятости. Нет достаточных оснований для проверки гипотезы о связи «Мухи-Цокотухи» а/ с воспоминаниями Белого; б/ с впечатлениями Чуковского от встреч с Мережковскими и Брюсовым. Можно лишь исследовать природу читательской рецепции произведения, созданного на иных принципах, схожих более с фольклором, нежели с литературой (и вместе с тем это произведение выходит за рамки фольклорной стилизации).

Вместе с тем, «Муха-Цокотуха» писалась без обдуманного замысла, в ней не стоит искать намеренного критика-зоила: *«Сколько раз я знал вдохновенье! Когда рука сама пишет, словно под чью-то диктовку, а ты только торопись – записывай. Пусть из этого выходит такая мизерня, как “Муха Цокотуха” или фельетон о Вербицкой, но те минуты – наивысшего счастья, какое доступно человеку»* (1994: 272). Как всякое произведение искусства, сказки Чуковского не могут быть сведены к сумме откликов на факты литературы и общественной жизни. Пародия явилась для сказочника начальным материалом для формирования собственного стиля, в котором не меньшую роль играл поэтический фольклор. Вместе с тем, генезис популярнейшего «течения» в литературе для детей – так называемой «чуковщины» – восходит к истории взлета и крушения символизма. В сущности, модернизм начала XX в., дав свои цветения «детского», попал в зону непроблематичности, «обветшалости», он стал строительным материалом для переходных форм «новой» детской литературы.

* * *

Вопрос о массовой и авантюрно-приключенческой литературе был не случайно поднят в критике 10-х годов (в частности, К.И. Чуковским). В теоретических представлениях о литературе начиналось движение, раздвигались рамки самого понятия «литературы», всеобщим стал интерес к фольклору, архаике, маргинальным формам литературы. Гумилев не только отдал дань читательским вкусам своего детства, он смело вводил элементы «несерьезного» авантюрно-приключенческого жанра даже в дневники, «записки», статьи и очерки, в кото-

рых речь шла об Африке¹⁷⁸ или войне. Закономерно, что его творчество становилось легкой добычей для критика Чуковского и нашло отражение в его «кродилиаде» (Безродный 1987: 62–63).

Диалоги Гумилева с Чуковским не зафиксированы. Отсутствие промежуточных звеньев в исследовании «африканского» сюжета их биографий оставляет возможность для самых общих сравнений и выводов, однако допустим сравнительный анализ образов Африки, данных поэтом и критиком, очевидцем и слушателем. Несмотря на неполноту источников, составить представление о воззрениях Гумилева на Северную Африку, ее культуру и природу все же можно; тем более что разработка данного аспекта биографии и творчества писателя начата известным африканистом А. Давидсоном (Давидсон 1992, 2001). Такое представление позволит реконструировать хотя бы направление диалога между поэтом-африканистом и критиком, интересовавшимся «дикарскими» формам культуры – массовой и детской литературой, детской игрой. Целью такой реконструкции станет Африка Гумилева и ее «детское», травестийно-пародийное отражение в сказках Чуковского. В теоретическом же плане можно будет наглядно показать движение художественной идеи из публицистики и дневниковой беллетристики в литературу для детей.

«Африканский дневник» Гумилев вел в манере, близкой к традициям научно-приключенческой литературы. По схеме многих романов, события начинаются в самом сердце цивилизованной культуры – Петербургском университете, далее переносятся в святая святых – Академию наук, с тем чтобы оттуда показать окраину европейского мира – Одессу («червячок» на *«разлагающемся трупе Востока»*), и, наконец, северную Африку. Сомнительные научные сведения (о «двух хорошеньких небольших рыбках», наводящих «близоруких» акул на добычу, о «дружбе» акул) Гумилев излагает с доверчивостью читателя Луи Жаколио, который всерьез сообщал о ежедневных битвах акул и крокодилов (роман «Затерянные в океане»). Гумилеву оказалась близка и другая особенность приключенческой литературы: герои-дикари там нередко мыслят и действуют как рожденные европейцы-христиане (Тарзан в одноименном романе Берроуза).

Для Гумилева, поэта и исследователя, – Африка не только языческий континент, и в этом он хотел бы убедить всех. В первом же абзаце дневника (1991: 53) говорится о христианской Абиссинии (нынешней Эфиопии): *«Я ждал известного египтолога¹⁷⁹, которому принес в подарок вывезенный мною из предыдущей поездки абиссинский складень: Деву Марию с младенцем на одной половине и святого с отрубленной ногой на другой». «Некогда могучая» Абиссиния особенно привлекала Гумилева («древняя православная страна», «младшая сестра Византии» – там же: 89, 92, 93). «Чистокровные абиссинцы» вызывали его уважение: они «почти сплошь православные», «рыцари», обладают «духом дисциплины и подчинения вождям», «храбростью и стойкостью в бою (это победители итальянцев)», «выносливостью и привычкой к лошадям». Абиссинский пейзаж христианизирован: «Дорога напоминала рай на хороших русских лубках <...>. И только странно дисгармонируют со всем окружающим черные люди, словно грешники, гуляющие в раю, по какой-нибудь еще не созданной легенде» (там же: 69). В подтверждение Гумилев привез картины местных художников, похожие на детские рисунки, – лев в короне из цветов и крестом на голове, ангел, летящий ко льву, и святой верхом на льве... Переводы песен абиссинцев также доказывали христианскую устремленность их культуры:*

Приветствую Деву Марию,

Чистой, как голубь, она создана

И милосердной.

Приветствую снова и снова

Мать Бога младенца,

Сотворившего небо и землю.

Настойчивые заявления об африканском православии могли вызвать разные реакции собеседников, в том числе и насмешку, хотя здесь нет ошибки: христианство еще в глубокой древности было принято абиссинцами.

К тому же интерес к Африке был на подъеме. В конце XIX в. Эрмитаж пополнился обширной коллекцией египетских древностей и был заложен фундамент науки о коптской культуре. В пору учебы в тифлисской гимназии Гумилев, как и многие его сверстники, пережил сильные впечатления, связанные с англо-бурской войной (кстати, мальчики-буры были легендарными героями в движении скаутов). Африканская тема занимала и российских политиков: существо-

вал проект колонизации некоторых североафриканских земель, была развернута агитация среди казаков основывать поселения в Африке. К.Д. Бальмонт, М.А. Кузмин совершили путешествия на черный континент, «медлительный Нил» воспел В.Я. Брюсов.

Православная Абиссиния станет темой поэмы «Мик» и своеобразно отразится в альтернативной «африканской» поэме Чуковского; там Африка – художественное пространство для новых рождественских сюжетов, и нильские крокодильчики получают первую рождественскую елку из далекой России.

По-видимому, раннее христианство занимало Гумилева в большей мере применительно к истории черного континента, чем к истории Рима и Византии. Посещение Константинополя и храма Ай-София не привело Гумилева в восторг, как Мережковского, оставившего пространное и взволнованное описание храма. Гумилев кратко охарактеризовал шедевр архитектуры – будто по обязанности не пропустить святыню, сообщил, что помолился кратко перед дорогой. Впрочем, так же он молился Афине Палладе в ее храме перед предыдущим путешествием. Африка была для него противоположностью Старому Свету. На этой юной земле человек и звери пребывают в гармонии, там природа все еще одерживает верх над человеком в извечной борьбе. Путешественник подтверждал правоту художников, упорно не замечавших железные дороги, каналы и тому подобные новшества прогресса; изображению современных африканских реалий они предпочли образ прекрасной дикарки – аллегория «золотого века»: *«На старинных виньетках часто изображали Африку в виде молодой девушки, прекрасной, несмотря на грубую простоту ее форм, и всегда, всегда окруженной дикими зверями»* (там же: 90–91, 80). Европейец должен *«закалить свое тело и свой дух»*, чтобы *«принять новый мир, столь не похожий на наш, огромный, ужасный и дивно-прекрасный»* (с. 80). Эхом звучат стихи из «Бармалея» (написан в 1924 г.) Чуковского (2001: I: 51):

Африка ужасна,

Да-да-да!

Африка опасна,

Да-да-да!

Непременный сюжет охоты Гумилев (1991: 84, 85) начинает развивать вполне традиционно: *«Мне казалось, что все звери Африки залегли вокруг меня и только ждут минуты, чтобы умертвить меня мучительно и постыдно»*. Но завершает «Африканскую охоту» неожиданным поворотом мысли, невольно заставляя читателя вспомнить о поэтах, предсказавших свою судьбу: *«<...> я долго думал, почему я не чувствую никаких угрызений совести, убивая зверей для забавы, и почему моя кровная связь с миром только крепнет от этих убийств. А ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову, и я, истекая кровью, аплодирую уменья палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно»*.

Взаимная охота людей и зверей станет ведущей сюжетной линией в поэме «Крокодил» Чуковского. Отметим, что зыбкое перемирие наступает вследствие травестированной проповеди гуманизма: *«Обнимемте друг друга, / Пойдемте танцевать!»* – в монологе Вани Васильчикова. Чуковскому ясно, что люди – первые виновники войны. Гумилев в «Африканской охоте» отмечает, что хищники предпочитают не нападать первыми на людей.

В целом, Гумилев развивал идеи, характерные для научной мысли додарвиновского периода, хотя и дарвинизм был им поверхностно освоен – на уровне идеи более тесного, чем раньше полагалось, единства дикой природы и людей.

В очерке «Жив ли Менелик?» любопытно упоминание о царственном отроке, пытавшемся сохранить независимость Абиссинии и отцовский престол: *«Именем еще малолетнего наследника, Лиаджа Иассу, управлял его опекун рас Тасамма <...>. Так прошло шесть лет, и лидж Иассу вырос. Несколько охот на слонов, несколько походов на еще непокоренные племена – и у львенка загорелись глаза на императорский престол»*. Иассу попытался захватить власть, но был усмирен и отправлен *«погостить к отцу»*. Гумилев указывает, что предком рода Менелика, а значит, и Иассу, считался царь Соломон. Эта легенда имеет сходство с легендой о родословном древе Иисуса, да и созвучие имен отчетливо. Отдельные линии действительной судьбы Менелика и его наследника, развер-

нутой историей как будто специально для авантюрно-приключенческой повести, Гумилев использовал в поэме «Мик». В «Крокодиле» юный спаситель «несчастной родины» Ваня Васильчиков играет ту же роль, что Иассу в современной истории «некогда могучей» Абиссинии.

В начальном наброске статьи «Африканское искусство» Гумилев (там же: 93) выводит свои рассуждения из тезиса о неприменимости общепринятых представлений о культуре к африканскому искусству: *«Ведь мы привыкли считать искусство частью культуры. А самую культуру понимать как способность к накоплению знаний и ощущений и умение передавать или воспринимать их с помощью памятников, из устных преданий и общественных учреждений. Такой культуры среди африканских племен действительно нет, или по крайней мере очень мало»*. Перемена угла зрения на культуру, включение в этот угол зрения и «дикарского» искусства, не ведающего исторической оценки плодов творчества, представляется чрезвычайно важным моментом в диалоге Гумилева и Чуковского. Чуковский нашел для исследования свою страну, показавшуюся ему не менее экзотичной, дикой, могучей и даже православной, чем Гумилеву его любимая Африка. Это была страна детей, их культура и летучее творчество.

Почему же Чуковский после гибели Гумилева не оставил африканскую тему? Частичный ответ может дать история русской эмиграции. Многие беженцы оказались в Северной Африке. *«Лагерь наш расположился на песке Ливийской пустыни возле Крокодильего озера, близ Суэцкого канала. Заветная мечта моя попасть в Африку сбылась, но что доволен был этим или нет, вы увидите»*, – писал один из школьников («Дети русской эмиграции...», 1997: 378). В 1924–1925 гг. за рубежом дважды публиковались отрывки из воспоминаний детей, имевшие громкий резонанс в среде эмигрантов. Тогда еще сведения об эмигрантах сравнительно легко проникали в Россию и давали здесь пищу для размышлений и обсуждений. Эти обстоятельства не дают оснований искать политический подтекст в детской сказке «Бармалей», написанной чуть позже публикаций воспоминаний детей, а лишь обогащают фон действительности, на котором она создавалась. Волею истории, Африка стала новым центром русского правосла-

вия, а по следам поэта Гумилева поневоле отправились его почитатели.

* * *

Впервые имя Чуковского Гумилев (1991: 251) упоминает в письме к жене из Финляндии (июль 1914 г.): *«У Чуковского я просидел целый день; он читал мне кусок своей будущей статьи об акмеизме, очень мило и благожелательно. Но ведь это только кусок и, конечно, собака зарыта не в нем!»* Здесь же Гумилев сообщает о своем ближайшем намерении написать *«статью об африканском искусстве»*. Следовательно, летом 1914 г. Чуковский был в числе собеседников Гумилева на темы акмеистического и африканского искусства. К тому времени уже была написана поэма «Мик».

Для поэта теория акмеизма и африканские впечатления были связаны куда теснее, чем для скептично настроенного критика, а напоминание о любимом Некрасове в «африканской» поэме вряд ли способствовало сохранению благожелательного отношения.

Н.К. Чуковский (1904–1965) вспоминал (1989: 27), что впервые увидел Гумилева летом 1916 г. в Куоккале, – *«Он тогда был мало знаком с моими родителями...»*. Тесное общение Чуковского-отца и Гумилева началось летом 1918 г., в связи с работой издательства «Всемирная литература». Над Гумилевым во «Всемирной литературе» посмеивались, и только Горький, желавший объединить все силы литературы, стоял за *«искусственного жирафа»*, как его потихоньку называли насмешники, и первым насмешником был К.И. Чуковский. *«Отец мой не любил его стихов и называл их «стекляшками»»*, – свидетельствовал Н.К. Чуковский (там же: 28). Он же передал комичную, на его слух, манеру Гумилева читать стихи – *«с откровенным завываньем, как читали все акмеисты, подчеркивая голосом не смысловую, а ритмическую основу стиха»* (там же: 34).

Сам же Гумилев понимал отношение Корнея Ивановича, судя по шуточному стихотворению «Крест», оставшемуся в рукописном альбоме «Чукоккала». Шутка была исполнена в сложной версификационной форме – с зашифрованными, переkreщенными именами «Корней Чуковский» и «Мария Чуковская» –

его жена. Дети могли любоваться рисунком Гумилева, сопровождавшим стихотворение: пейзаж с пальмой, лев с поднятым хвостом, всадник с ружьем в сопровождении троих пеших, стая птиц. Данный пример – еще один повод убедиться в «детскости» характера поэта.

Вопреки критической позиции отца, четырнадцатилетний Николай Чуковский осенью 1918 г. увлекся стихами Гумилева, даже выучил наизусть книгу «Романтические цветы», «восхищаясь ее нарядностью» (там же: 28). Он слушал Гумилева на семинарах по стихосложению в Доме искусств. И все же в 1920–1921 гг. стал «ярým блокистом» и бранил Гумилева, сохранив при этом толику гумилевского романтизма: единственный сборник стихов, написанных под литературной опекой Вл. Ходасевича, он назвал «вослед» первому учителю «Сквозь дикий рай» (1928), а в 20–30-х годах образы гумилевских капитанов не могли не вспоминаться, когда он писал повести для детей и подростков о Дж. Куке, Ж. Лаперузе, И. Крузенштерне, Ж. Дюмон-Дюрвиле (повести вошли в большой сборник «Водители фрегатов: Книга о великих мореплавателях», 1941; дополнила сборник повесть «Беринг», 1961).

Н.К. Чуковский отметил «германофобию» Гумилева, развившуюся в пору его борьбы с Блоком – якобы «проводником германской культуры». Дошло до того, что Гумилев на глазах ошеломленных юнцов жег в камине роскошный тридцатитомник Шиллера, одного из любимых с детства романтиков. *«Существуют, сказал он, две культуры, романская и германская. Германскую культуру он ненавидит и признает только романскую. Все, что в русской культуре идет от германской, отвратительно»*, – вспоминал Николай Корнеевич, предположив также, что позиция Гумилева была *«пережитком шовинистических настроений 1914 года»*.

Воспоминания Н.К. Чуковского проливают дополнительный свет на загадку Гумилева, так и не ставшего при жизни детским поэтом, хотя многие почитатели его таланта были едва ли не детьми. Вспоминая, как он с товарищами читал *«свои жалкие детские стишки»* Гумилеву, Николай Корнеевич писал: *«У него было удивительное качество, – он относился к детям так же, как к взрослым,*

нисколько их от взрослых не отличал. Помню, он утверждал, что совершеннолетие человека наступает в одиннадцать лет и что непонимание этого – одно из величайших заблуждений человечества. Он предъявил к нашим стихам точно такие же требования, какие предъявлял к стихам взрослых поэтов, и делал такие же замечания» (там же: 30). Сам Гумилев, по его признанию, писать стихи начал в двенадцать лет.

Интересен принцип общения мэтра с учениками: высокая поэзия, разложенная на правила и сведенная в таблицы, должна служить канонem для наивного творчества. Подразумевается, что в детском стихотворчестве нет собственной ценности и особенных правил. Такая установка диаметрально противоположна идеям К.И. Чуковского, видевшего зерно поэзии в речевом мышлении детей, в их самостоятельных поисках гармонии. К тому же Чуковский был скорее англоманом, поэтому он, как и С.Я. Маршак, передал русской детской поэзии «английский акцент».

«Германофобия» Гумилева отнюдь не характеризует акмеизм в целом. Так или иначе, германская культура в России имела своих рыцарей. О.Э. Мандельштам написал оду «К немецкому языку», а с помощью жены-англоманки оценил мощь английской поэзии. Завзятым германофилом был Даниил Хармс. Поэтика обэриутской литературы ближе всего подходила к германской культуре, особенно современной. Вообще, история русской детской литературы первой трети XX в. в немалой степени касается вопроса об инокультурных приоритетах и влияниях. Поэзия Гумилева влияла на «детский» литературный процесс тем сильнее, чем слабее становились позиции дореволюционного немецкого стиля в детской книге. И наоборот, отрицание «гумилевщины» должно было усиливать скрытое немецкое «присутствие», заметное в «детских» стихах Мандельштама.

К.И. Чуковский посвятил памяти поэта большой очерк «Гумилев» (остался незавершенным). Он рассказал о постепенном потеплении в отношениях с Гумилевым, который рос как поэт и открывался как личность. Многие его черты импонировали Чуковскому: трепетное отношение к поэзии – «*высшей вершине одухотворенной и творческой жизни, какой только может достигнуть чело-*

век» и вместе с тем *«трезвый, расчетливый, предприимчивый ум»*: *«Знаменательно, что при всем своем благоговении он не верил ни в ее экстатическую, сверхреальную сущность, ни в мистическую природу ее вдохновений. Поэт для него был раньше всего умелец, искусник, властелин и повелитель прекрасных и сладостных слов»* (2001: V: 452–453). Возможно, Чуковский выражал нечто близкое его собственному идеалу творческой личности.

Две большие темы Гумилева – Африка и война – отразились в сказках Чуковского, связались в памяти многих поколений читателей с детством. Акмеистская трактовка этих тем была подвергнута Чуковским пародийной переработке, и хотя не пародия была стержнем замысла Чуковского, а творчество для детей, даже современники пытались отыскать в сказках намеки, чаще политические, чем литературные. Представляется, что сопоставление Гумилева с Чуковским в этом плане дает более твердые результаты.

Поэма «Крокодил» положила начало *«крокодилиаде»* Чуковского (выражение поэта Я.А. Сатуновского (1995), куда вошли все произведения с участием экзотического персонажа. У Крокодила Крокодиловича оказалось много «родственников» в отечественной литературе и за рубежом. Первым указал на интертекстуальность сказки Ю.Н. Тынянов. Б.М. Гаспаров и И.А. Паперно (1975: 165–169) назвали ряд ритмических источников поэмы-бурлеска, подчеркнув ее особенность – *«многослойные аллюзии, взаимодействие которых создает сложную семантику»*. Ближайший протообраз Крокодила – персонаж из сатирической повести «Крокодил, необыкновенное событие или пассаж в Пассаже» Достоевского. Ритмико-семантические аллюзии связывают сказку с поэзией Некрасова («Железная дорога», «Саша», «Кому на Руси жить хорошо»), Брюсова («Каменщик»). Авторы были уверены, что перечень источников на самом деле длиннее. О.М. Лекманов (2000: 206) добавил к перечню чеховский рассказ «Медведь», в котором «крокодилом» ругают женщину; по его мнению, «крокодил» в чеховском рассказе связан со стихами Батюшкова:

Сердце наше кладезь мрачный:

Тих, покоен сверху вид;

Но спустись ко дну... ужасно!

Крокодил на нём лежит!

Кошелев В.А. (1986: 13–14) заметил, что первоисточником «крокодила» в стихотворении Батюшкова «Счастливец» (1810) является образ из повести Шатобриана «Атала», и привел пародию А.Ф. Войекова в сатире «Дом сумасшедших»:

Чудо! – под окном на ветке
 Крошка-*Батюшков* висит
 В светлой проволочной клетке;
 В баночку с водой глядит,
 И поёт он сладкогласно:
 «Тих, покоен сверху вид,
 но спустись на дно – ужасный
 Крокодил на нем лежит».

В данном контексте семантика «крокодила» связана с представлениями о мрачных тайнах человеческого сердца.

Лекманов вспоминает и пародию на русских символистов Вл.С. Соловьева:

На небесах горят паникадила,
 А снизу – тьма.
 Ходила ты к нему иль не ходила?
 Скажи сама!
 Но не дразни гиену подозренья,
 Мышей тоски!
 Не то смотри, как леопарды мщенья
 Острых клыки!
 И не зови сову благоразумья
 Ты в эту ночь!
 Ослы терпенья и слоны раздумья
 Бежали прочь.
 Своей судьбы роди'ла крокодила

Ты здесь сама,
 Пусть в небесах горят паникадила, –
 В могиле тьма.

Прибавим к перечню и строфу Теофиля Готье:

Les crocodiles rapaces
 Sur le sable en feu des ilots,
 Demi cuits dans leur carapaces?
 Se pament avec des sanglots...

Эту строфу привел Брюсов, критикуя новейшие стихи Бальмонта, «бедный символизм», которому приписывают «возрождение идейности», и плохие стихи псевдосимволистов («Письма...» 1927: 24–25).

Добавим еще несколько возможных источников. Мужская мода тех лет – длинное клетчатое пальто с множеством пуговиц; оно придавало сходство с крокодилом. Модно одет Крокодил Крокодилович в первых изданиях сказки. Нельзя исключить и автошаржа. Е.Ф. Книпович (1980: 40) вспоминала о знакомстве в начале 1919 г. с Чуковским (возможно, имела место обратная аллюзия): *«Когда я видела их вдвоем – Блока и Чуковского – поражала их контрастность – Блок был «статичен», а Чуковский – весь в движении. Как-то в озорную минуту я ему сказала, что он похож на вербную игрушку – крокодила из дощечек – его держат за хвост, а он извивается и гнется во все стороны».*

Однако ближе всего к Крокодилу Крокодиловичу и другим зверям из «крокодилиады» оказывается богатый зверинец в стихах Уолта Уитмена и Гумилева, скорее даже, последнего, так как набор зверей в сказках Чуковского по большей части африканский. Среди множества зверей в стихах Гумилева есть аллегорические и реальные, многие из них – жертвы авторского произвола, не признающего ни законов эстетики, ни законов природы. Характерно, что изображение экзотического животного мира в художественной прозе других авторов не вызвало огонь критики, разве что раздавались призывы соблюдать верность зоологии и географии, но стоило Гумилеву приняться за создание поэтической панорамы Африки и сочетать «первобытные» мотивы с узнаваемыми мотивами

русской поэзии, старой и новой, как читатели (взрослые, по крайней мере) отреагировали негативно¹⁸⁰. Публика жаждала экзотики и первобытности, но не в привычном лирическом исполнении; «дикие» напевы в русских ямбах звучали странно, совсем не так, как покоровшее всех брюсовское «Близ медлительного Нила...».

Гумилев подчеркнуто разделял в стихах грезы о «колдовском континенте» и петербургскую жизнь, но в его образе Африки читался общий образ Петербурга – по привычным ритмам и рифмам, устоявшимся тропам. Достаточно было пародисту поменять местами текст и подтекст, чтобы Африка пошла войной на Петроград.

Излишества орнаментального стиля ранней поэзии Гумилева хорошо заметны. Например, неумеренное использование метафор, придающих при совмещении образу героини черты кадавра («Император»):

...Страстная, как юная тигрица,
Нежная, как лебедь сонных вод,
В тёмной спальне ждет императрица,
Ждёт дрожа того, кто не придет.

В ряде стихотворений соединяются мотивы невинности и крови. В «Волшебной скрипке» автор пугал «милого мальчика» (alter ego):

И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, –
Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленье
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

В стихотворении «Поединок»:

В твоём гербе – невинность лилий,
В моём – багряные цветы.
И близок бой, рога завывли,
Сверкнули золотом щиты.
Я вызван был на поединок
Под звуки бубнов и литавр,
Среди смеющихся тропинок,

Как тигр в саду, – угрюмый мавр.

<...>

Ещё не умер звук рыданий,

Ещё шуршит твой белый шелк,

А уж ко мне ползёт в тумане

Нетерпеливо-жадный волк.

Тигры и волки могли удостоиться насмешливо-спокойного замечания Чуковского (1919: 34):

Вот по бульвару гуляет Тигрица,

Ляля ни капли её не боится.

Здесь и неубедительная метафора «*смеющиеся тропинки*», преобразившиеся в тривиальный «*бульвар*», и нелепый «*тигр в саду*», превратившийся в Тигрицу на бульваре. Неточное выражение «*рога завыли*» распалось на обычные атрибуты зверей – «*рога*» и «*вой*». Здесь и некстати возникшее напоминание о пушкинском стихе, не самом удачном: «*И грянул бой! Полтавский бой!*» Гумилев повторил его, растеряв энергию пушкинской строки: «*И близок бой, рога завыли...*». Чуковский вернул стиху энергию, но комически обыграл его: «*И грянул бой! Война! Война! / И вот уж Ляля спасена*», – эти стихи добавлены в обновленной редакции «Крокодила» (Чуковский: 2001: I: 114).

В стихотворении «Рыцарь с цепью» снова слышится «*завыванье призывающих рогов*» – слух поэта еще не был достаточно развит.

В стихотворении Гумилева «Орел» упомянут «*королевский зверинец*», в котором вроде бы жил орел, он улетел из неволи в космическую беспредельность – «*И умер, задохнувшись от блаженства*». Далее мертвый, но не знающий тленья, не подвластный времени орел летает над Землею. Он ничем не напоминает пушкинского орла – «*грустного товарища*» («Узник»), в особенности противоположно ему нечувствительностью к мере и вкусу; вопреки уроку пушкинской простоты, Гумилев пытался ту же тему абсолютной свободы решить в тоне высокопарном, напыщенном и чрезмерно ярком. В итоге его «Орел» мог стать добычей критика-пародиста. Другое стихотворение – «Орел Синдбада» – усиливает комиче-

ское впечатление. Эта птица уже иной окраски – не коричневые, а красные перья определяют ее принадлежность к мистическому миру. Герой мечтает о судьбе Синдбада:

Но орёл, чьи перья – красный пламень,
 Что носил богатого Синдбада,
 Поднял и швырнул меня на камень,
 Где морская веяла прохлада.

<...>

Тишина над дальним кругозором,
 В мыслях праздник светлого бессилья,
 И орёл, моим смущённый взором,
 Отлетая, распускает крылья.

Орел, несущий мальчика, – известный античный сюжет. Гумилев переписал его на восточный лад, добавив свойственной ему иронии – *«поднял и швырнул меня на камень»*. Ирония избавляет данное стихотворение от опасности незамедлительной пародии, хотя все-таки «Орел Синдбада» и «Орел» составляют смешную дилогию. Позже поэт учел слабости первых опытов воплощения сюжета в стихотворении «Птица».

Пародия Чуковского на этот сюжет звучит в финальном апофеозе радости, с примесью язвительных намеков. Ваня Васильчиков, новоявленный царь зверей и хозяин Петрограда, среди прочих удовольствий своего положения может покататься на орле (1919: 34):

Или возьмёт, оседлает Орла
 И в поднебесье летит, как стрела.

Мотива паденья здесь нет, но предчувствие его возникает, поскольку любовь зверей к Ванюше подозрительна, как и радостное обещание в финальных строках (там же: 36):

Вот и сочельник – весёлая елка
 Будет сегодня у серого Волка.
 Много там будет весёлых гостей,

Едемте, дети, туда поскорей!

Учитывая, что сочельник с елкою у Крокодила Крокодиловича завершается сущим кошмаром («*Звери по городу рыскают, звери глотают детей*» – там же: 29), праздник у Волка воспринимается как последняя насмешка над доверчивыми «маленькими детьми».

Вместе с тем, пародирование было лишь одной стороной отношения критика к поэту. Другой же стороной было искреннее внимание к новым произведениям Гумилева и ожидание каких-то вещей, годных для публикации в детских изданиях. Чуковский предложил Гумилеву поместить поэму «Мик» в детском приложении к «Ниве». В 1920 г. Гумилев полушутя-полувсерьез обещал посвятить ему второе издание «Мика». Однако оно вышло без посвящения – в 1921 г. в петроградском издательстве «Мысль».

В «африканской поэме» Гумилев использовал лермонтовско-некрасовскую строфику, ею воспользовался и Чуковский – в монологе Крокодила Крокодиловича («*О, этот сад, ужасный сад...*»). Это была провокация пародиста. По свидетельству Н.К. Чуковского (1989: 41–42), среди отрицаемых Гумилевым русских классиков значились как раз Лермонтов и в особенности Некрасов (с. 41–42). Это лишь усиливало неприязнь Корнея Чуковского к гумилевским стихам – он много лет собирал и изучал творчество Некрасова. В свете полемики вкусов перекличка между «Миком» и «Крокодилом» особенно занимательна.

Среди персонажей «Мика» есть Азо-крокодил: «*То благосклонен, то суров, / За хвост он треплет рыжих львов*». Противоречивая натура Азо-крокодила, сочетающая могущество и слабость, суровость и мягкость, могла привлечь внимание Чуковского. Во всяком случае, противоречия в характере Крокодила Крокодиловича показаны более резкими. Есть в «Мике» еще один небанальный персонаж – Ато-Гано, начальник абиссинцев (реальный придворный эфиопского императора Менелика II): «*Он был старик, / В собраньях вежлив, в битве дик...*» – Ато-Гано легко убивает молодого негра. Крокодил Крокодилович в финале назван «стариком», в эпизоде домашнего собрания зверей показан вежливым хозяином, в стычке с городовым ведет себя с дикой свирепостью – глотает горо-

дового, а заодно и «*нехорошего, невоспитанного*» барбоса.

Впервые упоминается о замысле «Крокодила» в дневнике Чуковского 10 дек. 1901 г. Но создавалась сказка позже, поначалу – для заболевшего сына. В процессе работы автор насытил ее пародийным содержанием, относившимся к политической и литературной жизни. Учитывая сильное увлечение сына подростка поэзией Гумилева, уточним адрес пародии – для слишком восторженных и наивных почитателей «гумилевщины» и «буссенарщины».

«Детское» – характерная черта творчества Гумилева, находившаяся вне поля самооценки автора, заметная извне, читателям, критикам. «Детского» в стихах Гумилева гораздо больше, чем сам он хотел бы видеть.

Влияние Гумилева и «Цеха поэтов» на поколение писателей, которым было суждено в той или иной мере участвовать в создании «новой» детской литературы, было весьма значительно. Вместе с тем, «гумилевщина» подвергалась критике с разных сторон: сначала «блокисты», т.е. приверженцы Блока, затем «серапионы», конструктивисты, обэриуты. В начале 20-х годов положение Гумилева в литературных кругах было самое противоречивое. Горячо преданный погибшему поэту юный стихотворец П.Н. Лукницкий по крупицам собирал сведения о нем. А другой юноша, Николай Чуковский, открыл для себя новые яркие имена, затмившие имя кумира отроческих лет. С одной стороны, начался спад интереса к гумилевским стихам, связанный отнюдь не с расстрелом поэта, а с невозможностью говорить на языке акмеистической поэзии о жгучих вопросах современности. С другой – лучшим стихам Гумилева был дан статус классической поэзии. Он надолго стал поэтом для поэтов, его стихи знали в среде интеллигенции, пока не открылся доступ в аудиторию читателей-школьников.

* * *

«Записки кавалериста» Н.С. Гумилева, специального корреспондента «Биржевых ведомостей», публиковались в утренних выпусках газеты с 3 фев. 1915 г. по 11 янв. 1916 г. в разделе «Летопись войны»¹⁸¹. В. Л. Полушин (1991: 350) подчеркнул их особенный характер: «<...> *фронтовые записки не только точно отражали ход событий, но и были написаны в виде лирического дневника и*

представляли неизмеримо больший интерес, чем простая военная хроника».

Основной пафос записок – *«чистая, простая и сильная радость»* (Гумилев 1991: 151). Идущая война описывается (там же: 99) как *«время, когда от счастья спирается дыхание, время горящих глаз и безотчетных улыбок»*¹⁸². Война в изображении Гумилева похожа на охоту или приключение (*«Последний разезд был особенно богат приключениями»* – там же: 124). Передан ярчайший парадокс войны – возвращение цивилизации в первобытное состояние. Изображаемая реальность ориентирована по именам любимых детьми и подростками писателей, как по вехам. Война реально воссоздает мир любимых детских книг – вот что могло быть замечено критиком Чуковским, а также множеством мальчиков, мечтавших о военной славе. Имя Льва Толстого, развенчавшего войну, встречается в записках только однажды, когда Гумилев защищает от дурной репутации штабных офицеров, выказывавших, по его мнению, такое же мужество, как и рядовые фронтовики. Все грани войны представлены Гумилевым противоположно толстовским воззрениям, да и просто реалиям войны. Герой записок видит войну глазами Пети Ростова, к тому же начитавшегося Майн-Рида.

Например, описывая Южную Польшу, Гумилев представляет почти аркадский пейзаж с *«каким-то розово-красным кустарником, странно напоминающим человеку его детство»*: *«И вещи вспоминались все такие милые – читанные в детстве книги, морские пляжи с гудящими раковинами, голубые гиацинты. Самые трогательные и счастливые часы это – часы перед битвой»* (там же: 148). Военные стычки напоминают африканские впечатления: *«Только на охоте за крупными зверьми, леопардами, буйволами, я испытал то же чувство»* (там же: 151). Корреспондент описывает «веселия» военного дела: *«<...> и мы перед самым их носом беспрепятственно подожгли деревню, домов в восемьдесят по крайней мере. А потом весело отступали, поджигая деревни, стога сена и мосты, изредка перестреливаясь с наседавшими на нас врагами и гоня перед собою отбившийся от гуртов скот. В благословенной кавалерийской службе даже отступление может быть веселым»* (там же: 152). Панорамное изображение наступления пехоты дано им не менее литературно, с модным мотивом но-

вой первобытности: *«Не верилось, что это были отдельные люди, скорее это был цельный организм, существо бесконечно сильнее и страшнее динотериумов и плезиозавров. И для этого существа возрождался величественный ужас космических переворотов и катастроф. <...> Действительно, по слову поэта, нас призвали всеблагие, как собеседников на пир, и мы были зрителями их высоких зрелищ. <...> мы оказались свидетелями сцены, больше всего напоминающей третичный период земли. Я думал, что только в романах Уэллса бывают такие парадоксы»* (там же: 117).

Эксплуатируются общеизвестные литературные образы и имена – топосы читательского сознания. *«Тогда словно богословы из “Вия”, вступившие в бой для решительного удара, заговорила наша батарея»* (там же: 122). Отбившиеся пехотинцы *«нашли чащу погуще, вырыли там яму <...> и стали жить Робинзонами, ожидая русского наступления»* (там же: 123). Польский патер *«так ярко напомнил мне тех удивительных стариков-отшельников, которые так же ссорятся и дружатся с ночными путниками в давно забытых, но некогда мною любимых романах Вальтера Скотта»* (там же: 115). *«Мы крались, как мальчишки, играющие в героев Майн-Рида или Густава Эмара <...>»* (там же: 150).

Реальность представлена как система общепонятных знаков, семиотика войны раскодируется в пространстве книжной культуры. Парадокс соединения войны и культуры привел Гумилева к идеям, которые позже его сын-историк Лев Гумилев назовет «пассионарными»: *«Я всю ночь не спал, но так велик был подъем наступления, что я чувствовал себя совсем бодрым. Я думаю, что на заре человечества люди жили так же нервами, творили много и умирали рано. Мне с трудом верится, чтобы человек, который каждый день обедает и каждую ночь спит, мог вносить что-нибудь в сокровищницу культуры духа»* (там же: 128).

Последний в «Биржевых ведомостях» выпуск завершается портретом идеального человека войны. Гумилев будто описал типичную фотографию военного в парадной форме (так же выглядит на известном снимке юный красноармеец Аркадий Голиков, только безусый): *«Он был высокий, стройный и сильный, с*

нежными и правильными чертами лица, с твердым взглядом и закрученными русыми усами. Говорил спокойно, без рисовки, пушкински-ясным языком, с солдатской вежливостью отвечая на вопросы: “Так точно, никак нет”. И я думал, как было бы дико видеть этого человека за плугом или у рычага заводской машины. Есть люди, рожденные только для войны, и в России таких людей не меньше, чем где бы то ни было... И если им нечего делать “в гражданстве северной державы”, то они незаменимы “в ее воинственной судьбе”, а поэт знал, что это – одно и то же» (там же: 154).

Любопытно строение последних фраз, с грамматическими сбоями: переход от первого лица, в начале периода, к третьему («я смотрел», но «поэт знал»). Для Гумилева такие «ошибки» хотя и редки, но характерны («и руки особенно тонки, колени обняв»). Здесь обнажен прием взаимодействия художественного времени с временем авторской речи. Сравним «ошибку» с концевыми фразами в произведениях А.П. Гайдара. Так, «Голубая чашка» закончена фразой: *«А жизнь, товарищи, была совсем хорошая»*; это сказано о настоящем – мирном дне, за которым угадывается тревожное грядущее. В этом «была» – давнопрошедшее время, отличное от глаголов прошедшего времени в основном повествовании.

Изображение войны в «Записках кавалериста» шло вразрез с русской традицией батальной литературы, для которой характерен «суровый» реализм, начиная с Лермонтова, задавшегося вопросом, зачем воюет человек (его «Валерик» имеет форму письма, включающего записки по горячим впечатлениям). В отличие от более строгих по форме военных записок, Гумилев внес лирическое начало в эпическое повествование. Недаром в письме к жене (16 июля 1915 г.; Гумилев 1991: 255) он утверждал, что «Илиада» для него в действующей армии *«удивительно подходящее чтение»*: *«У ахейян тоже были и окопы, и заграждения, и разведка. А некоторые описанья, сравнения и замечанья сделали бы честь любому модернисту. Нет, не прав был Анненский, говоря, что Гомер как поэт умер»*¹⁸³. Впрочем, волею случая у Гумилева в тот момент только и был том Гомера. В изображении Гумилева война – это особое состояние мира, когда обост-

ряются все чувства, усиливаются все краски; война возрождает эпический гений и обновляет всего человека. Настроения, выраженные в «Записках кавалериста», не вызывали в те годы всеобщего чувства протеста: война в массовом сознании еще не имела того абсолютного значения трагедии, которое стало ведущей идеей русской литературы о Великой Отечественной войне.

Бравый кавалерист-доброволец – очередная маска автора, выразившего истинный взгляд на реальность в цикле военных стихов, а также в некоторых письмах. Ю.В. Зобнин (Николай Гумилев. Исследования и материалы 1994: 130–132) убедительно отрицает и политическую наивность, и шовинизм, приписанные поэту. Настоящая позиция Гумилева, в частности, заявлена в стихотворении «Новорожденному». Война входит в ряд природных катаклизмов, она обнажает извечную диалектику конца и начала, жизни и смерти; *«крик новорожденного младенца, сливающийся с грохотом орудий и ревом боевых труб, напоминает уходящим на смерть бойцам о вечном круговороте жизни»* (там же: 136). Отметим, что в цикл военных стихов входит и программное стихотворение «Детство», в котором заметен отход от строгих принципов акмеизма и поиск новых путей поэзии.

Характер записок таков, что наводит на предположение о внимании к ним К.И. Чуковского. Едва поместился в двух номерах еженедельника «Нива» (1915, № 51, 52), с фотографиями детей, играющих в войну, его очерк «Дети и война»¹⁸⁴. Очерк был написан не только ради исследовательского интереса, но и для того, чтобы дать советы взрослым о воспитании детей в условиях войны и противопоставить потоку шовинистической литературы для детей и подростков разумную психолого-педагогическую позицию: *«Все многомиллионное детское царство, в Европе, в Австралии, в Азии, захвачено ныне войной. Что станет с этим роковым поколением, возрастающим среди громов и пожаров? Как пожнет оно наш кровавый посев?»* Критик (Чуковский 1915: № 51: 949) пишет о том, что современный ребенок, сознанием которого овладела война, экзальтирован, нервозен, *«его обычное состояние – дрожь, лихорадочный военный азарт»*. Изменились игры, самый быт детей: *«Даже спать он идет с барабаном, ружь-*

ями, пушками <...>». Военная истерия передается детям. Чуковский приводит пример, взятый из «Вестника воспитания» (1915: II: 25, 26]: *«С болью читаешь в газетах, как дети во время игры нападают на котов и собак, воображая, что это германцы, мучают их, душат их до смерти»* (Чуковский 1915: № 51: 950)

Вместе с тем, Чуковский, опираясь на мнение историка народного искусства и исследователя детских рисунков В.С. Воронова об игровом, поверхностном восприятии детей (1915: 33–79), о маленьком *«беспечном иллюстраторе войны»* (Чуковский 1915: № 51: 952), делает вывод: *«Если это так, то отлично! <...> Дети по существу драматурги: их и в войне увлекает лишь театрально-драматическое действие, лишь эффектно-показная сторона. Благодетельное отсутствие душевного опыта позволяет им относиться к самым страшным, леденящим эпизодам войны с бодрым и веселым любопытством, словно дело происходит не с живыми, а с оловянными или бумажными солдатами»*. Этот вывод кажется парадоксальным в сравнении с нормативным пониманием внутренней несовместимости детства и войны, но с позиции психологии детства писатель не слишком преувеличивает. Чуковский выступает с позиций *«свободной педагогики»*: ребенок имеет право на гнев, но регулируемый взрослыми, на игру в войну, но без исступления, ибо, *«как дознались ученые», «ребенок в своей биографии повторяет те же этапы развития, что и весь человеческий род»*. Однако полной объективности во взгляде автора на проблему не было. Чуковский (1915: № 52: 964) отнес игру в войну к болезням, полезным для организма: *«Это преходящая, временная болезнь, но бойтесь загнать ее внутрь!»*. И далее, вопреки своим же утверждениям, славит *«войну-воспитательницу»* и даже набрасывает план школьных предметов, при изучении которых можно использовать войну как источник наглядных пособий (там же: 966):

«<...> военная карта изучена малышами блистательно. <...>

Политические взаимоотношения держав изучены учениками до тонкости. <...>.

Международные сношения детей – любопытная черта нашей эпохи. Здесь опять-таки «польза» войны. <...>

Вы посмотрите, как на детских рисунках нарисованы гидропланы, броненосцы и пушки. Какие знатоки! Профессора! <...>

Словом, можно подумать, что эта война затем только и ведется, чтобы педагоги извлекли из нее побольше воспитательных ценностей».

Причиной противоречий было то, что сам Чуковский (там же: 965) подпал под власть утопических оправданий войны: *«Мы воюем, чтобы не было войн! – в этом высший идеалистический смысл нынешних кровавых катастроф. Чтобы нашим Кукам и Бобам больше не пришлось воевать!»*. Писатель понял ошибку гораздо позже, когда его сын Боба погиб в войне с фашизмом. В 1942 г. он опубликует новый очерк «Дети и война», в которой иначе оценит эти явления (см. также: Сивоконь 2002: С. 70–75).

Непоследовательность многих ранних суждений, отсутствие твердых убеждений впоследствии стали ясны самому Чуковскому: *«В личной беседе он признавался, что в молодости бывал порой согласен с высказываниями людей, выражавших разные идейно-политические направления»* (Грудцова 1971: 153).

Впрочем, далее в очерке 1915 г. Чуковский (№ 52: 968) выступил с резкой критикой произведений, провоцирующих мальчиков на побег из дома. В роли критика он тверд и целен: *«Жажда убежать на край света, жажда приключений и подвигов, которая каким-то атавистическим трепетом пробуждается в каждой деятельной душе, ныне находит свое утоление только на кровавых полях. <...> И в литературе, и в жизни установилось к этим «детям-героям» какое-то ходульное, фальшивое, сладкое до приторности отношение, которое мне кажется грехом»*. Исторический факт: бегство детей на фронт в годы первой мировой войны было заметной проблемой, в отличие от 1941–1945 гг.¹⁸⁵, когда в литературной пропаганде был взят другой тон. Надо полагать, в разгар первой мировой войны родители и педагоги со вниманием отнеслись к доводам за и против войны в деле воспитания детей, тем более что опубликованы были они в популярном издании.

* * *

За экспериментами Крученых и других членов группы «Гилея» наблюдал К.И.

Чуковский, тогда уже начавший собирать речения-«экикики». В 1914 г. наблюдения вылились в очерк «Футуристы» (сборник критических статей «Лица и маски»), в котором с характерной иронией критик превознес поэта, в каламбур превратив истрепанный лозунг Достоевского «Красота спасет мир» (цит. по изд.: Крученых 2001: 415): *«Красота поработила весь мир, и Крученых – первый поэт, спасший нас от ее векового гнета. Оттого-то корявость, шершавость, слюнявость, кривоножие, косноязычие, смрад так для него притягательны <...>. Ему и смехунчики гадки, ведь и в них еще осталась красота. Смехунчики есть бунт лишь против разума, а дыр бул щыл зю цю э спрум есть бунт и против разума, и против красоты! Здесь высшее освобождение искусства»*.

Ирония не помешала «медоточивому скорпиону» (по выражению Ахматовой) в книге-очерке «Футуристы» (1922) дать Крученых шокирующе высокую оценку, которую поэт, не без гордости, поставил в конце высказываний о себе в «Фактуре слова» (1923): *«Крученых... вся наша эпоха... он грандиозен и грозен!»*¹⁸⁶. В «Сдвигологии русского стиха» Крученых (1923: 2001: 69) рассчитался с Чуковским, заново процитировав из его «Футуристов»:

«...он вся наша Эпоха... национален, как Москва... подобно Шекспиру не мог не появиться... он ничтожен, бесцветен... грандиозен и грозен... создал новые революционные формы для революционной эпохи... скучен, как тумба... пустяк, мелочь... динамитик... апокалипсис!.. – И все это вмещается в одной голове! Наконец-то Чуковский блестяще решил квадратуру круга!

– Мозговой сдвиг у критика!..»

Дуэль поэта с критиком не мешала им сходиться в отдельных вопросах. И для Чуковского смех в искусстве был особо чтимой ценностью. С его точки зрения, русская литература XIX в. не способна была шутить с детьми, ее слишком серьезная патетика сковывала развитие детской литературы. Оттого слышна одобрительная интонация критика в отношении «смехунчиков» Хлебникова, оттого, расходясь с Крученых во многих взглядах на искусство, Чуковский разделял его «дикарскую веру» в эстетическую мощь смеха.

Жанровое своеобразие большинства сказок Чуковского определяется переводом трагического сюжета в сюжет анекдотический. Так, в «Тараканище» неразрешимый конфликт между страхом и любовью: *«Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, / Я сегодня их за ужином скушаю!»* (2001: I: 26) – разрешается отменой конфликта как такового, напряжение резко снимается и переходит в праздничное веселье. Эстетика гибели отменена, катарсис достигается через освобождение от страдания. То же можно сказать о Бармалее: вот-вот он съест Танечку и Ванечку, но – о чудо! – злодей в миг преображается в добряка; смерть отступает перед смехом.

Смех и слезы оставались актуальной темой еще долго: на рубеже 20–30-х годов спорили о «веселой» детской книжке, вскоре после Великой Отечественной войны С.В. Михалков написал пьесу-сказку «Смех и слезы».

Чуковский (1922: 21–22) не придал большого значения заумному языку футуристов. Выше искусственной зауми он ставил настоящий детский лепет, при этом опирался на научные данные: *«Я уже доказывал не раз, что где-то в подсознательных недрах души у малолетних детей таится столь изоциренная чуткость ко всем законам и формам родной (и даже неродной) речи, что если бы к пяти-шести годам, по миновании биологической надобности, эта чуткость в них не притуплялась, в десять лет все были бы Флоберами. Замечательно, что наш знаменитый лингвист проф. Бодуэн де Куртенэ уже давно объявил детский лепет футуризмом. “Ребенок, – писал г. де Куртенэ, – захватывает б у д у и щ е е, предсказывая особенностями своей речи будущее состояние племенного языка, и только впоследствии пятится, так сказать, назад, все более и более принаравливаясь к нормальному языку окружающих”»*. Однако в своих сказках Чуковский изредка прибегал к зауми, придавая ей значение фольклорной припевки, выдуманного языка зверей или дикарей.

Чуковский познакомился с Крученых в 1913 г., впечатление от знакомства было снисходительно-^{ироническим}¹⁸⁷. В целом, отношение Чуковского можно представить по сказке «Бармалей», в которой дан собирательный образ русского футуриста с его историей – от неукротимой «кровожадности» до полнейшей ло-

яльности обывателя, вроде разносчика сластей и апельсинов. Сказка была опубликована в 1925 г., когда прекратил существование журнал «Леф», в котором В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, С. Третьяков пытались переориентировать свое искусство на нужды Советов («Новый Леф» – 1927–1928). В начале 1925 г. Маяковский публично отрекся от крученыховской зауми и провозгласил новый лозунг – *«даешь революционную боевую песнь»*¹⁸⁸. Лефовцы приняли дидактизм как одно из важнейших требований к советскому искусству, тем самым способствуя возвращению старого критерия оценки детской литературы. Попытки обэриутов создать внедидактическую детскую книжность были заранее обречены.

Моральное поучение в зачине «Бармалея» пародийно копирует образцы некогда отвергнутой назидательной сказки. В глазах многих дидактизм был знаком возвращения нового искусства в пору его «детства». *«А лицо у Бармалея и добрее и милей»* (Чуковский 2001: I: 59), – строка напоминает дневниковую запись Чуковского с репликой Репина: *«У вас такое симпатичное лицо»*. В собирательном портрете русского футуриста *«симпатичное лицо»* должно быть одноглазым – как у Давида Бурлюка, вставлявшего монокль в мертвый глаз, или таким, как на первой картинке, представляющей Бармалея, – рисунке М. Добужинского, первого иллюстратора сказки и соавтора персонажа. История о том, как Чуковский и Добужинский в 1924 г. придумали Бармалея, удивившись названию ленинградской улицы, похожа на мистификацию. Стоит рассмотреть и возможную игровую контаминацию в имени Бармалей – БУРлюк – Матюшин (МАяковский или МАЛЕвич) – АЛЕексей (Крученых). Последний из них рекомендовался современникам как *«суровый идиот»*, *«преступник молодой»*, Кручень (так на «атаманский» манер звучит один из его псевдонимов), любитель *«детской костки»*. Такая саморекомендация ближе всего к образу *«ужасного»*, *«беспощадного»* разбойника с душой ребенка. Добужинский иллюстрировал «Бармалея» в найденной им манере – *«как рисуют дети»*. Бармалей ведет себя перед детьми так же, как кубофутурист – перед презренной публикой: *«Он ударил в медный таз / И вскричал: / – Кара-барас!»* Этим стихам нашлось бы

место в нашуевшей крученыховской опере «Победа над солнцем».

2.5. Модификации концепции детства в творчестве С.М. Городецкого

Дореволюционные рецензенты из детской библиотеки М.В. Бередниковой настороженно относились к писателям, представлявшим «новое искусство». Проза и поэзия модернистов были у критиков на особо строгом учете, хотя они признавали необходимость обновления детской литературы, особенно в условиях распространения массовой печати. Детскую драматургию иные критики предлагали целиком уничтожить – настолько она считалась плохой по художественному качеству и сомнительной по содержанию.

Вся энергия критиков была направлена на ревизию новых детских книг с прозой и стихами. Экспансия «взрослых» поэтов и прозаиков в мир детского книгоиздания внушала им надежду и вместе с нею опасения. Например, по поводу антологии современной поэзии для детей «Новые поэты» (М., 1908) после немногих положительно оцененных стихотворений И. Бунина, Г. Галиной, А. Германа следовал холодный приговор: *«Что же касается остальных 19 стихотворений, то они, как продукт переходного времени исканий новых форм, несмотря на свои нередко несомненные достоинства, не могут быть пригодны для детского чтения. Одни из них (К. Бальмонта, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Н. Фольбаума) являются образцами крайнего субъективизма и будут не понятны детям; другие (Л. Андрусона, Мережковского, Вл. Соловьева, А. Ремизова, Ал. Коринфского) отражают настроения авторов, сложившиеся в исключительных условиях, а потому и не могут быть усвоены детским сознанием. / Издана книжечка хорошо»* (Новые книги...» 1909: 124, 125).

Скупая похвала изданию не смягчила приговор. Оценка «Доп.» («Допускается в библиотеку») – верх благожелательности к «продукту переходного времени». Отрецензированное издание «Новые поэты» интересно еще и тем, что в нем собраны произведения самых разных поэтов, без размежевания по течениям и группам. Оно красноречиво говорит о единстве модернистов в области детской литературы. Вместе с тем, невозможно представить Лукашевич, Чарскую, Желиховскую, Федорова-Давыдова и прочих подобных авторов в детских сборни-

ках модернистов. Имело место размежевание внутри литературно-издательского процесса – между литературой традиционалистской, ориентированной на «сентиментальную» традицию, и литературой модернистской. Причем писатели модернистских течений, обычно ломавшие копыя между собой, в поле детской литературы хранили мир. З.А. Гриценко (2004: 155) по этому поводу пишет: *«Удивительно то, что все, так напряженно происходившее в литературе для взрослых: борьба идей, мнений, течений и направлений – мало коснулось литературы детской. Она развивалась по особым законам, одним из которых было новое открытие детства, ребенка как самоценного субъекта общества»*.

Изданный для детей альманах «Сборник первый» (М., 1909) – преимущественно прозаический. Его основу составили рассказы Л. Андреева, А. Серафимовича, Н. Тимковского, Н. Телешова, И. Бунина, К. Баранцевича, И. Белоусова, Н. Крашенинникова, А. Федорова, С. Покровского и др. Сборник был оценен тем же «Доп.». Рецензент только во внешних признаках издания увидел *«шаг к обновлению детской литературы»*, содержание сборника показалось ему нелепым, особенно «Храбрый волк» Л. Андреева – *«странная вещь»*, непонятная и взрослым (там же: 126–127).

Короткое время между 1905–1907 и 1914 гг. в детской литературе было посвящено поиску новых, более современных форм. Этот поиск прервался с началом войны, русло его было развернуто Октябрем, однако задача поиска осталась. Она требовала окончательной реализации – в измененных условиях, с прибавлением свежих сил и неслыханных трудностей. Но и те силы, которые действовали в довоенной «новой» детской литературе, влили свою энергию в обновленный историей литературный процесс, придали ему оттенок смутной тоски по безвозвратно ушедшему мирному времени, они смягчили резкость авангардной и поставангардной поэзии для детей, до какой-то степени способствовали борьбе с грубым идеологическим нашествием в литературе.

Примером может служить стихотворный сборник для детей Николая Сергеевича Ашукина «Золотые былинки» (1919)¹⁸⁹. В пейзажных стихотворениях, расположенных в традиционной «календарной» композиции, звучат мотивы, близ-

кие к «детской» поэзии символистов. Поэт воспекает Рождество, Коляду и «ангела светлого» – хранителя детских снов. Безмятежно-тихая атмосфера стихов Ашукина сама по себе была отрицанием трагизма девятнадцатого года.

В 1923 г. вышел еще один сборник, подготовленный Ашукиным, – «Зарницы. Чтец-декламатор для детей». Составитель объявил в предисловии свою цель – *«дать антологию новой русской поэзии в образцах, доступных детскому пониманию»*. При этом новую поэзию представляли в первую очередь символисты в весьма солидном составе: Вяч. Иванов, В. Брюсов, К. Бальмонт, П. Соловьева (Allegro), А. Блок, Ю. Балтрушайтис, А. Белый, Ф. Сологуб, С. Соловьев, В. Пяст. От акмеистов – только С. Городецкий, бывший символист. Стихи расстрелянного Гумилева уже изымали из круга чтения, но еще долгое время они были известны и взрослым «романтикам», и подросткам (отсутствие Гумилева здесь может быть связано и с запоздалой полемикой вкусов – между «блокистами» и «гумилевистами»). Новокрестьянские поэты в сборнике представлены стихами Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова, П. Орешина, Д. Семеновского. Включены стихи Саши Черного и М. Цветаевой. Группу пролетарских поэтов в сборнике возглавил Демьян Бедный. Футуристов нет вовсе (вероятно, по воле составителя, всецело преданного символизму).

Выбор составителя Н.С. Ашукина, по сути дела, был предложением базы для развития новой детской поэзии. Книга появилась в пору острейшего дефицита современных изданий для детей, она указывала предпочтительный путь преодоления книжного голода – отталкиваясь от опыта символистов и поэтов крестьянско-пролетарского мира, дать советскому ребенку эмоционально близкую ему лирику. Заслуга Ашукина состояла также в публикации «Детских и юношеских воспоминаний» В.Я. Брюсова, с предисловием («Новый мир», 1926, VI, XII номера); так намечалась перспектива комплексного осмысления темы детства в литературе.

* * *

Путь детской литературы из эпохи 1900-х годов в разительно иное время 20–30-х пролегал по множеству отдельных русл. Выбор имени С.М. Городецкого

(1884–1967) обусловлен полнотой материала, имеющего отношение к нашей теме, – здесь и многочисленные детские публикации (поэт был постоянным автором в детских изданиях начиная с 1900-х годов), и критические разборы, да и фигура автора в литературном процессе достаточно освещена. Привлекает поэт и тем, что играл роль *«посредника между символистами и акмеистами, акмеистами и крестьянскими поэтами»*, *«суть его таланта состояла в чуткости к литературно-художественному спросу и умении быстро откликаться на него»*, – как справедливо пишет Л.К. Поликарпик (Русские писатели XX века 2000: 202). Именно посредническая позиция приблизила поэта к тому стилю, который отличает наиболее значимую в художественном отношении часть «новой» детской поэзии 20–30-х годов.

В своем манифесте («Некоторые течения современной русской поэзии», 1913) С.М. Городецкий провозгласил, в сущности, новое обращение искусства к «наивности» и «искренности» (эти принципы были впервые заявлены еще поэтами-примодернистами, но реализованы ими не полностью). Городецкий утверждал: *«Борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть прежде всего борьба за этот мир <...> У акмеистов роза опять хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще»*. «Прямое», «первичное» восприятие явлений было само по себе культурным фактом, взятым вне трансформирующего явления контекста культуры. «Зной» – то самое стихотворение, которое цитировал Блок (1980: 16, 17) в статье «Краски и слова», рассуждая о «детскости» живописи и поэзии:

Высокое озеро,
Синее озеро
Молча лежит.
Зелёно-косматое,
Спячкой измятое,
В воду глядит.

Прежде чем войти в акмеистический «Цех поэтов», Городецкий слушал лек-

ции по античной культуре Ф.Ф. Зелинского. Не удивительно, что в ранних стихах он писал еще о старом кольце времени, тем самым сближаясь скорее с символистами, нежели с начинающим поэтом Гумилевым и акмеистическими манифестациями. В первой части цикла «Рождение» (апрель 1906) он представил «воспоминание» о самоощущении новорожденного (1987: 57–58):

Дух мой, небом не смущённый,	Всё так мирно. Всё, что будет,
Видит Божие лицо.	Свет неведомый несёт.
Мне так ясно. Просветлённый,	Капли в море не убудет,
Я разбил свое кольцо.	Время взятое вернёт.

А в последней части по-старому «замкнул» время, тем самым выразив преодоление энтропийности человеческой жизни и утвердив гармонию бессмертия (там же: 60):

И твой ребёнок златокудрый	И в нём я, в жизни обветшалый,
Своим младенчеством премуд-	Как прежде, ветренный и алый,
рый,	Так совершенно воскрес.
Родился от моих небес.	

В рассказе-фельетоне «Волхвы» (написан в 1909 г.) Городецкий представил сюжет «второго пришествия» Младенца-Спасителя. В роли «волхвов» выступают представители науки: немецкий профессор, изучающий свойства радия, русский приват-доцент при кафедре политической экономии и *«впавший в детство профессор мировой истории»* Момзензон (намек на Т. Моммзена). Они, прибыв на таксомоторе туда, куда указывала *«лохматая»* звезда, увидели *«белокурого младенца»* рядом со спящей *«чернокудрой матерью»* и старым крестьянином, поклонились младенцу и принесли свои «дары».

Писатель использует этот сюжет, чтобы возразить искателям научно-религиозной истины и противникам деторождения (Вл. Соловьев, Мережковский, Минский и др.). Позже он скажет с публицистической определенностью: *«Чего они ждали, безумные искатели? Не нового ли радия? Не пигмента ли нового? Или новой бусины с нитки истории? Забыли они о вечном, что двигает жизнь, об едином, что противостоит смерти, о простом человеческом рож-*

дении забыли в своих поисках, опытах и работах, и вот ослепительно сверкнула им в глаза эта земная сила, эта земная правда» (Городецкий 1913: 271). Рождение человеческого младенца писатель ставил не менее высоко, чем Рождество Христово, тем самым отступая от церковной ортодоксии.

«Детский» талант писателя был обусловлен не столько знанием и пониманием детской жизни, сколько свойством самого таланта. Это свойство отметил Блок, едва познакомившись с первыми публикациями, – ясность зрительных образов. Известно, что Городецкий и Блок были изрядными рисовальщиками, для обоих поэзия и рисование сливались в цельный творческий процесс. И мысли Блока (1980: 16, 17), подкрепленные примерами из поэзии Городецкого, – *«У детей слово подчиняется рисунку <...>», «...для развития идей в будущем могут явиться способы более тонкие, чем готовые слова»,* – предвосхищали дерзко-детское «дыр-бул-щыл» футуристов, несвоевременное веселье обэриутов, первые заповеди для детских поэтов Чуковского и то синтетическое явление, которое трудно расчлениить на литературу и графику, – детскую книжность 20–30-х годов.

Мысль Городецкого, в сравнении со взглядами символистов и акмеиста Гумилева, отличалась большим тяготением к социальным проблемам детства. Его неутешительное представление о положении детей в обществе напоминает «городские» стихи Некрасова и «народническую» поэзию¹⁹⁰, его «Городские дети» (стихотворение 1907 г.) были сродни героям А.П. Чехова, Л.Н. Андреева. Вместе с тем, взгляды Городецкого исходили из традиционных народных воззрений на детство, выраженных в фольклоре и скорректированных под влиянием современной литературы.

Так, в повести «Сутуловское гнездовье» (написана в 1911 г., впервые – альманахах «Жатва», 1912 г.) мальчик Миша показан как жертва русской жизни – лжи, грязи, разврата. Благодаря урокам барышни из разоренной усадьбы он кажется не совсем дикарем, как члены его семьи, но и он пошл, жесток и ограничен, как они. У Миши талант певца, но он спокойно покоряется судьбе – будет колбасником.

Тема детства во «взрослой» лирике Городецкого решена в ярко-контрастной симметрии детства-взрослости, что, в сущности, есть возвращение к символике возрастов в традиционной славянской культуре. Вместе с тем, сильно влияние литературной традиции, включая «дантовский текст» и премодернистскую поэзию. В стихотворении «Детство» (1907) развит парный мотив «лес детства», созвучный «Детству» И.А. Бунина:

Я в том лесу, где детство протекало,
 Такое вольное,
 Так хорошо и верно знавшее
 Искусство жить в игре весёлой,
 К чему теперь лишь робкими шагами
 Я приближаюсь, опыт тяжкий
 Неся в окрепшем сердце.

(Цит. по изд.: Городецкий 1987: 202)

В «Колыбельной» 1907 г. литературно обработан мотив пожелания смерти ребенку в некоторых народных колыбельных – один из труднейших для гуманистического мышления моментов традиционной крестьянской культуры (там же: 187):

Сама звала, сама ждала:
 Хоть смерть возьми младенчика!
 А смерть добра не хочет зла:
 Пришла, убила птенчика.

В «Колыбельной» 1912 г. мотив детства выражает эсхатологический ужас (там же: 288):

Я лежал, сложивши руки,
 Тихий и счастливый...
 А теперь такие муки,
 Тьмы такие взвивы!

В борьбе между сторонниками «старой» и «новой» детской литературы Городецкий примкнул к лагерю «обновленцев». В 1910-х годах поэт активно сотрудничал

начал в «Галчонке» – детском приложении к журналу «Новый Сатирикон», пародировавшем «охранительные» детские журналы, прежде всего «Задушевное слово». Глава журнала А. Радаков (1940: 25) вспоминал о начале работы: *«Я вплотную привлек С. Городецкого, который редактировал стихи, и с первых номеров журнала стал печатать “Чертяка в гимназии”, вещь, которая очень нравилась детям, чего нельзя было сказать о педагогах. Городецкий познакомил меня с доктором Ольшанским, который писал о детском творчестве, имел огромную коллекцию игрушек и рисунков, привлек писателя Верхоустинского, поэтессу Моравскую, достал интересный рассказ О. Форш “Медведи”; он же пригласил композитора Лядова, который дал для “Галчонка” прекрасную песенку “Комарик”».*

В те же годы писатель переходит от публикаций в детских журналах и сборниках к выпуску книг сказок для младшего детского возраста: «Царевич Малыш» (1911), «Мика-Летунок», «Чурбан Федька» (обе – 1913), «Царевна Сластена» (1915). Сказки получили низкую оценку Комиссии по разбору детских книг («Систематический указатель...» 1915: 22–23): нет *«художественной стройности»* ни сказки, ни рассказа, *«искусственная и растянутая сказка»*, *«мало действия и нет целых сказочных образов»*. Рецензенты, не имевшие твердых принципов литературной критики, не заметили, что живой язык сказок обещает дать явление интересное, яркое, оригинальное. В 1915 г. трудно было предположить, что важнее содержания (оно и в самом деле легковесно) окажется речевой стиль сказок Городецкого.

Поддавшись национал-шовинистическим настроениям, охватившим часть общества в *«святом четырнадцатом году»*, Городецкий написал книгу стихов для детей «Четырнадцатый год» (Пг.: Изд-во «Лукоморье», 1915). *«Какое дивное начало! / Какой торжественный восход!»* – приветствовал он запоздавшее начало века (стихотворение «Четырнадцатый год»). XX век в его изображении имел *«России юные черты»*, противопоставленные *«ветхим ликам мира»* («Россия»). Поверхностное восприятие исторического момента привело к эксплуатации готовых эмблем и аллегорий (*«И меч, и молот, плуг и лира / Единым лавром*

обвиты» – «Россия»). Символизм и акмеизм здесь оставлены ради штампов официальной пропаганды. По всей видимости, поверхностно-эпигонским было и следование поэта этим двум течениям, что объясняет содержание и стиль его постреволюционных стихов.

В целом, дореволюционная критика относилась к детским публикациям Городецкого с неизменной прохладой, хотя и не подвергала их прямому остракизму. Исключение – отзыв Блока. В своем раннем «детском» творчестве Городецкий разрабатывал новые формы, приводя в замешательство рецензентов, использовавших критерии классической литературы. Так, в рецензии на его «Стихи для детей» (М., 1908) критика («Новые книги...» 1909: 59–60) несколько нелогично заканчивается рекомендацией:

«Это талантливая подделка под детское. Наивные стихи; рисунки в таком роде, как рисуют дети.

Из всей книжки можно выбрать несколько стихотворений, достаточно простых для детей и действительно хороших, – напр.: «Святая сказка» – про Божию мать и пастушка; стихотворение про «Скопидома-Неулыбу»; «Проводы солнышка», «Доктор Козява» и еще некоторые. Остальные – или надуманно деланные («Кресло»), или интересны только взрослым.

Книжку мы рекомендуем, как роскошь, в библиотеки интеллигентных детей.

Трудно определить – для какого возраста эта книга?

Из нее можно выбрать стихотворения и для маленьких, и для старших.

Издана книжечка оригинально: очень большой формат, прекрасная бумага, интересные рисунки».

Рецензент был поставлен в тупик: типографское качество издания не соответствовало представлениям о норме текста и иллюстраций. Автор пытался писать для детей на языке самих детей, снабжал стихи собственными рисунками в манере «как рисуют дети». Кроме того, он игнорировал требование четкой возрастной адресации. По-видимому, издание удивило рецензента отменным качеством, хотя в те годы выпускалось много роскошных детских книг с золотыми обрезками (это было специализацией издательства Девриена).

Надо заметить, что многие из изданий Городецкого отличаются сложным уровнем полиграфии, многие содержат изысканные иллюстрации. Это книги для «хорошей детской», понимаемой в духе евреинового театра и сомовских картин (например, «Царевич Малыш» – сказка «салонного» стиля). Иными словами, писатель пытался сделать детскую книжку максимально качественно и по-новому – представить ее как цельный факт «наивного» и «высокого» искусства и сложного производства. Содержание и исполнение должны быть на возможно более высоком уровне. При этом нередко исполнение действительно превосходило содержание. Принцип, который начал разрабатывать Городецкий, превосходил лозунг Детгиза: «большое искусство для маленьких».

После Октября появляются книжки для маленьких детей «Хозяйка-лентяйка», стихотворный «Крылатый почтальон» (обе – 1923; переизданы в 1927 г.), два сборника стихов с рисунками автора – «Веснушки Ванюшки» и «Лети, лето» (оба – 1924); сказка с рисунками автора «Бунт кукол» (1924). В новых условиях Городецкий (1925: 3) «переписал» свои сюжеты, не считаясь с прежними религиозными установками; впрочем, и в 1910-х годах они были весьма условными, всего лишь элементами модернистской эстетики. «Лохматая» звезда, светившая интеллигентам, исчезла:

Попам, ханжам, непротивленцам
Нет места в армии труда.
Над каждым будущим младенцем
Пусть светит красная звезда!

Во второй половине 20-х годов звезда Городецкого закатывается – вместе с поколением поэтов, разделявших близкие ему взгляды и судьбу¹⁹¹. В апреле 1926 г. он пишет стихотворение «Солнце» – переосмысление жизненного пути (1987: 388):

В ногу с юностью! В ногу с тобой,
Молодое, весёлое племя!
Отпугни пионерской трубой
Гроба раннего лёгкое бремя!

Несмотря на готовность Городецкого принять советскую действительность, в 30-х годах детские книжки его не выходят, но имя встречается на страницах журнала «Чиж». Писатель оставляет поиски нового языка поэзии и переключается на рецензирование детгизовских изданий. Он положительно оценивает издания авторов прошлого (например, рецензия на сборник стихов К. Хетагурова в журнале «Детская литература», 1940, № 1–2, с. 53–54). Новые же имена вызывают у него раздражение: сборник «Снежки», в котором более двадцати авторов представили молодое поколение (а среди них были безусловно талантливые авторы В.А. Осеева, Н.М. Артюхова), оценен им как явление кризиса детской литературы, а статья названа «Путь в тупик» («Литературная газета», 1940, 10 марта). Городецкому пришлось защищать Маяковского как поэта для детей от критики специалистов по детскому чтению (1940). Аргументами он избрал не художественные качества, а *«философские и моральные идеи, развиваемые Маяковским перед детской аудиторией»* («эволюция видов Дарвина», «отрицание бога», «классовая борьба во всем мире», «человек хозяин природы» и т.п.). Так он оправдывал свое поколение творцов советской детской литературы.

В целом, творчество С.М. Городецкого о детстве и для детей было попыткой синтезировать символистские и акмеистские идеи на основе русского народно-поэтического понимания детства. Эта попытка не имела продолжения, как и многие из *«утраченных альтернатив»* (Голубков 1992) русской литературы XX века. Зато осталось «слово», равное «краске».

2.6. Христианский мир и «советское детство»: антагонизм и сближение образов (А.С. Неверов, Э.Г. Багрицкий)

Если в начале 20-х годов еще выходили отдельные издания религиозного содержания и сохранялась видимость диалога церковников и атеистов, то в конце десятилетия был взят курс на полную атеизацию населения СССР¹⁹². Шло тотальное изъятие из всех видов работы с детьми всего русского христианства и насаждение атеистической литературы. Яркие примеры – журнал «Юный безбожник» (так сказать, младший брат «Безбожника» – журнала для взрослых), рассказы А. Рыжова о пионерском звене «Безбожник» и т.п.

Таким образом, классический дискурс, в котором века развивалась «высокая» литературная концепция детства, директивно отменялся – прежде всего, в идеологически антагонистической большевизму христианской его части. И хотя античная составляющая дискурса несла в себе множество противоречащих советским установкам идей, она не подвергалась такой масштабной и планомерной «чистке». Но и она пострадала: большинство писателей, принявших революцию, были молоды, революция захватила их на выходе из школ и гимназий, оставив без университетского образования, без философских знаний, без представления о единстве евразийской цивилизации и культуры, которое могло бы удерживать от утопии построения невиданного в мире государства и формирования небывалого в истории типа человека. Классические, античные начала культуры просто не были ими осмыслены.

Идея детства в атеистической литературе не была зеркальной противоположностью дореволюционной христианской литературе, в которой детство – пора, когда душа, ясно чувствующая Бога, жаждет христианизации сознания, поступков и вообще всей жизни человека. В новой литературе само понятие души отвергалось, речь могла идти только о сознании – классово-партийном, нацеленном на борьбу с «поповскими пережитками».

Полную свободу христианская идея в выражении «детского» получила в творчестве эмигрантов в 20–30-е годы. Ее реализация даже усилилась, с отходом писателей от пантеизма начала века. Чаще всего они представляли детство ретроспективно, автобиографически – на фоне воспоминаний о довоенной России. Таковы книга стихов «Детский остров» (1920–1921) Саши Черного, повесть «Детство Никиты» (1920–1922) А.Н. Толстого, романы «Лето Господне: Праздники – радости – скорби» (1933–1948) И.С. Шмелева, «Путешествие Глеба» (1937) Б.К. Зайцева. Эти и подобные им произведения отличает движение жанра от изображения действительности к идиллии и пасторали. Время детства вписано в календарь природы, круг семейных и общенародных обычаев. Интерьер уютной детской гармонирует с пейзажем вокруг родного дома. Барский сын Никита дружит с крестьянским мальчиком Мишкой Коряшонком, и ничто не пред-

вещает взрыва классовой борьбы. Он «обручается» с девочкой Лилей таинственным кольцом, наслаждается всеми радостями русской зимы («Детство Никиты»). Москва и Замоскворечье дарят кроткого мальчика из благочестивой купеческой семьи своими праздниками и постами, похожими на особые праздники. Взрослые и дети живут в ладу с собой и миром («Лето Господне»). Детство, весна, музыка и первая любовь сливаются для Глеба в гармонии жизни («Путешествие Глеба»). В ретроспективном образе детства нет места войне, революции, семейным кризисам. Современная история будто отсутствует на «детском острове» Саши Черного (стихотворение «Мой роман», 1927; 1996: 269):

Для нас уже нет двадцатого века,
И прошлого нам не жаль:
Мы два Робинзона, мы два человека,
Грызущие тихо миндаль.

Образ детства в своей идеальности синонимичен образу родины. Детство и родина – единое пространство мечты о прошлом. Детство еще не рай, но от «детского острова» до рая ближе: *«Хорошо быть детьми!»* – вздыхают ангелы, услышав рассказ апостола Фомы о его детских шалостях и играх («В раю», 1920). Древние сказки о «макарийских» островах переосмыслены Сашей Черным в пору современных «географических новостей» (Маяковский); вместо «нагомудрецов» остров радости заселили дети.

Ретроспектива может сочетаться с изображением современности, но в таком случае идиллия прошлого противопоставляется трагедии настоящего. Стихотворный цикл «С приятелем» (1920) Саши Черного дает представление о развитии концепта «детство» в эмигрантской литературе. Образ ребенка связывал в его творчестве ретроспективу с перспективой, прошлое *«русской Помпеи»* через настоящее *«эмигрантского уезда»* с будущим возрождением родины: *«зрей и подымайся, русская надежда»* (там же: Т. II: 72): *«Я, увы, не увижу... Что делаешь, – драма... / Ты дождешься. Чрез лет пятьдесят...»*.

Восемнадцатилетний В.В. Набоков передал разрушение детской идиллии в стихотворении «Революция», 1917 (2000: I: 570–571): *«Я слово длинное с нерус-*

ским окончанием / нашёл нечаянно в рассказе для детей, / и отвернулся я со странным содроганием». Стихотворение было передано К.И. Чуковскому, сам поэт не включал его в прижизненные издания, но, без сомнения, оно связано с другими, более известными, в которых мир представлен как детская книга или как детская/божья улыбка, например, с «Осенью» (там же: 502) :

И свод голубеет широкий,
И стаи кочующих птиц –
Что робкие, детские строки
В пустыне старинных страниц.

Средневековая аллегория – мир-книга – в XX в. получила новое наполнение, связанное с актуализацией эстетического миропонимания. Христианский смысл аллегории (книга – Божественное Откровение) дополнился целым комплексом значений, среди которых для нашей работы особенно важны два – те, что возвращают нас к античному миропониманию. Первое: книга бытия несет не эсхатологическую печаль, а радость оправдания земного бытия. Набоков после раздумий отказался от культа трагедии в своем творчестве (стихотворение «Достоевский»; там же: 511):

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что всё дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?

Второе значение: чтение книги бытия, т.е. сама жизнь человека, есть игра (возвращение к гераклитовой аллегории «эона» – «играющему ребенку»).

Простота и веселье стали эстетическими приоритетами Набокова¹⁹³, детская игра – моделью жизни в новом, постреволюционном «эоне» (здесь он согласился бы с З.Н. Гиппиус, написавшей в эмиграции новый поэтический манифест «Игра»). У него Бог играет с человеком, Отец – с дитем: через радость игры осуществляется гармония земного и трансцендентного начал в человеке. Как и Саша Черный, Набоков в творчестве для детей стремился к преодолению трагизма. Не смех языческого карнавала или смех богов (*«красный смех чужих*

знамен», по Блоку), а радость христианского мироощущения преобладала в пафосе эмигрантской литературы для детей. Здесь *смех* и *радость* – рядоположенные и при том антитетичные концепты.

Надо заметить, что «радуга», «радость» были любимыми словами К.И. Чуковского, С.Я. Маршака, и хотя эти слова не соединялись в их стихах с библейской образностью, в своей внутренней форме (в терминах А.А. Потебни) они сохраняли традиционное значение. Стихотворение «Радуга» Маршака – одно из лучших в его лирике; оно связано с русским поэтическим фольклором. *«Рады, рады, рады светлые березы, / И на них от радости вырастают розы»*, – эти стихи К.И. Чуковского, написанные в ташкентской эвакуации, выдают в нем лирика.

По обе стороны границы писатели связывали образ детства с образом России, но видели эту связь по-разному. Советский ребенок был неотделим от страны строящегося социализма, а ребенок-эмигрант виделся новым Робинзоном, которому предстоит после долгого отсутствия *возвратиться* в отечество. Среди неосуществленных замыслов Саши Черного осталась книжка для детей «Возвращение Робинзона», вероятно, по мотивам второго тома романа Д. Дефо, где обратный путь героя лежит через Россию.

Вопрос о христианстве и революции на страницах советских детских книг 20-х – начала 30-х годов решался не без колебаний. С одной стороны, велась самая грубая пропаганда против веры и церкви, тон которой задавал Демьян Бедный. С другой – некоторые авторы, принимавшиеся за ту же пропаганду, рисковали получить титул «попутчиков»: они вспоминали о детской вере с таким теплым чувством, что их отрицания Бога звучали фальшиво.

Один из таких – малоизвестный автор-самоучка М. Бурнов (1931: 16). Он начал свой рассказ «Последнее рождество» словами: *«В детстве я очень любил рождество. Мы, ребята, ждали его с нетерпением»*, – и далее в ожидаемом тоне сентиментальных воспоминаний, с цитированием колядок, с признаниями вроде следующего: *«Мне иной раз казалось, что такая же густая темнота украинской ночи, такое же пение раздавалось в ту ночь, когда в хлеву родился Христос, и волхвы, путеводимые небесной звездой, пришли поклониться и ода-*

ритель божественного младенца». Однако в «разоблачительной» части рассказа автор перечислил несчастья, ежегодно сопровождавшие праздник (пьянство, драки), – эта часть очень близка по содержанию к стихотворению «У господ на елке» Д. Бедного; как будто начинающий автор копировал образцовое творение (впрочем, перечисление несчастий, случившихся под Рождество или Пасху по вине «обманутого» народа, было распространенным клише в советской периодике 20–30-х годов). Далее герой посещает лекцию о многих богах, родившихся 25 декабря. *«В зале становилось душно. Я сидел у самого фонаря, от которого пахло не то камфарой, не то каким-то маслом»* (там же: 23), – детали, создающие подтекст бесовства, кажутся особенно выразительными среди ничтожно редких внесюжетных деталей. Закончен же рассказ о детских воспоминаниях и уроке атеизма фразой: *«А завтра я пошел вместе с ребятами в клуб на антирождественский вечер»* (там же: 32). Дилетантское и эпигонское произведение не имеет художественной ценности, при этом оно ценно прямым отражением в его эклектичной структуре трех основных стилеобразующих идей детского «рождественского» рассказа (Третьякова 2001) – сентиментальной, критической и мистической (последний в детской литературе редок, но имеет богатую почву для генезиса в произведениях русских романтиков).

* * *

Г.А. Белая, исследуя творчество критиков и писателей группы «Перевал», пришла к выводу, что эти люди *«были замешаны на дрожжах “традиционного правдоискательства” – не случайно эти слова принадлежат Воронскому. Их опорой была христианская этика – они впитали ее с детства. Новые письма эпохи “обострения классовой борьбы” они читали по старому коду. В истории, которая была им знакома, не было идеи «ликвидации» как осознанной цели, не было организованной фальсификации, не было демагогии в государственных масштабах. / Эта реальность была еще не опознана сознанием и не оценена поступком. Она была новой, неизведанной, непонятней, чем прежняя история, чем революция»* (Белая: 2004: 558). Представляется, что вывод ученого справедлив и в отношении многих детских писателей 20–30-х годов.

Нередко литературой для детей занимались писатели и редакторы, доверявшие так или иначе своему религиозному чувству. Л. Пантелеев (псевд., А.И. Еремеев; 1908–1987) в автобиографической книге «Верую» (1991) назвал некоторых из них: С.Я. Маршак, Т.Г. Габбе, Е.Л. Шварц, В.Ф. Панова, Даниил Хармс, А.И. Введенский, Ю.Д. Владимир¹⁹⁴. Рядом с писателями, сохранившими религиозное чувство, работали, дружили убежденные атеисты (например, Л.К. Чуковская, И.И. Халтурин).

Пожалуй, наиболее открытое приобщение детей новой страны к христианскому этосу состоялось благодаря Александру Сергеевичу Неверову (настоящая фамилия – Скобелев; 1886–1923). Мир детей был особенно близок бывшему сельскому учителю, верному идеалам Льва Толстого и писателей-народников. Он начал творческий путь при поддержке В.Г. Короленко, до революции примкнул к эсерам, после принял большевизм «с крестьянским уклоном», вошел в литературную группу «Кузница». Его художественное сознание, несмотря на справедливость аттестации писателя как «советского» относится к религиозному типу, в этом отношении он может быть типологически сближен с И.С. Шмелевым, Б.Н. Зайцевым (однако рассмотрение данной типологии в задачу исследования не входит).

Тем более парадоксальной представляется лояльность советской критики в отношении повести «Ташкент – город хлебный» (ее главы были опубликованы в №№ 1 и 2 за 1923 г. альманаха «Вехи Октября»). Повесть вызвала горячее одобрение даже у пролеткультовцев. При этом другие произведения писателя критиковали; в них, по мнению рецензентов, было слишком много *«жалости»* и *«ложного гуманизма»*. В «Ташкенте...» подобных идей ничуть не меньше, однако повесть была признана достижением молодой советской литературы. Автор немного переработал повесть для детского издания (убрал элементы натурализма), и под названием «Мишка Дадонов» она издавалась десятки раз.

А.К. Воронский (1987: 450–451), отрицавший возможность пролетарской культуры, в статье «Прозаики и поэты “Кузницы”. (Общая характеристика)» (1923) подчеркнул связь Неверова с дореволюционным реализмом, с А.П. Чехо-

вым и М. Горьким, но «без чеховской унылости и бездейственной грусти и без горьковской романтики»: *«Повесть Неверова – целая одиссея двух детей <...> Вот она, новая Америка <...>! И не так ли шествует новая Русь Советов в поисках “града взыскующего” <...>?.. <...> Какая Россия растет в них и через них? Во всяком случае, не та, что в 11–12 лет странствовала и путешествовала в уютных кабинетах, а в 35 лет <...> прочно усаживалась на крепкой вые народной, забыв о “бреднях” молодости! <...> Говорят: страдание очищает. Да. Его в Республике Советов накопилось ровно столько, чтобы очистить мир от порабощения человека человеком...»*¹⁹⁵ Воронский вплотную подошел к определению «Ташкента...» как повести о «граде взыскующем», т.е. произведения с библейско-апокрифической подосновой, но вместо того, чтобы прямо назвать эту подоснову, сблизил повесть с авантюрно-приключенческой беллетристикой, литературными «одиссеями», что не вполне объективно.

С другой стороны, критик Н. Кубиков в характеристике главных героев повести противопоставил неверовский реализм творчеству реалистов дооктябрьской поры, в частности, чеховскому рассказу «Мальчики»: *«Это – не маменькины сынки, начитавшиеся Майн-Рида <...>, – это крестьянские дети голодного поволжского сел <...>. И большая заслуга писателя в том, что он сумел избежать сентиментального подхода к сюжету, который мы видим, напр, у Григоровича или у народнической писательницы Дмитриевой <...>. Неверов не стремится разжалобить читателя. Наоборот, – повествование местами проникнуто юмором. <...> Но писатель не оставляет нас только под гнетущим впечатлением этих картин. Даже в такой обстановке неизбежного людского озверения он находит место проявлению трогательной человечности <...>»*¹⁹⁶. Обращает на себя внимание подмена критиком понятия христианского гуманизма расплывчатым выражением «*трогательная человечность*», несмотря на всю очевидность христианских мотивов и узнаваемость образно-сюжетных моделей в повести. Такова была общая установка критиков в отношении «Ташкента...» – закрыть глаза не только на «*кое-какие длинноты и повторения*», «*крайности натурализма и протоколизма*» (Воронский), но и на чуждый атеизму

строй образов и идей, тем самым отвести произведению наиболее почетное место в начинающейся истории советской литературы.

Критик М. Лиров (1924: 124) в статье «Из литературных итогов» превознес повесть: *«<...> эпопея нашего страшного года голода и детской беспризорности. <...> Детская Русь, осиротевшая от голода и обретшая общую мать в лице истекающей кровью, но живучей революции. Пафос советской революции, пораженной в своих кровеносных сосудах – в крестьянстве и в детворе, – дан здесь в строгих тонах. <...> Настоящая советская классика, и многие страницы “Ташкента” так и просятся в школьную хрестоматию».*

Рецензенты из Комиссии отдела детского чтения при Институте методов внешней работы (1924: 88) относились к повести с большей осторожностью, определив возраст ее читателей – 13–17 лет: *«Не детская. Но талантливая повесть скитаний голодающего Мишки. Сильно и жизненно дана картина голода – и быт беспризорных детей. Жестокий реализм книги не позволяет дать ее в руки более младшим детям».*

Исследователь советской детской литературы А.В. Терновский (1998: 305) писал: *«Дети у Н.[еверова] показаны в неразрывной связи с суровым временем революционных преобразований, в их сознании своеобразно отражается противоречивый мир взрослых. Вместе с тем дети для писателя – это надежда на будущее, отсюда светлый, оптимистический тон большинства его рассказов».*

Упование писателя на детей проистекало из сохраненной им веры в царствие Божие, сближаемое народной верой с утопическим царством земным. Ташкент рисуется в мечтах как земной Эдем, в котором нет ни голода, ни смерти, – там вечно растет виноград и невиданная пшеница с крупными зернами. Эти две детали напоминают о словах Иисуса неверующим иудеям: *«Я есмь истинная виноградная лоза», «Я хлеб живой, сшедший с небес; ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира»* (Ин 15: 1, 6: 51; цит. по переводу Московской Патриархии). В повести совершен обратный аллегорический перенос, реальность изображена так, что трансцендентальное значение узнается по ключевым деталям, понятным для

любого прочитавшего Библию. Поход за хлебом – «хождение» за душеспасением. Так «ходили» люди за Иисусом Христом, он же накормил 5 тысяч голодных двенадцатью коробами с кусками, оставшимися от 5 хлебов. Хлеб, которого жаждут голодные люди, есть не только пища физическая, но и, прежде всего, духовная, т.е. Святое Причащение Тела и Крови Христовых. Христос сказал о Себе: *«Не Моисей дал вам хлеб с неба (т.е. манну), а отец Мой вам истинный хлеб с небес дает. Ибо хлеб Божий есть тот, который сходит с небес и дает жизнь миру. На это сказали ему: “Господи! Подавай нам всегда такой хлеб”.* Иисус же сказал им (евреям): *“Я есмь хлеб жизни: приходящий ко мне не будет алкать, а верующий в меня не будет жаждать никогда”»* (Ин. 6, 32–35). Помимо библейских мотивов хлеба и голода, стоит иметь в виду распространение, особенно среди крестьян, культа иконы Пресвятой Богородицы, именуемой «Спорительница хлебов»¹⁹⁷.

Главный герой повести, двенадцатилетний Мишка Дадонов лжет, что в Ташкенте живут добрые и богатые родственники. Якобы они давно зазывают его в гости и обещают дать зерна и денег на обратный путь, но в действительности почти все его родственники умерли. Дорога в сытый «рай» для многих оборачивается дорогой в ад: умирающие от голода люди жестоки, бессердечны, редко кто поможет хотя бы малостью чужим детям. Тем светлее образы немногих добрых людей, спасших Мишку.

Ташкент на деле оказывается далеко не так хорош: от непривычных фруктов Мишка болеет, люди умирают и здесь, нужно много работать, чтобы добыть два пуда хлеба. Тем не менее, мечты голодных оправдались, Ташкент и вправду город хлебный. Однако Мишке нужно налаживать сытую жизнь в родной деревне. Он возвращается домой и успевает накормить умирающую мать (двух младших братьев уже не стало). Малолетний сын, спасающий мать, – этот сюжет известен по духовному стиху о Федоре Тироне (там речь не о голодной смерти, а о вражеской угрозе). Мальчик – герой, мученик и спаситель в одном лице – один из наиболее трогательных типов православной апокрифики. В образе Мишки Дадонova этот тип представлен с предельной деликатностью к чувствам читате-

лей, возможно, исповедующих радикальные идеи культуры.

Неверов только раз, в мелком эпизоде обращает внимание на то, что Мишка привычно молится перед едой, тогда как его попутчик, такой же мальчик, бросил молиться. Он не подчеркивает специально и повествует только сюжетными средствами, что когда Мишка просит «Христа ради» на грани гибели и мольба его идет из сердца, помощь немедленно приходит; если же Христа он поминает, будучи просто голодным, выпрашивая подаяние у таких же, как сам, ему грубо отказывают.

Мальчик выносит страдания ради семьи. Он ожесточается, как все голодающие, но не настолько, чтобы бросить слабого товарища. Хлеб он делит не поровну, себе оставляет больше – ведь ему приходится брать на себя больше трудов по совместному выживанию. Строгий разум ребенка находится в точнейшем равновесии с совестью. В этом смысле он идеальный герой христианской литературы.

Герой второго плана – его более слабый односельчанин Сережка – также изображен в традициях песенно-апокрифических сказаний о благочестивых детях, которых уводит в рай ангел смерти или сама Богоматерь. Голодный до последней степени, он все же останавливается перед искушением своровать у Мишки хлеб. Для него запрет на грех сильнее голода, и будто в поддержку ему, спящему, слышится неизвестный *«ласковый голос»*: *«Не надо воровать, терпи маленько»* (Неверов 1989: 192). В образе сестры милосердия писатель очень деликатно подчеркивает сходство с иконой Богоматери:

«Стиснул Мишка голову обеими руками, окаменел: “Умирай наш брат: никому не жалко”».

Тут и попалась ему городская, в беленьком платочке – сестра милосердия. В руке целый кусок черного хлеба. Или сама догадалась, что у Мишки большое горе, или глаза Мишкины выдали это горе.

– Куда едешь, мальчик?

Так и обдал Мишку ласковый голос, словно из кувшина теплой воды. Посмотрел в лицо – не смеется, глазами жалостливая. Недолго думал Мишка: выложил

все, как на исповеди» (там же: 212).

В эпизоде встречи мальчика с сестрою милосердия повествователь переходит на сказовую манеру речи, близкую к лесковскому сказу, который, в свою очередь, развился на основе устного народного сказа; так писатель переводит диалог с читателем на язык народной культуры, пронизанной христианским мироощущением, в котором незыблема вера в Богородицын Покров («*беленький платочек*»). За боязнь греха и терпение к страданиям Сережка вознагражден: его не оставляет земной покровитель Мишка, умереть ему дано по-людски, в больнице, куда его увела «*ласковая*» сестра милосердия, похожая всеведением на «*колдунью*». Характерная деталь: Мишка дает умершему свою фамилию, тем самым утверждая братство мертвых и живых.

Имя Михаил прежде всего связано с образом архангела, возглавившего небесное воинство против отпавших ангелов. Архистратигу Михаилу принято молиться во всех болезненных обстоятельствах, особенно – во сохранение трона, государства, России. Собор Архистратига Михаила и прочих небесных сил бесплотных (21 ноября) следует вскоре после Покрова Пресвятой Богородицы (14 октября). Фамилия Дадонов ассоциируется с именем сказочного царя Дадона, но более важная ассоциация в контексте повести о походе голодных – со словом «дай». «*Хлеб наш насущный даждь нам днесь*» – эта фраза из Библии трактуется не только аллегорически, но и прямо, как молитва голодающих людей. Характерная деталь: мальчик возвращается с двумя пудами зерна – на еду и на посев (хлеб сегодняшний и завтрашний).

На этом подвиги героя не кончаются: в финале повести Мишка собирается поднимать разрушенное хозяйство. В 1923 г. писатель верил в спасение народа, в возрождение земли крестьянскими детьми, пережившими голод 1921–1922 гг. Дать им не только «хлеб насущный», но и книгу как хлеб была его последняя в жизни цель.

Христианский план «Ташкента...» с большей отчетливостью проступает в сопоставлении с другими произведениями Неверова, в частности, с романом «Гуси-лебеди» (1918–1923). Революция в романе изображается как эпоха возрожде-

ния христианства и вместе с тем эпоха самого страшного разгула зла. Писатель набросал портреты новых проповедников веры, передав им свои мысли («<...> Без религии нельзя человеку – зверство большое проявит, натуру. <...> Если нет бога, надо выдумать его, тогда человек потянется к нему. <...> Вообще какую-то звезду надо зажечь впереди. Вот и я думаю: бог – это звезда, зажженная во мраке для души человеческой»). (Там же: 352.). В рассуждениях сельского псаломщика многое восходит к позиции А.М. Горького, выраженной в пьесе «На дне», в декламации Актером стихов Беранже. Такое ограниченное понимание роли религиозной веры было характерно для писателей, пытавшихся соединить старые и новые начала народной жизни. Вместе с тем, позиция не была исключительно писательской, субъективной. А.С. Неверов в «Ташкенте...», как и в других произведениях, больше склонялся к тому, чтобы говорить не о своем опыте (в повести нет и намека на его путешествие в Ташкент за хлебом), а слушать голоса из народа (значительную долю в композиции произведения занимают диалоги и внутренняя речь героев). Замена изначально цельной веры частью, принятой разумом, с помощью философов, – верой в некий идеал – была новым опытом в духовной жизни народа, и писатель передал драму этого опыта.

Видимой звездой для Мишки Дадонова является мать: воспоминание о ней подкрепляет его силы. Мать – важнейший из образов, предстающий в кругу образов земли, хлебного города и дороги. Дорога мальчика оказывается опасным лабиринтом, и только встреча с добрым кондуктором сделала ее прямой и легкой. Интересно распределение мотивно-сюжетных функций между безымянными добрыми встречными. В распоряжении сестры милосердия – вагон с больными и умирающими, там места нет, но обреченного Сережку она все равно берет. В распоряжении кондуктора – целый состав, полный искателей хлеба. В этом составе место Мишки самое лучшее – у топки, рядом с кондуктором. Аллюзии с духовными стихами о страдающих детях, получающих лучшие места в раю рядом с Престолом Господа, возникали в сознании читателей 20-х годов гораздо легче, чем теперь.

Вместе с тем, христианское миропонимание писателя, критиковавшего церковнослужителей, но не религиозность, было усечено его приятием большевизма. Мишка, будучи охвачен одной мыслью о хлебе, не вникает в учение встреченных им большевиков, да его никто и не излагает, но в родном селе осталась партячейка и возвращение домой для героя означает (во внетекстовой перспективе) обращение в большевистскую «веру».

Огромная популярность этой повести и других неверовских произведений для детей во многом объясняется включением народно-христианской точки зрения на трагическую современность. Значение повести для истории детской литературы определяется, в первую очередь, сохранением основ народной культуры на переломе времени. Этика Неверова имеет общее с этикой А.П. Платонова: оба писателя проверяли мечту о «городе хлебном» вопросом, смогут ли жить в нем дети. Есть общее и с этической позицией А.П. Гайдара: упование на нравственное самостоянье ребенка, на его почти сказочную силу, способную спасти мир от окончательного разрушения.

* * *

Многие мотивы поэзии Э.Г. Багрицкого (настоящая фамилия Дзюбин; 1895–1934), в особенности одесского периода «Кружка молодых поэтов» и «Зеленой лампы» (1914–1918 гг.), имеют книжное происхождение¹⁹⁸. Багрицкий принадлежал к ряду тех советских поэтов, кто, вслед за романтиками и неоромантиками, усомнился в патриархальных ценностях. Писатели историко-авантюрного жанра, которым также отдал читательскую дань будущий поэт, представили личность и историю в героико-романтическом ореоле, они включили кровь в художественное оформление наравне с кинжалами и парусами. Юные читатели примеряли на себя судьбу блудного сына и Ивана не помнящего родства, а потом с Уленшпигелем в голове и маузером в руке брали полицейский участок и бандитский притон, выбирали между Троцким, Лениным и Махно¹⁹⁹. Этика борьбы и мести была принята выходцем из мелкопомещанской еврейской семьи вместо этики Торы и библейских скрижалей, картинки волшебного фонаря надолго заменили ему современность. Поэт напишет о тягостных противоречиях

юности в автобиографической поэме «Февраль» (1933–1934).

И. Гринберг (1940: 23) отметил особенность творческого мышления поэта: *«Багрицкий годами работал над развитием одних и тех же мотивов, по-разному их варьируя, вкладывая в них новый смысл, придавая им новое звучание»*. Один из таких мотивов – детство. Начальная точка его развития появилась не сразу, после возвращения Багрицкого с войны в родной город, когда ученичество осталось в прошлом. Ход развития мотива детства отличался постепенным, медленным набиранием энергии и завершился созданием поэмы «Смерть пионерки».

В начале 20-х годов в его стихах усилились блоковские мотивы, что было отчасти связано с потрясением от смерти любимого поэта. В послании «Александру Блоку» (1922, 1933) впервые чуть слышно зазвучал мотив детства – не громче одиночного эпитета, который замечен своей неожиданностью в контексте стихотворения. Блоковское понимание связи истории и современности через реальные символы стало ближе Багрицкому (1998: 54). Такой связующий символ – вереницы возов, спускавшиеся к порту по Ремесленной – главной улице детства:

Былые годы тяжело проскрипели,	Теперь слепящий иней,
Как скарбом нагруженные возы,	Мигающие выстрелы и стон,
Засыпал снег цевницы и свирели,	Кронштадтских пушек дальние рас-
Но нет по ним в твоих глазах слезы.	каты.
Была цыганская любовь, и синий	И ты проходишь в сумраке сыром,
В сусальных звездах, детский небо-	Покачивая головой кудлатой
склон.	Над чёрным адвокатским сюртуком.
Всё за спиной.	

В соответствии с установившимся в поэзии символизма значением детства как завершившегося, исчерпанного в самом себе идеального бытия Багрицкий помещает *«детский небосклон»* в зеркально-симметричную пару с образом *«сумрачного»* мира, тем самым представив современность после ухода Блока как суровое время после детства.

В 1923–1924 гг. мотивы детства становятся слышнее. Они звучат в двух регистрах: в революционном и интимно-семейном. Для зарождающегося спартаковского (пионерского) движения поэт сочинял лозунговые стихи, отличные от литературы скаутов – движения мирного труда и спорта. Прообразом спартаковца-пионера Багрицкий видел юного коммунара, маленького клошара эпохи Великой Французской революции, которую воспринял через французскую романтическую поэзию, Виктора Гюго (Волисон 1970) и научно-популярную историческую литературу, пропитанную тем же пафосом классовой борьбы (стихотворение «Коммунары», 1923; 1984: 99):

О барабанщики предместий,
Стучите детскою рукой
По коже гулкой.

Голос мести

Вы носите перед толпой.

<...>

О барабанщики предместий,
Пусть будет яростней раскат.
Научит вас науке мести
Из гроба вышедший Марат.

Поэт способствовал упрочению одной их революционно-советских эмблем – образа юного героя-барабанщика. Данный образ имеет не только французское происхождение, не менее известен был польский сюжет о барабанщике, запечатленный в популярной советской песне («...*Но пулей вражеской сраженный, / Допеть до конца не успел*»).

Поворот в теме детства наметился с обращением поэта к воспоминаниям о собственных истоках – в стихотворении «Детство» (1924, август). По-видимому, в то время его память была особенно напитаана стихами И.А. Бунина, С.А. Есенина и А.А. Блока. Своеобразный колорит «Детству» придает сочетание реалистического южного пейзажа и блоковских «древних поверий»; все в пестрой картине движется, сияет, звучит. Образ детства решен в монтажной композиции –

из обрывков чувственных картин и отдельных сентенций. Монтажная композиция сохраняет некоторые классические черты лирического описания детства. Так, лирическое повествование от первого лица включает в себя условия, сопутствующие моменту рождения и самым ранним годам, – знаки предопределенной судьбы; нынешний момент жизни объясняется условиями детства (*«Начинается сердцебиенье / У меня от свиста джурбаев...»*); малый ребенок связан с Космосом, Природой, Временем; мельтешащий хаос земной жизни упорядочивается силою солнца; ветер вечно движет жизнь, стремящуюся к покою. Однако классические, эллинистические по своему происхождению модусы перепутаны, расположены не по логической схеме, а интуитивно. Стихотворение далеко от стройной модели, его начало и конец намеренно оборваны, стихи неровные по силе выразительности, символический план выстроен из привычных элементов (солнце, ветер, дорога, дом, голуби, небо), но построение их нечетко, при этом символические элементы лишены указаний на античное или библейское содержание. Может показаться, что автор никогда не читал Екклесиаста, забыл Ветхий и Новый Заветы, хотя это вовсе не так.

Две асимметричные части стихотворения (44 и 28 стихов) переплетены двумя лейтмотивами, создающими пространственно-временной образ мира детства: Бугаевка (рабочая окраина Одессы) и ветер. Бугаевка названа трижды (стихотворение можно счесть гимном малой родине). Слово «ветер» звучит в 7 стихах из 72, оно связано с мотивами ушедшей жизни и скучной обыденности (*«сухая трава»*, *«забытый степной бог»*, *«огороды»*, *«матушка»*, *«репухи и сохлое белье»*, *«щелоком пропахшее белье»*). Ветер проходит *«неистовым походом»* по *«поселкам и путям»*, он движет жизнь в тихом предместье, под ветер *«Бабы ссорятся, проходят люди, / Свищет поезд, и шумят кусты...»*, заодно с ветром герой запускает голубей (1998: 112–113):

Бугаевка! Выйдешь на дорогу,
А из степи древнею тоской
По забытому степному богу
Веет ветер, наплывает зной –

Долетают дальние раскаты
 Грома – и повиснет тишина,
 Только, свистнув, суслик полосатый
 Встанет над колючками стерна,
 Только ястреб задрожит над стогом,
 Крыльями расплескивая зной, –
 И опять по жнитвам, по дорогам
 Тихо веет древностью степной.
 Может, это ничего не значит,
 Я не знаю, – только не уйти
 От платанов на пустынной даче,
 От степного славного пути...

<...>

Свежим ветром сорвана с сарая,
 Свистом перепугана моим –
 Раз! – и нет – кружит и плещет стая
 Голубей, прозрачная, как дым...
 Поднялись – летят напропалую,
 Закрутились над коньком крыльца,
 Каждый голубь в свежесть голубую
 Штопором ввинтился до конца...
 Тяжело охотничье дело –
 Шест в ладонь, – а ну еще наддай,
 И кричу я ввысь остервенело:
 «Кременчугские – Не выдавай!»

«Забытый степной бог» – это либо реальная каменная баба на кургане (они еще попадались), либо, еще вероятнее, вычитанный в книгах и увиденный в одесском Музее древностей *«безумный и хмурый / Перун на высоком столбе»*, оскаливший *«кровавые зубы»* («Славяне», 1915). В любом случае, упоминание *«степного бога»* связано с мыслью о возрождении веры древнейших обитателей

Северного Причерноморья – вся история их была *«неистовый поход»*. Дело голубятника, поднимающего стаю, помешивающего тяжелым шестом небо и ввинчивающего голубей в высоту, ассоциируется с языческим обрядом. Сохраняя выбранную однажды маску «птицелова», Багрицкий и в этом стихотворении использовал знаки птиц: джурбаи – вдохновители поэтов, ястреб – стерегущий враг, голуби – посланцы человеческой воли небесам.

Зеркальную симметричность придает стихотворению перемена угла зрения: в первой части герой видит даль – дорогу, степь, хутора, во второй – в ближнем поле зрения появляются хлев, двор, дом, т.е. мир матери, откуда путь зовет ввысь – с крыши сарая в небо. Образ матери жестко сцеплен с образом ветра: *«И сквозь ветер матушка проходит...»*, – так совершается связь быта и бытия, временного и вечного. Ушаты с молоком в руках матери – знак отвергаемого жизненного неустройства. *«О, скромная заповедь молока»* – строка, уточняющая смысл (стихотворение «ТВС», 1929).

В «Детстве» поэт указал внелитературный исток своего романтического мироощущения – в интуитивной связи человека и космоса, без пророков и мессий, равно чуждой иудаизму и христианству. Здесь детство представлено как природной данной человеку свобода, по сути образа эллинистически. Детское существование включено в природно-исторический континуум и выключено из социально-бытовых, идеологических, религиозных координат современности, потому реалистичность описаний не отменяет романтичность произведения в целом. Такой подход к изображению собственного детства напоминает раннюю поэзию Д.С. Мережковского.

Со второй половины 20-х годов для Багрицкого началась новая жизнь. В 1925 г. он переехал в Москву, в 26-м вошел в литературную группу «Перевал» и поселился с семьей в подмосковном Кунцево – полудачном, полурабочем пригороде, в 27-м перешел в «Литературный центр конструктивистов», хотя рационализм конструктивистов его не увлек²⁰⁰. В Москве для поэта пришло *«время зрелости суровой»* (стихотворение «Вмешательство поэта», 1929), в 30-м он вступил в РАПП, но скорее «попутчиком».

1930-м годом датировано и стихотворение «Происхождение», продолжившее автобиографическую тему детства. Здесь романтическая отвлеченность наконец уступила место конкретно-историческому взгляду на собственное детство, при этом обнажилось заложенное в детстве противоречие между семейно-родовой зависимостью и свободой творческой личности. Примечательно, что мотив раннего поэтического дара (овидиевский по своему изначальному происхождению) сочетается с ветхозаветным мотивом блудного сына (там же: 239–240):

И всё навыворот.
 Всё как не надо.
 Стучал сазан в оконное стекло;
 Конь щебетал; в ладони ястреб падал;
 Плясало дерево.
 И детство шло.
 Его опресноками иссушали.
 Его свечой пытались обмануть.
 К нему в упор придвинули скрижали,
 Врата, которые не распахнуть.
 <...>
 – Отверженный! Возьми свой скарб убогий,
 Проклятье и презренье!
 Уходи! –
 Я покидаю старую кровать:
 – Уйти?
 Уйду!
 Тем лучше!
 Наплевать!

Сомнение в родительской любви, в традиционном миропонимании – *«все это встало поперек дороги»*. Представление детства как несвободного существования, ограниченного старым бытом, обостренного эсхатологическим предчувствием (*«А древоточца часовая точность уже долбит подпорок бытие»*),

предваряло появление поэмы «Смерть пионерки». Среди характерной орнитологической символики в «Происхождении» заметнее всего библеизм: *«Грач вопиет, не помнящий родства»*. Стихотворение можно прочесть и как переключку с Вл.Ф. Ходасевичем²⁰¹. Тогда сквозь план пошлого быта проявится план апокалиптического предчувствия, тонированный мотивом чуть ли не радостного ожидания. Вообще мотивы «выворота» и «беды» (по Ходасевичу) или хода вещей «навыорот», «как не надо» (по Багрицкому) очень важны для понимания замысла «Смерти пионерки».

Вопрос о судьбе романтической поэзии со второй половины 20-х годов стал для Багрицкого вопросом о смысле жизни. К осознанию трагедии современного поэта он подходил через восприятие «вывернутого» времени. Кончилась гражданская война, но длящееся переживание ее путало, искажало картину современности. Образ поэта – героя войны – рисовался в трагедийном сюжете: победитель по возвращении с войны должен пережить поражение и умереть по воле играющих человеческими судьбами высших сил (так взявший Троию Агамемнон убит Клитемнестрой). В 1925 г. написаны «Стихи о поэте и романтике». В 1927-м в «Разговоре с комсомольцем Н. Дементьевым» поэт называет товарищей по «черному перу» романтики – *«Тихонов, Сельвинский, Пастернак»*, вспоминает войну: *«Сабля да книга, / Чего еще?»*, *«Вьется слово / кругом штыка...»* (там же: 225–229). Его девятнадцатилетний собеседник противопоставляет военной романтике иной подход к действительности: *«Романтика уволена – / За выслугой лет»*. Бессмертие романтической поэзии Багрицкий видел в том, что она унаследована новым поколением бойцов: *«Пусть покрыты плесенью / Наши костяки, / То, о чём мы думали, / Ведёт штыки...»* Романтика и война нерасторжимо слиты, мир без борьбы лишен смысла, даже если *«Весна развернула / Зеленое знамя»* и настало время любить («Весна», 1927). Обыденную жизнь поэт решительно осудил (*«От черного хлеба и верной жены / Мы бледною немочью заражены...»*, 1927). Однако в конце 20-х годов радикальные заявления сменились раздумьями об истинной ценности быта, о роли детей в обыденной жизни и борьбе. Дети – то самое будущее, к которому взывал поэт вчерашней войны.

Стихотворение «ТВС» (1929) долгое время трактовали идеологически, «читая» в нем мысль о единстве поэта и коммунистической партии, так, будто Багрицкий вторил Маяковскому в его разговоре с портретом Ленина. Герой «ТВС» говорит с призраком Дзержинского («*остроугольный палец*», «*остроугольное лицо*», «*остроугольная борода*» – детали из портрета Сатаны). Поэту приписали общепартийную позицию, не расслышав его возражающего голоса. «ТВС», как и поэма «Февраль», представляет собой признание в трагической ошибке или преступлении. Читатель, приученный поэтами прежних эпох, по привычке слишком многое приписывал лирическому герою. Между тем, герой Багрицкого склонен к заблуждениям, он всего лишь человек, стоящий рядом с «*веком-часовым*» (там же: 261):

Под окнами тот же скопческий вид,	Бронхи и лёгкие – всё полно,
Тот же кошачий и детский мир,	Которому голосом сковород
Который удушьем ползёт в крови,	Напоминать о себе дано.
Который до отвращения мил,	Напоминать: «Подремли, пока
Чадом которого ноздри, рот,	Правильно в мире. Усни, сынок».

Спасение от «*скопческого*», «*кошачьего* и детского мира», от «*матерого же-лудочного быта земли*» – в словах ночного гостя Феликса Эдмундовича о власти «*века-часового*» (там же: 262):

Иди – и не бойся с ним рядом	Руки протянешь – и нет друзей;
встать.	Но если он скажет: «Солги», – со-
Твоё одиночество веку под стать.	лги,
Оглянешься – а вокруг враги;	Но если он скажет: «Убей», – убей.

Выбор героя сродни по неразрешимости выбору Гамлета: верить или не верить признанию и наказу отца-Призрака. Внушенный призраком Феликса Эдмундовича путь – ночной обман, в его речи путаются слова и времена (там же: 262)²⁰²: «...Под окошком двор / В колючих кошках, в мертвой траве, / Не разберешься, который век».

«Пока правильно в мире», имена и эпитеты сочетаются иначе: кошки могут быть «*мертвыми*», а трава «*колючей*». «*Век-часовой*», персонифицированный в

Дзержинском, велит солгать и убить, потому что он сам воплощение лжи и убийства. Поэт передал трагизм одиночества, потерянности и беспомощности человека перед могуществом неизвестного века – предателя и убийцы, обозначив свой выбор между миром ночного гостя и *«кошачьим и детским миром»*, в котором все оказалось перевернуто, перепутано на фундаментальном уровне Слова. Гамлетизм героя, обозначенный сюжетом разговора с призраком, проявляется и в намеченном мотиве безумия.

Невозможность разобраться в мироустройстве требовала резкой смены ракурса. Поэт наконец отказался от эгоцентрического взгляда на реальность и обратился к теме другого, не своего детства. В том же 1929 г. написано посвящение семилетнему сыну «Всеволоду», здесь впервые был дан образ ребенка вне автобиографии и найдено место ребенку в мире вечной борьбы. Освоенный поэтом сюжет «я и мое минувшее детство» сменился сюжетом «я и мое продолжение в сыне». Выстрел сына из-за плеча промахнувшегося отца оказывается более метким: *«И дупеля добыл»*. Вывод из сюжетного события (*«Машина открылась ему»*) поэт сделал в духе популярного романа «Зависть» Олеши, где молодой «бог машин» Володя Макаров превосходит своего приемного отца Великого Колбасника (там же: 155):

Хозяин машины –

Он может слегка

Нажать незаметный упор рычажка,

И ладом неведомым,

Нотой другой,

Она заиграет под детской рукой.

Хозяин природы,

Он с черных лесов

Ружейным прикладом сбивает за-
сов,

И солнце выводит над студнем реки

Туч табуны и светил косяки.

Багрицкий поставил вровень с веком-часовым маленького сына, прежде усомнившись в себе (*«Мы ржавые листья на ржавых дубах...»*). Еще раньше был вынесен приговор партийным романтикам (*«От черного хлеба и верной жены...»*). Фигура ребенка выросла, его гиперболизированный, конструктивистский образ сгодился бы для лефовских плакатов или фотографий А.М. Родченко. На одной из фотографий – на фоне неба, под крутым углом снизу вверх сим-

метричное лицо пионера-трубача: оно кажется огромным, небывалым, как лик неведомого бога. Другой фотопортрет – девочки-радиослушательницы – передает образ поколения «хозяев машин».

В стихотворении детство мыслится рационалистически, образ ребенка дан в плоскостной проекции, без тайны дуалистического бытия – основы классической романтической концепции, в этом образе нет теней и полутонов. Основное в конструктивистской концепции возрсата – не вопрос взрослого, усомнившегося в пошлых ценностях быта, а ответ взрослого на собственные сомнения: *«Мое недоверие, сын мой, прости, / Пусть мимо пройдет молодое презрение...»*. В отличие от классической романтической концепции, противопоставлявшей мир детей и мир взрослых, концепция Багрицкого предполагает общность поколений, связанных единством цели и пути: *«Веди меня, сын, я пойду за тобой»*. При этом сохраняется представление об идеальности детства. Авторская идея детства в целом ближе к римским представлениям о детских добродетелях: ребенок замечен тогда, когда ему удалось превзойти отца в деле, идеальный сын продолжает путь благородного отца – воина и поэта, только шагает впереди него. *«Могучее солнце в глазах у меня: / Оно проведет и просушит дорогу»*, – символ солнца также указывает на семиотический код античности, перенесенный в современность. Этот код был известен Багрицкому (хотя бы через поэта-посредника В.Я. Брюсова – его стихотворение «Дедал и Икар»), и зеркально перевернут.

Посвящены сыну и другие стихотворения – «Разговор с сыном», «Папиросный коробок». Известный факт: маленький Всеволод засыпал под стихи Сельвинского, которые читал ему отец.

Поэт восхищался природой и умел воспеть ее, но, как верно отметил И. Гринберг, без *«пантеистической философии»*, поэтому природное начало в детях не вызывало в нем сочувствия (*«скопческий» «кошачий и детский мир»*). В его стихах ребенок признан человеком, лишь когда в нем обнаружено социальное начало. Нравственные отношения с миром природы отсутствуют, что на сегодняшнего читателя производит впечатление жестокости. Идея покорения чело-

веком природы определяет позитивное значение образа юного «хозяина лесов». Для поэта нет диссонанса между двумя описаниями, этот диссонанс замечен читателю в эклектике стилей (там же: 154–155):

И, крутясь неуклюже,
 Выкатив глаз и крыло волоча,
 Срезанный дупель колотится в луже.
 <...>
 Смотри: пролетает над миром лугов
 Косяк журавлей и курлычет на страже;
 Дымок, заclubившийся из очагов,
 Подернул их перья нежнейшей сажей.
 Они пролетают из дальних концов,
 В широкое солнце вонзаются клином.
 И мир приподнялся и блещет в лицо,
 Зелёный и синий, как перья павлина.

Похожее на живопись фламандцев, описание гибнущей птицы противоречит плакатно-открыточному, пафосно-аллегорическому описанию журавлей. При этом первое описание – яркое, эмоционально убедительное – занимает в композиции промежуточное место, а второе – тривиальное – является акцентной, завершающей частью стихотворения. Здесь выбор между двумя противоположными приемами экспрессивного выражения сделан поэтом в пользу плаката – из-за его ясности, понятности, смысловой определенности.

Форма стихов-подписей к плакатам была хорошо известна поэту еще по работе в ЮгРОСТА в 1920 г., когда он написал несколько десятков текстов для плакатов и фельетонов. Переехав в Москву, Багрицкий начал чаще работать на политический заказ, условием которого была четкость проводимой политической линии. Произведение должно было восприниматься однозначно, а подтекст дублировать, усиливать текст. Даже классические и неоклассические жанры – романс, ода, стансы, эпос – он поставил на службу агитации, пропаганде и научно-хозяйственному просвещению, как и его товарищ-лефовец Маяковский. Сти-

хотворение о промышленном рыбоводстве («*Cyprinus carpio*», 1928, 1929) не вполне отвечает требованиям конструктивизма, в нем много стилевых излишеств, порождающих в подтексте свободные смыслы, не связанные конкретной идеологической задачей.

К плакатному стилю Багрицкий прибегал всякий раз, когда писал произведение, адресованное детям. Помимо посвящений сыну («Всеволоду» и «Разговор с сыном», 1931), таких произведений три: стихотворения «Соболий след» (1929) и «Звезда мордвина» (1930), поэма «Смерть пионерки» (1932).

Кроме стиля, «Соболий след» и «Звезда мордвина» едины в структурно-композиционной организации: оба произведения представляют собой сюжетные стихотворения, со многими частями, лирическими монологами-песнями, переменами голоса. Их жанровая форма определяется назначением – поучительного текста в детской книге, стихотворных частей в макетах страниц.

Стихотворная книжка для детей «Соболиный след», написанная в 1929-м, вышла в 1930 г. (М.; Л.: ГИЗ). Здесь мотив «*хозяина лесов*» выражен с большей конкретностью. Герою – Севе, сыну зоотехника Петрова – двенадцать лет. Биографизм здесь ограничен именем (Всеволоду в том году исполнилось семь лет); таким образом, пример героя дан сыну на вырост. Отметим, что в эпоху ранней советской государственности двенадцатилетие нередко считалось началом совершеннолетия²⁰³; недаром позже Сталин решил привлекать детей к уголовной ответственности вплоть до расстрела именно с двенадцати лет.

Сева ловит сбежавшего из клетки соболя, рассуждая как уверенный в своей власти над природой взрослый (там же: 161):

Хоть соболя, как известно,	Дадим побольше клетку,
Детей не вывел в клетке,	Найдём получше пищу,
Но Сева твердо знает:	Мозгами пораскинем
Не пропадает труд...	И выведем зверей.

Грубость казенного заказа вызывала неприятие антагонистов Лефа, Пролеткульта и других пробольшевистских литературных групп. В частности, в том же 1929-м Даниил Хармс (2001: 222) пишет два стихотворения – «взрослое» «Ов-

ца» с системой восточных космогонических образов («*Гуляет белая овца / За нею ходит козерог / С большим лицом в кругу святых...*») и «детское» «Как папа застрелил мне хорька». Прекрасная «*небесная*» овца, гуляющая над землей и самим Богом, противоположна «*чучелу хорька*», убитого папой. Глупый сын доволен своим рисунком чучела, а в основной части стихотворения поэт изобразил хорька живого. Копирование мертвой вещи не есть искусство, радость от копии ничтожна в сравнении с радостью видеть живое явление. Гибель богов, разрушение космогонической системы природа-человек – так можно интерпретировать идейную подоснову стихотворения Хармса о хорьке, которое вызывало²⁰⁴ недоумение у специалистов по детскому чтению.

В ноябре 1930 г. в Сорренто Горький получил среди новых детских изданий и книжку «Соболиный след», но никак ее не выделил. Видимо, общая оценка некоторых из детских новинок – «*ремесленное... наивное, фальшивое, казенное*» – относилась и к ней (Путилова 1982: 60). В противоположность Горькому, критик Ф. Федоров (1933: 16–17) отзывался о втором издании «Соболиного следа» («Молодая гвардия», 1933) в целом благожелательно: он отметил переход Багрицкого от «*упаднического*» пантеизма времен НЭПа к «*жизнеутверждающей песне о “механиках, чекистах, рыбоводах”*» и подчеркнул отличие от «*реакционно-романтического*» пантеизма Есенина («*Поэма лишена какой бы то ни было нарочитой подделки под детский язык, лишена какого бы то ни было сюсюканья, написана просто, доступно для детского восприятия, несмотря на серьезность художественных приемов, употребленных в ней*»). Замечания критика сводились к познавательной-практической утилитарности, к тому, что поэту надо было дать больше «*сведений о звериных питомниках*». И все-таки «Соболиный след» не оставил заметного следа в детском чтении, как и «Звезда мордвина».

«Звезда мордвина» (М.; Л., 1931) была создана в конце 1930 г. после поездки с А.С. Новиковым-Прибоем на охоту в Мордовию. Багрицкий в согласии с идеалами коммунистического воспитания представил свой общественный идеал детства. Братья уходят из родного дома учиться в школу, переняв от своего народа науку жить в лесу («*Их обучал волосатый дед, / Как находить лосиный след*»).

Центральное место в композиции стихотворении отведено песне детей «Школьный поход», раскрывающей смысл учебы (Багрицкий 1998: 169):

Мы будем читать газеты,	Отца перетащим с пасеки
Машинами управлять,	Работать в «Звезду мордвина».
Из пушки, из трехлинейки	Из этих болотин мрачных
Прицеливаться и стрелять.	Мы сделаем край весёлый...
Мы пионерами станем,	...Мы из народа мокша,
В галстуках, как рябина.	Плывем обучаться в школу.

Союз отцов и детей представлен поэтом на основе идей современности, когда-то бывшей предметом его ненависти. Дети выбирают свой путь, не следуют за отцами: *«Иван – инженер, Андрей – агроном»*. Современная идеология снимает противоречия между *«волосатыми»* предками (*«ржавые листья на ржавых дубах»*) и юными потомками – так казалось пролетарскому писателю. «Звезда мордвина» – агитационный лубок, в котором угадывается мечта поэта о несбывшемся празднике для себя – блудного сына (там же: 170): *«Навстречу пасечник – ваш отец. / Он вам приносит в миске гречишный мед. / Хлопает по плечу, поёт...»*

Концепт «детство» здесь претерпевает изменения: детство – это поход за образованием, с отрывом от семьи и возвращением спустя годы на обновленную родину. Социалистическая идея детства встраивается в систему идей и образов раннего периода творчества Багрицкого – стихи о путях и путниках, морях и моряках.

«Звезду мордвина» можно сопоставить с произведениями средневековой «школьной» поэзии (например, лирикой вагантов – «Прощание со Швабией»), которая узнается по мотивам отплытия, прощания, описания будущей учебы и обещания возвращения.

Багрицкому была близка средневековая по своему происхождению форма *поэмы для театра* (эту форму разрабатывал и П.Г. Антокольский). В его эксперименте с синтезом лирики, эпоса и драматургии возрождались синкретичные формы искусства, прежде всего, так называемый школьный театр, с XII слу-

живший целям богословского, а затем и светского просвещения, в XIX в. утвердившийся в гимназиях и училищах, наряду с развитием домашних детских театров²⁰⁵. Работа поэта над произведениями для детей сопровождалась завершением его экспериментов с жанрами поэмы для театра и школьной драмы²⁰⁶, пытаюсь приспособить эти жанры для антибогословского нравоучения.

Стихотворения для детей «Соболий след», «Звезда мордвина», как и поэма «Смерть пионерки», отличаются своеобразной формой, типологически близкой к форме поэмы для театра («Смерть Пионерки», кроме того, имеет признаки школьной пьесы). Оба стихотворения имеют несколько частей, подзаголовки, вставные монологи персонажей и стихи от имени автора; текст удобен для декламирования, его легко разыграть по ролям. Многие из этих черт присущи и поэме. Степень обобщения в образах персонажей весьма велика, но не достигает при этом характерной для средневековой школярской литературы абстрагированности. Воспитательная направленность стихотворений выражена слишком очевидно, круг лиц и явлений максимально сужен, с отсечением быта, всех мешающих замыслу личных связей персонажей (например, в обоих стихотворениях не упомянута мать).

Поэма «Смерть пионерки» (1-е изд. – М., 1932) написана в апреле-августе того же года в московском дачном пригороде Кунцево под впечатлением от смерти девочки. Валентина Дыко была дочерью хозяев дома, в котором снимал жилье Багрицкий с семьей. Ее двоюродная сестра-ровесница Галина Северина начала свой очерк воспоминаний о жизни в Кунцево с рассказа самого поэта о Вале: *«Она была очень рьяной пионеркой, в противоречие своему домашнему быту... Но вот она заболела скарлатиной... Перед смертью к ней пришла мать и принесла ей крест. И она даже перед смертью подняла руку, отдала салют и так умерла... Вот это, как она умерла, мучило меня два года»*, – говорил поэт деткорам «Пионерской правды» в марте 1933 г. (Эдуард Багрицкий 1973: 196). Сестра считала, что им с Валею *«повезло»*, когда рядом поселился Багрицкий. Но мать Вали, Елизавета Лаврентьевна, была иного мнения (*«Если б знала, ни за что не сдала бы ему квартиру!»* – там же: 199). Формально конфликт между родителя-

ми и постояльцем, «сманившем» дочь, после смерти Вали завершился переездом Багрицких в Москву, но трагическое противоречие, обозначившееся в этом конфликте, нельзя было снять так же легко. В поэме утверждается точка зрения антагониста *«человека предместья»*.

Важно отметить, что поэт не придерживался фактов, а сочинил историю, как любил он сочинять «биографии» своим приятелям. Прежде всего, мать Вали не надевала на нее крест. Она не собирала приданое и сама разрешила вступить в пионеры. Поэма матери решительно не нравилась именно отступлением от фактов (Эдуард Багрицкий 1973: 234). Мотив отказа от креста связан не с Валентиной Дыко, а с другой девочкой – Верой. Она была дочь охотника, жила в архангельской глуши, умерла от воспаления легких. От креста она отказалась из-за неверия в спасение, а не из верности пионерской клятве. Багрицкий видел умирающую девочку в сентябре 1929 г., за год до смерти Вали (Эдуард Багрицкий 1973: 242–244). Валя умерла поздней осенью 1930 г. Этот был тот год, когда Ю.К. Олеша, друг и родственник Багрицкого (они были женаты на сестрах Суок), *«самым решительным образом»* утверждал, что *«беллетристика обречена на гибель»*: *«Стыдно сочинять. <...> Нужно писать исповеди, а не романы»* (запись в «Чукоккале» от 9 фев. 1930 г.). Исповедальность присуща «Смерти пионерки», но в заметно меньшей степени, чем другим произведениям («Февраль», «ТВС», «Последняя ночь»).

В поэме пионерка умирает не поздней осенью, а поздней весной. Поэт описывает как происходящее в настоящем времени событие, которое он наблюдал летом 1929 г., – районный слет пионеров накануне Первого Всесоюзного пионерского слета: *«Заслоняют свет они / (Даль черным-черна)»*.

Таким образом, вымысла в сюжете поэмы гораздо больше, чем реальной основы, а центральный образ «собран» из двух прототипов, по меньшей мере.

Написание поэмы совпало с десятилетием Всесоюзной пионерской организации, да и в целом поэма явилась итогом развития пионерской темы в поэзии 20-х годов, в которой высшими достижениями были газетно-эстрадные агитационные стихи В.В. Маяковского и, в частности, его «Песня-молния», написанная к

25 авг. 1929 г. – дню закрытия Всесоюзного пионерского слета. Маяковский так и не создал для детей большой поэмы, его сотрудничество с педагогами, с детскими организациями и «Пионерской правдой» вылилось в создание ряда стихотворений. «Смерть пионерки» явилась не только этапным произведением в творчестве Багрицкого, но и завершением более общих тенденций, заданных в стихотворной публицистике 20-х годов.

Поэме предшествовала бурная дискуссия по вопросам о «новой» детской литературе, в которой Багрицкий принял участие. Он выступил на совещании по вопросам современной детской книги, проведенном в начале апреля 1932 г. по инициативе «Литературной газеты»; кроме него, участвовали еще А.Л. Барто и П.А. Павленко. Е.О. Путилова (1982: 72) кратко изложила точку зрения поэта: *«подлинная детская литература появится лишь тогда, когда писатели будут писать для детей “так же серьезно, как и для взрослых”. Неудовлетворительное положение на фронте детской литературы Багрицкий объяснял тем, что современная книжка либо засушена, либо сентиментальна. Создавать детскую книгу надо, отталкиваясь прежде всего от миропонимания ребенка, от его требований. С особенностью этого миропонимания Багрицкий связывал секреты специфики детской книги, ее сюжетосложения, фабулы, диалога, возможностей психологической нагрузки».*

«Смерть пионерки» явилась подтверждением критической позиции автора. Это его практический аргумент в пользу «новой» детской книги – серьезной, романтической и героической. Аргумент был принят и позднее послужил в защиту советской идеологии.

Поэма вошла в книгу «Последняя ночь» (1932), вслед за поэмами «Последняя ночь» и «Человек предместья» (обе написаны в том же году). «Последняя ночь» – это первая часть и эпилог незавершенной трилогии о судьбах интеллигенции в революции. Ее особенно высоко ценил Олеша, да и автор считал *«самой перспективной»*. Напротив, по воспоминанию поэта Н. Любимова, «Смерть пионерки» Багрицкий считал неудачной: *«Когда он писал поэму, она ему нравилась, а напечатал – разочаровался. <...> сам же он призывал ничего не “брать в*

лоб”, а в “Смерти пионерки” прибегнул к приему, которым запрещал пользоваться и себе и другим, который он применял разве в стихотворениях “на случай”. В итоге вместо полноценной третьей части лирико-философской сюиты получилась, по его мнению, вырывающаяся из стиля “прямолинейная агитка”» (Эдуард Багрицкий 1973: 300). Между тем, именно эту «неудачную» часть учили советские школьники наизусть, она стала каноническим примером советской детской поэзии. Так называемые «литературные композиции», исполняемые на школьных праздниках, редко обходились без включения стихов о боевой юности. Однако эти стихи слабо связаны с предыдущими частями поэмы, содержание которых не столь однозначно, а форма гораздо более сложна.

«Человек предместья» и «Смерть пионерки» связаны общей сюжетной линией и образом пионерки. «Последняя ночь» и эти две поэмы предваряются авторскими стихотворными эпиграфами со сквозным мотивом весны и общим знаком птицы. В первой – «Весна еще в намеке...» и черный дрозд, во второй – «Вот зелены прозябли...» и подмосковный зяблик, в третьей – весна грозы, листвы и «пеночки зеленой / Двухоборотный свист». Трилогия поэм объединена движением трех весен, трех образов весны, озвученных пением трех разных птиц.

Эпиграф к первой поэме трилогии – «Весна еще в намеке...» – содержит легчайший, почти воздушный намек на латинское выражение *primavera*, означающее «первая весна». Широко популярен живописный образ Примаверы, созданный С. Боттичелли. В новелле из цикла Н.С. Гумилева «Радости земной любви» влюбленный поэт Кавальканти умирает и, вместо того, чтобы подняться по золотой лестнице к трону Бога-Отца, просит у Светлого Ангела дозволения спуститься по ней на землю – к «прекрасной Примавере». О «первой весне» рассуждал К.Г. Паустовский в мемуарной «Книге скитаний», в которой целая глава посвящена Багрицкому. Кроме того, значение «первая» парадоксально связывает Примаверу с «пионеркой», а имя Валентина, в свою очередь, имеет, благодаря западноевропейскому весеннему празднику, коннотацию «любовь».

Сквозные мотивы трилогии – бессилие обманутого человека перед темной силой, наставшей морок. Эти мотивы могут быть связаны с сюжетами шекспиров-

ских пьес «Гамлет», «Двенадцатая ночь», «Ромео и Джульетта», «Буря». Творчество английского классика Багрицкий и Олеша хорошо знали еще по занятиям в одесском университетском кружке «Зеленая лампа» под руководством профессора В.Ф. Лазурского, старого шекспиролога. Мотив таинственного обмана, повлекшего за собой гибель человека, есть и в олешинском романе «Зависть». Оба писателя в произведениях разных жанров не только использовали имя Валя, но рассказали историю борьбы за душу Вали. Впрочем, мотивами «первой весны» и борьбы за душу девы интертекстуальность «Смерти пионерки» не исчерпывается.

От двух поэм трилогии «Смерть пионерки» резко отличается неожиданным поводом к написанию и иначе поставленной творческой задачей – *«написать как можно проще»*²⁰⁷. В черновике (цит. по изд.: Люборева 1975: 89) осталось пробное подражание детским стихам:

А сквозь темень – зайчик

Топ-топ-топ.

...А из тьмы охотник

Хлоп-хлоп-хлоп...

Очевидно, поэт хотел было использовать «детский» стиль, как он представлял его по распространенным изданиям. Однако рядом был сын, воспитываемый на новой литературе, на стихах Сельвинского. Смерть девочки была его личной драмой: он, восьмилетний, дружил с тринадцатилетней Валею, они учились в одной школе. Вероятно, потребность найти иной тон, без примеси старой сентиментальности, заставила поэта писать поэму для детей по законам классической трагедии, без скидок на жалость к читателю. В итоге именно «Смерть пионерки» надолго вошла в детское чтение, а два стихотворения, сложенные под общее представление о том, какими должны быть стихи для детей, скоро были забыты.

«Смерть пионерки» отличается от «Звезды мордвина» и «Собольего следа» и своей жанровой установкой – это поэма. Здесь ритмико-музыкальное начало организует все эпические элементы и сюжетное действие таким образом, что в

план содержания включается и не вербализуемое номинативным порядком значение. Лозунги, клятвы, политический и религиозный призывы присутствуют, но не они определяют ключевой замысел автора. Элементы эпики, они подчинены лиромузыкальному плану произведения.

Поэма напоминает стихотворное либретто для оперы – форму, известную Багрицкому²⁰⁸. Присущая оперному жанру полифония передана в поэме через сплетение тем, своего рода музыкальных партий: смерть, гроза, предсмертные видения девочки, горе матери, две песни – о героическом прошлом бойцов и о будущем детей. Поэма, как в кольцо, замкнута песнями: эпиграф звучит отрывком из песни, а финальный катарсис звучит в пионерской песне:

И выходит песня
С топотом шагов
В мир, открытый настежь
Бешенству ветров.

Музыкальные истоки поэмы восходят к «Сказанию о море, матросах и Летучем голландце» (1921–1922): их роднят «*вагнеровский <...> прибой*» и миф о Валгалле. Верный манере указывать источники вдохновения, Багрицкий предпослал своему «Сказанию о море...» эпиграф – отрывок из древнескандинавских сказаний Свена-Песнетворца о Валгалле²⁰⁹, а в первой строфе напомнил об опере Рихарда Вагнера «Летучий Голландец» (Багрицкий 1984: 227):

Замедлено движение земли
Развернутыми нотными листами.
О флейты, закипевшие вдали,
О нежный ветер, гудящий под смычками...
Прислушайся: в тревоге хоровой
Уже труба подымлет глас державный,
То вагнеровский двинулся прибой,
И восклицающий, и своенравный...

Поэзия Багрицкого – одна из последних волн *«вагнеровского прибой»* в русской культуре, начавшегося в 1880-х годах (Рицци 1993: 117–135). В «партитуре» «Смерти пионерки» автор ввел звучание любимых вагнеровских инструментов: лейтмотив, соединяющий эпиграф и поэму, – песня пеночек – в реальности зазвучала бы флейтою, *«бешенство ветров»* передано трубами (*«Трубы. Трубы. Трубы / Подымают вой»*), громовой раскат – литаврами и барабанами, намек на них дан в созвучиях:

Красное полотнище
Вьётся над бугром.
«Валя, будь готова!»
Воскликает гром.

В мифе о Валгалле гармония осуществляется через *«содружество ворона с бойцом»*, т.е. через устремленность воинов к престолу бога Одина (волк и вороны – спутники Одина). *«Вагнеровский прибой»*, слышный в поэме, позволяет включить в исследование некоторых героев скандинавских мифов: Тор – бог-громовержец, Локки – олицетворение огня, разрушительной стихии, своего рода дьявол-искуситель среди богов.

Проявилась и другая черта стиля Багрицкого: смешаны разные пласты истории и культуры – средневековое западноевропейское сказание о Летучем Голландце и древнескандинавский миф о Валгалле, боге Одине, валькириях.

«Сказание о море...» имеет изъяны в художественной форме: растянутые, клишированные, книжные по происхождению описания, туманный мистицизм куда слабее фольклорных фантастических сказаний о море (силу этих не украшенных литературными средствами народных творений хорошо передал А.С. Грин в своих повестях и рассказах). В «Смерти пионерки» форма уже вполне самостоятельна, оригинальна, и только мелкие детали указывают на связь произведения с прежними лирическими мотивами.

Трагедия, назревающая на земле, отражается в небесах – там разворачивается гроза, пришедшая с севера (скандинавский мотив):

От морей ревучих

Пасмурной страны
 Наплывают тучи,
 Ливнями полны.

Включение в пропитанное политической идеологией произведение фольклорно-мифологического плана отвечало самым общим тенденциям развития промарксистской литературы. К. Маркс в своих историко-манифестационных произведениях, так хорошо изученных в России, нередко использовал в качестве стилизованных оборотов мифопоэтические образы: «*призрак коммунизма*», «*духи прошлого*»^{схх}.

Юношеское увлечение Багрицкого поэзией Гумилева в «Смерти пионерки» сошло на нет, скорее автор пошел здесь по пути германских символистов, отвергнутых поэтом-акмеистом.

Прототипичность образа Вали-Валентины несомненна, но ею не исчерпывается содержание типизации. Поэма посвящена не только памяти умерших девочек, но, скорее всего, еще каким-то лицам. Валя-Валентина – символ эпохи, дробящийся на множество реальных подобию.

Возможность утверждать так дает обращение от лица поколения: «*Нас бросала молодость на кронштадтский лед...*». В подавлении Кронштадтского мятежа участвовал юный А.П. Голиков – в будущем писатель Гайдар, друживший с Багрицким, часто гостивший в Кунцево и недолго живший там.

Вспоминается также имя сверстницы Багрицкого – Л.М. Рейснер (1895–1926). Красавица, большевичка, воительница, писательница и журналистка, она была воплощением духа эпохи. В нее был влюблен Гумилев, Вс. Вишневский писал с нее образ Комиссара в «Оптимистической трагедии». Рейснер умерла от тифа. Допустимо, что образ Вали-Валентины и гимн боевой молодости также связаны с воспоминанием Багрицкого о «валькирии» гражданской войны, тем более что ее слава была связана и с отрицанием традиционной этики.

Мотив бреда Валентины перекликается с реальным эпизодом, рассказанным К.Г. Паустовским (1964: 91), – о его комнате в подвале, в которой поселился переехавший из Одессы в Москву Багрицкий:

«В коридоре дефективная соседская девочка стояла у телефона и, держа трубку вверх ногами, без конца повторяла:

– Я слушаю, слушаю, слушаю...

<...>

Родители дали этой девочке роскошное имя Эволюция. Но потом они спохватились, отсеки начало имени, и девочка навсегда осталась Люцией.

Во всяком случае вечное жалобное бормотание Люции «Я слушаю, слушаю, слушаю» придавало жизни в подвале несколько зловещий оттенок».

«Дефективная» девочка жила в перевернутом мире, у нее было два имени, одно – зовущее в будущее, другое – в прошлое. Эволюция-Люция – Валя-Валентина: в созвучных именах девочек поэт мог слышать птичий щебет, в повторении «*Я слушаю, слушаю, слушаю...*» – монотонный голос птицы: «*Двери открываются. / (Спать. Спать. Спать.)*»

Багрицкий, с его страстью к птицам, не мог не заметить блестящую олешинскую метафору в «Трех толстяках» – девочка с волосами, как перья у серой птички. Это была метафора неизбежная, точная, но использовать ее вторично было нельзя – она была одним из знаков стиля «короля метафор». Вместо волос-перьев – «*бедный ежик / Стриженных волос*» девочки-птицы.

Поэт, избравший литературную маску «птицелова», пересмешника и обманщика птиц и девушек, выстроил кульминационный фрагмент поэмы особенно тонко:

«Валя, будь готова!»

Воскликает гром.

<...>

«Я всегда готова!» –

Слышится окрест.

На плетёный коврик

Упадает крест.

Гром слышен, но не виден, его призыв неотвратимо подчиняет волю. Валя отвечает с готовностью незримому голосу-манку. Мелкие детали – плетеный ков-

рик и крест (с петлей шнурка) – напоминают орудия птицелова. Девочка умирает, избегнув плетеных ловушек, но поверив «манку» грома. Сюжет смерти девочки сближается с сюжетом похищения души, персонифицируемой в образе птицы. А.Н. Акимова (2003: 301–306) в своем опыте прочтения поэмы также пришла к выводу о губительной силе грозы, о заблуждении Вали, отказавшейся от единства с миром семьи.

Самый яркий фрагмент поэмы – гимн боевой молодости. Звуки и образы минувших битв явственней, резче, чем образ домашнего мира в причитаниях матери (изба, приданое, корова).

Пионерка умирает в разгар «третьей» весны 1932 г., в пору, когда автору очевиден был уход в прошлое героического времени и наступление времени нового, еще неясного, но отнюдь не романтического. *«Вот и все»*, – это и есть настоящий финал, за которым следует агитационный, полный оптимизма, но все-таки ослабленный постфинал: *«Подымает песню / На голос отряд...»*. Так трагедия переходит в агитационную драму, читатель не успевает вполне пережить катарсис, как его уже успокаивают и ободряют. Аналогичный прием ослабления трагического сопереживания использовал Гайдар в «Сказке о военной тайне...»: сразу после слов *«И погиб Мальчиш...»* следует описание победы красной конницы и почестей погибшему герою.

Так формировался канон «новой» «героической» литературы для детей, в который входит сочетание трагической развязки сюжета и оптимистический постфинал. В частности, этому канону соответствуют произведения о пионерах-героях. С. Г. Леонтьева (2005: 95), характеризуя модель изображения пионера-героя, выделила, в числе прочих, *«признаки предначертанности будущей героической жизни, начиная с особенностей рождения (например, в день Великой Октябрьской революции) и заканчивая проявлениями задатков будущей неординарной судьбы: ранняя сознательность, спортивность и пр.»*. Заметим, что предначертанные подвиг и смерть юного героя – сюжет из литературы римского стоицизма, обновленный романтиком В. Гюго и многократно использованный в русской литературе рубежа XIX–XX вв. (например, рассказы Ф.К. Сологуба). В

ранней советской литературе этот сюжет ярче всего воплощался в формах поэтического иносказания – сказке, песне, поэме.

Необычайно высокая смертность детей и подростков, их массовая беспризорность в 20-х – начале 30-х годах^{ссхi} заставили писателей по-новому подойти к теме смерти ребенка. К.Г. Паустовский описал реальную смерть беспризорника от болезни, которого он так и не смог спасти, А.П. Гайдар – гибель вымышленного мальчика Альки и Мальчиша-Кибальчиша от рук врагов, А.П. Платонов – смерть девочки от холода на строительстве «общего дома». Каждый из писателей представил умирающего ребенка символом эпохи, и в этом, пожалуй, главное отличие трактовки древнего сюжета в ранней советской литературе. Каждый из них решил эту тему, не прибегая к мистическим мотивам. Своеобразие решения Багрицкого, на их фоне, состоит как раз в возвращении в мистический дискурс, образованный обращением романтиков к народным страшным поверьям (например, баллады «Erlkönig» Гете и «Лесной царь» В.А. Жуковского).

* * *

Поэма «Смерть пионерки» была рассмотрена критиками как окончательный политический выбор Багрицкого. Поскольку они занимались не художественно-критическими анализом, а политическим судом, то сложные подтексты поэмы ускользнули от их наблюдений. В итоге поэма была отнесена к вершинам социалистической литературы и даже рекомендована для детского чтения.

Критик В. Литвинов (1936: 1–4) ставил вопрос о детском издании произведений Багрицкого, в которое предлагал поместить поэмы «Дума про Опанаса», «Смерть пионерки», стихотворения «Птицелов», «Тиль Уленшпигель», «Джон Ячменное зерно», «Песню о рубашке», неоконченную композицию «Тарас Шевченко». Критик сетовал, что «Дума про Опанаса» и «Смерть пионерки», хотя и включены в школьную программу, мало знакомы читателям, даже взрослым. С его точки зрения, *«Смерть пионерки» – лучшее произведение о пионере. Но она менее доступна детям, чем “Дума про Опанаса” – сложна ее композиция*. Он счел неподходящими для детей такие стихотворения об отрицании старого мира, как «Происхождение»: *«Знакомясь с творчеством Багрицкого, дети*

могут научиться не столько ненавидеть всю гнусность прошлого (здесь больше даст Владимир Маяковский), сколько любить новое, любить землю, людей, природу, научиться видеть их, слышать и наблюдать». Противоречие в оценке В. Литвинова характерно для идеологической критики того времени: думать о счастье всех людей – и не видеть, не слышать мать. Этические противоречия поэмы были игнорированы критикой.

Подобные превратности ждали и другие книги со сложным и неоднозначно понимаемым содержанием: их прочитывали под политическим углом зрения, объявляли достижениями социалистического реализма, так или иначе приспособляли для детских и юношеских изданий. «Взрослые» писатели в добровольно-принудительном порядке объявлялись «детскими». Вот несколько примеров (Витман 1958: 325–335). В 1931 г. вышел для детей сокращенный женою Д.А. Фурманова роман «Чапаев». В 1932 г. «Разгром» А.А. Фадеева был трижды переиздан для детей, в 1933 г. для детей младшего возраста отдельным изданием вышел отрывок «Метелица», затем он переиздавался ежегодно, вошел в школьную программу. В 1936 г. роман Н.А. Островского «Как закалялась сталь» издан для школьников. А.Н. Толстой сам переработал для детей романы «Петр Первый», «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина». К.Г. Паустовский сделался «детским» писателем после того, как его повесть «Кара-Бугаз», замысел которой был сугубо взрослый, был принят к изданию Детгизом, а затем книга вошла в рекомендательные списки для школьников.

Похожее происходило со «взрослыми» произведениями о детстве, написанными до революции и в советское время, – «Детством» М. Горького, «Рыжиком» А.И. Свирского, «Открытием мира» В. Смирнова, «У нас на Буле» А. Тальвира, «Первыми радостями» К.А. Федина, «Далекими годами» К.Г. Паустовского, «Повестью о детстве» М.Е. Штительмана и др. Отбор для детских изданий проводился также в историко-биографической, научно-фантастической, приключенческой литературе. Можно сказать, что интересами юных читателей оправдывался интерес политических заказчиков. А.Н. Толстой (1949: 382), выступая в 1936 г. на совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ, подвел

аргумент под сложившуюся практику формирования детского чтения: *«Ребенок хочет затащить в свой детский мир нового человека – героя, строителя новой жизни...»*.

Таким героем и была представлена Валя-Валентина. А.П. Селивановский, один из руководителей РАППа, увидел в «Смерти пионерки» второй и притом главный рубеж на пути поэта. Первым рубежом он назвал «Думу про Опанаса» (1926), начальный же этап оценен им как *«романтическая беспомощность Багрицкого перед действительностью»*. Критик заметил *«отставание его поэзии от поступательного движения социализма»* и *«некоторую растерянность перед каждым новым поворотом революции»*. «Смерть пионерки» для Селивановского – окончательное преодоление поэтом *«интеллигентско-мелкобуржуазного характера»* собственной поэзии. Критик поставил эту поэму выше «Последней ночи» и «Человека предместья»: *«В этой поэме Багрицкий в первый раз подходит к развернутому образу человека, созданного пятилеткой, в ней он в первый раз стремится дать социалистическую трактовку одной из так называемых “вечных тем”. В этом разрезе “Смерть пионерки” представляет большой интерес не только для новой главы в творчестве самого Багрицкого, но и для поисков социалистического качества всей современной советской поэзии»*^{сххii}. Селивановский выправлял творческий портрет поэта, выдавал желаемое за действительное, когда писал: *«В книге “Победители” (стихи 1929–1930 годов) Багрицкий неоднократно возвращается к теме преодоления романтизма. Для него эта тема по существу являлась темой узнавания подлинного лица эпохи...»*. При этом последнее из утверждений критика является моментом истины. Тайна лица эпохи действительно составляет главный предмет поэтической интуиции Багрицкого: опрокинутый треугольник лица Феликса Эдмундовича – только ночной призрак, а лицо умирающей девочки – дневная реальность.

И.М. Беспалов, один из основателей группы «Литфронт» (1930–1931), осколка РАППа, доказывал обратное тому, что утверждал неистовый рапповец Селивановский: *«Багрицкий был и остается романтиком и в “Последней ночи”, и в “Смерти пионерки”, и в либретто “Думы про Опанаса”»*^{сххiii}.

Дальнейшая судьба «Смерти пионерки» связана с советским кругом детского чтения. Поэма вошла в школьные хрестоматии, учебники для студентов-педагогов. Например, Я.А. Чернявская в соавторстве с И.И. Розановым (1984: 69) писала о *«типичном образе пионерки 30-х годов»*: *«Поэт восхищается волей пионерки, сравнивает ее убеждения с убеждениями героев гражданской войны»*. Идеологическая оценка надолго «закрыла» сложный подтекст поэмы.

2.7. Возвращение к реалистической традиции литературы о детстве и для детей в творчестве А.П. Гайдара

Жизни и творчеству А.П. Гайдара (1904–1941) посвящено множество научных и критических работ^{ссxiv} (особо значимы для нашего исследования работы биографов Т.А. Гайдара, Б.Н. Камова, литературоведов Н.И. Рыбакова, Е.О. Путиловой, Б.С. Кондратьева, критиков А. Ивича, С. Сивоконя). И все же наличие белых пятен дало повод для разоблачительных выступлений против писателя в годы «перестройки». Научный подход предполагает иной принцип оценки, поэтому здесь проигнорирована бурная полемика 1990-х годов вокруг имени Гайдара, в которой автору диссертации довелось участвовать^{ссxv}.

Самым большим белым пятном является контекст общественно-политических и литературных идей, в рамках которого развивалось творческое сознание писателя. Эта проблема в нашем исследовании имеет принципиальное значение, поскольку она связана с более широким вопросом о судьбе классической концепции детства и «старой» модели детской литературы в условиях смены культурного кода.

Много писали о фольклорных началах творчества Гайдара, о его дружбе с Р.И. Фраерманом, К.Г. Паустовским и другими участниками кружка «Конотоп», но слабо выяснена роль литературы начала века, гимназической литературы, да и вопрос об отношении Гайдара к военно-политической борьбе остается дискуссионным. Писатель оставил в своих художественных произведениях, дневниках и письмах немного упоминаний о книгах и авторах прошлого времени, он редко опирался на литературные топосы читательского сознания (возможно, учитывая образование своего читателя). Чужда была писателю работа критика, которая

обычно дает подробную картину общественно-литературных взглядов. Его наследие до известной степени герметично и может быть вполне понято только с привлечением контекста.

Первая контекстная зависимость определяется выбором псевдонима, вокруг которого так много споров^{схxvi}. Большинство догадок о псевдониме ведут в дописательскую часть биографии, скорее всего, в детство, в Арзамас. Следовательно, связь гайдаровского творчества с дооктябрьской культурой теснее, нежели можно счесть по большинству имеющихся работ.

На наш взгляд, ни Священное Писание, ни начатки античности не задели ума и сердца арзамасского мальчика. Некоторое влияние на него могли оказать духовные песни богомольцев, тянувшихся через Арзамас в Дивееву пустынь. Эти впечатления могли найти подкрепление в юности, когда он воевал в Енисейской губернии и видел вблизи жизнь староверов^{схxvii}. Однако едва ли Гайдар питал почтение к Церкви. Так, в пьесе «Прохожий» есть деталь, ясно выражающая отношение писателя к святыням Дивеева (*«Патроны не позабудьте! Под иконой Серафима Саровского. Две коробки там запрятаны»* (Гайдар 1979–1982: Т. 2: 327). Вместе с тем, следы влияния духовных песен и народных сказок обнаруживаются в сказке о Мальчише-Кибальчише. Сам гайдаровский стиль («ребячий» или «подростковый» сказ) образован соединением детской речи (инварианта народной речи) и литературно-устного повествования, как доказано Н.И. Рыбаковым (Творчество Аркадия Гайдара 2006: 27, 29).

Что касается античности, то немногие следы знакомства с нею могут вести не только в детские годы, но и в пору усеченного военного образования и самообразования, в план которого издавна входили сведения о спартанцах, римских стоиках, древних войнах. Один из отголосков чтения «Писем к Луцилию» Сенеки слышен в «стоических» рассуждениях Сережки Чубатова о страхе и нежелании собственной смерти, во внутреннем принятии ее неизбежности, в самостоятельном, свободном выборе смерти ради пользы, при этом античное литературное и русское народное понимание «судьбы» уравниваются. Сережка Чубатов – стойкий воин и крестьянин: *«Помирать никому не охота... Об этом*

еще в древности философы открытие сделали. <...> А день был такой цветистый <...> И окончательно было помирать неохота – но судьба. <...> То есть раз и так и эдак конец выходит, то помри толком, чтобы от этого красным польза была, а белым вред» (Гайдар 1964: Т. 3: 327–330).

Учитывая революционные настроения родителей, в особенности отца, можно полагать прочитанной библиотечку начинающего подпольщика – о подвиге и гибели Гавроша, о расстреле юного коммунара, отпросившегося отдать матери часы, вообще о тех героико-романтических сюжетах Французской революции, которые подарил русским читателям Виктор Гюго. Это предположение, однако, не подтверждается в школьной анкете, заполненной в 1917–1918 учебном году, в которой подросток на вопрос о любимом писателе ответил: Гоголь, Пушкин, Толстой, Жюль Верн (Гайдар 1979–1982: Т. 4: 249). Более двадцати лет спустя в письме от 3 июня 1939 года Гайдар заявил: *«Весь и всем я обязан Гоголю, Гофману, Диккенсу и Марк Твену»* (там же: 406). Обращает на себя внимание и несовпадение списков, и неизменная постановка на первое место Гоголя: его он особенно любил, много цитировал наизусть, а значит, гоголевский мир с его фантазмагорией и реализмом, христианским пониманием добра и зла вошел в гайдаровский мир как подоснова.

Что, помимо школьной классики и книг из библиотеки «хорошей детской» в доме провинциальных интеллигентов, мог читать мальчик?^{ccxviii}

Писатель А.П. Голиков поначалу использовал приемы из набора массовой литературы о сыщиках и индейцах (например, рассказ «Угловой дом», 1925), постепенно и уверенно заменяя их приемами более сложной поэтики, позволяющей углубить содержание произведения. Иными словами, в отличие от писателей более благополучных поколений, Гайдар вначале имел сравнительно небольшой багаж знаний о литературе, но быстро и осознанно добирал его (в частности, из богатейшей библиотеки своего друга Р.И. Фраермана), при этом критически оценивая литературные факты. Например, в повести «Школа» (1928–1930) есть иронические отсылки к Майн-Риду и литературе о Французской революции. *«Светлое царство социализма»* увлекает юного героя *«своей*

загадочной невиданной красотой больше, чем далекие экзотические страны манят начитавшихся Майн Рида восторженных школьников»; «*Что бы я ни говорил, как бы я ни возбуждал себя, мне окончательно не хотелось идти открываться и становиться к стенке. Сознавшись себе в этом, я покорно лег опять на подушку и тихо заплакал над своим ничтожеством, сравнивая себя с великим мальчиком из далекой Французской революции*»^{ссхix}.

В разгар мировой войны Аркадию Голикову было десять-одиннадцать лет, его родители были профессиональными педагогами с «левыми» взглядами, с современными педагогическими идеями. Духовное формирование сына пришлось на время шовинистической пропаганды, поэтому он «не раздумывая ни минуты» перешел от игр в войну к реальному участию в ней.

Семнадцать выпусков «Биржевых ведомостей» с записками Н.С. Гумилева были доступны Аркадию, ждавшему вестей о действующей армии и отце-фронтовике. Следы влияния военной художественной публицистики в творчестве писателя не оставляют сомнений в его знакомстве с подобной литературой. Некоторые основания для постановки вопроса о влиянии Гумилева на гайдаровскую прозу есть, судя хотя бы по фразе из «Военной тайны», вменяемой в вину писателю его отрицателями: «*И тогда всем стало так радостно и смешно, что, наскоро расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай, угощая хлебом бежеских мальчишек и девчонок, которые смотрели на них огромными доверчивыми глазами*» (Гайдар 1979–1982: Т. 2: 40–41).

Во всяком случае, воевать мальчик Голиков учился сначала по «Биржевым ведомостям» и подобной прессе. Впоследствии Гайдар и в журналистской работе, и в работе писателя легко использовал стилевые приемы газетной публицистики. О лироэпических приемах повествования в прозе Гайдара писали много, обычно объясняя их фольклорными истоками творчества. Представляется, что дополнительным примером ему служили «Записки кавалериста» Гумилева с их пафосом «веселого дела» и уже отмеченным нами приемом – мгновенным переходом от детального описания настоящего к эпическому обобщению о прошлом.

В круге чтения вполне мог оказаться рассказ известного на рубеже веков детского писателя Г.А. Мачтета «Васька-горнист» – на военно-патриотический сюжет: пастушонок Васька отправляется на войну вместе с односельчанами, возглавляемыми помещиком (действие происходит в Севастопольскую кампанию). Есть и комплиментарная рецензия на рассказ, послужившая к широкому распространению рассказа в школьном преподавании (Что читать детям 1898: 57). Могла оказаться в круге чтения (хотя бы через сестер) *«повесть из недавнего прошлого»* К. Лукашевич «Босоногая команда» (СПб., 1896), положительно отмеченная в том же выпуске «Что читать детям» (с. 50). Книги Лукашевич отчасти относили к народническому направлению в детской литературе, развивавшемся с 1870-х годов. Оставаясь в пределах типологического сравнения, заметим, что название гайдаровской повести «Тимур и его команда» звучит куда лучше, чем «Босоногая команда». Одна из идей Гайдара – о том, что уличные ребята могут быть не угрозой для домашнего ребенка, а хорошими товарищами, – точно соответствует идее в повести Лукашевич. Писательница вывела почти диккенсовских персонажей – супругов-благотворителей, взявших под опеку уличных детей. Гайдар, наоборот, сделал детей попечителями стариков. Озлобленной дочери, меняющей по ходу повествования отношение к *«босоногой команде»* (у Лукашевич) соответствует строгая девушка, не доверяющая мальчишкам, – у Гайдара.

Стилистика прозы Гайдара несет на себе следы сильного влияния русских классиков. Например, рассказ «Чук и Гек» (1939) подтверждает любовь к гоголевской фантастической прозе^{ссхх}, а рассказ «Р.В.С.» (1925, 1934) – уважение к творчеству В.Г. Короленко, придавшее глубину содержания «пинкертоновскому» сюжету и романтический дух – реалистическим описаниям. Б.С. Кондратьев (2001: 127) выявил сильное влияние на Гайдара Ф.М. Достоевского, подчеркнув общий для писателей принцип изображения детей и подростков – *«раннее взросление»*. Писатель свободно сочетал русские и зарубежные традиции; так, в повести «Судьба барабанщика» (1938) в «гоголевском» пространстве разворачивается «марктовеновский» сюжет, а в системе персонажей угадываются приемы

Диккенса.

А.П. Гайдар начинал путь в военную беллетристику с простой формы повести, собранной из записок. Даже громоздкое и не «романное» название первой его вещи выдает в нем литератора-новичка – «В дни поражений и побед» (1923–1924). Однако уже здесь он нашел одну из своих главных тем – юный доброволец на войне. По мере роста мастерства форма произведений усложнялась, разнообразилась, а герой становился все младше, пока наконец не достиг возраста «мальчиша» – четыре-пять лет. Тогда-то и стало возможно написать о том, что занимало современников, – о «военной тайне». Почему армия, состоявшая наполовину из необученных юнцов, победила профессиональную армию «буржуинов»? – *«Быстрота и четкость, с которой выполнялись передаваемые штабом распоряжения, неприятно поразили меня. Вышколенные юнкера и вымуштрованные казаки, из которых состоял сводный отряд, были не похожи на наших храбрых, но горластых и плохо дисциплинированных ребят»*. У Гайдара был свой ответ, который он сверял с книгами о войне других писателей: «Война и мир» Л.Н. Толстого (образы мальчика-воина Пети Ростова и его старшего брата Николая Ростова), военные записки Н.С. Гумилева.

Зарубежные координаты литературного контекста обозначаются часто называемыми именами М. Твена, Ф. Купера, Ж. Верна и других авторов остросюжетной беллетристики. Кроме того, заслуживает внимания сборник, вышедший в Москве в 1930 г., – «Алый знак доблести» Стивена Крена (Stephen Crane, или Крейн в современной транскрипции; даты жизни: 1871–1900). Американский автор писал о войне Севера и Юга, никогда им не виденной, но прочувствованной, не без влияния прочитанных в детстве «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого. В двадцать пять лет его имя стало широко известно благодаря роману «Алый знак доблести». Роман получил восторженный и подробный отзыв Дж. Конрада, переиздавался и мгновенно расхodziлся среди читателей, желавших понять войну иначе, чем предлагалось пропагандой. Трудно представить, чтобы Гайдар не ознакомился с этим бестселлером батальной прозы, тем более что героем его «Школы» является подросток-доброволец, как и в романе Крейна. По-

весть в начальной редакции («Обыкновенная биография») и в окончательной редакции («Школа»)^{ссхxi}, а также русское издание сборника Крейна вышли в одном и том же году^{ссхxii}, сам же Гайдар жил тогда в Москве.

С. Крейн представил внутренний мир юного новобранца-добровольца, подпавшего под гипноз пропаганды. Герой – один из множества подростков, воюющих по обе стороны и переживающих сходные состояния. Для читателей было откровением убедительный и неожиданный психологический анализ в сочетании с современной импрессионистской манерой письма, но их шокировала аполитичность в изображении войны. Новобранец не задумывается, за что он воюет, он осознает только, что *«уйти нельзя»*. Он только частица полка новобранцев, данного как слитный организм, монолитный образ. Пейзаж представлен глазами всего полка: *«Взгляды были устремлены на проселки, которые превращались из корыт с жидкой грязью в пристойные дороги»* (Крейн 1930: 23). Характерная черта гайдаровских пейзажей – это почти военная топография, пейзаж разворачивается как карта возможного боя, природа отдыхает в покое перед шумом баталии.

В отличие от Крейна, не воевавшего и не служившего в армии, Гайдар писал автобиографическую повесть и точнее расставлял акценты психологических состояний. Палитра его психологизма богаче. Борис Гориков знает не только страх и преодоление страха, но и боль утрат, и веру в правоту дела. Он тоже малая частица армии, но его индивидуальное сознание не противится участию в войне, потому что он знает, за что воюет. Если действительно Гайдар был знаком с творчеством Крейна, то его решение темы подростка на войне было в принципе иным. Блеск импрессионизма скрыл от читателей тот простой факт, что Крейн только догадывается о правде; и напротив, реализм Гайдара открывает правду участника и очевидца войны.

Дополнительный повод для сближения двух писательских имен дают рассказы Крейна. Тема одного из них («Ветеран») – старый ветеран в восприятии мальчика – перекликается с темой гайдаровской сказки «Горячий камень», написанной в апреле 1941 г. Старик поведал о том, как бежал с поля своего пер-

вого боя. В рассказе американца маленький внук *«ошеломлен тем, что идол по собственному своему желанию пошатнулся. Его стойкому мальчишескому идеализму нанесли рану»* (Крен 1930: 229). Но вот случился пожар в сарае, и старик в одиночку спас лошадей, коров и погиб в пламени вместе с жеребьями. «Тайна героизма» (по названию другого рассказа) – всегда в центре внимания Крейна, как и трусость, хотя в ней тайны нет. Для автора героизм – это феноменальное свойство человека, а трусость – ноуменальное, обычное свойство.

Гайдар ту же тему – ветеран и мальчик – решил в ином сюжете. Его сказка более философична, ее идея близка к притче. Каждый когда-нибудь, независимо от возраста, сталкивается с *«горячим камнем»* и, оглядев прошлое, продолжает свою жизнь, сколько бы ее не осталось и каковы бы ни были ошибки и утраты. *«Горячий камень»* – аллегория великого сомнения, однажды одолевающего человека: так ли прожиты годы и не начать ли все сначала? Старик, мальчик и рассказчик видели тот камень, но не захотели разбить его. Читатель тоже «подведен» к камню и оставлен наедине со своей биографией.

Притчевость *«Горячего камня»* связана и с попыткой заново осмыслить историческое и биографическое время. Начать жизнь сначала – значит свернуть время в древнее мифологическое кольцо и снова вместе со страной пройти ее *««путем железным»*. Остаться в текущей жизни – значит выйти наконец к иной жизни, в иное время. Важно, что у *«горячего камня»* автор собирает представителей разных возрастов – ребенка, зрелого человека и старика, тем самым давая ответ от имени *«общечеловека»* на великий вопрос. Выбор в пользу линейного, историко-биографического времени есть актуализация идей римских писателей-стоиков, некогда оказавшихся на таком же распутье между мифологическим и историческим миропониманием.

Контекст творчества Гайдара, без сомнения, гораздо разнообразнее указанных здесь элементов. Однако и означенные координаты контекста наводят на мысль об осознанном отборе художественных моделей; писатель не отличался широкой литературной эрудицией, но умел извлекать из полуслучайных книг все ценное, что годилось для воплощения его собственных замыслов, освоил,

хотя и не сразу, мастерство композиции и построения героя.

Отличным качеством писателя было волевое проявление творческой энергии, всегда направленной на реализацию четко понимаемого идейного замысла. Он легко жертвовал гармоничностью формы ради идеи: отсюда недостатки некоторых его произведений, написанных в пору зрелости таланта. Голоса критиков, отмечавших формальные несовершенства, заглушались хором похвал в адрес вожакого советских детей. Критиками отмечалось редкое мастерство писателя, сказавшееся в сочетании обычно не сочетаемых жанровых доминант – приключенческий сюжет, лирический подтекст и психологизм в обрисовке героев. При этом приключения у Гайдара изобилуют искусственными случайностями, лиризм иногда переходит в сентиментальность, психологизм не всегда убедителен, но все вместе любую, даже незрелую вещь делает интересной для читателя.

На это свойство писателя обратил внимание критик А. Ивич, который не преследовал цель поддерживать сложившийся к 1940 г. культ Гайдара, судил его произведения объективно и видел в них не одни только совершенства. Так, повесть «Военная тайна», столь значимая для автора, отнесена была критиком скорее к неудачам – из-за «анемичности» повествования, неоправданной в художественном отношении смерти маленького Альки, из-за «манерной» сказки о Мальчише-Кибальчише (Ивич 1940). Да и сам писатель, едва закончив повесть, усомнился в ней (Гайдар 1979–1982: Т: 4: 293). Замечания А. Ивича убеждают (за исключением недооцененной сказки о Мальчише-Кибальчише, которой критик отказал в «большой литературной значимости»). Он одним из первых серьезно занялся вопросом о своеобразной поэтике гайдаровской прозы. К важнейшим его выводам относится следующее суждение (Ивич 1940: 113): *«Ему отлично удаются повести, где сюжет играет не организующую, а вторичную, подсобную роль. Нисколько не уменьшая интереса читателей, создавая не большие полусюжетные эпизоды, Гайдар проводит целые дни, не наполненные значительными событиями, со своими героями. <...> / <...> Было бы ошибкой думать, что Гайдар все время меняет жанры. У него жанр один, но он своеобраз-*

разен и включает признаки различных жанров. Притом он не только своеобразен, но и очень гибок. Гайдари удается, сохраняя свой, ставший уже для него привычным, метод развертывания материала, очень резко варьировать его акцентировку, совершенно меняя этим направленность повести и ее ведущую линию. Не менее интересна оценка, данная А. Ивичем, концептуальной стороны творчества: это «писатель исключительного постоянства темы и основных методов раскрытия темы»: «Все его книги – о пути к счастью, о пути к "светлому царству социализма"» (там же: 124). При этом движение на пути к счастью организовано по исторической хронологии: «Гайдар передвигает своих героев в различные эпохи или, вернее в различные политические обстановки. Гражданская война, начало колхозного строительства, конец первой пятилетки, наши дни», т.е. 1940 г. (там же: 112).

Парадокс, однако, был в том, что за «нашими днями» надвигалась война, а «совсем хорошая жизнь» отодвигалась в неопределенное будущее. Путь к счастью для героев пролегает в пространстве, которое в 1920-е годы мыслилось весьма радикально – без границ между государствами, Европой и Азией, землей вечной битвы тех, кто ставит свою жизнь «ни во что», с условным центром – могилой Тамерлана («Жизнь ни во что» («Лбовщина», 1925–1926), «Рыцари неприступных гор» («Всадники неприступных гор»), 1926–1927). В 1930-х годах художественное пространство повестей и рассказов постепенно обретает идею государственности, структурируется вокруг центра (Московского Кремля) до дальних окраин («Чук и Гек», «Тимур и его команды»). Меняется и концепция детства: если в раннем рассказе «Р.В.С.» детям достаются скромные роли в войне, то в поздней «Сказке о военной тайне...» (1934) мальчишам отведена важная роль – это им на помощь мчится Красная конница.

Ребенок – фигура государственная: таково важнейшее добавление Гайдара к концепции детства в русской литературе раннего советского периода. Точнее, не добавление, а возвращение к римской концепции детства.

Характерна «Военная тайна» – повесть (1934) и киносценарий (1937–1938). Как и в других произведениях писателя, здесь множество указаний на политиче-

скую карту мира. Система персонажей представляет собой детский интернационал, сюжетная роль которого – развеять те или иные сомнения взрослых. Фоном «Военной тайны» было исходящее от политической верхушки государства убеждение в том, что советской стране грозят войной окружающие ее буржуазные страны, что залог ее непобедимости – в победе революционных сил в этих странах, что, освободившись, пролетариат более развитых промышленных стран поможет СССР построить социализм. Моменты этой доктрины, поддержанной Гайдаром, нашли отражение и в «Военной тайне». Гайдар считал педагогический «фронт» самым важным в государственной стратегии. Главная психологическая коллизия «Военной тайны» – сомнения комсомолки Натки в своей работе пионервожатой. После гибели от руки врага шестилетнего Альки героиня приходит к выводу о связи «военной тайны» гражданской войны, в которой «мальчиши» победили «буржуинов», с надвигающейся войной: *«Это давно бились, – подумала Натка. – А пусть попробуют теперь. Или пусть подождут еще, пока подрастут Владик, Толька, Иоська, Баранкин и еще тысячи и миллионы таких же ребят... Надо работать <...> Надо их беречь. Чтобы они учились еще лучше, чтобы они любили свою страну еще больше. И это будет наша самая верная, самая крепкая Военная Тайна, которую пусть разгадывает, кто хочет»* (Гайдар 1979–1982: Т. 2: 106).

В мелких эпизодах повести писатель демонстрирует решительный отказ от христианства во всех его проявлениях. Так, Натка вспоминает о соседе: *«один веселый сапожник, который перед тем как уйти на фронт, выкинул из дома иконы, назвал белобрысую дочку Маньку Всемирой»* (там же: 103); в финале повести героиня видит бабу в радионаушниках и тут же – *«увидала покрытую облаком мутной пыли целую гору обломков только что разрушенной дряхлой часовенки. / Когда тяжелое известковое облако разошлось, позади глухого пустыря засверкал перед Наткой совсем еще новый, удивительно светлый дворец»* (там же: 108). Зыбкая гармония комплекса античных и христианских представлений о детстве, ребенке, семье разрушена. Жанр повести о детстве, в основе которого издавна лежали классические каноны, предстал в форме эклектич-

ной, непривычно современной. В повести «Военная тайна» смешались черты жанров разного типа – «производственного» рассказа, романа воспитания, утопии. Но более всего трансформации сказались на стиле произведения. При том, что фабула не следует за жизнью, а сконструирована из жизненных реалий, изображение детей отличается небывалым для «старой» русской литературы реализмом деталей. Если прежде не допускалось изображение «низких» бытовых черт детского поведения, то теперь писатель, выстраивая положительный образ юного поколения, такие черты подчеркивает: *«Он на меня фигу показал, – хмуро пожаловался Вася, – и я с ним больше никогда не возжусь. А платка у него все равно нет. И я сам видел, как он сейчас пальцем высморкался»* (там же: 85–86). Художественный психологизм в передаче особенностей детской речи, поведения, внешности парадоксально сочетается с типажностью заданных характеров.

Разрушение классических канонов не привело писателя к обнаружению более значимой художественной модели. В «Военной тайне» еще современники выделили сказку о Мальчише-Кибальчише – наиболее органичную часть повести. Именно в этой части фольклорные и литературные каноны подверглись не разрушению, а переосмыслению в духе новой идеологии.

В «Военной тайне» при редукции христианского культурного кода наружу проступает античное, римское начало, но без кодовых знаков в тексте. Отец и мать ребенка – прежде всего патриоты своей страны, борцы за ее свободу. Мать Альки – румынская коммунистка – бежит из тюрьмы, тайком проводит с сыном-малышом две недели и оставляет его, чтобы вернуться на родину к революционной работе, снова попасть в застенки и погибнуть после пыток: долг коммунистки выше чувств матери. Чувства шестилетнего Альки не слишком принимаются в расчет: он знает о пытках матери, знает, что отец больше не простит ему трусость (простил только однажды – трехлетнему). Гайдар в описании смерти ребенка подчеркивает сначала наиболее для него значимое – государственное, затем – общечеловеческое, лишь в конце – личное имя: *«И на той траве лицом вниз и с камнем у виска неподвижно лежал всадник «Первого октябрятского отряда мировой революции», такой малыш – Алька»* (там же: 99).

Отказавшись от христианского кода, Гайдар не воспользовался и античным кодом, который позволил бы соединить в целое довольно хаотичное, дробное повествование. Действие разворачивается в Крыму, на фоне гор и моря, но архаика мест будто не видна глазу повествователя (вспомним коктебельский «ренессанс» в творчестве М. Волошина или острое чувство места в стихах черноморца Э. Багрицкого).

В целом, Гайдар избегал готовых символов культуры, он создавал свои символы, главнейший из которых – пятиконечная красная звезда, символ Красной Армии. Его герои-дети – маленькие солдаты, верные этой звезде. Не традиционные символы связывают его творческое наследие с классическим дискурсом культуры, а скорее внутренняя форма произведений. Если он интуитивно следовал старой форме, то произведение находило отклик у читателей, если нет – то и сам он чувствовал неудачу.

Творчество Гайдара – знаковое явление, подтверждающее наличие военно-политического фактора в развитии детской литературы послеоктябрьского периода. Оно целиком было направлено к ясно видимой им цели: успеть «сковать» крепкую духом смену старшим красноармейцам. По сути дела, Гайдар осуществлял литературно-идеологическую поддержку военной доктрины Маршала Советского Союза М.Н. Тухачевского, даже после его расстрела. Гайдар сделал для страны нечто сопоставимое со всей работой Главполитпросвета. Новые программы военного воспитания строились на философии римского стоицизма: так, крылатую фразу Сенеки «Смелость без благоразумия – это особый вид трусости» А.П. Гайдар развивал в рассказах «Конец Левки Демченко», «Левка Демченко» (оба – 1927), а в разговорах нацистских бонз та же фраза служила расхожей цитатой.

Успеху повести «Тимур и его команда» способствовал общий интерес интеллигенции к новой научной теме – детская субкультура (сам термин появился много позже). Уже были опубликованы первые исследования тайных «языков» детей, их игр и фольклора. К той же области могли относиться воспоминания людей того поколения, к которому принадлежал писатель, о самостоятельных

«штабах» и увлечении скаутской обрядностью – с ее ритуалами, сообщающими организации детей таинственность, закрытость.

Само по себе всеобщее мировое увлечение «тайными» детско-подростковыми обществами, имевшими самое разное идеологическое наполнение, но обязательно ставившими задачи *благодетельства*, актуализировали в пространстве культуры опыт раннехристианских общин, с их противопоставлением римской добродетели открытой, публичной жизни человека новую добродетель – жизни непубличной, закрытой, в погружении внутрь собственной души, ищущей праведного пути. Однако Гайдар был чужд церковной религиозности, и знаки христианского кода в его произведениях чаще всего даны иронически (начало повести «Школа»).

Скаутское движение, основанное участником англо-бурской войны 1899–1902 гг. генералом Р. Баден-Пауэллом, из Англии перекинулось в Россию и имело здесь немалое распространение, особенно в провинциальных городах. Как правило, в скаутскую организацию вступали дети из зажиточных, либерально-консервативных кругов. Другие дети начинали подражать скаутам и играть в некие тайные организации, из которых со временем некоторые переходили в тайные политические организации взрослых. Аркадий Голиков скаутом не был, но, по всей видимости, скаутское движение нравилось ему больше, чем движение пионеров, оформившееся на его глазах. Во всяком случае, его герои носят красные галстуки, но слово «пионеры» в «Тимуре и его команде» не звучит.

Психолог и этнограф детства М.В. Осорина использовала примеры из гайдаровской повести для подтверждения выводов об особенностях детских секретных сообществ (Осорина 2000: 147–156, 164–165). Силу скаутского движения она определила весьма убедительно: *«Фактически Р. Баден-Пауэлл предлагал взрослому миру поддержать детскую субкультуру в точке, на которой она останавливается в своем собственном развитии, и достроить в ней самый верхний этаж в виде идеологии – осознанных принципов отношения к жизни и взаимодействия с людьми»*. Исследовательница назвала команду Тимура моде-

лью «идеальной дворовой детской группы», подчеркнув при этом утопический характер этой модели, раскрыла мечты детей об *«активной, но потаенной жизни в пространстве мира взрослых»*. При этом М.В. Осориной была отмечена неправдоподобность деталей тимуровского штаба. Наш современник может усомниться в возможности для детей скрывать бурную деятельность в обстановке шпиономании и подозрительности, в надежности технического оснащения чердака (сигнальные веревки, самодельный телефон, штурвал с колокольцами). Этнограф утверждает, что тимуровский штаб – это убедительное воплощение детского мифа.

Здесь нужно сделать поправки на историю образования и детской книги. С конца 1920-х годов, когда был взят курс на политехнизацию школы, широко распространились так называемые детские технические станции, обязательной принадлежностью которых была библиотечка специальной литературы. Один за другим стали выходили детские самоучители^{ссxxiii}. Тимуровский штаб в его техническом оснащении – это не литературный миф, а отражение реальности, в том смысле, что Гайдар видел движение детей к инженерии и рабочему делу. Приветствуя это движение, он создал образы умных, активных ребят, свободно владеющих техникой. В глазах военного политехническое движение являлось залогом хорошей подготовки юного поколения к служению в армии, к предстоящей «войне машин»^{ссxxiv}. Писатель собрал в детском штабе технические самоделки, показав, как самоделка из игрушки может стать орудием хорошего дела. Детские книжки 20–30-х годов с техническими описаниями, чертежами и рисунками, как правило, были написаны скучным языком, в них рассказывалось о строительстве вещи, но ничего не говорилось о жизни ребят и взрослых, в которой этой вещи найдется место. Гайдар рассказал именно о жизни людей, использующих новые вещи, он соединил модель детской технической станции с моделью детского секретного сообщества в образе тимуровского штаба.

Что же касается сомнения М.В. Осориной в возможности вести тайную деятельность в обстановке 30-х годов, то здесь нужна поправка на историю. Жизнь в те годы четко делилась на явную и тайную, развивалась не только шпиономания,

но и мания секретности. Чуть ли не каждый владел какой-нибудь тайной – военной, семейной, вероучительной. Дети учились у взрослых творить добро тайно, говорить искренне только среди своих. Для них играть в тайны значило подражать действительности. Другое дело – организации. Историческая литература рассказывала о тайных союзах революционеров разных стран и времен, газеты оповещали о раскрытых заговорах. Мысль о тайных организациях прошлого и настоящего была на уме у каждого. И в этом плане Гайдар всего лишь следовал правде своей эпохи. Более того, он заявлял, что не всякая тайная организация вредна, не всякий штаб нужно уничтожить и не всякого командира судить быстрым судом. Кроме прочих задач, в «Тимуре и его команде» писатель пытался ослабить напряжение подозрительности, вселить веру хотя бы в детей.

Свобода современного ребенка, в изображении Гайдара, заключается в сознательном выборе жизни по-советски («Судьба барабанщика»).

Критики и исследователи давно определили доминанту поэтики «Тимура и его команды» – образ главного героя. В этом определении почти единогласно выделена главная черта образа – проецирование характера мальчика на идеал будущего взрослого, советского гражданина (Эбин 1958: 92–93). В образе Тимура нет почти ничего специфически-детского, забавного, это маленький взрослый. В отличие от Женьки, второй главной героини, Тимур лишен рефлексии, сомнений. Если психологически подробно разработанный образ Женьки не оставляет читателю вопросов о ней, то внешне очерченный Тимур представляется загадочным и для Женьки, и для читателя.

«Таких Тимуров не бывает», – прозвучало критическое выступление юного читателя в Московском Доме пионеров на обсуждении повести. Писатель ответил: *«Может быть, и не бывает, многих не было, но они будут. Их будет больше, чем Квакиных. Мы должны смотреть, как должно быть, а не как есть»* (Гайдар 1979–1982: Т. 4: 419–420). Идеализация заменяла действительность и становилась этой действительностью.

Гайдару, судя по его дневникам, было свойственно разрабатывать сюжет и композицию произведений – сознательно, планомерно, но при этом главный ге-

рой рождался не по плану, интуитивно и был загадкой для самого автора. Так было с Алькой и Мальчишом-Кибальчишом.

Идеальный характер героя целиком образован гражданскими добродетелями, в этом смысле он – новый образцовый юный «римлянин», «строгий юноша». Вместе с тем, слитный образ Тимура и его команды содержит некоторые коннотации христианского этоса. Творческим достижением автора нужно признать создание такого положительного героя и такой позитивной модели мира, в которых достигнуто временное равновесие между римским и христианским идеалами, образующими в политико-идеологической трансформации идеал социалистический.

Особую роль в гайдаровском изображении детей играют юмор и психологически достоверное изображение особенностей возраста. Эти художественные моменты смягчают резкие очертания типизированных характеров, делают образы детей реалистичными.

В замыслах писателя было создание серии произведений, в расчете не только на публикацию, но и на кинопостановки: помимо написанных «Коменданта снежной крепости» и «Клятвы Тимура», должны были появиться «Тимур в комсомоле», «Тимур в армии». В созданных произведениях-частях достигнутое равновесие идеала было поколеблено: Тимур то оказывается в одиночестве, то в нем проявляются черты *несвободного* человека: он с портфелем, он «чиновник» по добрым делам. Тем не менее, Тимур и его команда из первой повести сохраняют силу идеала в восприятии юных читателей до сих пор.

Свою последнюю сказку «Горячий камень» А.П. Гайдар писал в апреле 1941 г., когда война, к которой он готовил подрастающее поколение, стояла на пороге. Ее символично-аллегорический содержание представляет одну из загадок писателя. Очевидно, что это завещание писателя (об этом писала хорошо знавшая его В. Смирнова). Предложим свое прочтение сказки. Во-первых, обращает на себя внимание сходство сюжетных мотивов и деталей с «басней» «Кремень» реалиста-«шестидесятника» М.Б. Чистякова, рассмотренной нами выше. По выявленной характерной особенности обращения писателя с литературными источ-

никами – «отзеркаливания» чужой идеи через «переворачивание» сюжетно-мотивной структуры – можно судить о его отношении к литературному наследию, бывшему в чести в его «левой» учительской семье: народническая идея, сращенная с позитивизмом, отрицалась сыном-писателем. «Замолчавший» камень-кремень, дававший искры для костра, брошенный в болото беспечным мальчиком-пастухом, был «найден» в новом веке Ивашкой Кудряшкиным, и этот мальчик из другой эпохи понял, что именно говорит камень. Представляется не случайным, что печать на «горячем камне» выглядит по-восточному.

Читатели той эпохи еще не забыли предложение Н.К. Рериха – с помощью Огненного Камня, привезенного из таинственной Шамбалы, «расколоть» время, избавиться от мучений и несвобод настоящего и прошлого, достичь могущества. В «Горячем камне» Гайдар «завещал» юному поколению не соблазняться мечтой перескочить с помощью чудесного средства из трудной жизни в жизнь *«совсем хорошую»*. Мы предполагаем, что он травестировал важнейший рериховский символ – Огненный Камень, открывающий путь к Новой Светлой Эре: его герой-рассказчик прикурил от камня и пошел своей дорогой, и никто, ни стар, ни млад, не воспользовался силой таинственного камня, лежавшего прежде в болоте, на обочине дороги. В гайдаровской образно-сюжетной системе, реалистической в своей основе, путь народа лежит именно мимо камня, символизирующего сомнения в «своем» времени, мимо болота, которое его долго хранило. Это именно реалистическая сказка – по своей ведущей идее.

Гайдар постоянно отталкивался, по его же выражению в дневниках, – от современной Москвы, от опошленных *«идиотами»*-обывателями хрестоматийных *«стишков»* (вроде *«Последняя туча рассеянной бури...»*), от пролеткультовско-рапповских установок в литературе и вообще всякой заданности извне. Он пошел на Первый съезд писателей только под его конец, предпочтя работу над книгой. Он доверял своим воспоминаниям и снам, еще – любимым писателям и близким друзьям, то есть исходил из собственного взгляда на действительность, искал свои способы выражения идей.

Как и Неверов, Багрицкий и еще многие писатели, принявшие смену куль-

турного кода, Гайдар выстраивал свою уникальную модель литературы, в которой по-новому, из иных элементов складывался все тот же классический комплекс.

В целом, творчество А.П. Гайдара представляет собой сплав народных, литературных, древних и современных идей. Равнодействующая этих идей, безусловно, возвращает литературный процесс в парадигму классического реализма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный концепт «детство» реализуется в рамках отдельно взятого периода (в настоящем исследовании – 1900–1930-е годы) одновременно в двух формах: творчестве о детях, детстве и «детском» и творчестве для детей. Одним из итогов его реализации является формирование и обновление детской литературы (в широком значении термина). При этом в «общей» литературе тема детства расширяется, соединяясь с темами историософии, религии и философии, этики и политики.

Начало века и первые его десятилетия представляют собой в отношении концепта «детство» единое культурное пространство, несмотря на разломы, появившиеся в результате первой мировой войны и революции. В этот период концепт «детство», наряду с концептом «детская книга», скрепил собой разнообразные и разнонаправленные литературные течения и группы. Едва ли не все писатели откликнулись на вопрос о «детском».

XX век в русской литературе начался как Век Ребенка. Этот символ соединил уходившее в прошлое народничество и неонародничество с социал-

демократизмом и большевизмом. Трагедия наследников народничества отозвалась в концепте «детство» резким всплеском отрицаний его культа, с одной стороны, а с другой – стремлением возвысить ребенка над горизонтом зримой части бытия, высвободить для него центральное место в общемировом культурном пространстве. Реальный ребенок в его индивидуальном существовании был заменен расплывчатым символом в религиозно-философских построениях символистов, в акмеистическом и футуристическом «бунтах». Символическое представление «лишило» героя-ребенка связи с концептами «материнство», «семья», взамен был предложен концепт трансцендентного «мира» с его особым представлением Отца и Матери. С началом войн «сиротство» ребенка в литературе вторило реальному сиротству и беспризорничеству, что дало новые сюжеты для писателей.

Появление «новой» детской литературы зависело не только от текущих политических событий, но и от подготовленных предшествующим этапом скачков в философии, педагогике, филологии, естествознании и литературно-издательском деле.

Концепция детства в русской литературе 1900–30-х годов развивалась в общем движении художественных и социальных идей, направленных к осмыслению перспектив XX в. Литература для детей была по преимуществу пронизана оптимистическим пафосом, в отличие от трагической эсхатологии литературы для взрослых. Детские книжки выступали культурными коррелятами, хотя их действие существенно ограничивалось утратой некоторых художественных тенденций и развитием антигуманистических идей.

Не все радикальные идеи, проходившие апробацию в «общей» культурной среде, проникали в детскую книгу. Те же, что были навязаны партийными идеологами, просуществовали в детской книге не дольше самой идеологии.

Ядро концепта «детство» на протяжении всего периода составлял классический комплекс античных и христианских идей детства, амальгированных с идеями русской культуры, особенно с идеями пушкинского гуманизма. Судьба устоявшихся в мировой и русской культуре представлений о детстве хотя и за-

висела от множества исторических и собственно культурных факторов, тем не менее, векторно следовала за архетипической идеей Божественного ребенка. Вектор движения концепции детства от конца XIX в. к концу 30-х годов определялся сменой религиозно-мистического символа Божественного ребенка идеолого-политическим символом ребенка – первого жителя нового государства. Идеи Века Ребенка постепенно входили в фазу кризиса, который исподволь начался еще в литературе 1900–10-х годов и ясно обозначился в 30-х годах; все громче звучавшее в Европе и России отрицание утопического учения явилось до некоторой степени упреждающим противодействием фашистской идеологии и террору. Так проявилось одно из свойств культуры – загодя до социального катаклизма подготавливать средство его преодоления.

Не затронутая кризисом идей Века Ребенка литература развивалась в духе внимания к творчеству детей, к внутреннему потенциалу личности ребенка. Включение детского «голоса» в диалог культур внесло революционные изменения в само понятие детской литературы. Это понятие оформилось в том трехчленном виде, который сегодня известен более всего: детское чтение, литература для детей и детское творчество. Было положено начало третьей стадии в развитии детской литературы как отдельного феномена культуры. Первая, древнейшая стадия – выделение в литературе круга чтения детей, вторая – создание специальной литературы для детей и форм ее эстетической рефлексии (критики). Сущность третьей стадии – в появлении влиятельнейшего фактора, детского творчества, в том числе и наивной читательской рефлексии на литературные произведения. Переход к ней ознаменовался созданием так называемой «новой» детской литературы вкупе с профессиональным научно-критическим аппаратом ее саморефлексии.

Принципиально новым фактором влияния, наряду с идеолого-политическими борениями и социально-педагогическими новациями, явилось литературно-речевое творчество детей, которое само по себе не обладает потенциалом структурирования и научно-критической рефлексии, остается «словесностью» и имеет открытую границу с детским фольклором.

Временная граница «новой» детской литературы (т.е. литературы XX века) проходит в дооктябрьский период, потому детская литература советского периода локальна по отношению к этому более широкому явлению.

В создании «новой» детской литературы принимали участие представители крупнейших и наиболее влиятельных течений – символизма, акмеизма, футуризма, а также реалистического направления, и, без сомнения, иных, рассмотрение которых в данном аспекте – дело будущего.

Идеи детства проходили последовательную ревизию и трансформацию в рамках литературных течений, при этом концептуальными константами оставались модели античного и христианского понимания детства. Древнеримская модель строится на идеях включения ребенка в структуру государства через род и воспитание, тогда как христианство выдвигает в образе ребенка идею «простоты», т.е. мудрости, полученной не из книг и от учителя, а через непосредственную связь с Логосом. Ребенок в христианском понимании есть видимая истина бытия, тогда как в римском понимании он – предмет культуры.

В системе символизма идея «детского» имела мистико-религиозное обоснование: детство детей рассматривалось сквозь призму отвлеченных понятий. Постигание духовности, психики детей осуществлялось, в первую очередь в обращениях к личному опыту (автобиографиях, дневниках, записках и т.п.); гораздо более редкими были попытки оторваться от эгоцентрического подхода – в повествованиях о другом детском «я». Уроки детской психологии, данные русскими реалистами, прежде всего Л.Н. Толстым, послужили писателям-символистам для перехода к следующей стадии развития концепта «детство»: жизнь ребенка понималась теперь мистически и исторически, она вошла в состав идей концепта «культура» и ослабила связь с концептом «семья». В произведениях символистов сознание ребенка определяется не его социально-бытовым существованием (как в прозе А.П. Чехова, Н.М. Гарина-Михайловского, В.Г. Короленко и др.), а предопределено высшими законами бытия: события детских лет развиваются по таинственному плану, предначертание всей жизни человека угадывается по знакам, размечающим рождение и пер-

вые годы жизни. Символистская антропология соединяла идею человеческой гениальности (античной по происхождению) с христианской идеей «детской простоты». Само понятие «человек» определялось по наличию хотя бы одной черты ребенка. Выходы символизма в детскую литературу были локализованы в изданиях для «хорошей детской», которые не отвечали главному требованию «левых» педагогов и критиков – демократизму. Несмотря на всеобщее увлечение литературой символизма, организаторы детского чтения не оказали широкой поддержки символизму в литературе для детей.

Акмеистическое представление о детстве связано с включением в мистикорелигиозный контекст, унаследованный от символистов, позитивистских идей – «твердого знания». В сравнении с символизмом, еще более возросла в концепте «детство» роль категории памяти: вспомнить детство – значит вспомнить историю мира от самых его начал. Традиционное для XIX в. представление о «золотой поре» жизни, беспечной и невинной, претерпело значительное изменение. Теперь под «золотой порой» понимались не столько христианское «вспоминание» о рае и античный миф о золотом царстве, сколько картина первобытного леса. В ребенке угадывали древнего обитателя прекрасно-ужасного мира, современника «драконов» и Сфинкса, загадавшего загадку о человеке. Личный опыт детских впечатлений был сопряжен с переосмысленным античным понятием об эоне – вечно играющем, творящем мировую историю Ребенке: эту идею концепции акмеисты, унаследовав ее, в частности, от Вяч. Иванова и Андрея Белого, сделали основополагающей. Акмеистическая модель концепта «детство», в еще большей степени, нежели модель символистская, имела потенциал расширения жанрово-стилевой системы творчества для детей; новые формы произведений для детей разрабатывались в области игрового творчества. Сказка, поставленная в центр жанрово-стилевой системы детской литературы символистами, в акмеистической системе имела вид пародии и на фольклор, и на массовую литературу, и на произведения символистов; вместе с тем, в ней утверждалось серьезное эпическое начало, которое должно было вернуть сказке статус универсального жанра, связанного с гносеологическим мифом.

Футуристическая идея детства обусловлена литературными спорами о речи и расцветом лингвистики. Данная модель концепта характеризуется включением маргинальных областей культуры – наивного и детского творчества. Детские неологизмы проникают в поэзию. Свойство гениальности-детскости воплощается в образе самого футуриста, а не в образах святых и великих художников прошлого, как в романах Мережковского. Футуристический образ детства «рассыпан», его не скрепляет этическая идея, обязательная для «старых» канонов изображения; предметность в этом образе выступает в виде набора свободно ассоциируемых деталей и звукобуквенной зауми. Возможности игры шире используются писателями, чаще обращаются они к примерам народной поэзии. Переход от трагической рефлексии к смеховой, юмористической, начавшийся в творчестве первого акмеиста, был в основном осуществлен футуристами. Формы «новой» детской литературы строились с опорой на эстетические ожидания детей, в отличие от адаптированных форм детской литературы прежнего времени. Ребенок в «новой» литературе зачастую являлся в образе прирожденного лингвиста и поэта. Споры о поэзии и языке повлияли на психологические учения о детстве и, более того, лингвопоэтическая идея детства по-новому подтвердила давнее романтическое представление о ребенке – тайне бытия.

Реалистическая модель концепта «детство» сохранила основу, сформировавшуюся в русской литературе второй половины XIX в.: изображение внутреннего мира ребенка с позиций этического анализа социальной действительности. Вместе с тем, писатели-реалисты в осмыслении детства как феномена человеческого бытия обращались к приемам модернистской литературы: их изображение детства включает символы и знаки, которые создают дополнительный план содержания, дешифруемый по кодам национальной культуры. Это изображение детства и демократично, и элитарно.

Детские писатели, прошедшие школу того или иного течения, оказались в трагической ситуации: их опыт и творческий потенциал был востребован, в основном, заказчиками идеологических изданий. Вопреки распространенному мнению о расцвете детской литературы в 20–30-е годы, реальное ее положение

было не столь блестящим. Настоящий расцвет должен был состояться, но потенциал литературы снизился в борьбе писателей за существование.

Проникновение идей детства и «детского», возникших в литературе начала века, в литературу для детей советского периода годов происходило в расширявшемся русле комического, а также героико-романтического.

В ранней советской литературе образ ребенка строился и в «римском», и в «христианском» планах. Христианская идея выражалась по большей части через скрытое включение апокрифических мотивов в структуру повествования о современности.

С образованием СССР надолго исчезли из круга детского чтения Гомер, Гесиод, Вергилий и Священное Писание, а когда появились – на наших глазах – то им уделили совсем не то внимание, которое было естественным многие века. Чтение Гомера, да еще по-древнегречески, заменили в лучшем случае сильно адаптированным пересказом античных мифов. Исчезновение античной и христианской литератур – вот фактор, огромное значение которого осознается только сейчас. Какова же была судьба самих идей, которые раньше поставлялись юным читателям в традиционной форме? Эти идеи не исчезли, а сознательно, полусознательно или стихийно, в зависимости от образования и целеустремленности писателей, получали вторую жизнь в формах, внешне далеких от основы. Недаром гайдаровского Тимура сравнивали с Христом в детстве.

Стиль литературы, предназначенной скаутам, спартаковцам, пионерам, формировался по канону, образованному в эпоху модернизма. Позднеримская и раннехристианская культуры оказали на этот канон решающее влияние. Литературные примеры пионеров-героев, в т.ч. Павлика Морозова, происходят из системы древнеримских добродетелей, среди которых публичный подвиг ребенка и доноительство занимают законное место. В силу того, что традиционные для русской культуры корреляты (прежде всего христианский) использовались далеко не всеми писателями, происходило смещение в аксиологической системе.

Главное значение русской детской литературы в XX в. состояло в том, что она взяла на себя корректирующую функцию – вместо святоотеческой литерату-

ры, оставленной в долгой и глубокой тени.

Особая роль в истории концепции детства принадлежит Гайдару. И для него ребенок – символ времени и страны. Но этот ребенок, во-первых, реален в социально-психологическом отношении, во-вторых, он смещен с того высочайшего пьедестала, на который его возвели модернисты. Можно сказать, что в творчестве Гайдара был найден выход из кризиса идей Века Ребенка, во многом этот выход связан с обращением писателя к традициям русской классической литературы – Пушкину, Гоголю, Толстому, Достоевскому.

Развитие русской детской литературы и общелитературного представления о детстве в XX в. – одно из направлений обширной реакции русской культуры на кризис антропологии, историософии и теологии. На переходном этапе детская литература сыграла по отношению к общей литературе роль дублирующей системы; в ее формах осуществлялась проверка, отбор и трансляция наиболее важных черт и функций, освоенных в литературном процессе.

Литература для детей и детское творчество перестали наконец быть только уделом воспитания и образования личности; они начали действовать как новые факторы в развитии культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественно-литературные, мемуарные и критические источники

1. [Бунин И.А.] Из дневников И.А. Бунина. Публ. М. Грин // Новый журнал. – 1974. – № 115. – С. 140–155.
2. [Чистяков М.] Повести, рассказы и сказки для детей от 8 до 12 лет М. Чистякова. – Спб.: Издание Книгопродавца Якова Алексеевича Исакова, 1860.
3. [Чуковский К.И.] Магнитофонная запись выступления К.И. Чуковского для литературного вечера «У истоков детской литературы» // Стенограмма 2-х дневного юбилейного совещания 12–13 октября 1967 г. [Из собрания автора диссертации.]
4. А. Блок о литературе. – М., 1980.
5. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – Т. 1. – М., 1980.
6. Алтаев Ал. Золотой мальчик. Рассказ из истории Италии. – М.: Изд-во «Земля и фабрика», 1924.
7. Андреев Л. Собр. соч. – Т. 5. – СПб.: Книгоизд. Тов. «Просвещение», 1911.
8. Андреева Лидия. Катя и Шарик. Повесть. – М.; Л.: Госиздат, 1926.
9. Андреевский С.А. Книга о смерти (Мысли и воспоминания). – Л., 1924.
10. Андрейкины сотенки. – Кн. VI. 100 китайских теней, несообразностей и вопросов-шутки. Мин. Нар. Пр. допущена в ученические библиотеки низших учебных заведений <...>. – М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина [б/г].

11. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. – Л., 1990.
12. *Антокольский П.* Стихотворения. 1920/1928. – М.; Л.: Госиздат, 1929.
13. *Антокольский П.* Стихотворения. 1920/1932. – [М.]: Худ. лит., 1936.
14. *Антокольский П.Г.* Соч.: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1915–1940. – М., 1971.
15. *Аня в Стране Чудес. Детская и юношеская литература русской эмиграции:* В 2 т. – Сост., подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М.Д. Филина. – М., 2004.
16. *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 т. / Общ. ред. и предисл. Н.Н. Скатова. Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. – Т. 1. – М., 1990.
17. *Ашукин Н.* Золотые былинки. Стихи для детей. – М.: Изд. Тов. И.Д. Сытина, 1919.
18. *Багрицкий Э.Г.* Стихотворения и поэмы / Сост. С.А. Коваленко. – М., 1984.
19. *Багрицкий Э.Н.* Стихотворения и поэмы. – Ростов-на-Дону, 1998.
20. *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство. – 1915. [2-е изд. – 1922.]
21. Барабан. Журнал юных пионеров. Орган Московского и Красно-Пресненского бюро юных пионеров. – М. – ¹⁹²³ . – ^{№ 1} (апрель).
22. *Баранов Е.* Сказки терских казаков. – М.: Изд. Сытина, 1914.
23. *Батюшков К.Н.* Стихотворения. Сост., вступит. ст., и примеч. И.О. Шайтанова. – М., 1988.
24. *Бахтин Н.Н.* Обзор пьес для детского и школьного театра. – СПб.: Изд. «Р. Ш.», 1912.
25. *Бегак Б.* Искусство и дидактика // Детская и юношеская литература. Критико-библиогр. бюллетень. Изд. Критико-библиогр. ин-та. – 1936. – № 7.
26. *Бежим в страну краснокожих!* [Сб.] – М.; Пг.: Книга, 1923.
27. *Белый А.* Начало века. Воспоминания: В 3 кн. – Кн. 2 / Подгот. текста и коммент А.В. Лаврова. – М., 1990.
28. *Белый А.* Символизм. Сборник статей. – М. 1910.
29. *Берестов В.Д.* Мандельштамовские чтения в Ташкенте во время войны // Берестов В.Д. Избран. произведения. – В 2 т. – Т. 2. (Стихи, повести, рассказы, воспоминания). – М., 1998. – С. 222–223.

30. *Блок А.А.* Отроческие стихи. Автобиография. [Репринт. – М.: Первина, 1923] – М., 1999.
31. *Блок А.А.* Соч.: В 8 т. – Т. 3. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – М.; Л., 1960.
32. *Богданов А.* Красная звезда. Утопия. – СПб.: Т-во Художественной печати, 1908.
33. *Бунин И.А.* Соч.: В 6 т. – Т. 1. – М., 1987.
34. *Бурнов М.* Последнее рождество. – М.; Л.: ОГИЗ, 1931.
35. *Быльев Н.* Дельфины / Для старшего дошкольного возраста. – Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938.
36. *Быльев Н.* Журка. – Чиж. – 1940. – № 11. – С. 7–9.
37. *Быльев Н.* Журки. – Киров: ОГИЗ, 1945.
38. *Быльев Н.* Рассказы о Кирове. Рис. И. Королева. – М.; Л.: Детиздат, 1938. (Для младшего возраста).
39. Великий воспитатель. [Школьная диктовка 10 октября 1938 г. из тетради по контрольным работам ученицы 9 класса 43 средней школы Брюлловой Нины. Гос. музей истории Санкт-Петербурга, Рукописно-докум. фонд // За детство счастливое наше [Буклет выставки в музее им. С.М. Кирова, СПб.]. – СПб.: ГМИ СПб., 2000.
40. *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат.; Вступит. ст. М. Гаспарова; Коммент. Н. Старостиной и Е. Рабинович. – М., 1979.
41. *Вересаев В.* Детские рассказы (очень коротенькие) // Недра. – Кн. XIII. – С. 169–185.
42. *Волошин М.* Путиами Каина. Трагедия материальной культуры. Стихотворения. – М., 1989.
43. *Волошин М.А.* Путник по вселенным / Сост., вступ. ст., коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. – М., 1990.
44. Волшебный рог Оберона. История рыцаря Гугона бордоского. Для детей среднего возраста. С шестью раскрашенными картинками. – М.: Изд-е Т-ва И.Д. Сытина, 1918.

45. Вопреки эпохе и судьбе: Возвращенная детская литература: Хрестоматия, библиогр. словарь / Сост. В. Н. Бредихина, И. В. Алясова. – Псков, 2001.
46. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке: В 2 т. – Т. I. – М., 1980.
47. *Гай Светоний Транквилл*. Жизнь двенадцати цезарей / Прим. М.Л. Гаспарова. – М., 1991.
48. *Гайдар А.П.* Горячий камень // Мурзилка. – 1941. – № 8–9.
49. *Гайдар А.Т.* Собр. соч.: в 4 т. – М., 1964.
50. *Гайдар А.Т.* Собр. соч.: в 4 т. / Сост., подгот. текста, биограф. очерк и коммент Б. Камова. – М., 1979–1982.
51. *Гатиук В.* Железный хромец. – М.: Изд. «Юной России», 1914. [В надзаг.: Дешевая библиотека для семьи и школы.]
52. Гимназический сборник: 1917 год. – М., 1917.
53. *Гиппиус З.* Девочка // Тропинка. – 1912. – № 1.
54. *Гиппиус З.Н.* Арифметика любви (1931–1939) / Сост., вступ. ст., коммент. А.Н. Николюкина. – СПб., 2003.
55. *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский: Воспоминания. – М., 1991. – С. 284–523.
56. *Гиппиус З.Н.* Дневники: В 2 т. / Под общей ред. А.Н. Николюкина. – М., 1999.
57. *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. – Париж, 1951.
58. *Глоцер Вл.* Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. – М., 2001.
59. *Городецкий С.* Весна безбожника. – Л.: Прибой, 1925.
60. *Городецкий С.* Волхвы // Городецкий С.М. Рассказы. – Кн. 2. – СПб.: Прогресс, 1910.
61. *Городецкий С.* Пять воздушных поцелуев. Сказка. – СПб.: Изд-во «Грядущий день», 1914.
62. *Городецкий С.М.* Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания. – М., 1984.
63. *Городецкий С.М.* Избран. произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения. – М., 1987.
64. *Горький А.М.* Письмо к Е.С. Добину, март, до 27, 1933 г. // Горький А.М.

- Соч.: В 30 т. – Т. 30. Письма, телеграммы, надписи. 1927–1936. – М., 1956.
65. Горький М. [Письмо от 15 мая 1935 г.] // Дульнев Е., Иртышский Б., Корнев В. Атаман Пузырь / Повесть. – 3-е изд., доп. – [Томск]: Томское кн. изд-во, 1960.
66. Гумилев Н. Дерево превращений // Аполлон. – 1919. – № 6–7.
67. Гумилев Н. Радости земной любви // Весы. – 1908. – № 4.
68. Гумилев Н. С. В огненном столпе / Вступ. ст., сост., лит.-ист. коммент. и именной указатель В.Л. Полушина. – М., 1991.
69. Гумилев Н.С. Африканская охота. Новеллы. Рассказы. Очерки. – СПб., 2000.
70. Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи / Вступ. ст. Д. Золотницкого. – Л., 1990.
71. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). – М., 1998; Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). – М., 1999.
72. Гумилев Николай. Неизданное и несобранное / Сост., ред., и коммент. М. Баскера и Ш. Греем. – Paris, 1986.
73. Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное. – СПб., 2002.
74. Дети русской эмиграции. Книга, которую мечтали и не могли создать русские изгнанники / Сост. Л.И. Петрушева. Под ред. С.Г. Блинова и М.Д. Филина. – М., 1997.
75. Детская литература: Хрестоматия с основами литературоведения / Сост. А.В. Дановский. – М., 1996.
76. Детское творчество. – Вып. 1. Сочинения учеников Голубицкой земской школы Белевского уезда Тульской губ. – 1912.
77. Дульнев Е., Иртышский Б., Корнев В. Атаман Пузырь. Повесть. – Изд. 3-е, доп. – [Томск]: Томское кн. изд-во, 1960. [Письмо А.М. Горького от 15 мая 1935 г.]
78. Езерский Милий. Аристоник. – М.; Л.: Детиздат, 1937.
79. Елка в царстве зверей. Рассказ А. Круглова. Ночь под Рождество в селе. Рассказ в стихах Иванова-Классика. – СПб., 1887.
80. Елка: книжка для маленьких детей / Сост.: Александр Бенуа и К. Чуковский.

– М., 1917.

81. *Железный век*. Иллюстрированный литературно-художественный и научно-популярный сборник о железе / Под ред. И.С. Рабиновича и Н.К. Фукса. – Харьков: Молодой рабочий, 1924.
82. *Желиховская В.П.* В татарском захолустье. [Повесть для юношества.] 4-е изд. – СПб.: Изд-е А.Ф. Деврена, 1888. 6-е изд-е – в Берлине, б/г.
83. *Зайцев Б.Н.* Соч.: В 3 т. – Т 2. – М., 1993.
84. *Зарницы*. Чтец-декламатор для детей. Составил Н. Ашукин. – М.: Изд-во Тов. «В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923.
85. *Зелинский Ф.Ф.* Аттические сказки. – СПб., 2000.
86. *Зелинский Ф.Ф.* Сказочная древность. – М., 1994.
87. *Зенкевич М.А.* Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подготовка текстов, прим., краткая биохроника С.Е. Зенкевича; Вступит. ст. Л.А. Озерова. – М., 1994.
88. *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. С.С. Аверинцева. Сост., подгот. текста и примеч. Р.Е. Помирченко. – Л., 1978.
89. *Избранные произведения русской поэзии*. Сб. / Сост. В. Бонч-Бруевич. – М., 1894.
90. *Ильин И.А.* Творчество Мережковского // Одинокий художник [Статьи. Речи. Лекции.] / Сост., предисл. и примеч. В.И. Белова. – М., 1993. – С. 134–161.
91. *Ильин И.А.* Торжественная речь, произнесенная в Риге 27 января, 19 февраля 1937 года // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – XX век / Сост., подготовка текста, вступит. ст. и примеч. Р.А. Гальцевой. – М.; СПб., 1999.
92. *Инбер В.* Соч.: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. – М., 1954.
93. *Инбер В.* Поэзия была для него все (Из воспоминаний) // День поэзии 1963. – М., 1963.
94. *Интересные незнакомцы*. [Сб.] / Сост. С.А. Левитин. Предисл. М. Горького. – М.: Гослитиздат, 1919.
95. *Казанский Б.В.* Приключения слов. – М.: Молодая гвардия, 1931.

96. *Казанский Б.В.* Разгаданная надпись. – М.: Детгиз, 1934.
97. *Каменский В.* Гимн 40-летним юношам // *Леф.* – 1924. – № 1. – С. 8–9.
98. Канонические евангелия / Пер. с греч. В.Н. Кузнецова под ред. С.В. Лёзова и С.В. Тищенко. – М., 1993.
99. *Капица О.И.* Письма А.К. Покровской // Архив А.К. Покровской [Из собрания автора диссертации.]
100. *Карнаухова И.* Солнце, Мороз и Ветер. Сказка // *Чиж.* – 1941. – № 1.
101. *Катаев В.П.* Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. – М., 1972.
102. *Катаев В.П.* Сон // Солдатский подвиг. Рассказы о Советской Армии. – М., 1975.
103. *Катаев В.П.* Сон. Рис. П. Соколова-Скаля. – М.; Л.: Детиздат, 1937. Серия «Книга за книгой» (Для младшего и среднего возраста).
104. Книга глаголемая. Описание о российских святых. [Репринт. – М., 1888.] – М., 1995.
105. *Койн И.* Девочка, с которой детям не разрешали водиться / Пер. с нем. Т. Ступниковой. Под ред. Е. Закс. – М., 1957.
106. *Крен С.* Алый знак доблести. – М.: ЗИФ. – 1930.
107. *Крученых А.* Детство и юность будетлян / Подг. текста и публикация С. Сухопарова // Херсон: культура трьох століть. Вып. 4. (Додаток до газети «Трибуна». – 1990. – № 45.
108. *Крученых А.* Кукиш прошлякам. – М.; Таллинн, 1992.
109. *Крученых А.* Первые в мире спектакли футуристов // Современная драматургия. – 1993. – № 3/4.
110. *Крученых А.* Садок судей. – СПб.: Журавль, 1913.
111. *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. С.Р. Красицкого. – СПб., 2001.
112. *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Равнина Русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. – СПб., 2001.
113. *Лавров Д.* Святой страстотерпец благоверный князь Угличский царевич

- Дмитрий Московский и вся России чудотворец. – Сергиев-Посад: Ж. М. Н. П., 1913.
114. *Лагерлёф С.* Легенды о Христе. – М. – 2001.
 115. *Луций Анней Сенека.* Трагедии / Изд. подгот. С.А. Ошеров и Е.Г. Рабинович. – М., 1983.
 116. Малыши-ударники. Журнал-учебник для 1 группы школ 1 ступени Московской области. – УЧГИЗ. – 1932. – № 1.
 117. *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М., 1990.
 118. *Марголина А.* Письмо А. Покровской (Киев, 27 апр. 1958 г.) // Архив А.К. Покровской [Из собрания автора диссертации.]
 119. *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. – Т. 10. 1929–1930. Стихи детям. 1925–1929. – М., 1958.
 120. *Мережковский Д.* Автобиографическая заметка // Полн. собр. соч.: В 24 тт. – Т. 24. – М., 1914.
 121. *Мережковский Д.С.* 14 декабря: Роман; Дмитрий Мережковский: Воспоминания / Сост., вст. ст. О.Н. Михайлова. – М., 1991.
 122. *Мережковский Д.С.* Испанские мистики. Святая Тереза Авильская. Святой Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза / Ред., вступ. ст., предисл. Т. Пахмусс. – Томск, 1997.
 123. *Мережковский Д.С.* Коммунизм Божественный // Современные записки. – 1935. – № 58. – С. 310–318.
 124. *Мережковский Д.С.* Маленькая Тереза. Под ред., со вступ. ст. и коммент. Т. Пахмусс. – СПб., 1984.
 125. *Мережковский Д.С.* Маленькая Тереза. Роман-жизнеописание. – Ann Arbor, MI: Hermitage, 1984.
 126. *Мережковский Д.С.* Пушкин // Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной истории. – СПб.: Тип. М. Маркушева, 1897.
 127. *Мережковский Д.С.* Сияние. Сб. – Париж, 1928.
 128. *Мережковский Д.С.* Собрание стихов. 1883–1903. – М.: Скорпион, 1904.
 129. *Мережковский Д.С.* Соч.: В 4 т. – Т. 4. – М., 1990.

130. *Мережковский К.С.* Русский помор. Природа моря и описание ловли сельдей // Живописная Россия. – 1879. – № 1.
131. *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. – СПб., 1999.
132. *Мирошниченко Г.* Юнармия. – Изд. 4-е, испр. – М.-Л. – 1938.
133. *Морозов Н.* В начале жизни. Как из меня вышел революционер вместо ученого. – М.: Саблин, 1907.
134. *Мятлев И.П.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой (Библиотека поэта, большая серия). – Л., 1969.
135. *Набоков В.В.* Русский период. Соч.: В 5 т. – Т. 1. 1918–1925 / Сост. Н. Артеменко-Толстой, пред. А. Долинина, прим. М. Маликовой. – СПб., 2000.
136. *Неверов А.* Ташкент – город хлебный. Гуси-лебеди. Рассказы, повести, роман. – М., 1989.
137. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. – М., 1990.
138. *Одоевцева И.В.* На берегах Невы. – М, 1988.
139. *Олеша Ю.К.* Избранное. – М.: Худ. лит., 1935.
140. *Пантелеев Л.* Верую... Последние повести / Предисл., сост, подгот. текста С. Лурье. – Л., 1991.
141. *Паустовский К.Г.* Книга скитаний. – М., 1964.
142. Песенки / Собрала О.И. Капица. Рис. К. Кузнецова. – М.: Изд-во детской литературы, 1935.
143. *Петров В.Н.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М.А. Кузmine / Публ. Г. Шмакова // Новый журнал. – 1986. – № 163.
144. Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову. К истории русского символизма. – М.: Гос. Академия худ. наук, 1927.
145. Письма Плиния Младшего. Письма I–X / Изд. подгот. М.Е. Сергеенко, А.И. Доватур. – 2-е изд., – М., 1984.
146. Повесть о Еруслане Лазаревиче / Подгот. текста и коммент. Н.С. Демковой // Памятники литературы Древней Руси: XVII век / Вступит. ст. Д. Лихачева, сост. и общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачева. – М., 1988. – С. 301–322.
147. *Покровская А. К.* Из воспоминаний // Детская литература. – 1936. – № 19. –

С. 34–35.

148. *Покровская А.К.* Дневники // Архив А.К. Покровской. [Из собрания автора диссертации.]
149. Поэты 1880–1890-х годов. – 2-е изд. – Л., 1972.
150. *Публий Овидий Назон.* Скорбные элегии. Письма с Понта / Подгот. М.Л. Гаспаровым и С.А. Ошеровым. – М., 1978.
151. *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова /. – М., 2000.
152. *Радаков А.* Как делался «Галчонок» // Детская литература. – 1940. – № 8. – С. 23–30.
153. Радуга. Русские поэты для детей / Детская библиотека «Слова» / Сост. Саша Черный. – Берлин: Слово, 1922.
154. Разбитые цепи. Сборник революционной поэзии для юношества. Сост. М. Езерский. – ГИУ, 1924.
155. *Рерих Н.К.* Семь великих тайн космоса: Сочинения [Предисл. В. Кузнецова.] – М., 2004.
156. *Рерих Н.К.* Цветы Мории [Стихи]. – Берлин, 1921.
157. Русская поэзия детям / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.О. Путиловой: В 2 т. – СПб., 1997.
158. *Садовников Д.* Загадки русского народа. – Спб., 1876.
159. *Сенека Луций Анней.* Нравственные письма к Луцилию / Пер. с лат. С.А. Ошерева // Если хочешь быть свободным / Сенека, Честерфильд, Моруа. – М., 1992.
160. *Сказки Кавказа* – Жемчужное ожерелье. Собранные и изложены В.А. Гатуцким. – Вып. 3. – М., 1904.
161. Собственные рассказы детей. (Собрал А. Крученых) / Рис. Н. Нагорской. – М., 1923.
162. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст. и коммент. О.И. Федотова. – М., 1990.
163. *Стасова Е.Д.* Страницы жизни и борьбы. – М., 1960.

164. Стенограмма лекций А.К. Покровской – ДДК, март 1963 г. // Архив А.К. Покровской [Из собрания автора диссертации.]
165. Толстой А.Н. Полн. собр. соч. – Т. 13. – М., 1949.
166. Тропинка. [Журнал для детей]. – 1912. – № 1.
167. Тулунов Н.В., Шестаков П.М. Первое чтение после букваря. – Книжка V. – М.: Тип. И.Д. Сытина, 1911.
168. Туников П. Комсомольцы в джунглях Африки. – М.: Молодая гвардия, 1923.
169. Фигнер В. В борьбе. – Л., 1966.
170. Хармс Д. Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. Трактаты и письма. Дополнения: не вошедшие в т. 1–3. / Сост., примеч. В.Н. Сажина. – СПб., 2001.
171. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений / Сост., подгот. текста, предисл., примеч. и общая редакция В.Н. Сажина. – СПб., 2001.
172. Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. – М., 1986.
173. Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. – М., 1991.
174. Хрестоматия по детской литературе. Составили Н.С. Шер и др. – М.: Учпедгиз, 1940.
175. Черный Саши. Соч. в 5 т. – Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917–1932. – М., 1996.
176. Чуковская Л. Памяти детства. – М., 1989.
177. Чуковский К. Дети и война // Нива. – 1915. – № 51, 52.
178. Чуковский К. Крокодил. Поэма для маленьких детей. С рис. Ре-Ми. – Изд-во Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов. [Пг., 1919].
179. Чуковский К. Мухина свадьба [Сказка в стихах]. – 2-е изд. – Л.; М., 1925.
180. Чуковский К.И. Дневник (1901–1929) / Подгот. текста и коммент. Е.Ц. Чуковской. Вступ. ст. В.А. Каверина. – М., 1991; Дневник (1930–1969). – М., 1994.
181. Чуковский К.И. Об одной забытой книге // Детская литература. – 1940 – № 1–2. – С. 60–62.

182. *Чуковский К.И.* От двух до пяти. – Изд. 16-е, испр. и доп. – М., 1962.
183. *Чуковский К.И.* Соч.: В 15 т. – Т. 1. – М., 2001; Т. 6. – М., 2002.
184. *Чуковский Н.К.* Николай Гумилев // Чуковский Н.К. Литературные воспоминания. – М., 1989.
185. Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. – Первое полное издание / Предисл. и пояснения К. Чуковского. Сост., подгот. текста и предисл. Е. Чуковской. – М., 2000.
186. *Шварц Е.* Белый волк [Воспоминания о К.И. Чуковском.] / Публ. К. Кирилленко // Вопросы литературы. – 1989. – № 1.
187. *Шкловский В.* О Борисе Житкове и детской литературе // Литературный критик. – 1938. – № 12.
188. Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников / Сост. Л.Г. Багрицкая. – М., 1973.

Научные и документальные источники

189. «Педагогія» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. – Коломна, 2003.
190. A Dictionary of symbols. Second Edition. By J. E. Cirlot. Translate from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. – Dover Publication, Inc. Mineola, New York.
191. *Boas G.* The cult of childhood. – L., 1966.
192. Forum: Russian children's literature: Changing paradigms / Organizers: M. Balina and L. Pudova // Slavic and East European Journal. Vol. 49, Number 2, Summer 2005. P. 186–304.
193. *Hellman B.* Russia // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / Edited by P. Hunt. Associate Editor Sh. Ray – L. & N.Y., 1996.
194. *Hellman B.* Загадка Черной курицы, или Взгляд в подземелье повести Антона Погорельского // Studia Russia Helsingiensia et Tartuensia VII. Переломные периоды в русской литературе и культуре. Под ред. П. Песонена и Ю. Хейнонена. – Helsinki, 2000. – P. 111–119.

195. I съезд ССП (Стенографический отчет). – М.: ГИХЛ, 1934.
196. *Jauss H.R.* Literaturgeschichte als Provocation. – Frankfurt a. M., 1970
197. *Lukens R.J.* A Critical Handbook of Choldren's Literature. – Boston, New York, etc., 2003.
198. *Pachmuss T.* Intellect and ideas in action: Selected correspondence of Z. Hippius. – München, 1972. [Текст на англ., рус. и франц. яз.]
199. *Pachmuss T.* Z. Hippius: An intellectual profile. – Carbondale, 1971.
200. *Smith, R.* Internal time-consciousness of modernism // Crit. quart. – Manchester, 1994. – Vol. 36, N 3. – P. 20–29. [О значении категории времени и временных метафор для эстетики модернизма.]
201. VI Пуришевские чтения. Классика в контексте мировой культуры. 6–9 апреля. [МПГУ.] – М., 1994.
202. А.С. Неверов: Сб. статей. – М.; Л., 1924.
203. *Аверинцев С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». Два творческих принципа // Вопросы литературы. – 1971. – № 8. – С. 40–68.
204. *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.
205. *Аверинцев С.С.* Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. – М., 1979. – С. 83–97.
206. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1979.
207. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
208. *Агеносов В.В.* А.М. Горький о литературе для молодежи // Горьковские чтения 1978. Материалы конференции «А.М. Горький – великий гуманист». – Горький, 1978. – С. 123–129.
209. *Агеносов В.В.* Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса (Опыт классификации) // Филологические

- науки. – 2003. – № 1.
210. *Агеносов В.В.* Новое о Мережковском (обзорная статья) // РЖ ИНИОН АН СССР. – Серия 7: Литературоведение в СССР. – 1990. – № 5.
 211. *Аграфонов П.Г.* Мифология античного мира. Культ Геракла в Северном Причерноморье. Учеб. пособие. – Ярославль. – 1998.
 212. *Адамович Г.В.* Зинаида Гиппиус // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – Нью-Йорк, 1955.
 213. *Акимов А.Н.* Поэма Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки»: опыт нового прочтения // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. – М., 2003. – С. 301–306.
 214. Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. – Тарту, 1987.
 215. Александр Неверов. Из архива писателя: Исследования. Воспоминания. – Куйбышев, 1972.
 216. Александр Неверов: Жизнь и творчество. – Куйбышев, 1970.
 217. Александр Неверов: К 100-летию со дня рождения: Восп., статьи, библиография. – Куйбышев, 1986.
 218. *Александров Р.* Прогулки по литературной Одессе. – Одесса, 1993.
 219. *Алексеева М.И.* Детские журналы советской России 1920-х годов как тип издания. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1968.
 220. *Амусин К.Д.* Кумранская община. – М., 1983.
 221. *Анастасьева И.Л.* «Мысль семейная» и религиозно-философское движение рубежа XIX–XX вв. // Вестник МГУ. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 3. – С. 63–72.
 222. *Андреев А.А.* О детской литературе. Речь секретаря ЦК ВКП(б) на 1-м совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ 19 янв. 1936 г. – М.: Партиздат, 1936.
 223. *Анкудинов К.* Каприз против истерики. Опыт интерпретации одного стихотворения // Октябрь. – 1997. – № 12.
 224. *Аннинский Л.А.* Серебро и чернь: Русское, советское, всемирное в поэзии

- Серебряного века. – М., 1997.
225. *Анциферов Н.* Душа Петербурга. – Л., 1990. – С. 165–176.
 226. *Арватов Б.* Речетворчество // ЛЕФ. – 1923. – № 2.
 227. *Аристотель.* Метафизика // Аристотель. Соч.: В 4-х т. – Т. 1 / Ред. В.Ф. Асмус. – М., 1976.
 228. Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (21–23 октября 2004 г.). – Арзамас, 2004.
 229. *Архангельская А.В.* Роль западноевропейской массовой литературы в смене литературной парадигмы в России XVII столетия // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2002. – № 4. – С. 25–31.
 230. *Арьес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при старом порядке / Пер. с фр. Я.Ю. Старцева при участии В.А. Бабинцева. – Екатеринбург, 1999.
 231. *Аскольдов-Алексеев С.А.* Концепт и слово // Русская речь. – Новая Серия. – Вып. II. – Л., 1928.
 232. *Асмус В.* О нормативной эстетике // Литературный критик. – 1934. – Кн. 1, 3.
 233. *Асмус В.Ф.* В защиту вымысла // Асмус В.В. Вопросы теории и истории эстетики. Сб. ст. – М., 1968.
 234. *Асмус В.Ф.* Классики античной эстетики // Античные мыслители об искусстве. Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве. – Гос. изд. изобразит. искусств. 1937.
 235. *Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2001. [Глава «Фаддей Зелинский и программа культурологии».]
 236. *Ашхарава А.Т.* Концепт «дитя» в русс. языковой картине мира : Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 – русский язык. – Архангельск, 2002.
 237. *Бабушкина А.П.* История русской детской литературы. Учебное пособие. – М., 1948.
 238. *Бабушкина А.П.* Очерк истории детской литературы // Хрестоматия по

- детской литературе. – Т. 1. – М., 1940. – С. 5–60.
239. *Балыбердина Е.В.* Мотив детства в творческой концепции М.А. Шолохова и пути его художественного воплощения. Дисс. ... канд. филол. наук. – Л., 1990.
 240. *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX в. / Пер. с англ. – М., 1993.
 241. *Баркова А.Л.* Функции «младших героев» в эпическом сюжете. Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 2003.
 242. *Басинский П.* Логика гуманизма // Вопросы литературы. – 1991. – № 2.
 243. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
 244. *Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. – М., 1986.
 245. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1994.
 246. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М., 1990.
 247. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
 248. *Безносков В.Г.* Ф.М. Достоевский и нравственная философия в России XIX – начала XX века. Дисс. ... докт. филол. наук. – СПб., 1994.
 249. *Безродный М.* Ключи сказки // Литературное обозрение. – 1987. – № 9.
 250. *Белая Г.А.* Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. – М., 2004.
 251. *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Б. Есина. – М., 1989.
 252. *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя // Белецкий А.И. Избран. труды по теории литературы. – М., 1964.
 253. *Белоусов Е.В.* Дни, проведенные у моря. Малоизвестные страницы жизни

- и творчества А.П. Гайдара в Крыму. – Симферополь. – 1994. – С. 25–28.
254. *Бердяев Н.А.* Духовный кризис интеллигенции. – СПб., 1910.
255. *Бердяев Н.А.* Судьба человека в современном мире. Статьи, письма / Сост., вступ. ст., публ. и коммент. Р.А. Гальцевой // Новый мир. – 1990. – № 1. – С. 207–232.
256. *Бердяев Н.А.* Эрос и личность. Философия пола и любви. – М., 1989.
257. *Берегулова-Дмитриева Т.Г.* «Чувство таинственного мира» // Сказка серебряного века. – М., 1994. С. 7–29.
258. *Берестов В.Д.* Ранняя любовь Пушкина // Берестов В.Д. Избран. произведения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1998. – С. 482–581.
259. *Берман Д.А.* Корней Чуковский: Библиограф. указатель. – Л., 1984.
260. *Бернштам Т.А.* Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. – СПб., 2000.
261. Библиографический листок. Труды комиссии при учебном отделе Московского общества распространения технических знаний по составлению критического каталога книг и статей для детского чтения. – М., 1881.
262. *Бирюков С.Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. – М., 1994.
263. *Блок А.* О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Соч.: В 8 т. – Т. 5. – М.; Л., 1963.
264. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. – М., 1999.
265. Большая Советская Энциклопедия. – Т. 21. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1931.
266. *Бочаева Н.Г.* Мир детства в творческом сознании и художественной практике И.А. Бунина. Дисс. ... канд. филол. наук. – Елец, 1999.
267. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. – М., 2001.
268. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики. – М., 1997.
269. *Бройтман С.Н.* Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX в. в историческом освещении // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз. – Т. 47. – 1988.

– № 6.

270. *Бронская Л.И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). – Ставрополь, 2001.
271. *Брусянин В.В.* Дети и писатели. Литературно-общественные параллели (Дети в произведениях А.П. Чехова, Леонида Андреева, А.И. Куприна и Ал. Ремизова). – М.: Тип. Тв-а И.Д. Сытина, 1915.
272. *Бруштейн А.* Двадцать лет спустя // Литературная газета. – 1940. – 8 дек. (№ 60).
273. *Бруштейн А.* Пока часы салютуют новому году // Литературная газета. – 1940. – 31 дек. (№ 63).
274. Бука русской литературы: Сб. ст. – М., 1923.
275. *Ванюков А.И.* Проза А. Неверова (1917–1923 гг.). – Саратов, 1972.
276. *Васильева М.Ю.* Проза Н.С. Гумилева: философско-эстетическая концепция мира, разнообразие жанрово-стилевых структур. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – С. 90–92.
277. *Васнева А.М.* Традиции православной культуры в детских литературно-художественных журналах России. Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 2006.
278. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М., 1999.
279. *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Вступ. ст. И.К. Горского; Сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М., 1989.
280. *Виницкий И.* «Мертвый младенец» в поэтическом мартирологе В.А. Жуковского // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М., 2002. – С. 100–123.
281. *Виноградов Г.С.* Детские тайные языки. – Иркутск: Власть труда, 1926.
282. *Виноградов Г.С.* Русский детский фольклор. – Иркутск, 1930.
283. *Винокур Г.* Футуристы – строители языка // ЛЕФ. – 1923. – № 1.

284. *Витман А.* Произведения для взрослых, вошедшие в детское чтение // Советская детская литература. Сб. ст. – М., 1958.
285. *Волисон И.Я.* Виктор Гюго – певец детства. – Харьков, 1970.
286. *Волков Ю.Г., Поликарпов В.С.* Человек. – М., 1999.
287. *Волошинов В.Н.* [Бахтин М.М.] Марксизм и философия языка. – М., 1994.
288. *Волошинов В.Н.* [Бахтин М.М.] Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. – 1926. – № 6.
289. *Воркачев В. С.* Счастье как лингвокультурный концепт. – М., 2004.
290. *Воркачев С.Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1.
291. *Воронов В.* Война в рисунках детей // Вестник воспитания. – 1915. – № 2. – С. 33–79.
292. *Воронов В.* О литературном творчестве детей // Вестник воспитания. – 1913. – № 4. – С. 74–105.
293. *Воронович О.Ф.* Проблема читателя в творчестве В.Г. Короленко. Дисс. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1991.
294. *Воронский А.К.* «Республика Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева // Воронский А.К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М., 1987.
295. *Воскобойников В.* Эпическая картина народного страдания в расстрельных списках, документах и комментариях // Литературные вести. – 2003. – авг.-сент. (№ 71).
296. *Выгон Н.С.* Юмористическое мироощущение в русской прозе. – М., 2000.
297. *Выготский Л.С., Лурия А.Р.* Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. – М.; Л, 1930.
298. Выставка немецкой детской книги // Книга детям. – 1928. – № 5–6. – С. 62.
299. *Вязова Е.С.* Иконография города у кубофутуристов // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002.
300. *Габбе Т.* Повесть о детстве и повесть для детей // Литературный критик. – 1939. – № 8–9.

301. *Габричевский А.Г.* Античность и античное // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Мат. науч. конф. 1982. Гос. музей из. иск. им. А. С. Пушкина. – М., 1984.
302. *Газизова А.А.* Маргиналы в русской прозе 60–80 годов XX века // Литература XX–XXI веков: История и поэтика. Исследования. Наблюдения. Публикации. – Орел, 2002.
303. *Газизова А.А. С.И. Шешуков* о смысле литературной борьбы 20-х годов // Проблемы эволюции русской литературы XX века. Третьи Шешуковские чтения. Материалы межвуз. науч. конф. – Вып. 5. – М., 1998. – С. 4–10.
304. *Гайдар Е.* Особость России. XI–XX вв. Статья в двух частях. Часть первая. Часть вторая // Вестник Европы. 2005. № 15. // <http://magazines.russ.ru/>
305. *Гальцева Р.А.* Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. 1991.
306. *Гаспаров Б.М.* Мой до дыр // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 304–319.
307. *Гаспаров Б.М., Паперно И.А.* «Крокодил» К.И. Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская литература XX века»). – Тарту, 1975.
308. *Гаспаров М.Л.* Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. – М., 1978.
309. *Гаянова Т.А.* Творчество Ивана Шмелева как феномен религиозного типа художественного сознания в русской литературе первой трети XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2000.
310. *Гегель.* Философия духа // Гегель. Энциклопедия философских наук. – Т. 3. – М., 1977.
311. *Гербстман А.* Литературоведение на службе национал-социализма // Литературный современник. – 1936. – № 4. – С. 179–191.
312. *Гецевичюте М.П.* Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895–1917). Автореф. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2004.

313. *Гин Я.И.* Лирическая коммуникация как культурный феномен // Семантические и коммуникативные категории текста: Тез. док. – Ереван, 1990.
314. *Головчинер В.Е.* Эпический театр Евгения Шварца / Под ред. д-ра филол. наук Н.Н. Киселева. – Томск, 1992.
315. *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы. – М., 1992.
316. *Горелик Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. – Смоленск, 2000.
317. *Горнфельд А.Г.* О толковании художественных произведений // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков. – 1916. – Т. 7.
318. *Городецкий С.* «Детская» Маяковского // Литературная газета. – 1940. – 10 апр.
319. *Городецкий С.* Коста Хетагуров. Стихи. [Рецензия.] // Детская литература. – 1940. – № 1–2.
320. *Городецкий С.М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века. Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. – М., 1988. – С. 90–96.
321. *Горький М.* О детской литературе, детском и юношеском чтении: Избранное / Сост., вст. ст. и коммент. Н.Б. Медведевой. – Изд. 4-е, перераб. и доп. – М., 1989.
322. *Горький М.* О литературе. – Гослитиздат, 1936. [Статьи: «Литературу – детям», «О темах» и «О безответственных людях и детской книге наших дней», «О точке и кочке» и др.]
323. *Горячева Т.В.* «Царство духа» и «Царство кесаря» // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002.
324. *Гречаник И.В.* Художественная концепция бытия в русской лирике первой трети XX века. Автореф. ... докт. филол. наук. – М., 2004.
325. *Гринберг И.* Эдуард Багрицкий. Творческий путь поэта. – Л., 1940.
326. *Гриценко З.А.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. – М., 2004.

327. *Грудская А.* Заметки на полях детских книг // На литературном посту. – 1930. – № 5.
328. *Грудцова О.* Корней Иванович Чуковский // Вопросы литературы. – 1971. – № 10.
329. *Грякалова Н.Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов: Политика. Жизнетворчество. Историософия: Автореф. ... докт. филол. наук. – СПб., 1998.
330. *Губергриц А.М.* Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы. [Дисс. ... докт. филол. наук.] – Таллинн, 2004.
331. *Гудков Л.Д., Дубин Б.В.* Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. – М., 1994.
332. *Гумилев Н.С.* М.Ф. Фармаковский. Artist-Peintre (Письмо из Парижа) // Мир искусства. – Киев. – 1907. – № 22–23.
333. Гумилевские чтения: Материалы междунар. конференции филологов-славистов. – СПб., 1996.
334. *Гуревич А.* Человеческая личность в средневековой Европе: реальная или ложная проблема? // Развитие личности. – 2003. – № 1. – С. 24–31; № 2. – С. 29–40.
335. *Давидсон А.* Муза Странствий Николая Гумилева. – М., 1992.
336. *Давидсон А.* Николай Гумилев. Поэт, путешественник, воин. – Смоленск, 2001.
337. *Дворяшина Н.А.* Художественный образ детства в творчестве Федора Сологуба. Дисс. ... канд. филол. наук. – Сургут, 1998.
338. *Державина О.А.* Анализ образов повести XVII в. о царевиче Димитрии Угличском. // Уч. зап. МГПИ. – Т. VII, каф. рус. лит. – Вып. 1. – М., 1946.
339. Детская литература. Критический сборник / Под ред. А.В. Луначарского. [Предисловие Луначарского.] – М.; Л.: Гослитиздат, 1931.
340. Детская литература. Учеб. / Под ред. А.В. Терновского. – М., 1977.
341. Детская литература. Учеб. пособие для уч-ся пед. училищ по специальности № 2010 «Воспитание в дошкольных учреждениях» и № 2002 «Дошколь-

- ное воспитание» / Под ред. Е. Е. Зубаревой. – М., 1985.
342. Детская литература: Учебник / Е.Е. Зубарева, В.К. Сигов, В.А. Скрипкина и др. Под ред. Е.Е. Зубаревой. – М., 2004.
343. Детство. Краткий словарь-справочник / Под общ. ред. А.А. Лиханова, Е.М. Рыбинского. – М., 1996.
344. *Дефье О.В.* Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). – М., 1999.
345. *Дефье О.В.* Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999 [а].
346. *Дианова Е.Е.* Образ детства в английской и русской прозе середины XIX в. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1996.
347. *Дикман М.И.* Детский журнал Блока «Вестник» // Лит. наследство. – Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. – Кн. 1. – М., 1980. – С. 203–221.
348. *Добренко Е.А.* Формовка советского читателя. – СПб., 1997.
349. *Добродомов И.Г.* Концепт // Лучшая вузовская лекция. Академическая филология. Литературоведение. Лингвистика. Лекции дипломантов в номинации «Лучшая вузовская лекция по русскому языку и литературе» Международного студенческого фестиваля «Учитель русской словесности» 19–21 октября 2004 года. – М., 2004. – С. 18–23.
350. *Долженко Л.В.* Рациональное и эмоциональное в русской детской литературе 50–80-х годов XX в. (Н.Н. Носов, В.Ю. Драгунский, В.П. Крапивин). – Волгоград, 2001.
351. *Драбкина Е.* Книга, характер, личность (А.И. Елизарова о детской литературе) // Детская литература. – 1968. – № 11. – С. 18–20.
352. *Дубровская И.Г.* Советская детская сказочная повесть 30-х годов (вопросы сюжетосложения). Автореф. ... канд. филол. наук. – Горький, 1985.
353. Духовные стихи. Канты (Сборник духовных стихов Нижегородской области) / Сост., вступит. ст., подгот. текстов, исслед. и коммент. Е.А. Бучилиной.

– М., 1999.

354. *Евдокимова Л.В.* Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. Монография. – Астрахань, 1998.
355. *Елистратов В.С.* Трактат PRO таракана. – Б.м., 1996.
356. *Ершова С.Я.* Проблема биографического жанра в детской и юношеской литературе. Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1977.
357. *Есин А.Б.* «Социалистический реализм» сегодня: Теоретические аспекты и проблемы // *Есин А.Б.* Литературоведение. Культурология: Избран. труды. Вступ. ст. Е.В. Авериной, сост. и примеч. С.Я. Долининой. – М., 2002.
358. *Есин А.Б.* Народность как категория современного литературоведения // *Есин А.Б.* Литературоведение. Культурология: Избран. труды / Вступ. ст. Е.В. Авериной, сост. и примеч. С.Я. Долининой. – М., 2002.
359. *Есин А.Б.* Психологизм // *Есин А.Б.* Литературоведение. Культурология. Избран. труды / Вступ. ст. Е.В. Авериной, сост. и примеч. С.Я. Долининой. – М., 2002.
360. *Жаккар Ж.Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб., 1995.
361. *Жибуль В.Ю.* Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. – Минск, 2004.
362. *Жибуль В.Ю.* Модернистская парадигма в детской поэзии Серебряного века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Минск, 2005.
363. Жив Крученных: Сб. ст. – М., 1925.
364. *Жинкин Н.И.* Язык. Речь. Творчество. – М., 1998.
365. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.
366. За пролетарскую детскую книгу. Резолюции и постановления первой Всероссийской конференции по детской литературе 2–6 февраля 1931 г. – Сборник 1. – М.: Молодая гвардия, 1931.
367. *Закс А.Б.* Круг чтения в детстве и юности // Чтение в дореволюционной России. Сб. н. т. – Вып. 2. / Сост. и науч. ред. А.И. Рейтблат. – М., 1995.

368. *Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург, 1997.
369. *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие для студ. вузов. – М., 2002.
370. *Засодимский П.В.* Очерки истории детской литературы // Педагогический листок. – 1878. – № 3–4.
371. *Захаров А.Н.* О поэтическом мире З. Гиппиус // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – № 5/6.
372. *Зелинский Ф.Ф.* П. Овидий Назон // Овидий. Баллады-послания. – М., 1913.
373. *Зелинский Ф.Ф.* Соперники христианства. Лекции, читанные ученикам выпускных классов с.-петербургских гимназий и реальных училищ. – М., 1996.
374. *Зинин А.С.* Особенности изображения детского героя в произведениях агиографического жанра // Мировая словесность для детей и о детях. – Вып. 10. – Ч. 1. – М., 2005.
375. *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И.* Межкультурная коммуникация. Системный подход: Учеб. пособ. – Н. Новгород, 2003.
376. *Злобин В.А.* Тяжелая душа. – Вашингтон, 1970.
377. *Зобнин Ю.В.* Н. Гумилев – поэт православия. – СПб., 2000. – (Серия «Новое в гуманитарных науках». – Вып. 7).
378. *Зубарева Е.Е.* Несущие тягу земную. Очерки о проблемах социалистического реализма в детской и юношеской литературе. – М., 1980.
379. *Зубарева Е.Е.* Проблема юмора в художественной литературе для детей и подростков. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1968.
380. *Зубарева Е.Е.* Символика детства в творчестве И.А. Бунина. – М., 1995.
381. *Иванов Вяч. Вс.* Разыскания о поэтике Пастернака // Иванов Вяч. Вс. Избран. труды по семиотике и истории культуры. – Т. 1. – М., 1999.
382. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. – СПб., 2000.

383. *Иванова О.Ю.* Античность как основание языкового самосознания культуры Серебряного века // V Житниковские чтения. Межкультурные коммуникации в когнитивном аспекте: Мат. всерос. науч. конф. – Челябинск, 2001.
384. *Иванова О.Ю.* Античность как энтелехия культуры серебряного века. Автореф. ... дисс. канд. культуролог. наук. – М., 1999.
385. *Иванова Э.И.* Беседы о немецком романтизме. – М., 2006. [Готовится к печати.]
386. *Ивантер Б.* Рассказы о вождях // Детская литература. – 1939. – №6. – С. 15–19.
387. *Иванюшина И.Ю.* Утопическое сознание в русской литературе первой трети XX века: Учеб. пособ. – Саратов, 1996.
388. *Ивич А.* Аркадий Гайдар // Литературный критик. – 1940. – № 1.
389. ^{*Ивич А.*} Рувим Фраерман – четыре повести о пробуждении // Ивич А. Воспитание поколений: О советской литературе для детей. – 4-е изд. – М., 1969.
390. Из писем и работ Я.И. Гина / Публ. С.М. Лойтер // Лотмановский сборник. – Т. 1. – М., 1995.
391. *Исаева Е.* Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1987.
392. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. – М., 1995.
393. *Казачок М.В.* А.П. Гайдар в критике и литературоведении. Автореф. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2005.
394. *Каравашкин А.В., Ольшевская Л.А., Травников С.Н., Трофимова Н.В.* Древнерусская литература XI–XVII вв.: Учеб. пособ. для студ. высш. уч. завед. / Под ред. В.И. Коровина. – М., 2003.
395. *Карайченцева С.А.* Русская детская книга XVIII–XX вв. (Очерки эволюции репертуара. 1717–1990 гг.). Монография. – М., 2006.
396. *Карасев Л.В.* Философия смеха. – М., 1996.
397. *Карлова Т.С.* Корней Чуковский – журналист и литературный критик. – Казань, 1989.

398. *Карпачева О.А.* Средневековые мифологемы в творчестве русских символистов // Вестник славянских культур: Науч. и лит.-худож. альманах. – М. 2000. – № 2. – С. 39–43.
399. *Карпов И.С.* Автор – авторология – аналитическая филология // Вестник лаборатории аналитической филологии. – Вып. 1. – Йошкар-Ола, 2000.
400. *Кей Э.* Век ребенка / Пер. с нем. Е. Залого и В. Шахно. Под ред. и с предисл. Ю.И. Айхенвальда. – [М.], 1905. Напеч. в СПб.: Тип. Г.Н. Бернштейна.
401. *Кихней Л.Г.* Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М., 2001.
402. *Кларин М.В.* Философия и ребенок: анализ детского философствования // Вопросы философии. – 1986. – № 11. – С. 133–135.
403. *Кнабе Г.С.* «Multi bonique» и «ranci et validi» в Римском сенате эпохи Нерона и Флавиев // Древние цивилизации. Древний Рим. Вестник древней истории 1937–1997. – М., 1997.
404. *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М., 1994.
405. *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. – М., 2000.
406. *Кнабе Г.С.* Тургенев, античное наследие и истина либерализма // Вопросы литературы. – 2005. – № 1 // <http://magazines.russ.ru/>
407. *Книпович Е.Ф.* Об Александре Блоке // Лит. наследство. – Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. – Кн. 1. – М., 1980. – С. 39–40.
408. *Кобринский А.А.* Проза Даниила Хармса. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1992.
409. *Ковалева Т.В.* Русская поэзия для детей: от Лаврентия Зизания до Ивана Бунина. – Орел, 2005.
410. *Колесов В.В.* О логике логоса в сфере ментальности // Мир русского слова. – 2000. – № 2.
411. *Колесов Е.* Алистер Кроули: Были и небылицы // Кроули А. Книга Закона. Книга лжей. Лунное дитя. – М., 1998.
412. *Колобаева Л.А.* Художественная концепция личности в русской литерату-

- ре рубежа XIX–XX веков. – М., 1990.
413. Колобова О.Л. «Младенчество» и мироздание // Мировая словесность для детей и о детях. – Вып. 3. – М., 1998.
 414. Колосова С.Н. Фольклорное и христианское в новелле И.А. Бунина «Баллада» // Мировая словесность о детях и для детей. – Вып. 3. – М., 1998.
 415. Колядич Т.М. Воспоминания писателей XX века. Проблематика, поэтика. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999.
 416. Колядич Т.М. Воспоминания писателей XX века. Проблематика, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999.
 417. Колядич Т.М. Традиции античности в мемуарной прозе XX века (к постановке проблемы) [Доклад] // VI Пуришевские чтения. Классика в контексте мировой культуры. – М., 1994. – 6–9 апреля.
 418. Кон И.С. Открытие «Я». – М., 1978. – С. 111–224.
 419. Кон И.С. Ребенок и общество: (Историко-этнографическая перспектива). – М., 1988. – С. 6–65.
 420. Кон Л.Ф. Детская литература в годы гражданской войны. – М.; Л., 1953.
 421. Кон Л.Ф. Развитие поэзии для детей в годы восстановительного периода... Автореф. [дисс. ... канд. филол. наук]. – Л., 1954.
 422. Кон Л.Ф. Советская детская литература. 1917–1929. Очерк истории русской детской литературы. – М., 1960.
 423. Кондратьев Б.С. Образ ребенка у Ф.М. Достоевского и А.П. Гайдара // Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения. Сб. ст. – Арзамас, 2001.
 424. Кононов А. Рассказы Н. Быльева // Детская литература. – 1939. – № 1.
 425. Корниенко Н.В. Философские аспекты изучения общественно-литературного процесса начала XX века: Учеб. пособ. – Новосибирск, 1989.
 426. Королева К.П. Семейное воспитание и школа в России в мемуарной и художественной литературе. – М., 1994.
 427. Коротких А.В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Н. Тэффи. Дисс. ... канд. филол. наук. – Южно-Сахалинск, 2003.

428. *Костюхина М.С.* Русская детская повесть (начало XIX века) // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 80–93.
429. *Кочеткова А.А.* К.И. Чуковский – литературный критик 1900–1910-х годов. Автореф. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2004.
430. *Кошелев В.А.* Творческий путь К.Н. Батюшкова. Учеб. пособие к спецкурсу. – Л., 1986.
431. *Кошелева О.Е.* «История детства» как способ реконструкции и интерпретации истории воспитания и обучения в зарубежной историографии // Всемирный историко-педагогический процесс: концепции, модели, историография. – М., 1966.
432. *Кошелева О.Е.* «Свое детство» в Древней Руси и в России эпохи Просвещения (XVI–XVIII вв.): Учеб. пособие по педагогической антропологии и истории детства. – М., 2000.
433. *Кравецкая О.Д.* Вопросы детской литературы на страницах украинской периодической печати конца XIX – начала XX ст. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1973. [На укр. языке.]
434. *Кравченко В.В.* Мистицизм в русской философской мысли XIX – начала XX веков. – М., 1997.
435. *Кржижановский С.* Детские персонажи у Шекспира // Детская литература. – 1940. – № 6. – С. 13–15.
436. *Кривошапова Т.В.* Русская литературная сказка конца XIX – начала XX веков. Учеб. пособие. – Акмола, 1995.
437. *Круглов А.* Литература маленького народа. – СПб., 1897.
438. *Крупская Н.К.* Маленькие дети (Рец. на кн. К. Чуковского «Маленькие дети», Красная газета, 1928) // На пути к новой школе. – 1929. – № 4–5. – С. 104–105.
439. *Крупская Н.К.* О «Крокодиле» К. Чуковского // Книжки детям. – 1928. – № 2. – С. 13–16.
440. *Крюков С.* Литературное творчество детей // Вестник воспитания. – 1916. – № 3. – С. 73–114.

441. *Кузнецова Н.И.* Проблема обездоленного детства в контексте идейно-эстетических исканий в детской и юношеской литературе конца XIX – начала XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1981.
442. *Кузьмина М.Ю.* Страшное в сказках К. Чуковского // Проблемы детской литературы и фольклор. Сб. н. т. – Петрозаводск, 1995. – С. 57–69.
443. *Культурология. XX век. Энциклопедия.* – Т. 2. – СПб., 1998.
444. *Купцова О.* Очерки русской театральной культуры. Из лекций, прочитанных на факультете дополнительного профессионального образования. – М., 2003.
445. *Курганова Е.В.* Особенности комического в творчестве В.В. Набокова 1920–30-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2001.
446. *Ладыгина-Котс Н.Н.* Дитя шимпанзе и дитя человека в их инстинктах, эмоциях, играх, привычках и выразительных движениях. – М., 1935.
447. *Латышко О.В.* Святая Тереза имени Младенца Иисуса в романе Б.Ю. Коплевского «Аполлон Безобразов» // Литература и религия. Шестые Крымские Пушкинские Международные Чтения. Материалы. – Симферополь, 1996. – С. 86–87.
448. *Лебедев В.К.* «Запретить как идеалистическую» // Русская литература. – 1989. – № 4. – С. 203–205.
449. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. – М., 1930.
450. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1937.
451. *Левин Ф.* Николай Асеев (К двадцатипятилетию литературной деятельности) // Литературный критик. – 1939. – № 4.
452. *Лекманов О.А.* Обыкновеннейший Крокодил! // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000.
453. *Леонтьева С.Г.* Жизнеописание пионера-героя: текстовая традиция и ритуальный контекст // Современная российская мифология. Сб. ст. / Сост. М.В. Ахметова. – М., 2005. – С. 89–123.
454. *Леонтьева С.Г.* Литература пионерской организации: идеология и поэтика. Автореф. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2006.

455. *Летописец авангарда. Поэзия и живопись. Сб. тр. памяти Н.И. Харджиева /* Сост. и общ. ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. – М., 2000.
456. *Либрович С.Ф.* История одной запрещенной детской книги // *Цензура в России в конце XIX – начала XX века. Сборник воспоминаний /* Сост., автор вступ. статьи, примеч. и указателей: Н.Г. Патрушева. – СПб., 2003. – С. 179–182.
457. *Липовецкий М.Н.* Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). – Свердловск, 1992.
458. *Липовецкий Марк.* Сказковласть: «Тараканище» Сталина // *Новое литературное обозрение.* – 2000. – № 45.
459. *Лиров М.* Из литературных итогов // *Печать и революция.* – 1924. – № 2. – С. 124.
460. *Литвинов В.* Стихи Багрицкого – детям // *Детская литература. Критико-библиогр. двухнедельник ЦК ВЛКСМ.* – 1936. – № 6 (апрель).
461. *Литературная энциклопедия терминов и понятий /* Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. ИНИОН РАН. – М., 2003. – 1600 стб.
462. *Литературоведческие термины (Материалы к словарю).* – Вып. 2. – Коломна, 1999.
463. *Литовская М.А.* «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева. – Екатеринбург, 1999 [а].
464. *Литовская М.А.* Социохудожественный феномен В. Катаева. Дисс. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург, 1999.
465. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // *Изв. АН СССР. – Сер. Литературы и языка.* – Т. 52. – 1993. – № 1. – С. 3–9.
466. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. – М., 1970.
467. *Логический анализ языка: Культурные концепты.* – М., 1991.
468. *Лойтер С.М.* Поэтика детского стиха в ее отношении к детскому фольклору. – Петрозаводск, 2005.
469. *Лойтер С.М.* Русская детская литература XX века и детский фольклор: Проблемы взаимодействия. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Петрозаводск, 2005.

водск, 2002.

470. *Лойтер С.М.* Русский детский фольклор и детская мифология: исследования и тексты. Монография. – Петрозаводск, 2001.
471. *Лойтер С.М.* Феномен детской субкультуры. – Петрозаводск, 1999.
472. *Локс К.* Избранные стихи Брюсова // Детская литература. Критико-библиогр. двухнедельник ЦК ВЛКСМ. – 1936. – № 8.
473. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957.
474. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. – М., 1988.
475. *Лосев А.Ф.* Знак, символ, миф: Труды по языкознанию. – М., 1982.
476. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
477. *Лотман Ю.М.* Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. – Л., 1970.
478. *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973.
479. *Лотман Ю.М.* Феномен культуры // Лотман Ю. М. Избран. статьи: В 3 т. – Т. 3. – Таллинн, 1992.
480. *Лукницкая В.* Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л., 1990.
481. *Лукницкая В.К.* Материалы к биографии Н. Гумилева // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Тбилиси, 1988.
482. *Лукьянова В.П.* Советско-немецкие литературные взаимосвязи 1920–60-х гг.: (Идеология. Традиция. Поэтика). Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1990.
483. *Лупанова И.П.* Полвека: Сов. дет. литература 1917–1967. Очерки. – М., 1969.
484. *Любинский И.Л.* Очерки о советской драматургии для детей. – М., 1987.
485. *Люборева Е.П.* Республика труда. – М., 1975.
486. *Люборева Е.П.* Эдуард Багрицкий. – М., 1964.
487. М. Горький о детской литературе. Статьи, высказывания, письма. – М., 1968.
488. *Марголина А.А.* Эзоповская речь русской рабочей печати 1910–1914 годов.

- Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1990.
489. *Маркин А.В.* Жанр дидактического послания в русской литературе: Поэтика и история: Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1995.
490. *Маркс К.* Введение (к «Критике политической экономии») // *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.* – 2-е изд. – Т. 46. – Ч. I. – М., 1968.
491. *Маркс К.* Введение к критике политической экономии. – ГИЗ, 1929.
492. *Маршак С.* Задачи детской литературы // *Детская литература.* – 1938. – № 18–19.
493. *Маршак С.* Маленькие историки // *Литературная газета.* – 1937. – 1 мая.
494. *Маршак С.Я.* Соч.: В 8 т. – Т. 7. – М., 1971.
495. *Маслова О.О.* Концепт детства в научной и художественной традициях XX века. Автореф. ... канд. культурологии. – Ярославль, 2005;
496. Материалы по истории русской детской литературы (1750–1855) / Под ред. А.К. Покровской и Н.В. Чехова. [Вып. 1.] – М., 1927; Вып. 2. – 1929.
497. *Маяковский В.В.* Выступление на Первой всесоюзной конференции пролетарских писателей (9 января 1925 года) // *Маяковский В.В. Соч.: В 13 т.* – Т. 12. – М., 1959. – С. 270–271.
498. *Медриш Д.Н.* Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // *Русская литература и фольклорная традиция.* – Волгоград, 1983.
499. *Мелетинский Е.М.* Культурный герой // *Мифы народов мира. Энциклопедия.* – Т. 2. – М., 2000. – С. 25–28.
500. *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам. Чехов и Горький. – М.: Изд. Пирожкова, 1906.
501. *Мережковский Д.С.* Эстетика и критика: В 2 т. – Т. I. – М.; Харьков, 1994.
502. *Месеняшин И.* Ученические журналы в годы первой русской революции // *Народное образование.* – 1975. – № 12. – С. 94–98.
503. *Мескин В.А.* Кризис сознания и русская проза конца XIX – начала XX вв. Монография. – М., 1997.
504. *Мескин В.А.* Об эволюции к новейшему искусству // *Проблемы эволюции*

- русской литературы XX века. Третьи Шешуковские чтения. Материалы межвуз. науч. конф. – Вып. 5. – М., 1998. – С. 192–195.
505. *Мид М.* Культура и мир детства: Избран. произв. / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Асеева; Сост. и предисл. И.С. Кона. – М., 1988.
506. *Милуков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. В 3 т. – Т. 2. – Ч. 1. – М., 1994.
507. *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность). – М., 1999.
508. *Минералова И.Г.* Детская литература: Учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2002.
509. *Минералова И.Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М., 1999.
510. *Минералова И.Г.* Художественный синтез в русской литературе XX в. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1994.
511. *Минералова И.Г., Основина Г.А., Рыбаков Н.И. и др.* Творчество Аркадия Гайдара. Герой. Жанр. Слог. [Коллективная монография.] / Под ред. И.Г. Минераловой. – М., 2006.
512. *Миц 3.Г.* Александр Блок и русские писатели. – СПб., 2000. [Статьи «К генезису комического у Блока», с. 389–442, «Блок в полемике с Мережковскими», с. 537–620.]
513. *Миц 3.Г.* Пути развития советской дошкольной литературы (1917–1930). Дисс. ... канд. филол. наук. – Л., 1956.
514. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1991.
515. *Михайлова М.В.* Русская литературная критика марксистской ориентации, 1890-е – 1910-е гг. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1996.
516. *Модзалевский Л.И.* Очерк истории воспитания и обучения с древнейших времен и до наших дней. – СПб. – Ч. 1. – 1892; Ч. 2. – 1899.
517. *Моммзен Т.* История Рима. – СПб., 1993.
518. *Москвина И.К.* Город-символ в творчестве Д.С. Мережковского // Город и культура: Сб. н. т. – Т. 140. – СПб., 1992. – С. 147–152.

519. *Московская Д.С.* Поставангард в русской прозе 1920–1930-х годов (генезис и проблемы поэтики). Автореф. ... канд. филол. наук. – М. 1993.
520. *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии 1-ой половины XX века. – М., 1992.
521. *Мухина В.* ^{Таинство детства. Т. 1. – М., 1998.} –
522. Н.К. Крупская о детской литературе и детском чтении. Избранное / Вступ. ст. и коммент. Н.Б. Медведевой – М., 1979.
523. *Неклюдов С.Ю.* Героическое детство в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти академика Н.И. Конрада. – М., 1974. – С. 129–140.
524. *Некрасова-Карашеева О.Л.* Детское творчество в музее: Учеб. пособие для студ. пед. и гум. высш. уч. завед. – М., 2005.
525. *Нестеровская А. и Плотницкая Е.М.* Е. Салтыков-Щедрин о детской литературе // Детская литература. – 1937. – № 4.
526. *Николаев В.Н.* Путник, шагающий рядом: Очерк творчества Р. Фраермана. – М., 1974.
527. Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / Ред. коллекция: Ю.К. Герасимов, Н.А. Грознова, А.В. Лавров, А.И. Павловский, Н.Н. Скатов, С.Л. Слободнюк, М.Д. Эльзон. Сост.: М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. – СПб., 1994.
528. Николай Гумилев: pro et contra. – СПб., 1995.
529. *Николина Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы: Учеб. пособие. – М., 2002.
530. *Никольская А.А.* Возрастная и педагогическая психология в дореволюционной России. – Дубна, 1995.
531. *Никонова Т.А.* «Новый человек» в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография. – Воронеж, 2003.
532. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю.М. Антоновского. – М., 1999.

533. *Новикова Т.Л.* Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока. – М., 1993.
534. Новые детские книги. Третий сборник Рецензентской комиссии отдела детского чтения при Институте методов внешкольной работы. – М.: 1924.
535. *Обатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). – М., 2000.
536. Обзор детской литературы. Под ред. Н. Гаршина и А. Герда. – СПб., 1885–1889.
537. *Оболенский Л.Е.* Смех у детей, его происхождение, развитие, формы, причины и значение // Педагогический листок. – 1905. – Кн. 3. – С. 172–182; Кн. 4. – С. 261–266; Кн. 5. – С. 321–326; Кн. 6. – С. 404–408; Кн. 7. – С. 522–531.
538. *Овчаренко А.* Александр Неверов и его повесть «Ташкент – город хлебный» // Овчаренко А. От Горького до Шукшина. – М., 1984.
539. *Овчинникова Л.В.* Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 2001.
540. *Овчинникова Л.В.* Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). Монография. – М., 2001.
541. *О'Коннор Т.Э.* Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. – М., 1992.
542. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
543. *Оршанский Л.Г.* [Предисловие] // ^{Вольгайт Г.} Проблемы детского чтения. Пер. с нем. К.Н.Д. и др. – СПб.: Изд-во газ. «Школа и жизнь», 1912. – С. 3–10.
544. *Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – 2-е изд. – СПб. – 2000.
545. *Павлова И. В.* Механизм власти и строительство сталинского социализма: Автореф. дисс. ... докт. истор. наук. – Новосибирск, 2002.
546. *Пайман А.* История русского символизма. – М., 1998.
547. *Палиевский П.В.* Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1962.

548. *Первова Г.М.* Теоретические основы изучения детской литературы на уровне профессиональной подготовки педагогов и на начальных ступенях общего образования. Автореф. дисс. ... докт. педагог. наук. – М., 1999.
549. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М. 1934.
550. *Перелешина В.П., Руденко В.Ф.* У истоков советской детской литературы. Конспект лекций по детской литературе 90–900 гг. – Одесса, 1966. – 79 с. [На правах рукописи.]
551. *Петровский М.* Книга о Корнее Чуковском. – М., 1966.
552. *Петровский М.С.* Книжки нашего детства. – М., 1986.
553. *Пирусская Г.В.* Опыт Института детского чтения по изучению читателя (1920–1930 гг.) // Труды: ЛГИК им. Н.К. Крупской. – Т. 19. – Л., 1968. – С. 275–286.
554. *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. – СПб., 1995.
555. *Побожский С.И.* Икона и кубофутуризм // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002.
556. *Погребная Я.В.* Мир детства в лирике В.В. Набокова // Мировая словесность для детей и о детях. – Вып. 4. – М., 1999.
557. *Покачалов М.В.* Образы Атлантиды у Брюсова в контексте чтения для юношества // Литература о детях и для детей. – М., 2000. – С. 12–14.
558. *Покачалов М.В.* Ожившая фреска: образы эгейской культуры в повести Д.С. Мережковского «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» // Проблемы истории литературы / Под ред. А.А. Гугнина. – Вып. 12. – М., 2000. – С. 46–50.
559. *Покровская А.* Основные течения в советской детской литературе. – М.: Работник просвещения, 1927.
560. *Покровская А.К.* Задачи и деятельность Института по детскому чтению (Москва) // Путь просвещения. – Харьков, 1922. – № 708. – С. 139–144.
561. *Покровская А.К.* Третье совещание Отдела детского чтения и ее исследовательских баз // Красный библиотекарь. – 1919. – № 1(3). – С. 44–48.

562. *Пономарева Г.М.* Петербургский миф в романе Мережковского «Петр и Алексей» // Анциферовские чтения. – Л., 1989. – С. 126–128.
563. *Пономарева Е.А.* Детские альманахи пушкинского времени. Проблематика и поэтика: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1995.
564. *Попова Т.В.* Византийская народная литература. История жанровых форм эпоса и романа. – М., 1985.
565. *Поспелов Г.Н.* Стадиальное развитие европейских литератур. – М., 1988.
566. Постановление ЦК ВКП(б) от 23.VI 1932 г. «О перестройке литературных художественных организаций» // Правда. – 1932. – 24 марта.
567. *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. Собр. трудов. – М., 2000.
568. *Привалова Е.* Двадцать лет работы // Детская литература. – 1940. – № 1–2. – С. 65–66.
569. *Привалова Е.П.* Основные черты советской детской литературы / Под ред. В.А. Мануйлова. – М., 1954.
570. Природа ребенка в зеркале автобиографии. Учеб. пособие по педагогической антропологии. По ред. Б.М. Бим-Бада и О.Е. Кошелевой. – М., 1998.
571. *Приходько В.* «Цветные шары» Н. Саконской // Детская литература: 1972. – М., 1972. – С. 136–162.
572. *Приходько В.* Елена Благинина. Очерк творчества. – М., 1971.
573. *Приходько В.* Поэт разговаривает с детьми. – М., 1980. – С. 60–88.
574. Психология: Словарь. – М., 1990.
575. *Пуришкевич В.* Перед грозой. Правительство и русская народная школа. – СПб., 1914.
576. *Путилова Е. В.В.* Вересаев о детях // О литературе для детей. – Вып. 11. – Л., 1966. – С. 114–135.
577. *Путилова Е.* Эстафета поколений // О литературе для детей. – Вып. 7. – Л., 1962. – С. 3–23.
578. *Путилова Е.О.* А.И. Куприн о детстве // О литературе для детей. – Вып. 10. – Л., 1965. – С. 215–229.

579. *Путилова Е.О.* Детское чтение – для сердца и разума: Очерки по истории детской литературы / Под ред. проф. С.А. Гончарова. – СПб., 2005.
580. *Путилова Е.О.* Л. Пантелеев. – Л., 1969.
581. *Путилова Е.О.* Н. Саввин и детская литература // Детская литература. 1978. Сб. ст. – М., 1978. – С. 150–175.
582. *Путилова Е.О.* Очерки по истории критики советской детской литературы (1917–1941). – М., 1982.
583. *Пушкарева В.С.* Дети и детство в творчестве Ф.М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века: Учеб. пособ. для студ. филол. фак. пед. вузов. – Белгород, 1998.
584. *Пушкарева Н.Л.* Мать и дитя в Древней Руси: (Отношение к материнству и материнскому воспитанию в X–XV вв.) // Этнографическое обозрение. – 1996. – № 6. – С. 93–106.
585. *Радищев Л.* От двух до... бесконечности (К 80-летию со дня рождения К.И. Чуковского) // О литературе для детей. – Вып. 7. – Л., 1962. – С. 98–118.
586. Разгром ОБЭРИУ: Материалы следственного дела / Вступ. ст., публ. и коммент. И. Мальского // Октябрь. – 1992. – № 11.
587. *Ранк О.* Миф о рождении героя / Сост. С.Л. Удовик, отв. ред. С.Н. Иващенко, пер. с англ. А.П. Хомик, М. Кобылинской. – М., 1997.
588. *Раскина Е.Ю.* Мифопоэтическое пространство поэзии Н.С. Гумилева: Дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000.
589. *Рейх Б.* Прометей-освободитель // Литературный критик. – 1935. – Кн.1.
590. Рецензии на новые книги Отдела Детского Чтения Комиссии по организации домашнего чтения при Учебн. Отд. М. О. Р. Т. Зн. // новости детской литературы. – 1911. – № 1.
591. *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М., 1993.
592. *Риччи К.* Дети-художники / Пер. с итал. – М., 1911.
593. *Родионова Н.Н.* Советская приключенческая повесть (Проблемы типологии жанра). Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1990.

594. *Родников В.* Детская литература. – Киев, 1915.
595. *Рождественская И.* Поэзия Эдуарда Багрицкого. – Л., 1967.
596. *Розанов В.В.* Апокалипсис наших дней. – М., 1990.
597. *Розанов В.В.* Возврат к Пушкину (К 75-летию со дня его кончины) 27 января 1837 – 27 января 1912 года // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – XX век. Сост., подготовка текста, вступит. ст. и примеч. Р.А. Гальцевой. – М.; СПб., 1999.
598. *Розанов В.В.* О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В.В. Собр. соч. – В темных религиозных лучах / Под общей ред. А.Н. Николюкина. – М., 1994.
599. *Романов В.Н.* Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. – М., 1991.
600. *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени // Пути формирования русской беллетристики переходного периода. – Новосибирск, 1994.
601. *Ронен О.* Детская литература и социалистический реализм // Соцреалистический канон. – СПб., 2000.
602. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел // Серия «Материалы и исследования по истории русской культуры». – Вып. 4 / Вступ. ст. В.В. Иванова. – М., 2000.
603. Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. – Т. 1. А – М / Глав. ред. В.В. Давыдов. – М., 1993.
604. *Рубцова П.А., Желобовский И.А.* Новая детская литература. Справочник для школ первой ступени. – М.: Работник Просвещения, 1926.
605. *Рудзевич Л. и О.* Детская душа. Сборник художественных произведений русских и иностранных писателей, обрисовывающих психологию детства. – М., 1907.
606. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 1997.
607. *Русаков В.* Детская литература и ее критики // Новь. – 1889. – № 23.

608. Русская детская литература / Под ред. Т.Д. Полозовой. – М., 1997.
609. Русская детская литература / Под ред. Ф.И. Сетина. – М., 1972.
610. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 1 / ИМЛИ РАН. – М., 2000.
611. Русская литература XX века / Под ред. проф. С.А. Венгерова. – Т. 1 (1890–1910). – Кн. 3–4. – М., 1914–1915.
612. Русская советская литературная критика (1917–1934). Хрестоматия. Сост. П.Ф. Юшин. [Ч. 1.] – М., 1981.
613. Русские детские писатели XX века. Биобиблиогр. словарь / Под ред. А.В. Терновского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1998.
614. Русские писатели XX века. Биограф. словарь / Под ред. П.А. Николаева. – М., 2000.
615. Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. – М., 1991.
616. *Рыбников Н.А.* Религиозная драма ребенка: Психологический этюд. – 3-е изд. [доп. – письма автору]. – М.: Тип. Н. Желудковой, [б/г – 1913?]
617. *Рыбникова М.А.* Классики в детском чтении в прошлом и настоящем // Рыбникова М.А. Избранные труды. – М., 1958. – С. 529–555.
618. *Саввин Н.* Опыт ежегодника детской литературы. – М., 1911.
619. *Саввин Н.* Эротика в детской литературе (Е.А. Аверьянова и ее трилогия) // Новости детской литературы. – 1913–1914. – № 8.
620. *Саввин Н.А.* Основные направления детской литературы. – М.: Брокгауз и Эфрон, 1926.
621. *Саввин Н.А.* Принципы критики детской книги // Новости детской литературы. – 1912. – № 10–11 (15 июля). – С. 1–13
622. *Саввин.* Наша детская литература. – М., 1914.
623. *Савельев А.А.* «Стихи учительные»: к вопросу о составе старопечатных кириллических изданий «Азбуки учебной» в конце XVII – XVIII веке // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. – М., 2003. – С. 139–146.

624. *Савина Л.Н.* Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в. (Л.Н. Толстой «Детство», С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», Н.Г. Гарин-Михайловский «Детство Темы»). Дисс. ... докт. филол. наук. – Волгоград, 2002.
625. *Сапожков С.В.* Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999.
626. *Сапожков С.В.* Сказки Пушкина как поэтический цикл // Детская литература. – 1991. – № 3.
627. *Сарнов Б.* Глазами детства (О художественном зрении Валентина Катаева) // Детская литература 1967. – М., 1968. – С. 125–141.
628. *Сарычев В.* Эстетика русского модернизма: Проблемы житнетворчества. – Воронеж, 1991.
629. *Сатуновский Я.* Корнеева строфа // Детская литература. – 1995. – № 1–2. – С. 19–25.
630. *Сафарханова Е.Н., Старыгина Н.Н.* Детская сказка Н.С. Лескова // Проблемы детской литературы и фольклор. – Петрозаводск, 1995. – С. 42–46.
631. *Сахно И.М.* Русский авангард. – М., 1999.
632. *Свенцицкая И.С.* Раннее христианство: страницы истории. – М., 1988.
633. *Свиридова З.* Журнал «Детское чтение». Петербургский период (1869–1893) // О литературе для детей. – Л., 1955.
634. *Семенова С.* Грезы о новой культуре // Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. – М.: ИМЛИ, 2003. – С. 33–49.
635. *Сербиненко В.В.* Русская религиозная метафизика (XX век). Курс лекций. — М.: Изд-во РОУ, 1996.
636. *Сергеев В.* // Детская литература. – 1938. – № 3.
637. *Сетин Ф.И.* Возникновение русской детской литературы. – М., 1978.
638. *Сетин Ф.И.* История русской детской литературы. Конец X – первая половина XIX века. Учеб. для студ. ин-та культуры, пед. инст. и ун-тов... – М., 1990.

639. *Сивоконь С.* Загадка высочайшего гнева (Сказка К. Чуковского «Одолеем Бармалея!»: ее триумф и падение) // *Детская литература.* – 2002. – № 3. – С. 70–75.
640. *Сидельникова Т.Н.* Валентин Катаев. – М., 1957.
641. *Симонович А.* О детском языке. Сравнение периодов индивидуального развития ребенка с эпохами человечества. – СПб., 1884.
642. Систематический Указатель книг для детей и юношества. – Ч. I. Сказки. Под ред. О.И. Капицы. – Пг., 1915.
643. *Скворцова С.* Духовная жизнь гимназисток по литературным журналам, изданным гимназистками // *Вестник воспитания.* – 1896. – № 3. – С. 117–129.
644. *Скобелев В.П.* Александр Неверов: Критико-биографический очерк. – М., 1964.
645. *Скорино Л.И.* Писатель и его время. Жизнь и творчество В.П. Катаева. – М., 1965.
646. *Скрынников Р.Г.* Государство и церковь на Руси XIV–XVI вв.: Подвижники русской церкви. – Новосибирск, 1991.
647. *Слободнюк С.Л.* «...И слушать мертвых соловьев...» (Н. Гумилев – критик символизма) // *Писатели как критики. Материалы вторых Варзобских чтений «Проблемы писательской критики».* – Душанбе, 1990. – С. 257–260.
648. *Слободнюк С.Л.* «Дьяволы» «Серебряного» века: Древний гностицизм и русская литература 1890–1930-х гг. – СПб., 1998.
649. *Слободнюк С.Л.* Николай Гумилев: Проблемы мировоззрения и творчества. – Душанбе, 1992.
650. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А.Я. Гуревича. – М., 2000.
651. *Словарь языка русской поэзии XX века.* – Т. II: Г – Ж. / Сост.: Григорьев В.П. (отв. ред.), Шестакова Л.Л. (отв. ред.), Бакеркина В.В., Тик А.В., Колодяжная Л.И., Реут Т.Е., Фатеева Н.А. – М., 2003.
652. *Смирин В.М.* Свобода раба и рабство свободного (К истории римского гражданского общества) // *Вестник древней истории.* – 2000. – № 2.
653. *Смирнин В.М.* Римская школьная риторика Августа века как историче-

- ский источник // Древние цивилизации. Древний Рим. Вестник древней истории. 1937–1997. – М., 1997. – С. 378–396.
654. *Смирнова В.В.* Книги и судьбы. Статьи и воспоминания. – М., 1968.
655. *Смирнова В.В.* О детях и для детей. – Изд. 2-е. – М., 1967.
656. *Соболев М.В.* Обзор детской литературы за последние годы // Педагогический вестник. – Вып. III. – СПб., 1881.
657. Советская детская литература. Учеб. пособие для библиотечных ф-тов инст. культуры и пед. вузов / Акимова А.Н., Иноземцева И.В., Разова В.Д. и др. / Под ред. В.Д. Разовой. – М., 1978.
658. *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. [Впервые – в ж. «Вестник Европы», 1898, № 3–4.]
659. *Соловьев И.М.* Об изучении литературного творчества детей школьного возраста // Вестник воспитания. – 1911. – № 7. – С. 64–88.
660. *Соломатина Т.Б.* Развитие общественной инициативы в области начального образования в России второй половины XIX – начала XX веков. – М., 1999.
661. Старая детская книжка. 1900 – 1930-е годы. Из собрания проф. М. Раца. Изд. подгот. Ю.А. Молок. – М., 1997.
662. *Старцев И.И.* Детская литература. Библиография. 1918–1931. – [М.]: Огиз – Молодая гвардия, 1933.
663. *Старцев И.И.* Детская литература. Библиография. 1932–1939. – М.; Л.: ЦК ВЛКСМ – Изд. дет. лит., 1941.
664. *Старыгина Н.Н.* Н.С. Лесков и детская литература // Проблемы детской литературы. Сб. н. т. – Петрозаводск, 1992. – С. 86–102.
665. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2001.
666. *Столица З.К.* Развитие в детях жизнерадостности и борьба с пессимизмом. – СПб., 1912.

667. *Сугай Л.А.* Два символа культуры серебряного века // Пушкин как символ русской культуры: Сборник докладов / Под ред. Л.А. Сугай. – М., 2000. – С. 60–77.
668. *Сугай Л.А.* Наследие древнерусской культуры и творчество символистов // Кусковские чтения. – Вып. 1. Культурное наследие Древней Руси: Мат. науч. конф. – М., 2001. – С. 132–166.
669. *Сугай Л.А.* Термины «культура», «цивилизация» и «просвещение» в России XIX – начала XX вв. (Велланский, Пушкин, Гоголь, символисты) // Мир культуры. – М., 1999. – С. 39–53.
670. *Таилыков С.А.* Малые эпические жанры в творчестве А. И. Куприна. Дисс. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 1999.
671. *Тиманова О.И.* Сказки императрицы Екатерины и дидактическая литература второй половины XVIII века // Детская литература на рубеже веков: Интерпретация и преподавание. – СПб., 2001.
672. *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме. II // Russian Literature. – 1977. – Vol. V. – № 3.
673. *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Учен. записки Тартусского гос. ун-та. – Вып. 567. – Тарту, 1981.
674. *Тихомиров С.В.* В поисках утраченного света: Мир детства в отечественной классике // *Тихомиров С.В.* Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика). – М., 2002. – С. 21–31.
675. *Толль Ф.Г.* Наша детская литература. Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении. – СПб., 1862.
676. *Топорков А.Л.* Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии. [Сб. ст.] / Под ред. Е.М. Мелетинского. – М., 2001. – С. 348–368.
677. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в

- области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 259–367.
678. *Третьякова О.Г.* Стилиевые традиции святочного и пасхального жанра в русской прозе рубежа XIX–XX вв. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2001.
679. *Троцкий Л.* Литература и революция. Печ. по изд. 1923 г. – М., 1991.
680. *Трубина Л.А.* Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999.
681. *Трубина Л.А.* Русский человек на «сквозняке истории». Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика. Монография. – М., 1999.
682. *Трыкова О.Ю.* Реализация мотива чудесного рождения в детской литературе // Мировая словесность для детей и о детях. Сб. ст. – Вып. V. – М., 2000. – С. 4–5.
683. *Трыкова О.Ю.* Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века. Учеб. пособие. – Ярославль, 2000.
684. *Трыкова О.Ю.* Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. – Ярославль, 1997.
685. *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. Сб. статей. – М., 1994.
686. *Турченко О.В.* Горький и детская литература // Дом детской книги. Литературно-критические чтения. Доклады, прочитанные 16–19 марта 1951 года. – М.; Л., 1951. – С. 5–51.
687. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М., 1993.
688. *Тынянов Ю.* Корней Чуковский // Детская литература. – 1939. – № 4.
689. *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929.
690. *Уваров П.Ю.* Школа и образование на Западе в Средние века // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах: Учеб. пособие / Сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов; Под общей ред. Т.Н. Матулис. – М., 1996. – С. 371–392.
691. *Уколова В.И.* «Последние римляне» и парадигмы средневековой культуры // Древние цивилизации. Древний Рим. Вестник древней истории. 1937–1997. – М., 1997.

692. *Утченко С.Л.* Две школы римской системы ценностей. Еще раз о римской системе ценностей // Древние цивилизации. Древний Рим. Вестник древней истории 1937–1997. – М., 1997. – С. 274–287; 288–305.
693. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. – М., 1986.
694. *Фрэзер Дж.* Фольклор в Ветхом Завете. – М., 1989.
695. *Федоров Ф.* Поэма о соболе // Детская и юношеская литература. Критико-библиогр. бюллетень. – 1933. – № 5.
696. *Федоров-Давыдов.* Кто за детей. Галерея писателей для детей. – М., 1906.
697. *Федотов Г.П.* Святые древней Руси. – М., 1990.
698. *Флорова Л.Н.* Мережковский и философия Ницше // Флорова Л.Н. Проблемы творчества Д.С. Мережковского. – М., 1996.
699. *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1998.
700. *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности. – М., 1999.
701. *Хализев В.Е.* Теория литературы. Учеб. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002.
702. *Халтурин И.И.* Сергей Тимофеевич Григорьев // Григорьев С.Т. – Соч.: В 4 т. – Т. 1. – М., 1959.
703. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Б. Барзаха. – СПб., 1999.
704. *Харджиев Н.* Полемичное имя // Памир. – 1987. – № 2.
705. *Харджиев Н.И.* Статьи о русском авангарде: В 2 т. – М., 1997.
706. *Ходасевич В.* [Рец. на сб. Е. Гуро «Небесные верблюжата».] // Русские ведомости. – 1915. – 14 янв.
707. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М., 1997.
708. *Хренов Н.А.* Институционализация картины мира маргинальной личности как проблема психологии и истории искусства // Маргинальное искусство. [Сб. ст.] – М., 1999.
709. *Художественная жизнь современного общества: В 4 т. – Т. 1. Субкультуры*

- и этносы в художественной жизни / Отв. ред. К.Б. Соколов. – СПб., 1996.
710. *Цивьян Т.В.* Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. – М., 1989.
711. *Чалмаев В.* Неверов // Чалмаев В. Серафимович. Неверов. – М., 1982. – С. 300–392.
712. Человек. [Энциклопедический словарь.] Под ред. д-ра И. Ранке / Пер. с нем. под ред. Д.А. Коропчевского. – Т. 1. Развитие, строение и жизнь человеческого тела; – Т. 2. Современные и исторические человеческие расы. – СПб.: Просвещение, 1900.
713. Человек. Справочно-энциклоп. словарь. Под общей ред. акад. И.Т. Фролова. – М., 2000.
714. *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений: Учеб. пособие. – М., 1995. [Глава «“Реальный читатель” в литературоведческом исследовании», с. 63–79.]
715. *Чернец Л.В.* Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1992.
716. *Черниенко Л.В.* Школьная повесть в советской детской прозе 20–30-х годов (Художественные возможности и пути развития). Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1981.
717. *Чернявская Я.А., Розанов И.И.* Русская советская детская литература / Под ред. В.В. Гниломедова. – Изд-е 2, перераб. и доп. – Минск, 1984.
718. *Четина Е.М.* Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре. Проблемы интерпретации. – М., 1998.
719. *Чехов Н.В.* Введение в изучение детской литературы. – М., 1915.
720. *Чехов Н.В.* Детская литература. – М.: Изд. «Польза» В. Антик и К°, 1909.
721. *Чинаева М.И.* Тенденции развития повести о школе в советской детской и юношеской литературе 70–80-х годов (проблематика, конфликт, характер). – Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1989.
722. *Чудаков А.П.* В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В.В. Избран. труды. О языке художественной про-

- зы. – М., 1980.
723. Чудакова М.О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х гг. // Чудакова М.О. Избран. работы. – Т. I. Литература советского прошлого. – М., 2001.
724. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. – М., 1972.
725. Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме Николая Гумилева // Науч. докл. высшей школы. Филол. науки. – М., 1988. – № 3. – С. 9–15.
726. Чуковская Е. Борьба с «чуковщиной» // Горизонт. – 1991. – № 3.
727. Чуковский К. Заметки читателя // Литературная газета. – 1940. – № 57.
728. Чуковский К. Лица и маски. – СПб., 1914.
729. Чуковский К. Футуристы // Чуковский Корней. Соч.: В 6 т. – Т. 6. – М., 1969.
730. Чуковский К. Футуристы. – Пг., 1922.
731. Чуковский К.И. Современники. Портреты и этюды. – М., 1963.
732. Чумачевская Ада. Саконская Н. Мамин мост // Детская и юношеская литература. Критико-библиогр. бюллетень. Изд. Критико-библиогр. ин-та. – 1933. – № 12.
733. Шешуков С.И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М., 1970 (2-е изд. – 1984).
734. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М., 1990.
735. Шкловский В.Б. Старое и новое: Книга статей о детской литературе. – М., 1985.
736. Шлычкова Е.Л. Писатель Н.П. Смирнов и его проза: Проблемы. Жанры. Стилль / Дисс. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2000.
737. Шлюмбом Ю. Детская комната: Социализация и воспитание в Германии в 1700–1850 гг. // Развитие личности. – 2002. – № 2.
738. Штаерман Е.М. Эволюция идеи свободы в Древнем Риме // Древние цивилизации. Древний Рим. Вестник древней истории. 1937–1997. – М., 1997.
739. Щеголькова О.В. Структурообразующая роль мотива в книге стихов Н.С.

- Гумилева «Костер». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Самара, 2003.
740. *Эбин Ф.* Аркадий Гайдар // Советская детская литература. Сб. ст. / Сост: В.И. Бочкарева, С.Т. Любимова, И.М. Михайлова. – М., 1958.
741. Эдуард Багрицкий: Альманах. – М., 1936.
742. Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз и Эфрон. – СПб., 1893–1907.
743. Энциклопедия для детей. – Т. 18. Человек. – Ч. 2. Архитектура души. Психология личности. Мир взаимоотношений. Психотерапия / Глав. ред. В.А. Володин. – М., 2002.
744. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12.
745. *Эткинд А.М.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996.
746. *Эткинд Е.* Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 189–211.
747. *Юзовский Ю.* Освобожденный Прометей // Литературный критик. – 1934. – Ст. 1. – Кн. 10; Ст. 2. – Кн. 11.
748. *Юнг К.Г.* Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание: Сб. / Сост., автор предисл. П.С. Гуревич. – М., 1997.
749. *Юнг К.Г.* О становлении личности [Доклад, Вена, ноябрь 1932 г.; издания 1934, 1939 и 1947 гг.] // Юнг К.Г. Конфликты детской души. – М., 1995.
750. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р. Избран. сочинения. – М., 1991.
751. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М., 1987.
752. *Яковлев А.* Поэма пионера о пионере-герое // Детская литература. – 1937. – № 6. – С. 39.
753. *Янечек Дж.* Крученыховский стихотворный триптих «дыр бул щыл» // Черновик. – 1992. – № 5. (Fair Lawn).
754. *Яновская М.* Несерьезное отношение к детскому творчеству // Литературная газета. – 1941. – 25 мая.
755. *Яновская Э.* Нужна ли сказка современному ребенку? / Пер. А. Панова. –

2-е изд. книги «Сказка как фактор классового воспитания», переработ. и доп.
– Харьков, 1926.

756. *Янтарева-Виленина*. Детские типы в произведениях Достоевского. – 2-е изд. – СПб., 1907.

757. *Ясюнас С.В.* Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс – «серебряный век»). Автореф. ... дисс. канд. культуролог. наук. – М., 2000.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. В учебнике Ю.И. Минералова «Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность)» (1999) выбранный ракурс не позволяет разглядеть явление. Нет соответствующей статьи и в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина (2003).

2. Художественная концепция детства связана с неким представлением о нем, общепринятым и нормативным в данную эпоху, при этом не будучи ни его продолжением, ни его зеркальным тождеством. Это представление легко проследить по однотипным словарям. В энциклопедическом словаре «Человек» (1900) под редакцией И. Ранке (единственного вплоть до рубежа XX–XXI вв.), «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона (1893–1907) дан естественнонаучный взгляд на возрасты, далекий от трансцендентальности: биология превагирует над всеми иными подходами. К 1931 г., когда вышел очередной том Большой Советской Энциклопедии, были признаны затруднения с определением детства, но, не вполне понимая, что такое детство, автор статьи был тверд в указании на его социальную роль: «<...> до сих пор не существует ни бесспорного определения детства, ни общепризнанной временной границы его окончания. <...> Детство перестает быть периодом общественно-ничтожным, наоборот, оно теснейшим образом связано со взрослостью: в общественном отношении между тем и другим никакой пропасти нет».

К концу XX столетия, названного педагогами начала столетия «веком ребенка» (по названию учения Э. Кей), в философско-антропологических словарях понятия «детство», «детское», «ребенок» отсутствуют – и это при расцвете психолого-педагогических наук о детстве. Два последних антропологических словаря фигуру ребенка никак не осветили, оставив ее в тени «человека», т.е. взрослого: в энциклопедическом словаре Ю.Г. Волкова и В.С. Поликарпова «Человек» (1999) нет и самой категории возраста, хотя есть менее значимые статьи (например, «баня» и «ароматотерапия»). В академическом справочно-энциклопедическом философском словаре «Человек» (2000: 76) имеется только статья «Возраст», содержащая самые общие, выраженные числами сведения: «Возрастные периоды – это те или иные сроки, необходимые для завершения определенных этапов в жизнедеятельности организма».

По-видимому, философы полагают само собой разумеющимся равенство понятия «человек» сумме возрастных его ипостасей — «ребенок», «юноша», «муж», «старик». Однако в таком уравнении ребенок – не вполне еще человек, а человек – не совсем то же самое, что ребенок. Иначе говоря, современная общая антропология, противопоставляя «ребенка» «человеку», сохраняет средневековый взгляд, не различавший мир детства.

Только педагогическая антропология, прошедшая становление за последние десятилетия, делает своим предметом концепт «возраст», в первую очередь – «детство» (в сент. 2002 г. в Москве прошла первая в нашей стране Международная конференция «Педагогическая антропология: концептуальные основания и междисциплинарный контекст» (УРАО – Институт теории педагогики и образования РАО). Педагогико-антропологическое определение детства дано Е.М. Рыбинским в «Российской педагогической энциклопедии» (1993: 261): «Детство, этап развития человека, предшествующий взрослости; характеризуется интенсивным ростом организма и формированием высших психических функций». Он же (1996: 44–45) в Кратком словаре «Детство» дал развернутое определение понятия как «стадии жизненного цикла человека, в течение которой продолжается формирование организма, развитие его важнейших функций, активно осуществляется социализация индивида <...>», особо подчеркнув: «Детство – сложный, многомерный феномен, который имеет биологическую природу, опосредован многими социально-культурными факторами».

Статья «Детство» содержится в отечественной энциклопедии для детей «Человек» (2002: 319), в разделе «Жизненный путь человека». Детство здесь – явление процессуальное, преходящее. Описание этапов детства завершается мыслью об отделении «ребенка» от «человека»: «Теряя связь со своим детством, человек отсекает лучшую, творческую, искреннюю, всегда стремящуюся к развитию часть собственной души». Отметим, что эстетическая по существу, навеянная литературной традицией, восходящей к идеям гностиков (как будет показано в первой главе), трактовка детства дана только в детской познавательной книге. Так литература для

детей корректирует искажение своего основополагающего концепта во «взрослой» научной литературе.

Иной взгляд на ребенка и детство давно устоялся в другом разделе философии – эстетике, конкретизированной в искусствознании. Здесь мы найдем сведения о детстве как непреходящей ценности. «Култ святых невинных детей <...> существовал с самого раннего периода Христианской церкви. В средние века и позже дети могли изображаться в облике благочестивых малышей, держащих пальмовые ветви мучеников, иногда они включались в картины итальянских художников Возрождения, изображавших Деву Марию с младенцем и святыми» (Холл 1997: 261). В эпоху Возрождения популярны были в живописи и графике сюжеты возрастов. По этим сюжетам, жизнь человека может делиться на три возраста (детство, молодость, старость), на четыре, с добавлением зрелости (по временам года) или двенадцать возрастов по шесть лет в каждом (по числу месяцев).

Эстетическое содержание детского возраста, как оно представлено в сюжетах европейского искусства средних веков и Возрождения, определяется христианской символикой. Образ ребенка трактуется через разнообразные библейские и апокрифические сравнения и аллегории. Примеры подобных аллегорий приведены в нашей монографии: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» в русской литературе 1900–1930-х годов. Монография (М., 2003. – С. 22–23). См. также: Психология 1990: 89; Художественная жизнь современного общества: Т. 1: 106–116.

Иными словами, в искусстве детство и ребенок представлены вовсе не как убывающая и наконец исчезающая данность. Напротив, контекст культуры дает этим понятиям приращение. Смысл приращения – бессмертие, в отличие от понятия «человек», получающего великое приращение как раз в «ребенке».

Наиболее разработана научная концепция детства в психологии, причем ее разработка шла параллельно с развитием культурологии. В словаре «Психология» (1990: 89) понятие детства вычленяется среди прочих возрастных категорий именно через концепты культуры: «детство», как и «молодость» («юность»), «зрелость» и «старость», – категория бытия, направленного к человеку и распространенного до космоприродных пределов. Отношения детства и культуры строятся в формате детской субкультуры. Детская субкультура означает особую культуру детей «как своеобразного субэтнуса в рамках различных этносов мира».

Принимаем следующее определение (П.С. Гуревич): «Субкультура – особая сфера культуры, суверенное целостное образование внутри господствующей культуры, отличающееся собственным ценностным строем, обычаями, нормами. Культура любой эпохи обладает относительной цельностью, но сама по себе она неоднородна. Внутри конкр. культуры городская среда отличается от деревенской, офиц. – от народной, аристократич. – от демократич., христианская – от языческой, взрослая от детской. Об-ву грозит опасность разбиться на группы и атомы. Любая культурная эпоха предстает нам в виде сложного спектра культурных тенденций, стилей, традиций и манифестаций человек. духа» (Культурология: Т. 2: 1998: 236).

Понимание детства, предложенное в данном словаре, в наибольшей степени отвечает устремленности настоящего исследования, при этом оно нуждается в дополнении эстетическим содержанием.

В историко-литературном представлении детство, как и прочие эпохи развития человека, есть комплекс эстетических оценок, скрепленный культурной традицией и меняющийся под воздействием различных общественных движений.

ЧАСТЬ 1.

1. В первой части диссертации, предваряющей анализ литературы XX века, изложение дается в тезисах. Более подробно составляющие первую часть исследования изложены нами, И.Н. Арзамасцевой, в следующих работах: Жуковский: Педагогическая поэма // Детская литература. – 1997. – № 2. – С. 33–48; Детство с Пушкиным // Дошкольное воспитание. – 1997. – № 2. – С. 74–81; Детство и «детское» в древнеримской литературе // Детская литература. – 2001.

– № 4. – С. 21–23, 26–28, 34–36; монография «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., С.25–78; О понятии «детская литература» и проблемах ее изучения // Русская литература XX века. Итоги и перспективы изучения. – М., 2002. – С. 68–82; А.Б. Есин. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М., 2002 [Рец.] // Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 111–114; О концепции «детство» в древнеримской литературе // Развитие личности. – 2004. – № 1. – С. 42–61. – № 2. – С. 28–38; главы в кн.: Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 17–34; 53–235.

2. Следует учитывать невосполнимую неполноту материала. Древнее наследие сохранилось во фрагментах, средневековые хранители античной «библиотеки» неоднократно ее «чистили» и переделывали по мере изменений в ценностно-нормативной системе общества. Если и были в их распоряжении «детские» тексты, то им не было места в кругу признаваемых обществом ценностей.

Для более подробного освещения поставленной проблемы предпочтителен материал из римской литературы, поскольку в творчестве писателей-«эпигонов» I–II вв. н.э. в снятом виде представлены и греческие и латинские интенции детства и «детского», реализованные на фоне открытий раннего христианства. Вычленив фрагменты древнеримской литературной модели детства, я не ставлю задачу дать завершенную реконструкцию ее, поскольку общая цель работы находится в ближайших к нам временах. Эти фрагменты, оставаясь в структуре произведений, сами по себе сыграли роль влиятельнейших факторов для следующих за веками раннего средневековья и Ренессанса литературных моделей детства.

3. Например, доказывая порочность императора Тиберия, Светоний (1991: 130) обращается к такому аргументу: «Его природная жестокость и хладнокровие были заметны еще в детстве, Феодор Гадарский, обучавший его красноречию, раньше и зорче всех разглядел это и едва ли не лучше всех определил, когда, браня, всегда называл его: “грязь, замешанная кровью”». Писатель, по сути его высказывания, отстранялся от собственной оценки ребенка. Мнение авторитетного риторика о мальчике звучит окончательным приговором, как и отзывы родных – в другом примере: «Божественный Клавдий в детские и отроческие годы не подавал никаких надежд, его мать считала его тупицей и уродом, говорила, “что природа начала его и не кончила”. <...> Бабка его Августа относилась к нему с величайшим презрением»; «Правда, в благородных науках он с юных лет обнаружил незаурядное усердие, и не раз даже издавал свои опыты в той или иной области; но и этим не мог он ни добиться уважения, ни внушить надежды на лучшее свое будущее» (там же: 172). Биограф не «вступается» за нелюбимого в семье ребенка, здесь ребенок – не литературный персонаж, «принадлежащий» автору, а реальная собственность отца или матери, которым единственно дано право оценки «материала».

4. В отличие от греков, римские писатели обращались к жанру автобиографии, что предприняло становление жанровой системы западной и славянской литератур. По А.Ф. Лосеву (1993: 46, 47–48), «понятие судьбы в античном мире есть понятие эвклидовское, вполне противоположное нашему – инфинитезимальному – восприятию времени. Западный человек любит автобиографию; греки не имели этого вида литературы <...>».

5. Развивая тезисы об истинном и ложном бытии, об отношении действительности, или деятельности, к возможности, или способности, Аристотель (384–322 гг. до н.э.) утверждал: «Но конечно же, и по сущности действительность первее возможности, прежде всего потому, что последующее по становлению первее по форме и сущности (например, взрослый мужчина первее ребенка, и человек – первее семени, ибо одно уже имеет свою форму, а другое – нет), а также потому, что все становящееся движется к какому-то началу, то есть к какой-то цели (ибо начало вещи – это то, ради чего она есть, а становление – ради цели); между тем цель – это действительность, и ради цели обретается способность. Ведь не для того, чтобы обладать зрением, видят живые существа, а, наоборот, они обладают зрением для того, чтобы видеть <...>. Поэтому, так же как и учителя, показав учеников в их деятельности, полагают, что достигли цели, так же обстоит дело и в природе» (1976: 245–246). Аристотеля занимало детство и как дидакала: он воспитывал и образовывал тринадцатилетнего Александра Македонского. Можно даже судить о детском чтении царя по тому, что он возил с собой «Илиаду».

6. К примеру, Плиний пишет похвалу некоему Квадрату: «...он и мальчиком и юношей не навлек на себя никаких толков <...>. <...> дом Гая Кассия – основателя и отца кассиевой школы – будет обителью господина, который не меньше Кассия. Мой Квадрат <...> вернет ему прежнее достоинство, его знаменитость и славу; оттуда выйдет столь же великий оратор, сколь великим знатоком права был Кассий» (Письма Плиния Младшего 1984: 130–131).

7. *virtus* – в узком значении «мужество», в более широком и практическом означает большую совокупность достоинств (Утченко 1997: 275).

8. В.М. Смирин показал, что в римском гражданском обществе статус человека мог быть только свободным или рабским, при этом статус мог меняться. В судебных делах по определению статуса лица вел тяжбу за раба, «прежде всего, отец, который мог заявить, что это его сын, находящийся в его власти, то есть мог противопоставить власти предполагаемого господина – собственную, отеческую. Это означает, что закон предполагает случай, когда у римского гражданина (никто другой не мог иметь сына во власти) был сын, попавший в рабство. Но, хотя бы сын и не находился во власти отца, все равно отцу давалось то же право, ибо “всегда отец заинтересован, чтобы его сын не находился в рабстве...”» (Смирин 2000: 261–262).

9. «С самого начала империи складывается и до времени Флавиев неуклонно нарастает отношение к этому типу человека, с одной стороны, как к символу новизны и исторического динамизма, социально-политического и экономического прогресса, с другой – как к воплощению зла» (Кнабе 1997: 238).

10. Главное значение сенековских трагедий определилось в эпоху Возрождения: именно по ним постигали категорию трагического европейские драматурги, не исключая и Шекспира; греческая трагедия не была столь известна. «Мало того, что его читали в школах; его трагедии входили в постоянный репертуар школьного театра» (С.А. Ошеров. – Сенека 1983: 353). Связать время воспитательной деятельности Сенеки и время написания пьес невозможно – не хватает фактов.

11. «Непрестижность» подобного писательства косвенно подтверждается сравнением эллинской и ближневосточной культуры с римской культурой. С.С. Аверинцев (1971: 43–44), сравнивая греческую «литературу» и ближневосточную «словесность», нашел общность двух различных культур и типов человека в «особой предрасположенности к “школьным” восторгам умствования», при этом прибавил: «Но для тех и для других умственная выучка есть предмет всепоглощающей страсти <...> // Римлянину импонирует солидная взрослость делового человека, который именно чувствует себя слишком взрослым, чтобы до гробовой доски оставаться восторженным школяром <...>». Эта непрестижность школярства сродни скорейшему изживанию детской неразумности из «безукоризненного» юноши Рима.

12. Члены общины называли себя «сынами света», «нищими» и – «простецами», «немудреными», «в отличие от профессиональных законоучителей, фарисеев, которые брали на себя смелость толковать законы и предписания священных книг» (Свенцицкая 1988: 50).

13. Другой перевод: «Младенец же возрастал и укреплялся духом, и был в пустынях до дня явления своего Израилю» (цит. по современному изданию, осуществленному Московской Патриархией). Иоанн принадлежал к малочисленной религиозной группе, связанной с кумранитами, проповедовал в Иудейской пустыне в начале I в. н.э.

14. Кумранитская идея конца света развилась в христианское учение о втором пришествии Христа, Страшном Суде и установлении царства Божия на земле – тысячелетия добра, материального благополучия, послушания зверей и воскресения умерших праведников. В свою очередь, идея царства Божия, близкая беднякам и изгоям, трансформировалась в идею царства небесного: обещанные блага стали пониматься аллегорически. В четвероевангелиях встречаются оба выражения – царство Божие и царство небесное.

И.С. Свенцицкая (1988: 211) пересказывает записанную Папием во второй половине II в. беседу Иисуса с учениками: «Иисус говорит о царстве божием на земле, которое будет установлено после второго пришествия. В отличие от других христианских произведений, у Папия это царство рисуется прежде всего как царство полного материального благополучия: будет

изобилие пшеницы и будут расти виноградные деревья по десять тысяч лоз каждое, а все животные будут послушны людям».

15. Плиний Младший спрашивал у императора Траяна указания, как судить малолетних христиан (Кн. X, письмо 96 (2), с. 205). Лукиан писал о заключении в тюрьму христианского философа Перегринна: «Уже с самого утра можно было видеть у тюрьмы каких-то старух, вдов, детей-сирот». Христианские общины назначали своих пресвитеров опекунами над малолетними детьми, покуда в III в. епископы не запретили клирикам заниматься мирскими делами, чтобы оградить сирых от корысти опекунов. Император Септимий Север (начало III в.), запретивший египтянам обращаться в христианскую и иудейскую веру, тем не менее, взял кормилицей для своего сына христианку; мать Севера переписывалась с христианским писателем Оригеном (ок. 185 – ок. 254).

16. На рубеже IV–V вв. был утвержден список канонических книг и определен состав Нового завета. В числе разрешенных к чтению дома, но не канонических, оказались книги, сочиненные не так давно, как Евангелия Марка и Матфея, и близкие к сказочно-мифологической традиции, – в их числе так называемые «евангелия детства» – повествования о детстве Иисуса и Девы Марии.

17. Другие общепринятые названия источника – «Евангелие Фомы» или «Детство Христова». Еще имеется хенобоскионское Евангелие Фомы-гностика.

18. Славянская история Евангелия философа Фомы во многом схожа с ее раннехристианским прологом: Православная Церковь внесла это сказание в запретительный Индекс, однако оно имело хождение. На славянские языки Евангелие детства переводилось с греческого протографа, начиная с XIV в. Русские переняли его от сербов и болгар, правда, русские списки очень редки, слишком непохож образ ребенка Иисуса на ортодоксальный образ Христа.

19. В начале XX в. образ царевича в детской литературе был только позитивным (см., например, повесть Д. Лаврова «Святой страстотерпец благоверный князь Угличский царевич Дмитрий Московский и всея России чудотворец», 1913).

20. При этом, оценивались сочинения такого рода невысоко; так, элементарный учебник латинского языка Элия Доната (IV в.), прослуживший почти тысячу лет, не пользовался уважением среди ученых книжников.

21. Латынь служила деловому общению с Западом; сочинять по латинским образцам стихи и пьесы, при наличии народной литературы и интенсивно христианизировавшегося фольклора, не было нужды. Отсутствие какого-либо «латинства» в новгородской берестяной грамотке XIII в., на которой мальчик Онфим упражнялся в письме и рисовании, подтверждает самодостаточность и школы русичей, и их народно-религиозной культуры, в пределах которой обычный ребенок пяти-шести лет уверенно выражал свою индивидуальность.

22. Именно Димитрию дед его Иван III хотел оставить престол, переменяв потом решение в пользу сына Василия (Скрынников 1991: 142–144).

23. Таковы «Баюкальная песенка» (1794) П.И. Голенщева-Кутузова, послание «К Мишеньке» (1790), стихотворение-«игрушка» «Триолет к Алете, когда ей исполнилось четырнадцать лет» (1795), «К лесочку Полины» (1797) Н.М. Карамзина, «Хор детей маленькой Наташе» (1811), «От Аннушки маменьке при подарке альбома» (1815) А.Ф. Мерзлякова и др. (хотя уже в 1773 г. А.С. Шишков, позже занявший «архаистическую» позицию в вопросе о развитии русского литературного языка, написал «Колыбельную песенку, которую поет Анюта, качая свою куклу» – произведение, исполненное в русской народно-песенной манере). На особое положение в литературном процессе детских стихов Шишкова обратила внимание Е.О. Путилова (1997: 18), подчеркнув противоречие между явной «чувствительностью» его раннего стихотворения и отрицанием, которым встретил архаист сентиментальных поэтов, прежде всего Карамзина.

24. Заметим, что появление специальных изданий для детей в XVIII–XIX вв. связано с созданием «детских комнат», нового явления культуры, бывшего откликом на осознанную потребность увеличить дистанцию между воспитателями и воспитуемыми, взрослыми и детьми, покончить со средневековым, «нецивилизованным» смешением детского и взрослого миров

(Шлюмбом 2003: 171–188).

25. В тридцать лет В.И. Даль был отправлен в Морской кадетский корпус, отлично учился, но о жестоких и бессмысленных порядках в корпусе вспоминал с отвращением. Дома же его наклонности оставались вовсе без внимания – даже карандаш и обрезки старых конвертов были редкостью для детей. Это типичный пример в ненаписанной пока истории русского детства.

26. Мотив «земляных» людей соединяет сказку Чистякова с прозой И.С. Тургенева, Б.К. Зайцева, К.Г. Паустовского (см.: Куделько 2005: 96–101).

27. Из предисловия Тургенева: «Наше положительное и просвещенное время начинает изобиловать положительными и просвещенными людьми, которым не нравится именно эта примесь чудесного; воспитание ребенка, по их понятиям, должно быть делом не только важным, но и серьезным – и вместо сказок ему следует вручать маленькие геологические и физиологические трактаты». «Как бы то ни было, нам кажется весьма трудным и едва ли полезным – до поры до времени изгонять все волшебное и чудесное, оставлять молодое воображение без пищи, заменив сказку рассказом. Учитель, бесспорно, нужен ребенку, да и нянька ему нужна» (Волшебные сказки Перро. – СПб., 1867. – С. V, VI). Роскошное издание было преподнесено императрице – «покровительнице воспитания». Волшебные сказки прочно связывались в общественном сознании с элитарной культурой и были противопоставлены реалистическим произведениям в скромных обложках, для народа.

28. По выводу Г.С. Кнабе (2005), «Тургенев – наиболее “антично соотнесенный” из всех русских писателей XIX века» и, вместе с тем, наиболее чутко откликнувшийся на острейшее противоречие между разрушаемым канонем цельности, гражданственности, покоившемся на римском основании, и новой, либеральной парадигмой многообразия и равенства форм природы, культуры и сознания. Вместе с тем, Тургенев, вслед за Пушкиным развивая «аполлиническую» линию русской литературы, т.е. классическую модель гармонизирующей культуры, отличаясь особой объективностью, художественной честностью, не мог не включать христианство в картину мира и православную точку зрения на мир. В целом ряде работ развивается представление об атеизме Тургенева и акцентируется отстраненность писателя от естественнонаучного эмпиризма (Куделько 2005: 120–123, 252–255).

«Аполлиническая» линия русской литературы – авторский термин Н.А. Куделько, выведенный из сближения Б.К. Зайцевым «двух русских аполлинических художников» – Пушкина и Тургенева (Куделько 2005: 4).

29. Б.Г. Меркин находит принципиальные разногласия между литературно-педагогическими взглядами Толстого и К.Д. Ушинского, сторонника «классических» идей детской литературы и воспитания (его доклад на конференции «Мировая словесность для детей и о детях» (М.: МПГУ, 2006 г.) был посвящен этому вопросу).

30. Символический факт: ученый-ботаник и педагог-христианин, сторонник Л.Н. Толстого, С.А. Рачинский впервые перевел труд Дарвина «О происхождении видов...» и в февр. 1864 г. подарил отпечаток перевода В.Ф. Одоевскому – главе отечественной натурфилософии, романтического мыслителя, педагогу и детскому писателю. Так столкнулись два учения, каждое из которых оставило глубокий след в истории русской педагогики и детской литературы. Имея в виду уже завершившиеся к тому времени разработки Одоевского в области сопряжения естественнонаучного знания и художественного воображения, мы утверждаем, что русская натурфилософия, тесно связанная с теологией и искусством, предопределила еще со времен Просвещения художественное проявление концепта «детство» и педагогическое понятие детства.

31. Научная разработка религиозного аспекта концепции детства в творчестве писателя была начата М.М. Бахтиным, а ныне развернута целым рядом ученых: учебное пособие В.С. Пушкаревой «Дети и детство в творчестве Ф.М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века», Белгород, 1998; статьи К.А. Баршт, Б.Н. Тихомирова, Н.А. Тихомировой, В.А. Михнюкевич, В.В. Иванова, Е.А. Акелькиной и др. (см.: «Педагогика» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. – СПб., 2003). В частности, в русле нашего исследования оказывается следующее утверждение: «По Бахтину, Ф.М. Достоевский одним из первых русских писателей творит

детскую тему как защиту самой жизни, вызывающую к ценностному пониманию коренных основ бытия. Именно универсальное и поистине энциклопедическое понимание ДЕТСТВА будет развиваться отечественной культурой рубежа XIX–XX веков, стимулированное творчеством Ф.М. Достоевского» (Акелькина Е.А. М.М. Бахтин о концепции детства в творчестве Достоевского // «Педагогика» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. – СПб., 2003. – С.101).

32. К.И. Чуковский (1963: 156–157) писал об А.Н. Анненской (1840–1915): «Смолоду она была связана с революционным подпольем, участвовала в женском движении шестидесятых-семидесятых годов и уже тогда завоевала себе почетное имя как передовая писательница для детей и подростков: ею написано большое количество книг, проникнутых идеями той великой эпохи, которая сформировала ее духовную личность. <...> она была убежденная противница сказок и, воспитывая Танюшу, свою племянницу и приемную дочь, всячески оберегала ее и от «Гусей-лебедей» и от «Конька-горбунка», и читала ей, семилетней, главным образом научные книги по зоологии, ботанике, физике». Е.О. Путилова (2005: 275) подчеркивает: «ее книги и переводы сыграли видную роль в умственном развитии русского общества и, как вспоминал Вересаев, ни один подросток из культурной семьи “не рос в те годы без “Зимних вечеров”». А.Н. Анненская – воплощенный тип детского писателя-народника второй четверти XIX в. Вместе с тем, ее творчество явилось прологом эпохи премодернизма (И.Ф. Анненский – ее брат и воспитанник).

Танюша – Т.А. Богданович (1873–1942), близкий друг семьи Чуковских по меньшей мере с 1908 г. Автор повестей для детей и подростков.

33. На этом фоне появление переводов Х.К. Андерсена, сказок Н.П. Вагнера – «русского андерсена» – выглядит как альтернативная тенденция.

34. С позиций своего учения о коллективном бессознательном К.Г. Юнг (1997: 357) утверждал: «<...> мифологическое представление о ребенке является не копией эмпирического “ребенка”, а ясно познаваемым символом: речь идет о божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах. Его дела столь же чудесны и чудовищны, как его природа и телосложение. Только благодаря этим неэмпирическим свойствам возникает необходимость говорить о “мотиве ребенка”. Повсеместно мифологический “ребенок” имеет вариации в виде Бога, великана, мальчика-с-пальчика, животного и т. д. – что никак не может быть сведено к рациональной или конкретной человеческой казуальности. То же самое важно в отношении архетипов “отца” и “матери”, которые равным образом являются мифологическими иррациональными символами».

35. «Детские игрушки – это древнейшие боги человечества», – писал М.А. Волошин в очерке «Алексей Ремизов» (1907) и литературный портрет писателя «составил» из его любимых грубых игрушек, – «И сам Ремизов напоминает всем существом своим такого загнанного, униженного бога, ставшего детской игрушкой...» (цит. по изд.: Волошин 1990, 180–184).

36. «Детские рассказы» В.В. Вересаева обращены ко взрослым. Первое научно-критическое описание вересаевских рассказов о детях дала Е.О. Путилова (1966: 114–135), она подчеркнула связь между вымышленными сюжетами и реальными историями, изложенными писателями.

37. Описание архетипа Божественного ребенка дано нами в следующих публикациях: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., с. 72–75; Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 55–63.

38. Данный вопрос подробно освещен в следующих публикациях: Арзамасцева И.Н. Начало изучения детской литературы в России // Научные труды МПГУ. Серия: Гуманитарные науки. Сб. ст. – М., 2003. – С. 44–49; Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 7–16.

ЧАСТЬ 2.

1. М. Ильин – псевдоним И.Я. Маршака (1896–1953), брата С.Я. Маршака (1887–1964). Са-

мое чистое выражение горьковская идея получила в книге, написанной Ильиным в соавторстве с женой Е.А. Сегал и посвященной Горькому, – «Как человек стал великаном» (1940): авторы не только объясняли школьнику роль труда в истории цивилизации и культуры, но и проецировали образ юного читателя на образ взрослого человека – преобразователя природы и созидателя общественных богатств.

2. Разницу в соотношении концептов «человек» и «ребенок» отметил С.В. Тихомиров (2002: 21), подчеркнув национальную специфику этих соотношений: «Жесткое разделение всего человеческого космоса на две неравнозначные половины: “хорошую” детскую и “сомнительную” взрослую, <...> со времен Руссо хорошо знакомое просвещенному европейскому и просвещенному русскому сознанию, русской литературе <...> в общем чуждо. У нее – другие традиции. <...> С. Аксаков как-то заметил, что “Детские годы Багрова-внука” – книга <...> не о жизни ребенка, дитяти, а о “жизни человека в дитяти”. Иными словами, для Аксакова точка приложения всех усилий и пристрастного авторского внимания <...> – не дитя, не стихия детства как таковая; всякая стихия если не темна, то двусмысленна и чистого света источать не может. Светящаяся точка – Человек, но не простой, а идеальный: иначе он не мог бы светиться. И потому важно то, как дитя близится к идеальному Человеку, а не то, как человек – к идеальному дитяти». Данное рассуждение представляется справедливым в отношении классического реализма XIX в. (помимо С.Т. Аксакова, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский). Однако мы не склонны распространять его на всю русскую литературу: руссоистско-гегельянская традиция нашла в ней и сторонников (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, супруги Мережковские).

3. Антропоморфизация истории народов, имеющая древние корни, вылилась в теорию этногенеза Л.Н. Гумилева, и сегодня представление о народах, пребывающих на разных возрастных стадиях развития, возвращает нас к историософии XVIII–XIX в. С позиций западной историософии XVIII в., Россия представляла страной-подростком в обществе зрелых красавиц – стран Европы.

4. Недаром рассуждения по данному вопросу нашли место в работе по экономике: «Взрослый человек не может снова стать ребенком, не впадая в детство. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизвести присущую ребенку правду? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в ее натуральной правде?» «Введение» (1857 г.) впервые опубликованное в немецком журнале в 1902 г., было весьма популярно в Германии и России.

5. В. Куликова была удостоена премии Санкт-Петербургского Фребелевского Общества (за рассказ «Шарик»), рецензент все же раскритиковал ее рассказ «Илюша горбунчик»: «Горбатый Илюша – приемыш сельского священника, прекрасного человека <...> <...> Илюша растет добрым, не знающим зла мальчиком. Случайно он попадает в гости к сыновьям местного помещика, злым испорченным детям <...> <...> мальчик возвращается домой и рассказывает все батюшке, который советует ему простить своих оскорбителей и отплатить им за зло добром. Илюша <...> снова является в дом помещика, кроткий, всепрощающий, с подарками для своих маленьких истязателей. Расчет батюшки оказался верен: злоба детей стихает перед смирением Илюши <...> Таков благодарный сюжет, облаченный в форму малоинтересно, малоталантливый рассказ. Малоправдивы действующие лица рассказа <...>» (Что читать детям? 1898: 47–48).

6. А.М.Горький в связи с планами изданий для детей вспомнил не этот рассказ Л.Н. Андреева и не его «Ангелочка», «Петьку на даче» или «Кусаку», а рассказ «В тумане». См. письмо Горького к Е.С. Добину (март, до 27, 1933) (Соч. в 30 т.: Т. 30: 1956: 293).

7. Развернутое обоснование факторов формирования «новой» детской литературы см.: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., с. 79–113; Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература начала XX века // Классика, фольклор и современность (К 200-летию со дня рождения Х. К. Андерсена). Доклады науч. конференции. Сост. Н.В. Будур. – М., 2005. – С. 40–61.

8. «В отличие от всех других великих европейских литератур в конце XIX века перед русской литературой стояла громадная драматическая проблема отношения к историческому опыту народничества»; отголоски народничества, «причем далеко не слабые, мы находим не только в самом русском марксизме <...>, но и в самом русском символизме, в который народничество влилось хотя и видоизменено, но существенно, привнеся с собой многие элементы из своей славянофильской основы», – пишет В. Страда (История русской литературы... 1995: 12).

9. Характерно, что наиболее суровые критики будто не замечали достижений совсем еще не «старой» литературы о детях и для детей: Л.Н. Толстой, Д.Н. Мамин-Сибиряк, В.М. Гаршин, Н.Г. Гарин-Михайловский и другие классики, а также ныне полузабытые А.В. Круглов, Н.Д. Телешов, П.В. Засодимский, А.Н. Анненская, В.И. Дмитриева поначалу не были признаны как писатели нового века. «Новыми» считались А.П. Чехов, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, А.М. Ремизов, судя по книге очерков «Дети и писатели» В.В. Брусянина (1915). При этом, автор книги, прежде чем начать выстраивать литературно-общественные параллели в «новой» литературе о детях, с большим уважением повествует об отношении к детям С.Т. Аксакова, А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Ю. Лермонтова, называет еще множество имен XIX в. Необходимость весьма объемного вступительного очерка для серии очерков о современных писателях диктовалось кажущимся «разрывом» литературного процесса. Нужно было «оправдать» и тех, и других, соединить их в любви к детям.

10. Например, О.И. Капица (1866–1937), занятая, казалось бы, далеким от партийных бурь делом – собиранием детского фольклора, не только терпела ограничения в своей работе, но и доступными ей средствами выражала воцарившуюся атмосферу страха. Она занимала осторожную, но определенно критическую позицию в отношении дел в профессиональном мире. Вот один из характерных фрагментов переписки (16 дек. 1923) с А.К. Покровской (1878–1972), возглавлявшей Московский Институт детского чтения: «Напишите, пожалуйста, о положении дел в Институте. У нас тоже много темного творится кругом, часто руки опускаются».

Беспокоясь о положении дел в Институте детского чтения, О.И. Капица 28 фев. 1924 г. общалась А.К. Покровской: «Разрабатываю программу тахитит курса детской литературы. <...> Теперь ведь с детской литературой обстоит так – есть Анна Конст. [Покровская. – И.А.], есть Ал. Мих. [Александра Михайловна Калымкова. – И.А.], есть Ол. Иер. – есть и курсы дет. литерат – нужно, чтобы дет. литерат. вошла как обязат. курс во все программы Педаг. Инст. и мы соединенными силами должны этого добиться».

6 сент. 1925 г. она передавала ленинградскую новость – слияние Дошкольного Института с другими пединститутами – и кроме того: «В союзе писателей организовалась подсекция писателей, возглавляет ее Ф.К. Соллогуб [Сологуб. – И.А.], который, несмотря на свою не причастность к детской литературе, проявляет, тем не менее, к ней большой интерес. Другие члены – большей частью те-же что и в нашем кружке, больших надежд не возлагаю на эту секцию, но приятно хоть то что есть где поделиться и обменяться мнениями по своей специальности. Мне просто нужно становиться [Так в тексте. – И.А.] от того насилия которое производится над детской книгой а вместе с тем и над детской душой. “Робинзон” разгромлен – нашли его слишком правым по направлению, теперь там новая редакция и вероятно он уподобится “Барабану”. Все это произошло в отсутствие С.Я. Маршака который сейчас лечится в Германии».

Кабинетный ученый, пожилой человек, О.И. Капица была далека от чиновничьих войн, однако она разделяла многие взгляды А.К. Покровской, вынужденной по своей работе вникать в эти войны: «Вижу из вашего письма что едва-ли есть смысл поднимать на конференции вопрос о преподавании детской литературы, при современном положении дел когда всех Вас отстранили от преподавания а появились специалисты вроде Яновской и ей подобные. Я думаю невозможно будет поставить этот вопрос так как я понимаю его. Я согласна с Вами что З.И. Лилина не из худших среди них, но таких специалистов по детской литературе можно признавать только как из двух зол меньшее. Я ведь послала в “Путь Просвещ.” статью о преподав.

дет. литер. Продержали 4 месяца и без объяснения причин статья была возвращена с заметкой что к журналу не подходит» (25 июля 1927 г.).

Процитированные письма О.И. Капицы – из личного архива А.К. Покровской (собрание автора диссертации).

Ф.К. Сологуб до революции много писал о детях, публиковал стихи и рассказы в детских изданиях, но его репутация как детского писателя всегда была под сомнением. К.И. Чуковский в комментариях к «Чукоккале» вспоминал неприятное впечатление, произведенное встречами с ним, при этом отмечал его своеобразное поэтическое мастерство.

«Новый Робинзон» – детский журнал, организованный в 1924 г. С.Я. Маршаком на базе альманаха «Воробей» (1923); ядро авторов составляли В.В. Бианки, Б.С. Житков, Е.Л. Шварц и др. С 1926 г. «Новый Робинзон» преобразован в «Красный галстук». В дальнейшем сотрудники «Нового Робинзона» работали в детском отделе Госиздата.

Первый пионерский журнал «Барабан» (1923–1926) шокировал специалистов агрессивным, варварским тоном материалов (например, помещенный в первом номере фельетон о том, как пионеры содрали шкуру с прохожего, чтобы натянуть ее на барабан), мрачной символикой (летучие мыши, совы, волки, под которыми подразумеваются пионеры разных отрядов), анонимным стихотворением «Наказ старого волка», портретами Троцкого и Ленина в окружении зловещих зверей. Под младенческим портретом Володи Ульянова помещена подпись «В.И. Ленин в пионерском возрасте». В 1926 г. «Барабан» был слит с журналом «Пионер», выходявшим с 1924 г.

Э. Яновская – автор статьи «Нужна ли сказка современному ребенку?», пер. А. Панова. 2-е изд. книги «Сказка как фактор классового воспитания», переработ. и доп. – Харьков, 1926.

З.И. Лилина (1881–1829) – педагог, детская писательница, автор критических работ о послеоктябрьской детской книге, соратница и соавтор Н.К. Крупской.

11. Первый толчок этому своеобразному явлению дало учреждение закрытых учебных заведений для мальчиков. В Благородном пансионе при Московском университете выходил печатный ученический журнал (в нем сотрудничал юный В.А. Жуковский), в Царскосельском Лицее – «Лицейский мудрец». При этом, А.С. Пушкин, начавший писать стихи и публиковать их с 13 лет, отрицательно относился к поддержке литературных опытов в училищах. Детское творчество для поэта не являлось литературой даже в том случае, если оно – плод сильного дарования. К.Д. Ушинский включил уроки детского творчества (не только литературного) в план начальной школы, но этот момент педагогики в его понимании не имел отношения к искусству. Следующие поколения юных сочинителей уже могли надеяться на место в семейных архивах. Так сохранились «Рассказы дедушки» восьмилетнего Льва Толстого, а впоследствии и сам он уважал детей-сочинителей и помещал в отдельный выпуск «Книжки “Ясной Поляны”» сочинения учеников, призывал писателей учиться писать у крестьянских детей. В семейной культуре конца XIX в. закрепились традиции литературных занятий с детьми. Так, ребенком А. Блок увлекался домашней журналистикой (Дикман 1980: 203–221). К сожалению, русская семейно-школьная периодика еще не имеет научной систематизации и обобщенного описания, помимо отдельных работ (Скворцова 1896; Месеняшин 1975). См. обзор фактического материала по истории детского литературного творчества: Арзамасцева И.Н. Литература детей: Contra (Детское творчество) // Детская литература. – М. – 2003. – № 3. – С. 9–12, 16–17.

12. «Привлечение детей к сотрудничеству в журнале тогда казалось совершенно ненужным, чуть ли не вредным, развращающим детей. Забывали, что одаренные дети, любящие литературу, в школах и гимназиях, сами издавали писанные от руки журналы, рисовали карикатуры, писали стихи. Я достал несколько таких самодельных журналов, и они дали мне очень много, помогли найти тон журнала» (Радаков 1940: 25).

13. Жест тем более заметен, если сопоставить его с «анекдотом» из ранней автобиографии поэта (окт. 1909 г.). В начале «серьезного писания» («если не ошибаюсь, 1900 года») юноша принес рукописи стихов редактору журнала «Мир Божий», известному педагогу и писателю В.П. Острогорскому (1840–1902), старинному знакомому семьи: «Не говоря, кто меня к нему направил, я с волнением дал ему два маленьких стихотворения, внушенные Сирином, Алконо-

стом и Гамаюном В. Васнецова. Пробежав стихи, он сказал: “Как вам не стыдно, молодой человек, заниматься этим, когда в университете Бог знает что творится”, – и выпроводил меня со свирепым добродушием. Тогда это было обидно, а теперь вспоминать об этом приятнее, чем обо многих позднейших похвалах» (Блок 1999: 9).

«Отроческие стихи» вышли посмертно, в 1923 г., украшенные рисунками с несвоевременными ангелочками, резвящимися в классических пейзажах не то русской усадьбы, не то греческого Геликона.

14. А.А. Блок начал писать стихи чуть ли не с пяти лет, многие из них сохранились в домашнем архиве. Его сказки, «опубликованные» в домашнем журнале «Вестник», кажутся и ныне годными для детей, но поэт не включил ничего из детского творчества в собрание сочинений, за исключением отроческих стихов.

15. Ставить детскую по духу живопись выше взрослой современной литературы мог и живописец И.Е. Репин – один из редакторов студенческого сборника 1902 г., в котором впервые появились стихи Блока. Частым гостем в репинских Пенатах был К.И. Чуковский, позже давший «заповеди» детским поэтам – в их числе требование графичности каждого стиха. Влияние русских художников (И. Репина, Е. Честнякова, ^{А. Бенуа В. Поленова}, В. Кандинского) на обновление детской литературы еще предстоит детально исследовать (см., в частности: Новикова 1993).

16. В советской критике уделялось внимание детскому творчеству, причем претензии по художественной части предъявлялись и к автору, и к редактору (на него возлагались обязанности литературного правщика). Например, критик А. Яковлев (1937: 39) строго судил о поэме пионера-отличника Вали Боровина: *«Это звучит грубо, нехудожественно. Такие недостатки сильно портят поэму. Редактору следовало бы поработать с молодым автором более серьезно. У автора все данные, чтобы сделать свою поэму лучше»*. Подобной тактики держались А.К. Воронский и А.М. Горький. Воронский (1987: 334), приветствуя в 1927 г. «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева, сожалел, что «редактор не удосужился поработать над рукописью с красным карандашом в руках» (редактировал повесть Е.Л. Шварц). О невзрачной в художественном отношении повести «Атаман Пузырь» (о перевоспитании беспризорников в трудовой коммуне) Горький (1960: 56) писал подросткам-колонистам Е. Дульневу, Б. Иртышскому, В. Корневу (в 1935 г., когда вышла их повесть, на троих им было пятьдесят четыре года): «Книжка <...> была бы еще интересней, если бы вы дали рукопись проредактировать какому-нибудь опытному литератору или же прислали ее мне». Далее речь идет о задаче «воспитать весь трудовой народ», поставленной «партией гениального Ленина»: «Конечно, особенно трудно воспитать молодежь – беспризорников, правонарушителей. Однако чекистам, агентам ГПУ удастся достигать в этой работе отличных успехов, – это я хорошо знаю по работе ГПУ в концлагерях, в колониях, коммунах, вижу по таким фактам, как ваша книжка, как журналы “На штурм трассы”, “Перековка” и другие издания. Недостаток вашей книжки в том, что вы слабовато отметили работу воспитателей над вами – “материалом” воспитания. <...> Вы также слабо отметили ваше влияние на воспитателей <...> Напишу, чтобы вам прислали комплект журнала “На штурм трассы”, — издается он в Дмитлаге на строительстве замечательного канала Волга-Москва».

А.М. Горький не оставлял попыток найти новые писательские кадры в народе и создать невиданную «пролетарскую» литературу. Он искал их даже в концлагерях для правонарушителей и трудовых лагерях для сирот. «Атаман Пузырь» в третьем переиздании производит тягостное впечатление не столько неумелостью, сколько идеологически прямолинейной заредактированностью. Можно только догадываться о реалиях жизни и психологии беспризорников, правда просвечивает по краям кем-то выправленных эпизодов.

Писатель всячески содействовал юным авторам: вел с ними переписку, посылал литературу, помогал издать книги. Об одной из таких книг, вышедшей уже после смерти Горького, С.Я. Маршак (1937) написал статью, в которой восхищение рассказами заполярных пионеров было явно преувеличено: «Достоинство ее не в литературном мастерстве – авторы книги не профессиональные литераторы <...>».

17. Накануне войны итог работы по выращиванию детей-писателей подвела М. Яновская (1941), старший методист Центрального Дома художественного воспитания детей Наркомпроса РСФСР: «Откуда же это зазнайство, бесконечная самоуверенность и самовлюбленность? Откуда такая заносчивость – кто виноват во всем этом? Ответ напрашивается сам собою: виноваты взрослые, которые руководят литературным детским творчеством, а еще вернее будет сказать: вся беда в отсутствии настоящего, квалифицированного руководства». Как и было принято, поиск виноватых избавлял от нужды системного анализа ошибочной стратегии.

18. Даже К.И. Чуковский (1940), высоко ценивший веселую поэзию Д. Хармса, назвал «антихудожественным сумбуром, который не имеет никакого отношения к юмору, ибо переходит в развязность», стихи в шестом номере журнала «Чиж» за 1939 г.: «Бу-бу-бу / Да бе-бе-бе, / Динь-динь-динь / Да трю-трюх! / / Гы-гы-гы / Да гу-гу-гу, / Го-го-го / Да бах-бах!»

19. Горькому сказки для детей не слишком удавались. Не без внутренней усмешки Чуковский (1985: 153) описывал, как Горький работал над сказкой для альманаха «Елка» («Радуга»): «Сказка самого Горького “Самовар”, помещенная в начале всей книги, есть именно сатира для детей, обличающая самохвальство и зазнайство. <...> Вначале он хотел назвать ее “О самоваре, который зазнался”, но потом сказал: “Не хочу, чтобы вместо сказки была проповедь!” – и переделал заглавие». Все же сказка вышла «проповедью». Позже Чуковский даст блестящий образец морализаторской сказки на новый лад, используя тот же самый мотив разговоров посуды («Федорино горе», 1926). Стилеобразующий прием, который не удалось найти Горькому, нашел Чуковский: его сатирико-морализаторская сказка производит впечатление, будто ее сочинили, импровизируя, взрослый и ребенок. Теперь «произведение для детей» имеет все приемы «детского произведения» – такова доминанта нового стиля.

20. Ивич А. – псевд., настоящее имя и фамилия – Игнатий Игнатьевич Бернштейн, 1900–1978.

21. Еще будучи слушательницей Бестужевских курсов, А.И. Ульянова захотела стать детской писательницей. Начала с рассказов («Карузо» – в журнале «Родник», 1896, № 6), с 1898 г. участвовала в создании серии «Библиотека для детей и юношества» при толстовском издательстве «Посредник», занималась переводами детских книг. В 1922–1923 гг. она публиковала рецензии на детские издания в журнале «Печать и революция». То немного, что ей удалось создать (основное время поглощала революционная и государственная работа), было связано с «мыслью семейной». В конце 20-х годов ее произведения были раскритикованы за «*сантиментальное содержание*», «*идеализацию любви детей к своим родителям*». Впоследствии широко известным стал цикл коротких рассказов «Детские и школьные годы Ильича» (М., 1925), которые соединены все тем же «сантиментальным» мотивом. Почти все прочее было предано забвению (Драбкина 1983: 18–20; Лебедев 1989: 203–205).

22. Е.А. Благинина (цит. по изд. Приходько 1971: 102–103) писала, обращаясь к мужу, поэту Г.Н. Оболдуеву (1898–1954): «...Вместе слушали Луначарского, / Брюсова, / Локса. / Вместе ломились в Политехнический, / Чтобы насладиться / Деревенской свежестью Есенина, / Гипнотическим бормотаньем Пастернака, / Набатным звуком Маяковского. / Вместе жмурились в лучах бабелевского / «Заката» / Обожали Мейерхольда. / Снисходили до Персифанса, / Слушали Баха, / Распевочно читали стихи, / Голодали...»

23. Еще раньше, в подведение итогов века, М.В. Нестеров написал живописное полотно «Дмитрий – царевич убиенный» (1899), в котором выразил молитвенное отношение к святому мученику – заступнику русской земли, изобразив его на фоне весеннего пейзажа. С кончины царевича прошло чуть больше 300 лет (погиб 15 мая 1591, погребен 22 мая т.г.).

24. В трактовке поставангарда как идейно-эстетического явления мы следуем за положениями: *Московская Д.С.* Поставангард в русской прозе 1920–1930-х годов (генезис и проблемы поэтики). Автореф. ... канд. филол. наук. – М. 1993.

25. «Возгласами ликования приветствует итальянский народ личность дуче, другие народы стенают, оплакивая отсутствие великих фюреров. Тоска по личности стала настоящей проблемой <...>. Зато *furor teutonicus* [тевтонская ярость. – *И.А.*] набросился на педагогику, т.е. на воспитание детей, занялся детской психологией, откопал инфантильное во взрослом человеке

и тем самым превратил детство в столь важное для жизни и судьбы состояние, что рядом с ним творческое значение и возможности зрелого возраста полностью отошли в тень. Наше время даже чрезмерно восхваляется как “эпоха ребенка”. Этот безмерно разросшийся и раздувшийся детский сад равнозначен полному забвению воспитательной проблематики, гениально предугаданной Шиллером. <...> Как раз наше современное педагогическое и психологическое воодушевление по поводу ребенка я подозреваю в бесчестном умысле: говорят о ребенке, но, по-видимому, имеют в виду ребенка во взрослом. Во взрослом застрял именно ребенок, *вечный ребенок, нечто все еще становящееся, никогда не завершающееся, нуждающееся в постоянном уходе, внимании и воспитании*. Это часть человеческой личности, которая хотела бы развиваться в целостность. Однако человек нашего времени далек от этой целостности как небо от земли» (Юнг 1995: 186–187, 189).

26. См.: Материалы форума «Russian children’s literature: Changing paradigms // Slavic and East European Journal. Vol. 49, Number 2, Summer 2005. P. 186–304.

27. «Итак, античное, как фактор истории, есть часть прошлого, поскольку оно живет в настоящем либо в виде неосознанных формальных пережитков, либо в виде сознательного стремления, исходящего назад человечества, утомленного и разочарованного в настоящем, или из радостного узнавания молодым неокрепшим течением своих же задач в достижении древних мастеров. <...> Но помимо этого, возврат к античному коренится в более глубоких пластах нашего художественного сознания и всегда носит совершенно специфический отпечаток, касающийся самого содержания, вернее, самой сущности искусства» (Габричевский 1984: 11–12).

28. В частности, Ф.Ф. Зелинский противопоставлял античную гуманность ницшеанству: «Античная гуманность требовала прежде всего положительного отношения к жизни, не потому, чтобы это положительное отношение было логическим выводом из прочно обоснованных посылок, а потому, что ее представители были людьми физически и нравственно сильными и здоровыми, в которых жизнь была ключом, которым она живо давала почувствовать себя как источник высшего счастья»; «...антропоцентрическое мышление, нелепое в наше время, имело тогда под собою прочное, научное основание» (Зелинский 1996: 176, 177).

29. «Ретроспектива, созданная историками-мыслителями в эпоху Московского царства, в которой другие восточнославянские государства и предшествующие эпохи видятся лишь подготавливающими московский апофеоз, до сих пор в значительной мере остается общей русской исторической ретроспективой» (Плюханова 1995: 8).

30. Отличительная черта античного эйскепизма «состояла в том, что он никогда не становился самостоятельным мировоззрением, а оставался только стилизованной противоположностью гражданской норме, демонстративным уходом от нее, т.е. был связан с ней как с абсолютным, субстанциональным началом» (там же). Примером практического эйскепизма служит жизнь римлянина Регула – автора первого жизнеописания ребенка.

31. Первый период – XIV–XV вв., второй – 1650–1850 годы; третий – 1893–1911 годы, по приведенной Г.С. Кнабе (2000: 13) классификации.

32. Так, мотив «тайной свободы» связан у А.А. Блока не с ее исходным античным контекстом, а с именем Пушкинского Дома.

Корректирующую функцию выполняла и массовая культура рубежа XIX–XX вв., смыкавшаяся с фольклором традиционным и современным.

33. Например, статья о П. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия».

34. Писатель-народник А.В. Круглов (1897: 19) призывал давать детям литературные примеры «будничного героя», «работника, способного к скромному полезному труду <...> на благо свое и ближних», вопреки тем, кто совершает грех, предлагая юношеству «Что делать?» Чернышевского.

Е.Ф. Книпович (1980: 17) вспоминала о А.А. Блоке: «Он с огромным уважением относился ко всем видам и формам труда. <...> Блока раздражала отвлеченность, физическая неприиспособленность интеллигентов, возводимая к тому же в ранг добродетели».

35. Данный вопрос не входит в план настоящей работы, поскольку эта локальная традиция относится к ряду следствий концептообразования, а не причин его.

36. В изданиях XIX в. присутствие античных авторов и героев было очень распространено. В основном это были специальные переводы и переложения, которые в критике оценивались в сравнении с оригиналами. Еще В.А. Жуковский поставил задачу перевести эпос Гомера для юных читателей. Поэт всячески подчеркивал «детский» характер гомеровского гения. Заметим, что сам Гомер явился римлянам сходным образом – через перевод для учеников. Есть в гомеровском стиле нечто близкое детскому мировосприятию, что служит основой развития не только взрослой литературы, но и детской. В XIX в. стиль хорошей детской книги оттачивался на древних эпосах. М.Е. Салтыков-Щедрин в рецензии на «Рассказы детям из древнего мира» Карла Ф. Беккера подчеркивал силу слова Гомера: «Гомер, как великий художник, во всей полноте и ясности постиг современного ему человека; оттого-то именно все его образы так живы и определенны, что он, по счастливому выражению Гнедича, не описывает предмет, а как бы ставит его перед глазами» (Нестеровская, Плотноцкая 1937: 44).

Видеть слово для ребенка-читателя – значит видеть сам предмет, его объем, выпуклость, меняющуюся по воле грамматических форм. Ставить предмет перед глазами – такова одна из первых заповедей современного детского писателя.

37. Основная мысль выражена в финальных словах героя-певца (там же: 182–183): «Ах, боги, боги! Отчего мы с вашими созданиями сострадательнее обходимся, чем вы с нами? <...> Лучше бы и я сгорел легким пламенем, как Иресиона...» Иресионой, т.е. «святыней», называют масличную ветвь (атрибут Деметры), в честь которой устраивают ежегодный праздник, тогда в огне очага земледелец сжигает с молитвой прошлогоднюю иресиону и вешает свежую ветвь на стену дома. Такой праздник выпадает в день, когда исполняется десять дней новорожденной его дочери, и она получает имя Иресиона, посвященное богине земли и плодородия. Тем же именем была названа и другая дочь – первенец прежнего хозяина хутора Каменная Нива, она умерла от безответной любви к певцу. Это имя «выше доли человеческой», а рождение девочки отмечено приходом богини, обещавшей дать девочке «свое счастье», которое заключается в правильном следовании судьбе масличной ветви. Так время замыкается в круг, первые дни жизни ребенка в этом круге – время назначения божественной волею «доли». Пафос грусти, смирения и упования на правильный, природоподобный исход судьбы определяет лирическое начало в сказке «Каменная Нива». Авторский голос здесь сливается с голосом героя-певца, запоздало открывшего тайну влюбленной Иресионы. Мудрость в том, чтобы легко принять естественные смены: меняются певцы-победители, поколения, времена года, ночь и день, меняются зеленые ветви и юные девушки. Заметим, что в таком представлении не может быть речи о какой-либо особенной, отдельной ценности детства, равно как и прочих эпох развития человека. Детство здесь не может образовать своего собственного замкнутого мира и быть представлено как маленькая жизнь.

38. Двойственность и революционность Ренессанса подвергнуты осмыслению в произведениях Ал. Алтаева начала XX века: «Костры покаяния. Историческая повесть», 1903, «Черная смерть. Повесть из флорентийской жизни XV века», 1905, и др.

39. «Перевальцы воспринимали свое время как новый Ренессанс. В их глазах революция должна была стать интенсивным духовным движением, “охватывающим всю общественность и весь внутренний мир человека”», – обобщает Г. Белая, цитируя «перевальца» Д. Горбова (Белая Г. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. – М., 2004. – С. 68).

40. См. диалоги В. Асмуса «О нормативной эстетике» (Асмус 1934), а также дискуссию в том же ж. «Литературный критик» (Юзовский 1934, Рейх 1935). Помимо античной эстетики, здесь рассматривались эстетические системы Дидро, Гегеля, Ницше, Винкельмана.

41. Детальный анализ рассказа «Цепь», позволивший выявить соотношенность творческих установок автора с античностью, предпринят нами в кандидатской диссертации «Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеси (на материале прозы 20–30-х годов» (1994). В настоящей работе приведены основные выводы.

42. М.А. Литовская (1999а, с. 132) подчеркивает: «“Белеет парус одинокий” опирается на мощный пласт традиций литературы о детях. Практически все писавшие о повести отмечали связи созданных В. Катаевым образов с детскими произведениями С. Аксакова, Н. Гарина-Михайловского, М. Горького, В. Гюго, Ч. Диккенса, Н. Островского, М. Твена, А. Толстого, Л. Толстого и других».

43. Текст рассказа приведен целиком по авторскому сборнику, открывающемуся им (Быльев 1938), в нашей монографии: Арзамасцева И.Н. «“Век ребенка” в русской литературе 1900–1930-х годов», с. 322.

44. Второй сборник – «Рассказы о Кирове» (Быльев 1938); есть рецензия (Ивантер 1939). В блокадном Ленинграде Быльев вместе с группой поэтов и художников «Боевой карандаш» создавал плакаты. Третий его сборник вышел летом 1945 г. – «Журки». Сюда не попал ни один рассказ с участием «идеального мужа», восемь историй об отношениях детей и животных лишены всякой идеологической окраски.

45. Заказ был задан весной 1934 г. статьей И.В. Сталина и А.А. Жданова «О преподавании национальной истории в советских школах», постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О преподавании гражданской истории в школах СССР» и в ходе дискуссии об историческом романе, последовавшей за этими публикациями.

46. Русские издания романа Джованьоли начались с перевода С.М. Степняка-Кравчинского, опубликованного в ж. «Дело» в 1880–1881 гг. с купюрами переводчика и цензора. Далее последовали издания для детей и подростков: Джiovаниоли, «Восстание рабов», в обработке Самойловой, М.: Прянишников, 1895; Джiovаниоли, «Спартак, вождь римских гладиаторов», П., Гос. Изд., б\г; Джiovаниоли, «Спартак», перераб. Коломенкиной, М.: Кооперат. изд-во, 1919 (множество переизданий). Краткую компиляцию составил проф. Е.Г. Кагаров: «Спартак, его жизнь и борьба», Харьков: Всеукр. об-во содействия юному спартаку, 1924 (Б-ка юного спартака.). В противовес роману Джованьоли написал роман «Спартак» В. Ян (1933).

47. Авантюрно-исторический роман Н.П. Смирнова «Государство Солнца» дополняет историю утопической мысли в детской прозе 20–30-х годов (Шлычкова 2000).

48. Подробнее в ст.: Арзамасцева И.Н. Сказка Ю. Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 1920-х годов // Детская литература. – 1994. – № 3. – С. 13–16. А также в нашей работе: Арзамасцева И.Н. Идеино-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (На материале прозы 20-х годов). Дисс. ... канд. филол. наук. – М. – 1994. – Глава I. Поэтика русского авангарда 20-х годов в романе-сказке «Три толстяка».

49. По меньшей мере, перу К.С. Мережковского (1879: 105–144) принадлежат статьи для детей «Русский помор», «Природа моря и описание ловли сельдей».

50. Сельские деткоры так описывали «соцгорода»: «Когда дети рождаются, матери их не берут домой. Они находятся в яслях. Если надо покормить, – мать придет, покормит, погладит и уходит на работу. <...> неорганизованных ребят совсем не будет»; «У ребят, я думаю, не будет отцов (вернее не будут знать их), и все взрослые вместе и отец будут являться для него как старшим другом, воспитателем» (ж. «Веселые ребята», 1930, № 11 (июнь), с. 31, 14). Там же напечатаны две песни В.В. Маяковского, написанные для пионеров: «Вперед» («Песня-молния») и «Новые винтовки» (Возьмем винтовки новые...»). В первой из них звучат отголоски богдановской утопии (там же: № 10: 24): «Везде родные наши, / Куда ни бросишь глаз. / У нас большой папаша – / Стальной рабочий класс».

Раздавались голоса детей и против постройки городов будущего «на манер американских буржуев»: «Ведь тогда на сотни километров опустеет земля, а кто же ее станет обрабатывать? Мы, дети лесов и лугов, привыкли жить одна нога в избе, другая – на улице. Вы же хотите нас втискивать, словно селедок в бочку, и отнять общение с природой. Нас учат быть борцами за новую лучшую жизнь, быть творцами этой жизни, а в таких домах мы съежмся, унизимся и потеряемся, как муравьи на базаре. Эти железные и каменные громады придавят нас, как мышей. Мы не хотим быть жалкими» (там же, с. 18).

Таким образом, идеи литературной утопии, отвергнутые детскими писателями в момент ее появления, были востребованы в следующую эпоху и послужили к развитию детской жур-

нальной публицистики, поэзии для детей, а также к созданию антиутопий А.П. Платонова и Е.П. Замятина.

51. Сюжет алтарной росписи «Царица Небесная» (начало 1910-х гг., церковь Св. Духа в Талашкино) содержала серьезное нарушение канона: Царица Небесная была изображена без Младенца на руках. Отсутствует дитя и на полотне «Матерь Мира» (1924): природный мир есть единственное творение Бога. В рериховском ходе мысли христианские символы служат выражению восточного пантеизма.

52. «Рерих – вот высшая ступень современного русского искусства. <...> Своим творчеством Рерих открыл непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению», – писал Н.С. Гумилев в статье «По поводу “Салона” Маковского» (Гумилев Н.С. В огненном столпе. – М., 1991. – С. 289).

53. Наряду с Библией на немецком языке, настольной книгой Д. Хармса был роман «Голем» Г. Мейринка. Даниилом звали основателя кабалистики, иудейского мага и пророка.

54. Характерна перемена в творчестве: Е.И. Васильева (1887–1928; псевд. – Черубина де Габриа) стала писать для детей в начале 1920-х годов, когда рассталась с Петербургским Антропософским обществом, активным членом которого являлась в 1910-х годах.

55. 11 дек. 1914 г. критик Д.И. Курошев писал искусствоведа Н.Н. Пунину в связи со смертью кумира молодежи Комаровского: «Вы говорите: он был римлянин. Может быть – эпохи декаданса. <...> Оно было очень мило, это прошедшее, но пусть блекнет – так нужно, так хорошо. <...> И знаете, что у меня впереди? <...> – Христианство. Я готовлюсь к превращению из язычника в христианина <...> (Сознайтесь, чем была для Вас “духовность”? Красивым словом для выражения предчувствия какого-то духовного напряжения.) <...> Ведь Вы ищите византизма в современности и, конечно, нашли некоторые признаки. Но духовное напряжение ее направлено лишь на полное подчинение природы. Мы хотим схватить руль всемирного механизма, чтобы направить его в сторону наших желаний. Но эта нищета может показаться за богатство только в эпохи такого оскудения духа, как наша» (цит. по изд.: Пунин 2000: 79–80).

56. «Жаль только, что некоторые прекрасные стихотворения, как, напр., “Сакья-Муни”, Мережковского, “В тине житейских волнений”, Надсона, “Болезнь века”, Яхонтова, и мн. др. попали в сборник без окончаний и с значительными сокращениями», – писал безымянный критик («Что читать детям», 1898: 21) в рецензии на большой сборник «Избранные произведения русской поэзии» (М., 1894).

57. Мережковский и Гиппиус, наряду с Андреем Белым, А.А. Блоком, А.А. Ахматовой, были в начале века кумирами юных читателей (Закс 1995: 161–168). И.В. Одоевцева вспоминала, что читала Гиппиус еще в детстве. И.А. Бунин (1974: 143), переживая смерть Мережковского, в дневнике 15 дек. 1941 г. цитировал его строки и прибавлял: «Это стихи молодого Мережковского, очень мне понравившиеся когда-то, – мне, мальчику! Боже мой, Боже мой, и его нет, и я старик!». А.К. Покровская в преклонном возрасте записывала по памяти стихи Мережковского и Гиппиус, выученные в отрочестве.

58. Истоки раннего стихотворения Мережковского восходят к предшествующим временам русской поэзии. А.С. Пушкин вспоминал в черновике «Медного всадника», как «гимн младенцу бряцал Державин». Державинская ода «На рождение в Севере порфирородного отрока» изображает, по выражению А.Л. Слонимского (1959: 23), почти «некрасовскую зиму». Вероятно, литературный жест Державина, безнаказанно нарушившего правила выбора гимнических тем, остался в памяти юного Пушкина. Пушкинский ответ Державину («Примечания»), а также Вяземскому («Первый снег») и Баратынскому («Еда»), – изображение праздничной русской зимы с лицом «дворового мальчика» («Евгений Онегин»). Диалог Пушкина с современниками позже получил добавление: Н.А. Некрасов изобразил семилетнего «мужичка» на фоне «нелюдимой, мертвящей зимы» («Крестьянские дети»). Близкое присутствие невидимого отца («слышишь, рубит...») напоминает о персонаже славянской мифологии – Морозе Красном Носе. Этот хрестоматийный образ мог быть взят модернистами на место Пана в творимой ими «реконструкции» славянской мифологии. Слыша переключку поэтических голосов, надо ли удивляться тому, что Рождество ближе к концу XIX в. стало банально трактоваться как хри-

стианско-пантеистическая сказка.

59. Форма «Старинных октав» указывает на сознательно принятые образцы: римская поэзия, Торквато Тассо, средневековые баллады, пушкинский «Домик в Коломне». Октава намного сложнее, чем традиционный в России четырехстопный ямб, более изысканна по звучанию и вместе с тем удобна для лироэпического изложения.

60. «Под а.[втобиографическим] м.[ифом] понимается исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносящаяся со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве», – такое определение, на основе исследования вопроса начиная с Б.В. Томашевского, дает Д.М. Магомедова (Литературоведческие термины (Материалы к словарю): Вып. 2: 1999: С. 11–12).

61. В действительности разрыв между отцом-чиновником и сыном-поэтом был не так уж велик и однозначен. Отец очень гордился стихами сына и в 1880 г. отвел его к Ф.М. Достоевскому, тот отнесся к стихам гимназиста скептически: «Слабо, плохо, никуда не годится. Чтобы хорошо писать, – страдать надо, страдать!» (Мережковский Д. Автобиографическая заметка. – В кн.: Мережковский: ПСС: Т. 24: 1914).

62. Это общее место для писателей петербургской темы от Карамзина до символистов. «Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал» (Топоров 1995: 260).

Мережковский в «Старинных октавах», а также в статье «Зимние радуги» показал «закат» города, а «восход» и «зенит» отразились в романах «Петр и Алексей», «Александр I». О петербургской теме в прозе Мережковского писали: Гиппиус 1991: 284–523; Анциферов 1990: 165–176; Пономарева 1989: 126–128; Москвина 1992: 147–152.

63. Расхождение между народным эллинистическо-византийским идеалом и римско-европейским устроением России началось на рубеже XV–XVI вв., когда Московское царство укрепляло свою государственность вплоть до имперских значений (Кнабе 2000: 63–73).

64. «Певцом империи и свободы» назвал Пушкина Г.П. Федотов (1990). Повторно это единство воплотится только в советском искусстве 20–30-х годов (гимн эпохи: «Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек!»), и, в частности, в литературе для детей этого периода, однако оно будет контрастировать на фоне общественно-политической реальности.

65. См. пушкинские стихи «Сон», «Наперсница волшебной старины...», «Няне», а также очерк В.Д. Берестова «Ранняя любовь Пушкина» (Берестов: Т. 2: 1998: 482–581).

66. «Уже в ранних критических работах чувствуется большая тяга Мережковского к древнегреческому искусству, мифологии, античному стилю мышления. Но если у Ницше античный дух неразделимо связан с музыкой и неистовым вихрем пляски, освобождающей все творческие порывы личности, если ему важно её полное слияние с природой в торжествующей гармонии, <...>, то Мережковскому более близка и понятна симфония застывших скульптурных форм и архитектурных сооружений» (Флорова 1996: 100).

67. «Этот гимн первобытной беспечности напоминает лучшие молитвы, сложенные на цветущих холмах Назарета или в долинах Умбрии. Это – звуки, как будто прилетевшие из незапамятной древности, когда человек и природа были еще одно» (из очерка «Пушкин» – Мережковский 1897: 462).

68. По данным Т. Пахмусс, «Павел и Августин» (Berlin: Petropolis, 1936); глава «Коммунизм Божественный» вышла в «Современных записках», № 58 (1935), с. 310–318; «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк: св. Жанна и Третье Царство Духа (1938). Роман-жизнеописание «Маленькая Тереза» – Ann Arbor, MI: Hermitage, 1984. Рукописи «Испанских

мистиков» и «Маленькой Терезы» были опубликованы в полной редакции лишь в 1997 г. (Томск) трудами Т. Пахмусс (Иллинойский Университет).

69. Т. Пахмусс, сравнивая Мережковского с русскими классиками XIX в., обратила внимание на следующее: «По мнению Мережковского <...>, историю прошлого необходимо соединить с настоящим, то есть художник должен отразить мысли своего времени в историческом художественном произведении. Он должен пользоваться событиями, писаниями, речами, выступлениями настоящего времени при изображении исторических событий. Очень важна также психологическая правда человека, то есть каждый исторический факт должен быть объяснен с человеческой точки зрения. История перестает быть историей, когда искажаются или опускаются исторические факты» (Мережковский 1997: 19–20).

70. Тереза Лизьеская, молитвенница за землю русскую, прославившаяся подвигом *духовного детства*, особо почиталась эмигрантами (Латышко 1996. – С. 86–87). Святая Тереза Лизьеская (Sainte-Therese de Lisieux, в миру Мари-Франсуаза-Тереза Мартен, 1873–1897, канонизирована 17 мая 1925 г.) была монахиней ордена кармелиток, самого древнего женского монашеского союза в Европе, того самого, что был основан Святой Терезой Испанской. Ее короткая и тихая жизнь, в которой был всего один подвиг – любовь к Иисусу – сделалась предметом нежной влюбленности Мережковских. В годы эмиграции супруги по воскресеньям посещали ее церковь Лафонтен, приносили розы, именно к ней возносили молитвы при крайнем неблагополучии. Обычно они называли ее *маленькой Терезой* (или *Терезиной* и на русский лад *Терезиночкой*). Гиппиус посвятила Терезе Лизьеской стихотворения на французском языке и статьи на русском, а Мережковский – свой последний роман, оставшийся неоконченным.

71. Стихотворение из авторского сборника «Сияние» (Париж, 1928). Цит. по кн.: Мережковский: 1984: 24.

72. 31 авг. 1939 г. Гиппиус записывает (там же: 458):

«Тройственное единство Христа (самого Христа), отражение этого единства в Евангелии. Невосприимчивость этого отражения (синтеза). Христианская “мораль” (общепринятая) берется лишь из одной части Евангелия, из его т е з ы, но без малейшего сознания, что это теза.

Вообще Хр/истос/ и Ев/ангелие/ часто берутся даже по кусочкам, по вкусу.

Кусочки относятся либо к тезе, либо к антитезе (когда к последней – тоже без подозрения, что это антитеза). Может быть, человеку не по силам даже просто умом понять, что в Хр/исте/ – “да” и “нет” слиты, соединены в одно; но даже если это понять (т.е. что они там находятся) – остается загадкой, к а к они там соединены. Таинственный нечеловеческий с и н т е з. Было бы уже очень много, если бы хоть в сознании открывалось, что в Хр/исте/ вот эти самые “да” – “нет” вместе, а к а к и п о ч е м у они вместе – это уже для “потом”, а сейчас не думать».

73. З.Н. Гиппиус записывает 6 июля 1939 г.: «Похабный военный союз о с ю пору еще не подписан. “Enfants chers du monde” – большевики – все кривляются. Подавай им то, не знаю что, и все мало. И все врут. А эти не понимают» (там же: 435). Любопытно, что здесь большевики названы «баловнями мира» или дословно «милыми детками мира» – еще одно лексическое подтверждение распространившегося в начале XX в. образного представления о мировой тираннии.

74. «<...> Ребячество прорывалось в его увлечении Африкой, войной, наконец – в напускной важности <...>. Изображать взрослого ему нравилось, как всем детям», – писал В.Ф. Ходасевич («Гумилев в воспоминаниях...» 1990: 205). «А ему просто всю жизнь было шестнадцать лет. Любовь, смерть и стихи», – объяснял чудачество поэта Э.Ф. Голлербах (там же: 15).

75. Иной вывод сделан Ю.В. Зобниным (2000: 102): «Все своеобразие поэтического облика “акмеиста” Гумилева объясняется православной воцерковленностью его мировоззрения и сознательной ориентацией на эстетику религиозного искусства». Принять ключевой вывод из содержательной работы не позволяют факты, пропущенные в ней, а также нарушение историко-филологического принципа вменяемости – в качестве решающих аргументов использованы тезисы работ современных богословов. Закон Божий гимназист Гумилев знал слабо (в аттестате зрелости – 4, но 3 на выпускном экзамене). В.Ф. Ходасевич отзывался о религиозности Гумилева крайне скептически. Опыт войны способствовал развитию религиозного чув-

ства, но не настолько, чтобы был отринут опыт увлечения восточными религиями и оккультизмом (Слободнюк 1992). В книге Ю.В. Зобнина не нашли отражения «дантовский» и «гомеровский» сюжеты творчества. На наш взгляд, Гумилев взял из православия близкие его «адамизму» начальные образы истории – предание о «розовом» рае и Адаме. Вместе с тем, исследование Ю.В. Зобнина оказало положительное влияние на разработку нашей темы.

76. А.А. Ахматова рассказывала в 1926 г. о Гумилеве: «Гражданское мужество у него было колоссальное, например, в отношениях с Вячеславом Ивановым. Он прямо говорил, не считаясь с тем, что это повлечет за собой травлю, может быть» (Лукницкая 1988: 47).

77. Вопрос о рецепции поэзии Батюшкова в творчестве Гумилева связан с вопросом о «детском», но, ради композиционной стройности исследования, мы вернемся к нему позже.

78. Ф. Энгельс сказал: «Подобно тому, как Дарвин открыл закон развития органического мира, Маркс открыл закон развития человеческой истории: <...> каждая данная ступень экономического развития народа или эпох образуют основу, из которой развиваются государственные учреждения, правовые воззрения, искусство и даже религиозные представления данных людей и из которых они поэтому должны быть объяснены, – а не наоборот, как это делалось до сих пор» (К. Маркс, Ф. Энгельс: Т. 19: 350–351).

Критику современного «индивидуализма», основанного на дарвинизме и ницшеанстве, развернул К.И. Чуковский в статье 1902 г. «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе “Письмо о современности”».

79. Труды Ч.Р. Дарвина, написанные легко и увлекательно, все больше входили в круг чтения русских подростков, в особенности перевод его книги «Путешествие натуралиста вокруг света на корабле “Бигль”» (1831–1836). В советское время она издавалась для школьников. Известен был в дореволюционной России и труд Э. Тейлора «Первобытная культура».

80. «Помимо истории мира – есть и у каждого из нас своя история. И если не все – то многие, более счастливые, помнят еще, что в детстве у них было что-то вроде такого слияния – детской жизни с детской религией. <...> Вся короткая, несложная жизнь гнулась под Божьими руками, зависела от Его рождения, смерти и любви, и казалось, что и быть иначе не может. Но мы стали большими, подошли к большим, которые могут дать нам только то, что сами имеют. Они имеют культуру, искусство, науку; жизнь выросла, вышла из детской комнаты – а религия не выросла рядом. Им нехорошо – но они видят, что это так, и привыкают к мысли, что религия – «понятие Отца и Сына» – неподвижна и если может сливаться с жизнью – то лишь с жизнью детей или прошлых, древних христиан: у них равно нет, не было ни культуры, ни науки, – словом, что это понятие – только им и «под рост». Хлеб тела расширился, приумножился, – но, так как вода осталась в том же вечно-малом количестве, то громадный каравай выходит еще черствее, еще каменнее. Выросшие дети хотели бы, по старой памяти, Бога, сливаемого с жизнью, растущего рядом с ними, – а им говорят: нет, такого нет; такой Бог – только для тех, кто прост, как дитя, кто кроток, как голубь. Хотите жизни – живите в ней без Бога; а хотите непременно Бога – будет вам Бог, но тогда прокляните хлеб, радость, любовь и работу. <...>» И дети нейдут, пугаются, озлобляются. Они еще любят Бога с карими глазами, которого можно было просить о хорошей погоде для завтрашней прогулки. А новый требует отречения от «сует», это уже не отец, это взыскательный и ревнивый хозяин, передающий свои веления через не менее строгих приказчиков. И дети нейдут. Да, мы все напуганы, давно, и хоть умираем с голоду – молчим» (Гиппиус 1999: I: 182–184, 170, 176).

81. В 1912 г. Кузьмина-Караваева (2001: 27) писала: «Дети всегда просили о чуде, но не хотели отдать за него Царствия Небесного; беспечальное снилось оно им. Не ведали, что познавшие его становились бессмертными; что не просившие его – пили яд и принимали муку <...>. Детям надлежит знать, что нет чуда; знать, что смерть придет безбольная и тихая, что за горестные дни ожидает их Царствие Небесное. И радость этого знания навеки уничтожит плач о чуде, так как не такой же ценой покупать его? Но есть отравленные. И вместе с ними говорю: «Мой путь опоясывал землю не раз». Теперь, когда многие века прошли, когда о времени человеческой молодости говорят лишь поросшие ковылем курганы, черепки, истлевшие одежды и пожелтелые кости, – теперь стало ясней, что отрава, спрятанная дальше самого далекого

клада, некогда давалась Богом всем, кто просил. Из отошедших в даль веков слышим мы голоса, за завесой времени раздаются шаги. Мука – цена за чудо – открыла нам двери в древние царства, в заповедную родину. И знающий повествует. Без скорби и без надежд, без прикрас и обвинений, означает знающий: было и есть. Ценой светлого рая куплена древняя родина; ценой детской ясности куплена мудрость долгих веков, которые состарили; ценой веры и надежды куплено знание; было и есть».

82. Вяч. Иванов (2000: 321–322) писал: «Когда отсечен ребенок от матери, как плод от дерева, – обособленный человек подобится новой тени, легкой гостье Аида, только что испившей от летейских струй, от вод Забвенья. Как душа, по древнему тайному верованию, должна, чтобы восходить к свету, найти ключи памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины, – так Памятью воссоединяемся мы с Началом и Словом, которое «в начале Было». И знаем, что по совершении Человека, всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в обратном потоке времени до врат Эдема, и первозданный вспомнит свой Эдем».

83. Мотив Ганимеда – и в раннем стихотворении «Птица»: здесь лирический герой «забыл слова литаний» при виде птицы, слетающей к нему, – Зевса-орла. См. также: Раскина 2000.

84. «Если вообще тайна жива среди арийских народов, то англичане чаще других владеют ею», – мимоходом брошенное в «Листах из дневника» (2000: 85) замечание проливает свет на выбор сюжетов из английской истории. Следует учесть, что это не дневник, а набросок произведения, облеченного в дневниковую форму. Следовательно, романтическая ирония окрашивает и данную сентенцию.

85. Н.М. Колосова (1997: 41–44) утверждает, что жанр «Черного Дика» – прозаическая баллада; вероятно, и две другие новеллы ею определены так же. Все же авторское именование жанра представляется нам более корректным.

86. Новелла связана с романом «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина. Е.Ю. Кузьмина-Караваева написала поэму о Скитальце и деве на острове. Между поэмой и новеллой есть переклички, однако из-за отсутствия в поэме идеи детства нецелесообразно рассматривать эту связь в данном исследовании. Отметим только смелую оригинальность трактовки сюжета Гумилевым и ученическую традиционность трактовки Кузьминой-Караваевой.

87. В России первая палеонтологическая сенсация случилась в 1872 г., а в 1901-м председатель палеонтологического общества России Н.Н. Яковлев описал скелет гигантской ящерицы, найденной на юге европейской части России. Ученые Европы, США также поставляли пищу для умов и заставляли пересмотреть историю Земли и цивилизации. В романе В.А. Обручева «Земля Санникова» 1924 г. мысль о совмещении исторических локусов обретет более реалистические формы выражения, нежели в новеллах Гумилева.

88. Проанализировав отдельные мотивы добра и зла, М.Ю. Васильева утверждает, что Гумилев следовал за христианской философией (Васильева 2001: 90–92). Данная интерпретация в нашем исследовании не подтверждается.

89. О полотне Бакста «Теттор antiquus» Гумилев писал: «Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. <...> Но, увы, художник не справился со своей задачей, <...> вместо символа, дал его схему <...>. Как бы то ни было, для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности, и картина Бакста напоминает об этом» [Статья 1909 г. «По поводу “Салона” Маковского» цит. по изд.: Гумилев 1991: 289.] Полотно Бакста вдохновило и Вяч. Иванова: большую статью «Древний ужас» он поместил в книгу «Дионис и прадионисийство», написанную в 1912–1923 гг.

90. Статья «М.Ф. Фармаковский. Artist-Peintre (Письмо из Парижа)» впервые опубликована в ж. «В Мире искусства» (Киев), 1907, № 22–23. Цит. по изд.: Гумилев 1991: 285–286.

91. В стихотворении «Любовь в челноке» (1810) К.Н. Батюшков (1988: 122), будто пародируя державинское «Потопление» и гетевскую балладу «Erlkönig» – шедевр немецкого преромантизма, излагает сюжет «наоборот», с назиданием после финала ужасной истории: «Добрый путник! В час погоды / Не садися ты в челнок! / Знать, сии опасны воды; / Знать, малютка... страшный бог!» «Страшный» малютка долго оставался в одиночестве в русской поэзии, пока не пришло время развенчания раннемодернистского культа Ребенка.

92. Прежде в сборнике «Колчан» были опубликованы «Два отрывка из абиссинской поэмы», а в 1918 г. вышло первое отдельное издание – на отличной бумаге, что во время бумажного дефицита даже шокировало. Инициатором «детской» публикации выступил К.И. Чуковский. Знаменательно, что автор не поставил посвящение Чуковскому во «взрослом» издании, хотя обещал это сделать, устно и письменно. Реакция критиков была неоднозначной, большинство выразило раздражение по поводу ее «буссенарщины».

93. От поэмы сохранился фрагмент да план десяти глав. Рукопись «Двух снов», по сведениям П.Н. Лукницкого, была передана во второй половине 1918 г. К.И. Чуковскому для публикации в «детском издательстве», где «затерялась» (подробнее – в комментариях: Гумилев 1998: III: 435–438). Данное произведение, вероятно, входило в замысел большой «китайской» поэмы для детей; поэт работал над нею в 1917–1918 гг. в Париже и Петрограде.

94. «Репертуар сводился к механическому копированию самой низкопробной эстрады, модным эротическим танцам, куплетам, фарсовым миниатюрам», – резюмирует И.Л. Любинский (1987: 21) сведения о состоянии детского театра на рубеже 1900–10-х годов. Мнение автора слишком категорично, особенно в сравнении с мнением А. К. Покровской. Она выделяла драматургию А.С. Соловьевой (*Allegro*) и предлагала рассмотреть в свете интересов советского ребенка «некоторые из ее пьес для детского театра очень постановочных, написанных хорошими стихами и полных наивных сказочных образов лесных зверушек, птиц и цветов» (Покровская А.К., Из истории издательств детских книг: [б/г]: 66).

95. В данный контекст нужно включить страницу из биографии Е.Л. Шварца (1896–1958). Он начинал актером в полусамодельной «Театральной мастерской», в 1921 г. приехавшей из Ростова-на-Дону в Петроград с пьесами Гумилева «Гондла» и Мольера «Проделки Скапена». Гумилев познакомился с труппой в Ростове летом 1921 г. Благожелательно отозвался на постановку «Гондлы» М. Кузмин. По воспоминаниям Н.К. Чуковского (1989: 249): «Пьеса Гумилева, написанная хорошими стихами, совершенно не годилась для постановки, потому что это не пьеса, а драматическая поэма, и спектакль свелся к декламации <...>. Однако, из-за имени автора, спектакль имел некоторый успех, – в Петрограде помнили и любили Гумилева». Позже Е.Л. Шварц несколько месяцев был секретарем К.И. Чуковского. Путь будущего детского драматурга обставлен, как вешками, этими именами – Мольер, Гумилев, Чуковский. Наиболее полное исследование творчества Е.Л. Шварца содержится в монографии В.Е. Головчинер (1992).

96. Приведем точку зрения Н.Н. Пунина, которую ему потом пришлось пересмотреть в виду суровых обстоятельств. Из письма А.Е. Аренс 28 июля 1916 г.: «Социалистичность футуризма, конечно, не в том, что это искусство для каждого рабочего, но в том, что та совокупность эстетических ощущений, которую вырабатывает социализм, вложена или выражена футуристическим искусством. <...> И хотя моя жизнь, мои противоречия и моя психическая отсталость несколько задерживают рост во мне этой идеи, тем не менее я жду дня, когда совершенно освобожденный я буду стоять с этой одной пламенной идеей перед человечеством и тогда в состоянии буду ответить всем и на все сомнения. Ибо в целом футуризм представляется мне достаточно мощным и достаточно богатым, чтобы стать мировоззрением, чтобы охватить все стороны человеческой жизни и законы человеческих отношений» (Пунин 2000: 100).

97. Школьная дидактико-риторическая словесность открыто выражает характерную черту советской детской литературы 30-х годов – эксплуатацию идеалов древнеримского юношества для нужд партийной пропаганды. Приведем школьную диктовку «Великий воспитатель», датируемую 10 окт. 1938 г.:

«Советская власть вернула меня и многих других к жизни трудом, доверием, удивительной заботой. Я воспитываю в себе самые лучшие человеческие чувства: любовь, преданность, честность, самоотверженность, героизм, бескорыстие – все благодаря тебе, великий воспитатель Сталин. Я счастлив, жизнерадостен, непоколебимо бодр. Я с большим сожалением ложусь в постель, с радостью просыпаюсь. Я могу полететь на Луну, поехать в Арктику, сделать открытие, изобрести машину, ибо моя творческая энергия никем не попирается. Нас много. Мы – инженеры, писатели, летчики, журналисты, слесаря, монтеры, машинисты, члены прави-

тельства, хозяева городов, исследователи Арктики, ученые – все благодаря тебе, мудрый воспитатель. Никогда ни я, ни тысячи людей подобных мне, не забудут, кем они рождены и воспитаны. Клянусь перед съездом и за себя, и за своих товарищей. Распоряжайся твоими сыновьями, способными на подвиги и воздухе, и под землей, и в воде, и в стратосфере. Люди во все времена всех народов будут твоим именем называть все прекрасное, сильное, мудрое, красивое. Твое имя есть и будет на каждом заводе, на каждой машине, на каждом клочке земли, в сердце каждого человека» (Из тетради по контрольным работам ученицы 9 класса 43 средней школы Брюлловой Нины 2000).

98. См.: Арзамасцева И.Н. Начало изучения детской литературы в России, с. 44–49; Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» в русской литературе 1900–1930-х годов, с. 126–127.

99. В январском номере «Чижа» за 1941 г. помещена народная сказка (в обработке И. Карнауховой) – о том, как по наущению буржуев злые стихии заморозили речи Ленина: слова падали «льдинками круглыми наземь» и до людей не доходили, но благодаря Солнцу, помощнику людей, слова Ленина растаяли. Сходный мотив – в сказке С.Г. Писахова о «мороженных песнях».

100. В 1915 г. хрестоматия «Живое слово» была переиздана в одиннадцатый раз, последний раз – в 1918 г. Кроме того, в ноябре 1918 г. в Петрограде открылся Институт живого слова – «одно из самых фантастических, очаровательных и абсолютно нежизнеспособных явлений того времени» (Одоевцева 1988: 15), в котором преподавал Н.С. Гумилев (среди слушателей – подростки Н.К. Чуковский, В.С. Познер (1905–1992). Создатель и директор Института В.Н. Гернгросс-Всеволодский коллекционировал детские игры.

101. 23 дек. 1913 г. в кафе «Бродячая собака» Н.С. Гумилев, М. Кузмин с восторгом слушали доклад студента-первокурсника В.Б. Шкловского «Место футуризма в истории языка». Один из тезисов доклада: «Перевернуть картину, чтобы видеть краски, видеть, как художник видит форму, а не рассказ». По тезисам Шкловский написал статью «Воскрешение слова» (отдельное издание – СПб., 1914).

102. На самом деле «отрок» этимологически связан с корнем «рост-раст» – «отросток», «растить». В работе 1864 г. «О связи некоторых представлений в языке» А.А. Потебня (2000: 332) указал на древнее родство слов, обозначающих изменения дерева и возраст человека, его род.

В древнерусском языке слово *дети* употребляется с XI в., т.е. с начала летописного периода; в значении слова преобладают коннотации «отпрыски», «члены княжеской дружины», «сборщики дани». Слово *ребенок* вошло в язык в XVII в., оно произошло от древнерусского слова «робя» (общеславянский корень *orb* – слабый, беспомощный).

103. Н.С. Гумилев в новелле «Черный Дик» создал образ загадочной девочки – неговорящего ребенка. Л.И. Добычин (1894–1936) в романе «Город Эн» изобразил речевое сознание подростка, который учится называть реальные вещи по образцу прочитанных книг. Мотивы «немых детей» встречаются в поэзии З.Н. Гиппиус.

104. Сравнительно-историческое языкознание и литературоведение А.Н. Веселовского, учение о «внутренней форме» слова А.А. Потебни, теория фонем и фонетических чередований И.А. Бодуэна де Куртенэ, исследования восточных языков Е.Д. Поливанова, разработка проблем поэтики, диалогической речи, истории древнерусского языка Л.П. Якубинского, а также смелое «Новое учение о языке» Н.Я. Марра были в поле внимания писателей, критиков, студенческой молодежи из самых разных лагерей – символистов, акмеистов, футуристов и иных. Эти и другие имена (А. Горнфельд, О.Л. Брик) называл Шкловский (1990: 487), вспоминая начало опоязовской филологии. На Бодуэна де Куртенэ ссылался Чуковский, говоря о детской речи и футуристической зауми.

105. Первое в России осуществление идеи см.: Симонович 1884 (в приложении дается несколько детских словарей). В 1926 г. психолог, педагог Н.А. Рыбников выпустил «Словарь русского ребенка»; здесь содержится десять словарей русских детей дошкольного возраста. К 1927 г. библиография по детской речи, составленная им, насчитывала 355 источников, преимущественно немецких.

106. О «телесном» и «умственном», т.е. «культурном» смехе ребенка писал Л.В. Карасев в своей монографии «Философия смеха» (1996: 16–23).

107. В 1913 г. А.Е. Крученых пояснил в книге своей и Вел. Хлебникова «Слово как такое»: «кстати в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина». От этого заявления Крученых не отказался и позже, когда включил отрывок из «Слова как такового» в свою книгу «Апокалипсис в русской литературе» (М., 1923).

108. Крученых А. Фонетика театра: Книга 123. – М., 1923. – С. 38. Здесь и далее, кроме иных источников, цит. по кн.: Крученых 2001: 412–413.

109. См.: Янечек Дж. Крученыховский стихотворный триптих «дыр бул щыл» // Черновик. – 1992. – № 5. (Fair Lawn).

110. «Воткнутый под прямым углом кинжал классической трагедии не трогает современного сердца: он кажется холостым чертежом. По Аристотелю красота доканчивалась гибелью. Акробатические выдумки старого искусства не были сами по себе достаточно неинтересны, почему публика верить могла в основательность танца только после сломанной шеи: это ее убеждало и восхищало!.. <...>

Грубость вкуса, воспитанная старым искусством, требует искренности лирика и гибели в трагедии. Мы живем в варварское время, когда “дело” ставится выше “слова” <...>» (Крученых 1992: 63).

111. Б.Л. Пастернак в 1926 г. писал А.Е. Крученых о его месте в искусстве: «Ты на его краю. Шаг в сторону, и ты вне его, т.е. в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты – живой кусочек его мыслимой границы» (Пастернак Б. Взамен предисловия // Крученых А. Календарь: Продукция № 133. – М., 1926. – С. 3. (Цит. по вступ. ст. С.Р. Красицкого в изд.: Крученых 2001: 8.)).

Примеры таких пограничных сфер даны в перечислении Крученых (1923; 1992: 125):

«К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся <...> в) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика <...>

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...).

д) Когда не нуждаются в нем – религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища, – подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений)».

А.Е. Крученых часто оформлял свои мысли в перечни, напоследок ставя главное.

112. Тому же принципу отвечает «совершенный подарок» Хармса – деревянная палочка с кубиком на одном конце и шариком на другом. Совершенство ее – во внеутилитарности: «Такую палочку можно держать в руке или, если ее положить, то совершенно безразлично куда. Такая палочка больше ни к чему не пригодна» (Хармс 2001: 28).

113. Название было еще раз использовано Вел. Хлебниковым. В его пьесе «Мирконца» (1912) сбежавший из гроба семидесятилетний герой переживает ряд возрастных превращений, в финале он – ребенок в коляске. Возможно, здесь отсылка к Евангелию от Иоанна: «Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? Неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?» (Ин 3: 4; цит. по переводу Московской Патриархии).

114. 1912 год знаменателен еще и вспышкой интереса ученых и поэтов к старообрядческой литературе. Многочисленные перепечатки старообрядческих произведений на рубеже XIX–XX вв. удовлетворяли «массовый» спрос, в 1912 г. выходят наиболее авторитетные из этих изданий (В.Г. Дружинина, Я.Л. Барскова). О значении этих изданий говорит хотя бы то, что они привлекли внимание петербургского студента В.В. Виноградова; его первая работа, написанная по этим материалам, – магистерская статья «О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII–XX вв.)». Позже, в 1922 г., в числе особенностей аввакумовского стиля Виноградов выделил каламбуры, ритмику, близкую к свободному стиху, сочетание торжественного церковно-библейского стиля с вульгарным стилем разговорно-бытовой речи. Но раньше Виноградова отреагировали на заново открытый стиль старообрядческих писаний по-

эты (в частности, символист М.А. Кузмин). Для Крученых и Хлебникова старообрядчество дало еще один источник будетлянской зауми.

115. Крученых использовал книгу З. Фрейда при разработке «Сдвигологии русского стиха». Приведено во вступительной статье Г. Айги (Крученых 1992: 5).

116. Данный аспект рассмотрен в ряде работ (Эпштейн 1989; Вязова 2002; Побожский 2002).

117. Вяч. Вс. Иванов по поводу «Урала впервые» (сборник «Поверх барьеров») обратил внимание на следующее: «Я не знаю ни одной из древнейших клинописных литератур третьего-второго тысячелетий до н. э., в которых не встретился бы мифологический образ рожающей горы – он есть у шумеров, хуриттов, хеттов. Ни одна из этих традиций еще не была открыта к тому времени, когда Пастернак написал эти стихи (разумеется, он помнил русское реченье из числа народных образов, которые он любил: Гора родила мышь, но оно стилистически слишком далеко от цитированных строк)» (Иванов Вяч. Вс. 1999: 109).

118. «Подыщите слова, из которых можно составить треугольник, подобный следующему <...>» (Андрейкины сотенки [б/г]: 24).

119. См. также: Гин Я.И. Лирическая коммуникация как культурный феномен // Семантические и коммуникативные категории текста: Тез. док. – Ереван, 1990.

120. Возможно, это пример автокоммуникации, т.е. индивидуального языка, один из признаков которого в редукции слова до знака. В «Анне Карениной» Л. Толстой так строит объяснение между Левиным и Кити: «– Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: “когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда или тогда?” – Я поняла, – сказала она, покраснев». Пример приведен в ст. «Автокоммуникация» (Руднев 1997: 15).

Идеи автокоммуникации нашли развитие в литературе символизма. К.Д. Бальмонт в статье «Поэзия как волшебство» (отдельные издания – 1915 и 1922 гг.) писал: «Я беру свою детскую азбуку, малый букварь, что был первым вожатым, который ввел меня еще ребенком в бесконечные лабиринты человеческой мысли. Я со смиренной любовью смотрю на все буквы, и каждая смотрит на меня приветливо, обещаясь говорить со мной отдельно».

121. Мотив «школы жуков» восходит к веселому детскому стихотворению К. Льдова «Господин учитель Жук» (1886).

122. «1928–1929 годы в отечественной поэтике стали временем итогов самого бурного ее десятилетия. Одна за другой явились книги всех ее главных теоретиков – В. Жирмунского (“Вопросы теории литературы”, 1928), Ю. Тынянова (“Архаисты и новаторы”, 1929), Б. Томашевского (“О стихе”, 1929). Раньше других подвел итоги В. Шкловский, выпустив в 1925 г. “Теорию прозы”, но в 1929 г. она вышла вторым изданием, влившись в общий хор. Суммирующий характер носила и “Теория литературы. Поэтика” Б. Томашевского (6 изданий, 1925–1931) <...> В 1929 г. была закончена работа В.В. Виноградова “О художественной прозе” (вышла в 1930 г.)» (Чудаков 1980: 285).

Расширим круг фактов. С 1928 г. начинает выходить собрание сочинений Вел. Хлебникова, годом позже – «Прикладное стихосложение» Н. Шульговского, а в 1931 г. – «Современное стиховедение» Вл. Пяста. Первые подходы к построению новой поэтики делались десятилетием раньше – «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка» (I, II. – Пг., 1919; в частности, статья О.Л. Брика «Звуковые повторы»). Однако в итоге лавры реформатора достались одному поэту: в 1943 г. выходит книга Г. Винокура «Маяковский – новатор языка». Кроме того, В.Ф. Асмус пишет работу по теории эстетики применительно к «литературе факта» – «В защиту вымысла» (1929).

Таким был фон, на котором развернулась политически окрашенная дискуссия 1929–1931 гг. о теоретических основах и практических путях развития детской литературы, о значении сказки и игровой поэзии в воспитании советских детей.

Этой дискуссии литературе предшествовало рождение советской школы психологии, альтернативы психоанализу. Ее особенность – в разработке теории и методологии анализа психологии искусства, мышления и речи: в 1925 г. Л.С. Выготский обобщил в фундаментальный

труд «Психология искусства» свои работы 1915–1922 гг. (впервые издан в 1965 г.), в 1926 г. вышла его монография «Педагогическая психология», в 1928-м – статья «Современная психология и искусство» (ж. «Советское искусство»), наконец, в 1934 г., посмертно, – знаменитая книга «Мышление и речь». Выготский включал авангард (в частности, заумь) в понятие искусства наряду с древнегреческим искусством и философией.

Конец 20-х годов стал рубежом и в политике: борьба Сталина с правой оппозицией, возглавляемой Бухариным и Троцким, привела к отставке Луначарского и смене курса в культуре и просвещении. Американский историк-славист Т.Э. О'Коннор (Timothy E. O'Connor) писал в 1990 г.: «В 20-е годы советское общество оказалось перед лицом множества альтернатив – в политике, международных отношениях, в экономике и в сфере культуры. Отвергнутые варианты потенциально были не менее значимы, чем сталинский курс, который в конечном счете одержал верх во времена первой пятилетки и культурной революции» (О'Коннор 1992: 9.)

Альтернативность определяла и движение «детского» литературно-издательского процесса в эти годы. Варианты нового стиля появлялись и исчезали, порой вместе с авторами. Недолгий век был у вариаций старомодного стиля, представленного в произведениях «старорежимных» писателей, взявшихся было воспевать власть народа. Но и новейшие художественные идеи не удовлетворяли партийных заказчиков, ведущих внутрипартийную борьбу и оттого не слишком способных четко выразить пожелания к стилю, а в иных случаях и к содержанию. Отвергнутые альтернативы детской литературы отошли в «спецхран» до лучших времен, их нереализованный потенциал отчасти был востребован в эпоху второй культурной революции – в 90-е годы.

123. В 1922–1923 гг. Московская ассоциация футуристов издала «Серию теории» из работ Крученых – «Фактура слова», «Сдвигология русского стиха», «Апокалипсис в русской литературе». Скандальная репутация автора не должна помешать признанию места этих книг в истории поэтики и теории литературы.

124. Нина Павловна Соколовская-Саконская (наст. имя – Грушман Антонина Павловна). Подробный критико-биографический очерк о ней см. в кн.: Приходько 1972: 136–162. Сокращенный вариант очерка: Приходько 1980: 60–88.

125. В «Фактуре слова» (1992: 29) Крученых цитирует ее:

Из всех прочитанных мною 200000 поэтесин, я мог выудить только у одной приемлемые строчки:

ЛЕТНИЙ ДОЖДЬ.

...Весело было смотреть, как на мокрые доски

Прыгнул радуги спелый осколок ..

...Резвый гром, бросая кегли,

Ещё скакал через крыши и трубы...

126. «Памяти Хлебникова» кажется чуть ли не возвращением к классике или подпеванием «Ахматкиной», что не удивительно, принимая во внимание круг чтения Саконской в 1910-х годах: помимо Достоевского и Льва Толстого, – Блок, Ахматова.

Заросший мхом дремучий лик

Я сравнивала с Горним Садам,

Затем, что голубиным взглядом

Был он и благостен и дик.

Нерастворим, неопалим

Среди возни земных соринки

Так мне ли по грехам моим

Постичь отшель его тропинок.

«Пушкинский» ямб, катрены с обычными видами рифмовки – опоясывающей и перекрестной. Нет заумных неологизмов, разве что сомнение возьмет насчет слова «отшель», однако если и отсутствует оно в словарях, то должно жить в вольном языке, поскольку «отсель» и «отшельник» происходят от единого корня. Это пример естественной речевой анаграммы. Образ «председателя земного шара» максимально возвышен, одический стиль определяется тор-

жественной лексикой, церковнославянским синтаксисом, перезвоном в стихах («*мне ли по грехам моим*»). Другое дело – звуковая инструментовка. Все начинается любимым крученыховским «з», повторенным в зачине второго стиха. Первые две строки держатся на выразительных, на его слух, звукосочетаниях «ро-ра-ом»; вторые две – на «за-го-взгл-бы».

127. А.Е. Крученых даже выделяет многочисленные примеры стихов Саконской в отдельную часть – «От импрессионизма к сдвиговому образу»:

«Трагедия – сдвиг души – естественно выливается в резких, сдвиговых, образах:

ДЕТСКОЕ ОТЧАЯНИЕ

Луна пришла на ходулях

И постучалась в стекло,

Где это мы? Не в аду ли?

Так невозможно светло!..

<...>

Здесь образы уходят в «наобумные» дали!..

От сдвиговых образов один шаг к сдвиговым словечкам к поэтическому слово-творчеству, словообразу:

Там старая зима из матовых серебринок
Зимяткам маленьким нашла перелинок.

.....
Узкие врата прощальни
Я запереть не могла...

.....
Рыбка у зыбки таясь
Лакала из глаз ребенка
Выпученные об едки дифтерита
Прямо из карусельного кружева
Ночью выпал бордюрный мальчик
В червячью, мягкую ямку.

Ямка – могилка, вякающая, неприятная, – звукообраз!

Может быть дальнейший путь поэтессы – заумный язык со всем его звуковым и образным богатством!..»

128. В дальнейшем Саконская продолжала писать на заказ. Она включилась в идеологическую кампанию борьбы за мир, развернутую на рубеже 40–50-х годов, – ее поэма «Плащ партизана» (1950) стоит в ряду с другими произведениями подобной тематики – поэмой «На страже мира» С. Маршака (1951), сборниками стихов «Песня мира» Г. Рублева (1950), «Избранные стихи» К. Симонова (1951).

129. Связь между стихами футуристов и советской поэзией для детей 20–30-х годов ослабевала не только из-за распространения дидактизма на все формы литературного творчества, но и в силу партийно-государственного наступления на футуризм. В «Сдвигологии русского стиха» А.Е. Крученых приводит письмо к нему поэта В.П. Катаева, который, подобно Н.П. Саконской, впоследствии занялся творчеством для детей.

130. Еще в начале первой мировой войны Асеев, ученик французских и русских символистов, перешедший в стан футуристов, отринул старый обожженный мир, сохранив верность одной детской поэзии («Еще! Исковерканный страхом...»): «А может, мне верить уж не с кем, / и мир – только страшная морда. / И только по песенкам детским / любить можно верно и твердо». Н.Н. Асеев с охотой писал стихи для детей, продолжая ту линию своего творчества, которая начиналась с публикаций в дореволюционной детской периодике.

131. У К.И. Чуковского (1991: 16–17; 322–323) был личный счет к поколению отцов, ходивших в народ. Николай Корнейчуков родился в голодном 1882 г. Петербургский студент, его отец, бросил крестьянку с двумя детьми.

132. Ранние записи Чуковского содержат едкие реплики в адрес Толстого, Короленко, Гаршина и других «столпов» народничества. Девятнадцатилетний автор восхищен Пушкиным и –

«не люблю я Белинского» (Чуковский 1991: 14). 10 дек. 1901 г. он признается, что перечитывание Чехова больше не производит на него впечатления, и тут же планирует: «Кстати: нужно написать рождественский рассказ. Назвать его: Крокодил. (Совсем не святочный рассказ.)» (там же, с. 16). Запись от 21 окт. 1907 г.: «<...> читал <...> Овсяннико-Куликовского о Достоевском – пресно. <...> Думал о своей книге про самоцель. Напишу ли я ее – эту единственную книгу моей жизни? Я задумал ее в 17 лет, и мне казалось, что чуть я ее напишу – и Дарвин, и Маркс, и Шопенгауэр, – все будут опрокинуты. Теперь я не верю в свою способность даже Чулкова опровергнуть и только притворяюсь, что высказываю мнение, а какие у меня мнения?» (там же, с. 32).

133. Поиски в ней антисталинского подтекста ничего не дали. Образ таракана использовал Чуковский в каких-то разговорах с А.Н. Толстым, уговаривая его вернуться в Россию. Л. Троцкий (1991: 80), упомянувший об этом, объявил Чуковского «мужиковствующим интеллигентом», «юродствующим в революции» и едва ли не первым начал его травлю: «Таракан, как “изюмина национального духа”! Какая это в действительности поганенькая национальная приниженность и какое презрение к живому народу! <...> Стыд и срам! Срам и стыд! Учились по книжкам (на шее у того же мужика), упражнялись в журналах, переживали разные “направления”, а когда всерьез пришла революция, то убежище для национального духа открыли в самом темном тараканьем углу мужицкой избы» [Имеется в виду угол с иконой. – И.А.].

134. ССм. очерк К.И. Чуковского «Д.С. Мережковский» (Соч.: В 15 т.: Т. 6: 2002). Он сделал много записей о Д.С. Мережковском и З.Н. Гиппиус в своих дневниках 1900–20-х годов (1991: 455). Тон этих записей по большей части язвительный.

135. Если читать роман «для смеху», то действительно можно найти в нем много нелепого: и русизмы в реплике Тутанкамона, и мотивы детской игровой припевки в священной песне критян, и серьезные рассуждения рядом с «низкими» бытовыми истинами, и речевые промахи.

Египетская тема развита также в романах Д.С. Мережковского «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (Прага, 1925) и «Мессия» (Париж, 1928). Язык этих романов отличается теми же особенностями, что и «Рождение богов: Тутанкамон на Крите».

136. З.Н. Гиппиус с прохладой отнеслась к «Крокодилу», но «Двенадцать» вывели ее из равновесия, она даже разорвала отношения с Блоком. Причем поэт был заранее уверен, что при встрече она не захочет подать ему руку. Возможно, ее задела некоторые строки или образ Ваньки. В 1917–1918 гг. у Мережковских часто бывал матрос Ваня Пугачев, сделавшийся начальником (блоковское «Вот так Ванька...»): «“Революционный деятель” в марте, над рассуждениями которого я умилялась, усмиритель апреля и июня, сметливый, хитрый <...>. Теперь он форменный мародер самого ловкого типа. <...> Говорит, говорит без конца <...>, ходит в богатейшей шубе, живет в 25 комнатах, ездит на своей лошади (когда не путешествует), притом клянется, что не “большевик”, не “коммунист”, и я ему в этом верю» (Гиппиус: Дневники 1999: II: 162). Побег Керенского организовывал также некий матрос Ваня. «Удалец-молодец» Ваня Васильчиков похож не только на Ваню Пугачева, но и на героев массовых агиток, стилизованных под лубок, которые распространялись в годы первой мировой войны. Наиболее популярный их герой – Василий Теркин.

Последняя встреча Блока и Гиппиус состоялась 20 сент. (3 окт.) 1920 г. Ее отметили в дневниках не только сами ее участники, но и Чуковский – со слов Гиппиус. Эта встреча в трамвае имела особое значение для двух символистов, поддерживавших отношения 16 лет и исчерпавших эти отношения в обстановке большевистского переворота.

137. В ноябре 1917 г. в Петропавловку посадили не только министров Временного правительства и «заговорщиков», но и еще многих полуслучайных людей; Петропавловка и Гороховая улица стали центрами городского кошмара. В 1919 г. по городу циркулировали слухи, в достоверности которых многие были уверены: уцелевших зверей кормят мясом расстрелянных, оно даже попадает в продажу.

138. Речь русской богемы начала XX в. – особая тема для филолога. Возможно, утрачена для потомков большая часть этого лексикона. Вполне возможно, трудность дешифровки под-текстов некоторых текстов связана с утерей слов-ключей.

139. В те годы появилась первая анимационная лента с использованием насекомых, в том числе мух, однако нет твердых фактов для проверки гипотезы о знакомстве писателей с этой экспериментальной киноработой.

140. Знакомство Белого с Мережковскими состоялось 6 дек. 1901 г. Воспоминания об этом событии и многолетнем участии в коммуне Мережковских записаны Белым в 1930 г. и опубликованы в 1933-м («Начало века», издание ГИХЛ). Ко второму тому воспоминаний Белый приступил в Крыму (в Судаче) в середине июля 1930 г., а в начале сентября в Алупку приехал Чуковский и привез на лечение смертельно больную дочь Мурочку. Белый и Чуковский не встречались в Крыму.

141. При жизни автора в России были опубликованы очерки: «Умер ли Менелик?» («Нива», 1914, № 5) и «Африканская охота» (литературное и научно-популярное приложение к ж. «Нива», 1916, № 8; второе издание – в посмертном сборнике «Тень от пальмы», 1922). В нью-йоркской газете «Новое русское слово» (16 дек. 1917 г.) увидела свет «Записка об Абиссинии» в переводе с франц. Г.П. Струве. Среди запоздалых публикаций есть три материала: «Африканский дневник» (часть листов его утеряна; «Огонек», 1987, №№ 14, 15), неоконченная статья «Африканское искусство» и «Неизвестные страницы путевого дневника, привезенного из Африки в 1913 г., и отдельные мысли на эту тему из писем поэта» («Наше наследие», 1988, № 1).

Таким образом, очерки в «Ниве» являются общедоступной по тому времени литературной публицистикой, а «Африканский дневник», «Африканское искусство», «Записка об Абиссинии» и «Неизвестные страницы путевого дневника...» – своего рода «конспекты» рассказов и диалогов с различными собеседниками, не увидевшие света в свое время. Как установлено, «Африканская охота» написана в одно время с «Африканским дневником» (Полушин В.Л. Литературно-исторический комментарий. – В изд.: Гумилев 1991: 349).

В жанрово-стилевой основе африканистики Н.С. Гумилева лежат популярные книги о путешествиях в Африку (Д. Ливингстон, Г.М. Стенли, Л.Ф. Черский, Е.И. Чижов).

142. В первом же абзаце дневника (1991: 53) говорится о христианской Абиссинии (нынешней Эфиопии): *«Я ждал известного египтолога, которому принес в подарок вывезенный мною из предыдущей поездки абиссинский складень: Деву Марию с младенцем на одной половине и святого с отрубленной ногой на другой». «Некогда могучая» Абиссиния особенно привлекала Гумилева («древняя православная страна», «младшая сестра Византии» – там же: 89, 92, 93). «Чистокровные абиссинцы» вызывали его уважение: они «почти сплошь православные», «рыцари», обладают «духом дисциплины и подчинения вождям», «храбростью и стойкостью в бою (это победители итальянцев)», «выносливостью и привычкой к лошадям». Абиссинский пейзаж христианизирован: «Дорога напоминала рай на хороших русских лубках <...>. И только странно дисгармонируют со всем окружающим черные люди, словно грешники, гуляющие в раю, по какой-нибудь еще не созданной легенде» (там же: 69).*

По-видимому, раннее христианство занимало Гумилева в большей мере применительно к истории черного континента, чем к истории Рима и Византии. Посещение Константинополя и храма Ай-София не привело Гумилева в восторг, как Мережковского, оставившего пространное и взволнованное описание храма. Гумилев кратко охарактеризовал шедевр архитектуры – будто по обязанности не пропустить святыню, сообщил, что помолился кратко перед дорогой. Впрочем, так же он молился Афине Палладе в ее храме перед предыдущим путешествием.

143. В конце XIX в. Эрмитаж пополнился обширной коллекцией египетских древностей и был заложен фундамент науки о коптской культуре. Африканская тема занимала и российских политиков: существовал проект колонизации некоторых североафриканских земель, была развернута агитация среди казаков основывать поселения в Африке. К.Д. Бальмонт, М.А. Кузмин совершили путешествия на черный континент, «медлительный Нил» воспел В.Я. Брюсов.

144. Из письма Гумилева к Ф.К. Сологубу (6 июля 1915 г.): «До сих пор ни критики, ни публика не баловали меня выражением своей симпатии. И мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте, хотя, конечно, искусство для меня дороже и войны и Африки» (Гумилев 1991: 238).

145. Публикация «Записок кавалериста» была закончена на семнадцатом выпуске, в связи с переходом Гумилева, уже в офицерском чине прапорщика, в 5-й гусарский Александрийский ее величества государыни императрицы Александры Федоровны полк; там разрешения печатать дневниковые записки ему не дали. Неизвестно, продолжил ли писатель записывать свои военные впечатления.

146. Текст не дает возможностей согласиться с утверждением М.Ю. Васильевой (2001: 53): «Автор значительно поколебал красивый миф о войне».

147. Заметим, что здесь неизвестно, какой из переводов читал Гумилев: старый, Гнедича, или новый, Минского. По поводу последнего перевода есть отрицательный отзыв В.Я. Брюсова. (Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову 1927: 22–23, 70).

148. Новая тема заинтересовала не только Чуковского. Детские письма, рассказы, стихи и рисунки, показывающие губительное влияние войны на молодое поколение, вошли в сборник «Дети и война». Его составитель С.А. Левитин позже изменил название («Интересные незнакомцы», М.: Гослитиздат, 1919). Предисловие написал М. Горький, принимавший в подготовке сборника деятельное участие. Материалы собирались у Горького, частично публиковались в ж. «Русская школа» за 1915 г. – в серии статей под общим названием «Дети и война». В 1916 г. сборник, наполовину набранный, был конфискован цензурой и вышел только в 1919-м в Государственном издательстве в серии «Научно-популярная библиотека».

Второй номер «Русской школы» (1915: 1) открылся статьей А. Калмыковой «Как отразилась война в жизни детей и какие задачи поставила она нам, взрослым, родителям, воспитателям»: «Мы живем войной, грозным явлением мировой жизни, уже 7-й месяц... Первым властным побуждением было <...> оградить детей от войны во что бы то ни стало!.. Мы скоро должны были убедиться в невозможности такой изоляции <...>. Мы столкнулись <...> со стихией».

149. Исторический факт: бегство детей на фронт в годы первой мировой войны было заметной проблемой, в отличие от 1941–1945 гг., когда в литературной пропаганде был взят другой тон. Надо полагать, в разгар первой мировой войны родители и педагоги со вниманием отнеслись к доводам за и против войны в деле воспитания детей, тем более что опубликованы были они в популярном издании.

150. Крученых А. Фактура слова. Декларация (Книга 120-ая). – М., 1923 (цит. по кн.: Крученых 1992: 18). См. также первый вариант «Футуристов» К. Чуковского, 1914 г. (Чуковский 1969).

151. Из записей Чуковского в дневнике (1991: 59):

«22 июля. Был у меня Крученых. Впервые. Сам отрекомендовался. <...> – Целый день в карты дуем, до чертей. Теперь пишу пьесу. И в тот день, когда пишу стихи, напр.

Бур шур Белямотокией –

Не могу писать прозы. Нет настроения. – Пришел Репин. <...> И.Е. сказал ему:

– У вас такое симпатичное лицо. Хочу надеяться, что вы скоро сами плюнете на этот идиотизм.

– Значит, теперь я идиот.

– Конечно, если вы верите в этот вздор»

В 1968 г. тяжело больной Чуковский (там же: 448) оставил в дневнике скорбную запись: «Умер Крученых – с ним кончилась вся плеяда Маяковского окружения. <...> Замечательно, что Таня, гостящая у нас, узнав о смерти Крученыха, сказала то же, что за полчаса до нее сказал я: “Странно, он казался бессмертным”».

152. «Я буду последним идиотом, если скажу: “Товарищи, переписывайте Алексея Крученых, с его «дыр бул щыл”». Нет, мы говорим: когда ты даешь революционную боевую песню, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а

подбирай слова, которые выработали до тебя поколения предыдущей литературы, чтобы два раза не делать одной и той же работы» (Маяковский 1959: 270–271).

153. Н.С. Ашукин (1890–1972) занимался литературной работой с 1906 г. Печатался в детских журналах «Тропинка», «Родник», «Солнышко», «Проталинка». Критик, поэт, литературовед, библиограф. Вместе с женой М.Г. Ашукиной (1894–1980) составил сборник «Крылатые слова» на основе произведений Крылова, Грибоедова, Пушкина, Гоголя и др., который не раз переиздавался и был распространен в школьных и детских библиотеках.

154. Раннюю поэзию Городецкого сближал с «городскими» стихами Некрасова и народнической поэзией А.В. Луначарский, когда в начале 30-х годов писал предисловие к сборнику избранного, который так и не вышел (Енишерлов В.П., Прохоров Е.И. Комментарии // Городецкий 1987: Т. 1: 426).

155. С.М. Городецкий постепенно переходит к другим жанрам. Он пишет «Воспоминания о Блоке» (Печать и революция). – 1922. – Кн. 1), выступает с докладом на вечере памяти С.А. Есенина во втором МХАТе («Читатель и писатель». – 1928. – № 1).

156. Один из виднейших большевиков, Е.М. Ярославский (1878–1943) на II съезде безбожников призвал считать текущий 1929 год 12-м годом «нашей эры» и отказаться от летоисчисления «христианской эры» (и в научной литературе начали употреблять новую датировку). По его инициативе создавались «безбожные ударные» заводы и колхозы, а на их примере – «безбожные» детские учреждения. Таким образом, XX век, получивший еще в 1914 г. характеристику «мальчишки злого», вновь «помолодел». «Страной-подростком» гордился В.В. Маяковский. Произошло смыкание концептов «век», «страна» и «дитя-подросток».

157. Разработка концепции детства в творчестве В.В. Набокова успешна начата: Погребная 1999: 62–66. Основные выводы Я.В. Погребной: «Набокову-художнику свойственно убеждение в единстве человеческой жизни. Детство не просто принадлежит к области воспоминаний, это некоторая временная константа, постоянно пребывающая внутри и вне человека» (там же: 63); «В лирике Набокова младенчество синонимично божественному: «Церковенка-ребенок распевает на ветру» (там же: 65). Иными словами, набоковская концепция детства тяготеет к классической модели, в которой сплавлены античное чувство времени и христианское чувство пространства.

158. Подробнее об игре, комическом и религиозно-философском миропонимании писателя см.: Курганова 2001.

159. Надо иметь в виду разность и вер, и глубин личной религиозности писателей.

160. Воронский вторит идее Троцкого, вынесшего из марксизма убеждение о том, что главная роль революции в отсталой России – сдетонировать революции за рубежом и с помощью «освобожденных» более развитых стран устроить социализм в СССР. Такая интерпретация послужила защитой произведению, в котором на деле «крестьянский вопрос» решался отнюдь не троцкистски.

161. Рецензия Н. Кубикова «А. Неверов. «Ташкент – город хлебный»» опубликована в ж. «Печать и революция», 1923, № 7, с. 273–274. Цит. по изд.: Русская советская литературная критика 1981: 281.

162. Икона была писана по благословию старца Оптиной пустыни прп. Амвросия, ею он благословил основанную им Казанскую Шамординскую женскую обитель. Богородица изображена сидящей на облаках, ее руки распростерты на благословение, а внизу – сжатое поле, на поле среди трав и цветов – снопы ржи. Фотографии иконы «Спорительница хлебов» почитались за святыню.

163. Любимые писатели Багрицкого – Ш. Костер, В. Скотт, М. Рид, Э. По, В.В. Маяковский, Н.С. Гумилев. Взятые в целом, эти меты характеризуют типичное этическое и эстетическое восприятие многих подростков и юношей в первые полтора-два десятилетия XX в. – восприятие романтиков, идеалистов, мечтателей. Начитанность Багрицкого отмечали Ю.К. Олеша, В.П. Катаев, Л.И. Славин, К.Л. Зелинский, В.В. Тренин и Н.И. Харджиев и др. «Подражательность стихов Багрицкого тех лет очевидна. И тема, и подбор образов, и лексика – все было подчинено псевдоромантическому штампу» (Гринберг 1940: 6). Гринберг выводил его поэзию

из-под удара политических гонителей: не поминая имени Гумилева, сравнить влияние акмеизма и кубо-футуризма, размежевать творчество Багрицкого и требования «перевальцев» и конструктивистов, провозгласить победу лирики Багрицкого над «есенинщиной», сблизить ее с лирикой Маяковского советского периода и т.д. В книге Гринберга много объективных идей, учтенных в нашей работе.

164. См.: «Тиль Уленшпигель» («Весенним утром кухонные двери...»), 1918, 1926, два стихотворных монолога «Тиль Уленшпигель», оба – 1922, «Встреча», 1923, 1928, а также «Стихи о поэте и романтике», 1925, «Происхождение», 1930, поэма «Февраль», 1933–34.

165. «...Несмотря на то что Багрицкий числился за определенной литературно-творческой группировкой (сначала – за “Перевалом”, потом – за Конструктивистским центром), этому обстоятельству большого значения как-то не придавалось. Путь свой он прошел под влиянием общих процессов, совершавшихся в среде, близкой к пролетариату, демократической интеллигенции», – писал Е. Трошенко (Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников 1973: 176).

166. Противоречие между отчетливо слышимой перекличкой с Ходасевичем и заявлениями Багрицкого о неприятии его поэзии отметил К. Анкудинов (1997) с позиций «вольной» критики.

167. К. Анкудинов (1997) отметил мотив «подменного» века, подтвердив связь между «веком-часовым» Багрицкого и «веком-волкодавом» Мандельштама: «Фактически в этом споре оказался восстановленным знакомый по классицистическим трагедиям конфликт между долгом и чувством <...> Багрицкий выбрал стоический путь участия в игре, навязанной эпохой (несмотря ни на что). Мандельштам откликнулся выбором эпикурейского пути заведомого неучастия в делах века сего. <...> оба этих пути совершенно абсурдны <...>».

168. Двенадцать лет по византийской традиции – возраст первого выбора: уйти в монастырь или остаться в миру.

169. Обэриутов принято считать продолжателями футуристов, неофутуристами. Это верно, если иметь в виду раскол внутри самого футуризма. Хармс часто и с симпатией упоминает Хлебникова, цитирует его, играет с его текстами, но имя Маяковского не звучит. Хармс пошел путем Хлебникова и отверг путь Маяковского и других левых с их лозунгами социального утилитаризма искусства.

170. На рубеже XIX–XX вв. внимание к школьной богословской драме заметно возросло (книги П.О. Морозова, В.И. Резанова, Н.И. Петрова). Школьные драмы привлекали внимание тех, кто увлекался средневековьем и польской культурой.

171. Имеется в виду долгая, с начала 1920-х годов, работа Багрицкого над сюжетом о грешном Поэте, отказавшемся от милости Господа. История его поэмы для театра «Харчевня» изложена в кн.: Александров 1993: 139–140. «Харчевня» послужила основой поэмы «Трактир» (последний вариант 1933 г.). Здесь прежняя тема – о поэте, покинувшем стезю творчества ради сытой и спокойной жизни, – обрела иную трактовку. Багрицкий и сам попал в «харчевню», устроенную властью для пролетарских писателей, – переселился из пригородного Кунцева в Москву, в просторную квартиру. Нищета больше не грозила его семье, он получал щедрый по тем временам паек – и не мог отказаться от него. Он переписал «Трактир», восхищавший современников верой в победу Поэта над собственным желудком. Теперь он показывал гибель Поэта в «трактире» НЭПа.

Признаки школьной пьесы в «Трактире»: аллегорическая обрисовка персонажей, композиция и соотношение персонажей. Главным отличием «Трактира» от школьных пьес является антибогословское, еретическое нравоучение, средневековая форма, в соединении с формой символистской драмы, использована автором для достижения иной цели – возвысить и одновременно разоблачить образ Поэта. В школьных пьесах события разворачиваются в надчеловеческой выси, где с персонажами-аллегориями, библейскими персонажами может встретиться лишь Грешник – воплощение всего человечества. Багрицкий использует вместо аллегории символ – соединение конечного, конкретного с бесконечным. Стиль «Трактира» также отличается от абстрагированности школьной пьесы: множество конкретных деталей, московский колорит, смешанный современно-средневековый фон. Психологические мотивировки, хотя и

лишенные индивидуальной окраски, определяют ход действия (в школьной пьесе их нет).

Жанровые константы «Трактира» названы в начальном монологе Чтеца – «нравоучительная повесть о жизни и о гибели певца» – для неудачников; «печальная повесть о жизни и о гибели певца» – для имеющих кров и стол; в публикациях произведение значится поэмой. При том оно имеет формальные признаки драматургии: два посвящения – ироническое и романтическое, в которых раскрывается цель сочинения (функция пролога); монологи действующих лиц – Певец, Чтец, Гонец (посланец Господа), Голос (в школьной драме частый аллегорический персонаж – «Глас вышнего»); описание сценической декорации, ремарки. Сюжетный конфликт – выбор Певца между голодной жизнью на земле и сытостью в Господнем Трактире – восходит к сюжету спора Грешника с Господом. Каноны школьной драмы нарушены на смысловом уровне: бунт Певца против воли Господа остается без наказания, вместо устрашающе-поучительной развязки автор предлагает выслушать почти площадной по грубости диалог главных героев и «исполняет» волю грешного Певца – вернуться на землю.

172. Е.П. Люборева (1964: 194–195) обратила внимание, что все три поэмы объединены в трилогию: «“Последняя ночь”... освещает историческое прошлое, “Человек предместья” – поэма о наступлении на собственническую психологию, а “Смерть пионерки” рассказывает о нравственном подвиге больной девочки...»; «Общность поэм оттеняется их эпиграфами». В целом разделяя эту точку зрения, отмечу, что в истории создания трех поэм «Смерть пионерки» резко отличается от двух других неожиданным поводом к написанию и иным творческим посылом – написать как можно проще, по-детски.

173. Еще в Одесском Оперном театре Багрицкий мог познакомиться с азами оперного построения, а в 1932–33 гг. им были написаны песни для либретто оперы по мотивам его «Думы про Опанаса» для Государственного музыкального театра имени Вл. Немировича-Данченко, позже – песни для радиокомпозиции «Тарас Шевченко».

174. Этот источник был известен поэтам 20-х годов. В «Столбцах» (1929) Н.А. Заболоцкого есть образ заснеженного извозчика, чей конь напоминает Слейпнира – восьминогого жеребца бога Одина: «и восемь ног сверкают / В блестящем его животе».

175. И. Гринберг (1940: 35–36) привел цитату из работы К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» в подтверждение мысли о том, что для Багрицкого, как и для поэтов буржуазной эпохи, «история некоторое время являлась формой подхода к современности»: «Предания всех мертвых поколений тяготеют кошмаром над умами живых. Как раз тогда, когда люди, по-видимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, <...> они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории». И далее: «В этих революциях заклинание мертвых служило для возвеличивания новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения на практике, – для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком».

176. Документальное описание этих явлений было сделано за рубежом на основе данных советской печати: Зензинов В. Беспризорные. – Париж, 1929. Из книги В. Зензинова следует, что большинство взрослых того времени могли видеть умирающего ребенка. Духовно-психическая и физическая гибель юного поколения имела значение национальной катастрофы, ясно осознаваемой в обществе.

177. Селивановский А.П. Из статьи «Эдуард Багрицкий» (Русская советская литературная критика 1981: 357–359). См. также публикации: Селивановский А. Эдуард Багрицкий // Селивановский А. Поэзия и поэты. Крит. статьи. – М., 1933; Селивановский А. Эдуард Багрицкий // В литературных боях / Вступ. ст. Ф. Левина, Н. Стальского. – М., 1959.

178. Беспалов И.М. Из статьи «Поэзия Эдуарда Багрицкого» (Русская советская литературная критика 1981: 359). См. также публикации в ж. «Литературный критик», 1936, № 9; Беспалов И.М. Статьи о литературе. М., 1959.

179. Критические и литературоведческие работы, посвященные Гайдару, составляют объект кандидатской диссертации М.В. Казачок (2005).

180. См.: Арзамасцева И.Н. О Гайдаре, оставленном позади // Детская литература. – 1997. – № 1. – С.14–18. Автор благодарит (посмертно) Е. Таратуту, критика и редактора детской литературы, хорошо знавшую писателя, за интерес и одобрение, с которыми была встречена эта полемическая статья. Нельзя не вспомнить с благодарностью Т.А. Гайдара, телефонный разговор с ним помог прояснить ряд существенных вопросов. Благодарим Б.Н. Камова, биографа Гайдара, за подробные консультации и поддержку нашего научного начинания.

181. Проблема расшифровки псевдонима изложена нами в статье: Арзамасцева И.Н. Что мог читать Гайдар? // Перечитывая Гайдара сегодня... / Сб. статей / Сост. А.В. Ситиленкова, Т.В. Рудишина, Л.Н. Муравьева. – М., 2004. – С. 7–27. Нами добавлены две версии расшифровки. Во-первых, Гайдаром зовут героя «сцен из арестантской жизни» под общим названием «Тюрьма» (1901) А.И. Свирского (подробнее см.: Арзамасцева И.Н. Свирский (Русские писатели XX века 2000: 621–622). Во-вторых, литовское слово, по-русски звучащее как *гайдар*, означает «петух», вещая птица. Не настаивая ни на одной из версий, поставим вопрос о причине замены фамилии. Первое предположение: Голиков дорожил фамилией, известной в военных кругах, и хотел писательскую часть своей жизни выделить. Второе: ему пришлось использовать псевдоним из-за писателя-однофамильца (среди поэтов бальмонтской школы был рано умерший поэт Голиков).

182. Этот период освещен в биографической повести Б.Н. Камова «Рывок в неведомое» (1991), написанной на обширном документальном материале.

183. Б.В. Шкловский (1938: 155–156) от имени своего поколения свидетельствовал: «Чтение дореволюционного гимназиста похоже на чтение дореволюционного мещанина, – имея в виду повальное увлечение книгами с индейцами, сыщиками и т.п. «Купер, Майн-Рид, Вальтер-Скотт читался нами, но мы пропускали описания. Пушкин, Гоголь жили рядом. Так как они жили и в хрестоматии, то подойти к ним было труднее: они казались заключенными в воздух класса, в воздух города, а мы уходили в подводное царство индейцев, как в монастырь. Были еще книги Чарской. <...> Это тоже были своеобразные индейцы. <...> Диккенса мы почти не читали. В настоящую литературу мы всходили трудно. Я без шутки скажу – труднее, чем неграмотные».

184. Гайдар А.П. Школа.

185. Гоголевская традиция в рассказе «Чук и Гек» рассмотрена нами в главе о Гайдаре (Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 344–346).

186. Гайдар А.П. Обыкновенная биография. – Ч. 1-я. Веселый час. – М.-Л.: Московский рабочий. – 1930 [Роман-газета для ребят.]; Гайдар А.П. Школа (Повесть.) Рис. С. Герасимова. – М.-Л., 1930.

190. «Школа» Гайдара была не единственным произведением на тему гражданской войны для детей «среднего и старшего возраста». Огромную популярность имела повесть «Красные дьяволята» П. Бляхина, в особенности из-за одноименного кинофильма. Книга в первом издании (Баку, 1 часть – 1923, 2 часть – 1926) имела подзаголовок «Повесть о подвигах и приключениях трех подростков на фронте гражданской войны», красноречиво говоривший о художественно-стилевых особенностях ее. Форма военной повести здесь сочеталась с формой рассказа о шпионах-разведчиках, в структуре жанровых моделей массовой литературы о достоверности и психологизме в изображении детей на войне не могло быть и речи. В рекомендательной библиографии повесть получила противоречивую оценку: «Трое детей – герои гражданской войны, с Буденным против Махно. Сенсационная повесть в духе и стиле “Пинкертонов”. Вызывает большие педагогические возражения. Без сомнения будет любимой детской книгой» (Новые детские книги 1924: 87).

Более правдива автобиографическая повесть Г. Мирошниченко «Юнармия». Первым отдельным изданием она вышла в 1933 г. и до войны была переиздана пять раз. Писатель рассказывал о себе и своих друзьях, участниках гражданской войны. Главным героям от одиннадцати до четырнадцати лет, но дела их по-настоящему серьезны и опасны. «Юнармию» отличает от

«Красных дьяволят» и «Школы» жесткость реалистических описаний, местами доходящая до натурализма, а главное, отсутствие сказово-эпического стиля, столь характерного для прозы Гайдара. Образы детей мало индивидуализированы, но и типичное в них не обобщено. Мирошниченко не показал, как гибли дети в гражданской войне, хотя правда истории легко угадывается в повествовании, полном сцен смерти взрослых. Многие эпизоды написаны очевидно, и в этом самая большая ценность «Юнармии».

Повести Бляхина и Мирошниченко объединяет стремление показать успех военных предприятий мальчишек, воюющих на стороне красных. На их фоне яснее видится стремление Гайдара уйти от укоренившейся литературной модели повести о войне – прочь от военной романтики, ближе к художественному психологизму.

191. Недаром Гайдар чаще всего изображал детей-сирот или полусирот, семьи распавшиеся или под угрозой распада. Крепкая семья, спаянная любовью, – почти святочная сказка для писателя (как в рассказе «Чук и Гек»).

192. Скаутское движение, основанное участником англо-бурской войны 1899–1902 гг. генералом Р. Баден-Пауэллом, из Англии перекинулось в Россию и имело здесь немалое распространение, особенно в провинциальных городах. Как правило, в скаутскую организацию вступали дети из зажиточных, либерально-консервативных кругов. Другие дети начинали подражать скаутам и играть в некие тайные организации, из которых со временем некоторые переходили в тайные политические организации взрослых. Аркадий Голиков скаутом не был, но, по всей видимости, скаутское движение нравилось ему больше, чем движение пионеров, оформившееся на его глазах. Во всяком случае, его герои носят красные галстуки, но слово «пионеры» в «Тимуре и его команде» не звучит.

193. «Как самому построить автомобиль», «Как сделать одноламповый регенеративный приемник» (обе – 1929), «Как самому построить паровую машину и паровой котел» (1930), «Как пользоваться детским телефонным аппаратом» (1935) и еще многие другие. Такую литературу выпускали не только детские издательства, но сами станции, взрослые газеты, комсомольские организации и даже заводы.

194. Доктрина М.Н. Тухачевского строилась на идее «войны машин», а противостоявшие ему С.М. Буденный и К.Е. Ворошилов делали ставку на кавалерию.

195. Загадка связана не только с запиской Тимура, спасающей Женьку от неприятностей, но и с именем героя. Ольга, сестра Женьки, отвечает на ее вопросы:

- Оля, бог есть?
- Нету, – ответила Ольга <...>.
- А кто есть?
- Отстань! – с досадой ответила Ольга. – Никого нет!

Женя помолчала и опять спросила:

- Оля, а кто такой Тимур?
- Это не бог, это один царь такой, – <...> неохотно ответила Ольга, – злой, хромой, из средней истории.
- А если не бог, не царь, не злой и не из средней, тогда кто?
- Тогда не знаю. Отстань! И на что это тебе Тимур дался?
- А на то, что, мне кажется, я очень люблю этого человека.

(Гайдар Т. 2: 1980: 348).

Гайдар подчеркивает в Тимуре Гараеве не сакральное начало (не «бог»), а, скорее героико-эпическое (не «царь», но герой). Приведенная в тексте оценка царя Тимура (Тимур-лэнга), возможно, содержит ключ к дешифровке. Царь Тимур из «средней истории» в детской книге 1910-х годов изображался как герой неоднозначный, но в целом примерный для юных читателей (непобедимый воитель, по-своему справедливый, не убивавший ученых, мастеров, значительно приблизивший освобождение Руси от власти Золотой Орды). Во всяком случае, В. Гатцук в своей историко-познавательной книге «Железный хромец» (1914) изобразил его именно так («Обойдем осторожно те озера крови, которые были пролиты по воле Тимура или, помимо его воли, его воинами...» – Гатцук: 1914: 27). Писатель-популяризатор писал: «Тимур <...> на

разных языках монгольского круга значит “железо” <...>» (там же: 4). Если предположить, что писатель знал значение этого имени и не только в честь Т. Фрунзе назвал и своего сына, и героя, то надо признать связь между именем идеального нового человека и названием XX столетия, века войн и промышленного обновления, – «железный век» (выше уже приводился харьковский сборник для детей «Железный век», 1924, содержащий разнообразные материалы о тяжелой промышленности в советской стране, о пролетариате – с художественных позиций «рабочего удара» А.К. Гастева (1882–1939 или 1940)). Можно выдвинуть гипотезу: писатель считал имя Тимур лучшим именем для идеального сына «железного века».

¹ В учебнике Ю.И. Минералова «Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность)» (1999) выбранный ракурс не позволяет разглядеть явление. Нет соответствующей статьи и в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина (2003).

² Художественная концепция детства связана с неким представлением о нем, общепринятым и нормативным в данную эпоху, при этом не будучи ни его продолжением, ни его зеркальным тождеством. Это представление легко проследить по однотипным словарям. В энциклопедическом словаре «Человек» (1900) под редакцией И. Ранке (единственного вплоть до рубежа XX–XXI вв.), «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона (1893–1907) дан естественнонаучный взгляд на возрасты, далекий от трансцендентальности: биология прева-лирует над всеми иными подходами. К 1931 г., когда вышел очередной том Большой Советской Энциклопедии, были признаны затруднения с определением детства, но, не вполне понимая, что такое детство, автор статьи был тверд в указании на его социальную роль: «<...> до сих пор не существует ни бесспорного определения детства, ни общепризнанной времен-ной границы его окончания. <...> Детство перестает быть периодом общественно-ничтожным, наоборот, оно теснейшим образом связано со взрослостью: в общественном от-ношении между тем и другим никакой пропасти нет».

К концу XX столетия, названного педагогами начала столетия «веком ребенка» (по назва-нию учения Э. Кей), в философско-антропологических словарях понятия «детство», «дет-ское», «ребенок» отсутствуют – и это при расцвете психолого-педагогических наук о дет-стве. Два последних антропологических словаря фигуру ребенка никак не осветили, оставив ее в тени «человека», т.е. взрослого: в энциклопедическом словаре Ю.Г. Волкова и В.С. По-ликарпова «Человек» (1999) нет и самой категории возраста, хотя есть менее значимые ста-тьи (например, «баня» и «ароматотерапия»). В академическом справочно-энциклопедическом философском словаре «Человек» (2000: 76) имеется только статья «Воз-раст», содержащая самые общие, выраженные числами сведения: «Возрастные периоды – это те или иные сроки, необходимые для завершения определенных этапов в жизнедеятельности организма».

По-видимому, философы полагают само собой разумеющимся равенство понятия «чело-век» сумме возрастных его ипостасей — «ребенок», «юноша», «муж», «старик». Однако в таком уравнивании ребенок – не вполне еще человек, а человек – не совсем то же самое, что ребенок. Иначе говоря, современная общая антропология, противопоставляя «ребенка» «че-

ловеку», сохраняет средневековый взгляд, не различавший мир детства.

Только педагогическая антропология, прошедшая становление за последние десятилетия, делает своим предметом концепт «возраст», в первую очередь – «детство» (в сент. 2002 г. в Москве прошла первая в нашей стране Международная конференция «Педагогическая антропология: концептуальные основания и междисциплинарный контекст» (УРАО – Институт теории педагогики и образования РАО). Педагогико-антропологическое определение детства дано Е.М. Рыбинским в «Российской педагогической энциклопедии» (1993: 261): «Детство, этап развития человека, предшествующий взрослости; характеризуется интенсивным ростом организма и формированием высших психических функций». Он же (1996: 44–45) в Кратком словаре «Детство» дал развернутое определение понятия как «стадии жизненного цикла человека, в течение которой продолжается формирование организма, развитие его важнейших функций, активно осуществляется социализация индивида <...>», особо подчеркнув: «Детство – сложный, многомерный феномен, который имеет биологическую природу, опосредован многими социально-культурными факторами».

Статья «Детство» содержится в отечественной энциклопедии для детей «Человек» (2002: 319), в разделе «Жизненный путь человека». Детство здесь – явление процессуальное, переходящее. Описание этапов детства завершается мыслью об отделении «ребенка» от «человека»: «Теряя связь со своим детством, человек отсекает лучшую, творческую, искреннюю, всегда стремящуюся к развитию часть собственной души». Отметим, что эстетическая по существу, навеянная литературной традицией, восходящей к идеям гностиков (как будет показано в первой главе), трактовка детства дана только в детской познавательной книге. Так литература для детей корректирует искажение своего основополагающего концепта во «взрослой» научной литературе.

Иной взгляд на ребенка и детство давно устоялся в другом разделе философии – эстетике, конкретизированной в искусствознании. Здесь мы найдем сведения о детстве как непреходящей ценности. «Культ святых невинных детей <...> существовал с самого раннего периода Христианской церкви. В средние века и позже дети могли изображаться в облике благочестивых малышей, держащих пальмовые ветви мучеников, иногда они включались в картины итальянских художников Возрождения, изображавших Деву Марию с младенцем и святыми» (Холл 1997: 261). В эпоху Возрождения популярны были в живописи и графике сюжеты возрастов. По этим сюжетам, жизнь человека может делиться на три возраста (детство, молодость, старость), на четыре, с добавлением зрелости (по временам года) или двенадцать возрастов по шесть лет в каждом (по числу месяцев).

Эстетическое содержание детского возраста, как оно представлено в сюжетах европейского искусства средних веков и Возрождения, определяется христианской символикой. Образ ребенка трактуется через разнообразные библейские и апокрифические сравнения и аллегории. Примеры подобных аллегорий приведены в нашей монографии: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» в русской литературе 1900–1930-х годов. Монография (М., 2003. – С. 22–23). См. также: Психология 1990: 89; Художественная жизнь современного общества: Т. 1: 106–116.

Иными словами, в искусстве детство и ребенок представлены вовсе не как убывающая и наконец исчезающая данность. Напротив, контекст культуры дает этим понятиям приращение. Смысл приращения – бессмертие, в отличие от понятия «человек», получающего великое приращение как раз в «ребенке».

Наиболее разработана научная концепция детства в психологии, причем ее разработка шла параллельно с развитием культурологии. В словаре «Психология» (1990: 89) понятие детства вычленяется среди прочих возрастных категорий именно через концепты культуры: «детство», как и «молодость» («юность»), «зрелость» и «старость», – категория бытия, направленного к человеку и распространенного до космоприродных пределов. Отношения детства и культуры строятся в формате детской субкультуры. Детская субкультура означает особую культуру детей «как своеобразного субэтнуса в рамках различных этносов мира».

Принимаем следующее определение (П.С. Гуревич): «Субкультура – особая сфера культуры, суверенное целостное образование внутри господствующей культуры, отличающееся собственным ценностным строем, обычаями, нормами. Культура любой эпохи обладает относительной цельностью, но сама по себе она неоднородна. Внутри конкр. культуры городская среда отличается от деревенской, офиц. – от народной, аристократич. – от демократич., христианская – от языческой, взрослая от детской. Об-ву грозит опасность разбиться на группы и атомы. Любая культурная эпоха предстает нам в виде сложного спектра культурных тенденций, стилей, традиций и манифестаций чело-веч. духа» (Культурология: Т. 2: 1998: 236).

Понимание детства, предложенное в данном словаре, в наибольшей степени отвечает устремленности настоящего исследования, при этом оно нуждается в дополнении эстетическим содержанием.

В историко-литературном представлении детство, как и прочие эпохи развития человека, есть комплекс эстетических оценок, скрепленный культурной традицией и меняющийся под воздействием различных общественных движений.

³ В первой части диссертации, предвещающей анализ литературы XX века, изложение дается в тезисах. Более подробно составляющие первую часть исследования изложены нами, И.Н. Арзамасцевой, в следующих работах: Жуковский: Педагогическая поэма // Детская литература. – 1997. – № 2. – С. 33–48; Детство с Пушкиным // Дошкольное воспитание. – 1997. – № 2. – С. 74–81; Детство и «детское» в древнеримской литературе // Детская литература. – 2001. – № 4. – С. 21–23, 26–28, 34–36; монография «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., С.25–78; О понятии «детская литература» и проблемах ее изучения // Русская литература XX века. Итоги и перспективы изучения. – М., 2002. – С. 68–82; А.Б. Есин. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М., 2002 [Рец.] // Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 111–114; О концепции «детство» в древнеримской литературе // Развитие личности. – 2004. – № 1. – С. 42–61. – № 2. – С. 28–38; главы в кн.: Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 17–34; 53–235.

⁴ Следует учитывать невосполнимую неполноту материала. Древнее наследие сохранилось во фрагментах, средневековые хранители античной «библиотеки» неоднократно ее «чистили» и переделывали по мере изменений в ценностно-нормативной системе общества. Если и были в их распоряжении «детские» тексты, то им не было места в кругу признаваемых обществом ценностей.

Для более подробного освещения поставленной проблемы предпочтителен материал из римской литературы, поскольку в творчестве писателей-«эпигонов» I–II вв. н.э. в снятом виде представлены и греческие и латинские интенции детства и «детского», реализованные на фоне открытий раннего христианства. Вычлняя фрагменты древнеримской литературной модели детства, я не ставлю задачу дать завершенную реконструкцию ее, поскольку общая цель работы находится в ближайших к нам временах. Эти фрагменты, оставаясь в структуре произведений, сами по себе сыграли роль влиятельнейших факторов для следующих за веками раннего средневековья и Ренессанса литературных моделей детства.

⁵ Например, доказывая порочность императора Тиберия, Светоний (1991: 130) обращается к такому аргументу: «Его природная жестокость и хладнокровие были заметны еще в детстве, Феодор Гадарский, обучавший его красноречию, раньше и зорче всех разглядел это и едва ли не лучше всех определил, когда, браня, всегда называл его: “грязь, замешанная кровью”». Писатель, по сути его высказывания, отстранялся от собственной оценки ребенка. Мнение авторитетного ритор о мальчике звучит окончательным приговором, как и отзывы родных – в другом примере: «Божественный Клавдий в детские и отроческие годы не подавал никаких надежд, его мать считала его тупицей и уродом, говорила, “что природа начала его и не кончила”. <...> Бабка его Августа относилась к нему с величайшим презрением»; «Правда,

в благородных науках он с юных лет обнаружил незаурядное усердие, и не раз даже издавал свои опыты в той или иной области; но и этим не мог он ни добиться уважения, ни внушить надежды на лучшее свое будущее» (там же: 172). Биограф не «вступается» за нелюбимого в семье ребенка, здесь ребенок – не литературный персонаж, «принадлежащий» автору, а реальная собственность отца или матери, которым единственно дано право оценки «материала».

⁶ В отличие от греков, римские писатели обращались к жанру автобиографии, что предопределило становление жанровой системы западной и славянской литератур. По А.Ф. Лосеву (1993: 46, 47–48), «понятие судьбы в античном мире есть понятие эвклидовское, вполне противоположное нашему – инфинитезимальному – восприятию времени. Западный человек любит автобиографию; греки не имели этого вида литературы <...>».

⁷ Развивая тезисы об истинном и ложном бытии, об отношении действительности, или деятельности, к возможности, или способности, Аристотель (384–322 гг. до н.э.) утверждал: «Но конечно же, и по сущности действительность первее возможности, прежде всего потому, что последующее по становлению первее по форме и сущности (например, взрослый мужчина первее ребенка, и человек – первее семени, ибо одно уже имеет свою форму, а другое – нет), а также потому, что все становящееся движется к какому-то началу, то есть к какой-то цели (ибо начало вещи – это то, ради чего она есть, а становление – ради цели); между тем цель – это действительность, и ради цели обретается способность. Ведь не для того, чтобы обладать зрением, видят живые существа, а, наоборот, они обладают зрением для того, чтобы видеть <...>. Поэтому, так же как и учителя, показав учеников в их деятельности, полагают, что достигли цели, так же обстоит дело и в природе» (1976: 245–246). Аристотеля занимало детство и как дидака: он воспитывал и образовывал тринадцатилетнего Александра Македонского. Можно даже судить о детском чтении царя по тому, что он возил с собой «Илиаду».

⁸ К примеру, Плиний пишет похвалу некоему Квадрату: «...он и мальчиком и юношей не навлек на себя никаких толков <...>. <...> дом Гая Кассия – основателя и отца кассиевой школы – будет обителью господина, который не меньше Кассия. Мой Квадрат <...> вернет ему прежнее достоинство, его знаменитость и славу; оттуда выйдет столь же великий оратор, сколь великим знатоком права был Кассий» (Письма Плиния Младшего 1984: 130–131).

⁹ *virtus* – в узком значении «мужество», в более широком и практическом означает большую совокупность достоинств (Утченко 1997: 275).

¹⁰ В.М. Смирин показал, что в римском гражданском обществе статус человека мог быть только свободным или рабским, при этом статус мог меняться. В судебных делах по определению статуса лица вел тяжбу за раба, «прежде всего, отец, который мог заявить, что это его сын, находящийся в его власти, то есть мог противопоставить власти предполагаемого господина – собственную, отеческую. Это означает, что закон предполагает случай, когда у римского гражданина (никто другой не мог иметь сына во власти) был сын, попавший в рабство. Но, хотя бы сын и не находился во власти отца, все равно отцу давалось то же право, ибо “всегда отец заинтересован, чтобы его сын не находился в рабстве...”» (Смирин 2000: 261–262).

¹¹ «С самого начала империи складывается и до времени Флавиев неуклонно нарастает отношение к этому типу человека, с одной стороны, как к символу новизны и исторического динамизма, социально-политического и экономического прогресса, с другой – как к воплощению зла» (Кнабе 1997: 238).

¹² Главное значение сенековских трагедий определилось в эпоху Возрождения: именно по ним постигали категорию трагического европейские драматурги, не исключая и Шекспира; греческая трагедия не была столь известна. «Мало того, что его читали в школах; его трагедии входили в постоянный репертуар школьного театра» (С.А. Ошеров. – Сенека 1983: 353). Связать время воспитательной деятельности Сенеки и время написания пьес невозможно – не хватает фактов.

¹³ «Непрестижность» подобного писательства косвенно подтверждается сравнением эл-

линской и ближневосточной культуры с римской культурой. С.С. Аверинцев (1971: 43–44), сравнивая греческую «литературу» и ближневосточную «словесность», нашел общность двух различных культур и типов человека в «особой предрасположенности к “школьным” восторгам умствования», при этом прибавил: «Но для тех и для других умственная выучка есть предмет всепоглощающей страсти <...> // Римлянину импонирует солидная взрослость делового человека, который именно чувствует себя слишком взрослым, чтобы до гробовой доски оставаться восторженным школяром <...>». Эта непрестижность школярства сродни скорейшему изживанию детской неразумности из «безукоризненного» юноши Рима.

¹⁴ Члены общины называли себя «сынами света», «нищими» и – «простецами», «немудреными», «в отличие от профессиональных законоучителей, фарисеев, которые брали на себя смелость толковать законы и предписания священных книг» (Свенцицкая 1988: 50).

¹⁵ Другой перевод: «Младенец же возрастал и укреплялся духом, и был в пустынях до дня явления своего Израилю» (цит. по современному изданию, осуществленному Московской Патриархией). Иоанн принадлежал к малочисленной религиозной группе, связанной с кумранитами, проповедовал в Иудейской пустыне в начале I в. н.э.

¹⁶ Кумранитская идея конца света развилась в христианское учение о втором пришествии Христа, Страшном Суде и установлении царства Божия на земле – тысячелетия добра, материального благополучия, послушания зверей и воскресения умерших праведников. В свою очередь, идея царства Божия, близкая беднякам и изгоям, трансформировалась в идею царства небесного: обещанные блага стали пониматься аллегорически. В четвероевангелиях встречаются оба выражения – царство Божие и царство небесное.

И.С. Свенцицкая (1988: 211) пересказывает записанную Папием во второй половине II в. беседу Иисуса с учениками: «Иисус говорит о царстве божием на земле, которое будет установлено после второго пришествия. В отличие от других христианских произведений, у Папия это царство рисуется прежде всего как царство полного материального благополучия: будет изобилие пшеницы и будут расти виноградные деревья по десять тысяч лоз каждое, а все животные будут послушны людям».

¹⁷ Плиний Младший спрашивал у императора Траяна указания, как судить малолетних христиан (Кн. X, письмо 96 (2), с. 205). Лукиан писал о заключении в тюрьму христианского философа Перегринна: «Уже с самого утра можно было видеть у тюрьмы каких-то старух, вдов, детей-сирот». Христианские общины назначали своих пресвитеров опекунами над малолетними детьми, покуда в III в. епископы не запретили клирикам заниматься мирскими делами, чтобы оградить сирых от корысти опекунов. Император Септимий Север (начало III в.), запретивший египтянам обращаться в христианскую и иудейскую веру, тем не менее, взял кормилицей для своего сына христианку; мать Севера переписывалась с христианским писателем Оригеном (ок. 185 – ок. 254).

¹⁸ На рубеже IV–V вв. был утвержден список канонических книг и определен состав Нового завета. В числе разрешенных к чтению дома, но не канонических, оказались книги, сочиненные не так давно, как Евангелия Марка и Матфея, и близкие к сказочно-мифологической традиции, – в их числе так называемые «евангелия детства» – повествования о детстве Иисуса и Девы Марии.

¹⁹ Другие общепринятые названия источника – «Евангелие Фомы» или «Детство Христово». Еще имеется хенобоскионское Евангелие Фомы-гностика.

²⁰ Славянская история Евангелия философа Фомы во многом схожа с ее раннехристианским прологом: Православная Церковь внесла это сказание в запретительный Индекс, однако оно имело хождение. На славянские языки Евангелие детства переводилось с греческого протографа, начиная с XIV в. Русские переняли его от сербов и болгар, правда, русские списки очень редки, слишком непохож образ ребенка Иисуса на ортодоксальный образ Христа.

²¹ В начале XX в. образ царевича в детской литературе был только позитивным (см., например, повесть Д. Лаврова «Святой страстотерпец благоверный князь Угличский царевич Дмитрий Московский и всея России чудотворец», 1913).

²² При этом, оценивались сочинения такого рода невысоко; так, элементарный учебник латинского языка Элия Доната (IV в.), прослуживший почти тысячу лет, не пользовался уважением среди ученых книжников.

²³ Латынь служила деловому общению с Западом; сочинять по латинским образцам стихи и пьесы, при наличии народной литературы и интенсивно христианизировавшегося фольклора, не было нужды. Отсутствие какого-либо «латинства» в новгородской берестяной грамотке XIII в., на которой мальчик Онфим упражнялся в письме и рисовании, подтверждает самодостаточность и школы русичей, и их народно-религиозной культуры, в пределах которой обычный ребенок пяти-шести лет уверенно выражал свою индивидуальность.

²⁴ Именно Димитрию дед его Иван III хотел оставить престол, переменяв потом решение в пользу сына Василия (Скрынников 1991: 142–144).

²⁵ Таковы «Баюкальная песенка» (1794) П.И. Голенцева-Кутузова, послание «К Мишеньке» (1790), стихотворение-игрушка «Триолет к Алете, когда ей исполнилось четырнадцать лет» (1795), «К лесочку Полины» (1797) Н.М. Карамзина, «Хор детей маленькой Наташе» (1811), «От Аннушки маменьке при подарке альбома» (1815) А.Ф. Мерзлякова и др. (хотя уже в 1773 г. А.С. Шишков, позже занявший «архаистическую» позицию в вопросе о развитии русского литературного языка, написал «Колыбельную песенку, которую поет Анюта, качая свою куклу» – произведение, исполненное в русской народно-песенной манере). На особое положение в литературном процессе детских стихов Шишкова обратила внимание Е.О. Путилова (1997: 18), подчеркнув противоречие между явной «чувствительностью» его раннего стихотворения и отрицанием, которым встретил архаист сентиментальных поэтов, прежде всего Карамзина.

²⁶ Заметим, что появление специальных изданий для детей в XVIII–XIX вв. связано с созданием «детских комнат», нового явления культуры, бывшего откликом на осознанную потребность увеличить дистанцию между воспитателями и воспитуемыми, взрослыми и детьми, покончить со средневековым, «нецивилизованным» смешением детского и взрослого миров (Шлюмбом 2003: 171–188).

²⁷ В тринадцать лет В.И. Даль был отправлен в Морской кадетский корпус, о жестоких и бессмысленных порядках в корпусе вспоминал с отвращением. Дома же его наклонности оставались отлично учился, но без внимания – карандаш и обрезки старых конвертов были редкостью для детей. Это типичный пример в ненаписанной пока истории русского детства.

²⁸ Мотив «земляных» людей соединяет сказку Чистякова с прозой И.С. Тургенева, Б.К. Зайцева, К.Г. Паустовского (см.: Куделько 2005: 96–101).

²⁹ Из предисловия Тургенева: «Наше положительное и просвещенное время начинает изобиловать положительными и просвещенными людьми, которым не нравится именно эта примесь чудесного; воспитание ребенка, по их понятиям, должно быть делом не только важным, но и серьезным – и вместо сказок ему следует вручать маленькие геологические и физиологические трактаты». «Как бы то ни было, нам кажется весьма трудным и едва ли полезным – до поры до времени изгонять все волшебное и чудесное, оставлять молодое воображение без пищи, заменив сказку рассказом. Учитель, бесспорно, нужен ребенку, да и нянька ему нужна» (Волшебные сказки Перро. – СПб., 1867. – С. V, VI). Роскошное издание было преподнесено императрице – «покровительнице воспитания». Волшебные сказки прочно связывались в общественном сознании с элитарной культурой и были противопоставлены реалистическим произведениям в скромных обложках, для народа.

³⁰ По выводу Г.С. Кнабе (2005), «Тургенев – наиболее “антично соотнесенный” из всех русских писателей XIX века» и, вместе с тем, наиболее чутко откликнувшийся на острейшее противоречие между разрушаемым каноном цельности, гражданственности, покоившемся на римском основании, и новой, либеральной парадигмой многообразия и равенства форм природы, культуры и сознания. Вместе с тем, Тургенев, вслед за Пушкиным развивая «аполлиническую» линию русской литературы, т.е. классическую модель гармонизирующей культуры, отличаясь особой объективностью, художественной честностью, не мог не включать христианство в картину мира и православную точку зрения на мир. В целом ряде работ развивается представление об атеизме Тургенева и акцентируется отстраненность писателя от естественнонаучного эмпиризма (Куделько 2005: 120–123, 252–255).

«Аполлиническая» линия русской литературы – авторский термин Н.А. Куделько, выведенный из сближения Б.К. Зайцевым «двух русских аполлинических художников» – Пушкина и Тургенева (Куделько 2005: 4).

³¹ Б.Г. Меркин находит принципиальные разногласия между литературно-педагогическими взглядами Толстого и К.Д. Ушинского, сторонника «классических» идей детской литературы и воспитания (его доклад на конференции «Мировая словесность для детей и о детях» (М.: МПГУ, 2006 г.) был посвящен этому вопросу).

³² Символический факт: ученый-ботаник и педагог-христианин, сторонник Л.Н. Толстого, С.А. Рачинский впервые перевел труд Дарвина «О происхождении видов...» и в февр. 1864 г. подарил отпечаток перевода В.Ф. Одоевскому – главе отечественной натурфилософии, романтическому мыслителю, педагогу и детскому писателю. Так столкнулись два учения, каждое из которых оставило глубокий след в истории русской педагогики и детской литературы. Имея в виду уже завершившиеся к тому времени разработки Одоевского в области сопряжения естественнонаучного знания и художественного воображения, мы утверждаем, что русская натурфилософия, тесно связанная с теологией и искусством, предопределила еще со времен Просвещения художественное проявление концепта «детство» и педагогическое понятие детства.

³³ Научная разработка религиозного аспекта концепции детства в творчестве писателя была начата М.М. Бахтиным, а ныне развернута целым рядом ученых: учебное пособие В.С. Пушкиревой «Дети и детство в творчестве Ф.М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века», Белгород, 1998; статьи К.А. Баршт, Б.Н. Тихомирова, Н.А. Тихомировой, В.А. Михнюкевич, В.В. Иванова, Е.А. Акелькиной и др. (см.: «Педагогія» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. – СПб., 2003). В частности, в русле нашего исследования оказывается следующее утверждение: «По Бахтину, Ф.М. Достоевский одним из первых русских писателей творит детскую тему как защиту самой жизни, вызывающую к ценностному пониманию коренных основ бытия. Именно универсальное и поистине энциклопедическое понимание ДЕТСТВА будет развиваться отечественной культурой рубежа XIX–XX веков, стимулированное творчеством Ф.М. Достоевского» (Акелькина Е.А. М.М. Бахтин о концепции детства в творчестве Достоевского // «Педагогія» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. – СПб., 2003. – С.101).

³⁴ К.И. Чуковский (1963: 156–157) писал об А.Н. Анненской (1840–1915): «Смолоду она была связана с революционным подпольем, участвовала в женском движении шестидесятых-семидесятых годов и уже тогда завоевала себе почетное имя как передовая писательница для детей и подростков: ею написано большое количество книг, проникнутых идеями той великой эпохи, которая сформировала ее духовную личность. <...> она была убежденная противница сказок и, воспитывая Танюшу, свою племянницу и приемную дочь, всячески оберегала ее и от «Гусей-лебедей» и от «Конька-горбунка», и читала ей, семилетней, главным образом научные книги по зоологии, ботанике, физике». Е.О. Путилова (2005: 275) подчеркивает: «ее книги и переводы сыграли видную роль в умственном развитии русского общества и, как вспоминал Вересаев, ни один подросток из культурной семьи “не рос в те годы без “Зимних вечеров”». А.Н. Анненская – воплощенный тип детского писателя-народника второй четвер-

ти XIX в. Вместе с тем, ее творчество явилось прологом эпохи премодернизма (И.Ф. Анненский – ее брат и воспитанник).

Танюша – Т.А. Богданович (1873–1942), близкий друг семьи Чуковских по меньшей мере с 1908 г. Автор повестей для детей и подростков.

³⁵ На этом фоне появление переводов Х.К. Андерсена, сказок Н.П. Вагнера – «русско-го андерсена» – выглядит как альтернативная тенденция.

³⁶ С позиций своего учения о коллективном бессознательном К.Г. Юнг (1997: 357) утверждал: «<...> мифологическое представление о ребенке является не копией эмпирического “ребенка”, а ясно познаваемым символом: речь идет о божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах. Его дела столь же чудесны и чудовищны, как его природа и телосложение. Только благодаря этим неэмпирическим свойствам возникает необходимость говорить о “мотиве ребенка”. Повсеместно мифологический “ребенок” имеет вариации в виде Бога, великана, мальчика-с-пальчика, животного и т. д. – что никак не может быть сведено к рациональной или конкретной человеческой казуальности. То же самое важно в отношении архетипов “отца” и “матери”, которые равным образом являются мифологическими иррациональными символами».

³⁷ «Детские игрушки – это древнейшие боги человечества», – писал М.А. Волошин в очерке «Алексей Ремизов» (1907) и литературный портрет писателя «составил» из его любимых грубых игрушек, – «И сам Ремизов напоминает всем существом своим такого загнанного, униженного бога, ставшего детской игрушкой...» (цит. по изд.: Волошин 1990, 180–184).

³⁸ «Детские рассказы» В.В. Вересаева обращены ко взрослым. Первое научно-критическое описание вересаевских рассказов о детях дала Е.О. Путилова (1966: 114–135), она подчеркнула связь между вымышленными сюжетами и реальными историями, изложенными писателями.

³⁹ Описание архетипа Божественного ребенка дано нами в следующих публикациях: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., с. 72–75; Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 55–63.

⁴⁰ Данный вопрос подробно освещен в следующих публикациях: Арзамасцева И.Н. Начало изучения детской литературы в России // Научные труды МПГУ. Серия: Гуманитарные науки. Сб. ст. – М., 2003. – С. 44–49; Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 7–16.

41 М. Ильин – псевдоним И.Я. Маршака (1896–1953), брата С.Я. Маршака (1887–1964). Самое чистое выражение горьковская идея получила в книге, написанной Ильиным в соавторстве с женой Е.А. Сегал и посвященной Горькому, – «Как человек стал великаном» (1940): авторы не только объясняли школьнику роль труда в истории цивилизации и культуры, но и проецировали образ юного читателя на образ взрослого человека – преобразователя природы и созидателя общественных богатств.

⁴² Разницу в соотношении концептов «человек» и «ребенок» отметил С.В. Тихомиров (2002: 21), подчеркнув национальную специфику этих соотношений: «Жесткое разделение всего человеческого космоса на две неравнозначные половины: “хорошую” детскую и “сомнительную” взрослую, <...> со времен Руссо хорошо знакомое просвещенному европейскому и просвещенному русскому сознанию, русской литературе <...> в общем чуждо. У нее – другие традиции. <...> С. Аксаков как-то заметил, что “Детские годы Багрова-внука” – книга <...> не о жизни ребенка, дитяти, а о “жизни человека в дитяти”. Иными словами, для Аксакова точка приложения всех усилий и пристрастного авторского внимания <...> – не дитя, не стихия детства как таковая; всякая стихия если не темна, то двусмысленна и чистого света источать не может. Светящаяся точка – Человек, но не простой, а идеальный: иначе он не мог бы светиться. И потому важно то, как дитя близится к идеальному Человеку, а не то, как че-

ловек – к идеальному дитяти». Данное рассуждение представляется справедливым в отношении классического реализма XIX в. (помимо С.Т. Аксакова, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский). Однако мы не склонны распространять его на всю русскую литературу: руссоистско-гегельянская традиция нашла в ней и сторонников (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, супруги Мережковские).

⁴³ Антропоморфизация истории народов, имеющая древние корни, вылилась в теорию этногенеза Л.Н. Гумилева, и сегодня представление о народах, пребывающих на разных возрастных стадиях развития, возвращает нас к историософии XVIII–XIX в. С позиций западной историософии XVIII в., Россия представала страной-подростком в обществе зрелых красавиц – стран Европы.

⁴⁴ Недаром рассуждения по данному вопросу нашли место в работе по экономике: «Взрослый человек не может снова стать ребенком, не впадая в детство. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизвести присущую ребенку правду? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в ее натуральной правде?» «Введение» (1857 г.) впервые опубликованное в немецком журнале в 1902 г., было весьма популярно в Германии и России.

⁴⁵ В. Куликова была удостоена премии Санкт-Петербургского Фребелевского Общества (за рассказ «Шарик»). рецензент все же раскритиковал ее рассказ «Илюша горбунчик»: «Горбатый Илюша – приемный сельского священника, прекрасного человека <...>. <...> Илюша растет добрым, не знающим зла мальчиком. Случайно он попадает в гости к сыновьям местного помещика, злым испорченным детям <...>. <...> мальчик возвращается домой и рассказывает все батюшке, который советует ему простить своих оскорбителей и отплатить им за зло добром. Илюша <...> снова является в дом помещика, кроткий, всепрощающий, с подарками для своих маленьких истязателей. Расчет батюшки оказался верен: злоба детей стихает перед смирением Илюши <...>. Таков благодарный сюжет, облеченный в форму малоинтересного, малоталантливого рассказа. Малоправдивы действующие лица рассказа <...>» (Что читать детям? 1898: 47–48).

⁴⁶ А.М. Горький в связи с планами изданий для детей вспомнил не этот рассказ Л.Н. Андреева и не его «Ангелочка», «Петьку на даче» или «Кусаку», а рассказ «В тумане». См. письмо Горького к Е.С. Добину (март, до 27, 1933) (Соч. в 30 т.: Т. 30. 1956. 293).

⁴⁷ Развернутое обоснование факторов формирования «новой» детской литературы см.: Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература 1900–1930 гг., с. 79–113; Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» и русская литература начала XX века // Классика, фольклор и современность (К 200-летию со дня рождения Х. К. Андерсена). Доклады науч. конференции. Сост. Н.В. Будур. – М., 2005. – С. 40–61.

⁴⁸ «В отличие от всех других великих европейских литератур в конце XIX века перед русской литературой стояла громадная драматическая проблема отношения к историческому опыту народничества»; отголоски народничества, «причем далеко не слабые, мы находим не только в самом русском марксизме <...>, но и в самом русском символизме, в который народничество влилось хотя и видоизменено, но существенно, привнеся с собой многие элементы из своей славянофильской основы», – пишет В. Страда (История русской литературы... 1995: 12).

⁴⁹ Характерно, что наиболее суровые критики будто не замечали достижений совсем еще не «старой» литературы о детях и для детей: Л.Н. Толстой, Д.Н. Мамин-Сибиряк, В.М. Гаршин, Н.Г. Гарин-Михайловский и другие классики, а также ныне полузабытые А.В. Круглов, Н.Д. Телешов, П.В. Засодимский, А.Н. Анненская, В.И. Дмитриева поначалу не были признаны

как писатели нового века. «Новыми» считались А.П. Чехов, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, А.М. Ремизов, судя по книге очерков «Дети и писатели» В.В. Брусянина (1915). При этом, автор книги, прежде чем начать выстраивать литературно-общественные параллели в «новой» литературе о детях, с большим уважением повествует об отношении к детям С.Т. Аксакова, А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Ю. Лермонтова, называет еще множество имен XIX в. Необходимость весьма объемного вступительного очерка для серии очерков о современных писателях диктовалось кажущимся «разрывом» литературного процесса. Нужно было «оправдать» и тех, и других, соединить их в любви к детям.

⁵⁰ Например, О.И. Капица (1866–1937), занятая, казалось бы, далеким от партийных бурь делом – собиранием детского фольклора, не только терпела ограничения в своей работе, но и доступными ей средствами выражала воцарившуюся атмосферу страха. Она занимала осторожную, но определенно критическую позицию в отношении дел в профессиональном мире. Вот один из характерных фрагментов переписки (16 дек. 1923) с А.К. Покровской (1878–1972), возглавлявшей Московский Институт детского чтения: «Напишите, пожалуйста, о положении дел в Институте. У нас тоже много темного творится кругом, часто руки опускаются».

Беспокоясь о положении дел в Институте детского чтения, О.И. Капица 28 фев. 1924 г. сообщала А.К. Покровской: «Разрабатываю программу maximum курса детской литературы. <...> Теперь ведь с детской литературой обстоит так – есть Анна Конст. [Покровская. – И.А.], есть Ал. Мих. [Александра Михайловна Калымкова. – И.А.], есть Ол. Иер. – есть и курсы дет. литерат – нужно, чтобы дет. литерат. вошла как обязат. курс во все программы Педаг. Инст. и мы соединенными силами должны этого добиться».

6 сент. 1925 г. она передавала ленинградскую новость – слияние Дошкольного Института с другими пединститутами – и кроме того: «В союзе писателей организовалась подсекция писателей, возглавляет ее Ф.К. Соллогуб [Сологуб. – И.А.], который, несмотря на свою не причастность к детской литературе, проявляет, тем не менее, к ней большой интерес. Другие члены – большей частью те-же что и в нашем кружке, больших надежд не возлагаю на эту секцию, но приятно хоть то что есть где поделиться и обменяться мнениями по своей специальности. Мне просто нужно становиться [Так в тексте. – И.А.] от того насилия которое производится над детской книгой а вместе с тем и над детской душой. “Робинзон” разгромлен – нашли его слишком правым по направлению, теперь там новая редакция и вероятно он уподобится “Барабану”. Все это произошло в отсутствие С.Я. Маршака который сейчас лечится в Германии».

Кабинетный ученый, пожилой человек, О.И. Капица была далека от чиновничьих войн, однако она разделяла многие взгляды А.К. Покровской, вынужденной по своей работе вникать в эти войны: «Вижу из вашего письма что едва-ли есть смысл поднимать на конференции вопрос о преподавании детской литературы, при современном положении дел когда всех Вас отстранили от преподавания а появились специалисты вроде Яновской и ей подобные. Я думаю невозможно будет поставить этот вопрос так как я понимаю его. Я согласна с Вами что З.И. Лилина не из худших среди них, но таких специалистов по детской литературе можно признавать только как из двух зол меньшее. Я ведь послала в “Путь Просвещ.” статью о преподав. дет. литер. Продержали 4 месяца и без объяснения причин статья была возвращена с заметкой что к журналу не подходит» (25 июля 1927 г.).

Процитированные письма О.И. Капицы – из личного архива А.К. Покровской (собрание автора диссертации).

Ф.К. Соллогуб до революции много писал о детях, публиковал стихи и рассказы в детских изданиях, но его репутация как детского писателя всегда была под сомнением. К.И. Чуковский в комментариях к «Чукоккале» вспоминал неприятное впечатление, произведенное встречами с ним, при этом отмечал его своеобразное поэтическое мастерство.

«Новый Робинзон» – детский журнал, организованный в 1924 г. С.Я. Маршаком на базе альманаха «Воробей» (1923); ядро авторов составляли В.В. Бианки, Б.С. Житков, Е.Л. Шварц и др. С 1926 г. «Новый Робинзон» преобразован в «Красный галстук». В дальнейшем сотрудники «Нового Робинзона» работали в детском отделе Госиздата.

Первый пионерский журнал «Барабан» (1923–1926) шокировал специалистов агрессивным, варварским тоном материалов (например, помещенный в первом номере фельетон о том, как пионеры содрали шкуру с прохожего, чтобы натянуть ее на барабан), мрачной символикой (летучие мыши, совы, волки, под которыми подразумеваются пионеры разных отрядов), анонимным стихотворением «Наказ старого волка», портретами Троцкого и Ленина в окружении зловещих зверей. Под младенческим портретом Володи Ульянова помещена подпись «В.И. Ленин в пионерском возрасте». В 1926 г. «Барабан» был слит с журналом «Пионер», выходившем с 1924 г.

Э. Яновская – автор статьи «Нужна ли сказка современному ребенку?», пер. А. Панова. 2-е изд. книги «Сказка как фактор классового воспитания», переработ. и доп. – Харьков, 1926.

З.И. Лилина (1881–1929) – педагог, детская писательница, автор критических работ о послеоктябрьской детской книге, соратница и соавтор Н.К. Крупской.

⁵¹ Первый толчок этому своеобразному явлению дало учреждение закрытых учебных заведений для мальчиков. В Благородном пансионе при Московском университете выходил печатный ученический журнал (в нем сотрудничал юный В.А. Жуковский), в Царскосельском Лицее – «Лицейский мудрец». При этом, А.С. Пушкин, начавший писать стихи и публиковать их с 13 лет, отрицательно относился к поддержке литературных опытов в училищах. Детское творчество для поэта не являлось литературой даже в том случае, если оно – плод сильного дарования. К.Д. Ушинский включил уроки детского творчества (не только литературного) в план начальной школы, но этот момент педагогики в его понимании не имел отношения к искусству. Следующие поколения юных сочинителей уже могли надеяться на место в семейных архивах. Так сохранились «Рассказы дедушки» восьмилетнего Льва Толстого, а впоследствии и сам он уважал детей-сочинителей и помещал в отдельный выпуск «Книжки “Ясной Поляны”» сочинения учеников, призывал писателей учиться писать у крестьянских детей. В семейной культуре конца XIX в. закрепились традиции литературных занятий с детьми. Так, ребенком А. Блок увлекался домашней журналистикой (Дикман 1980: 203–221). К сожалению, русская семейно-школьная периодика еще не имеет научной систематизации и обобщенного описания, помимо отдельных работ (Скворцова 1896; Месеняшин 1975). См. обзор фактического материала по истории детского литературного творчества: Арзамасцева И.Н. Литература детей: Contra (Детское творчество) // Детская литература. – М. – 2003. – № 3. – С. 9–12, 16–17.

⁵² «Привлечение детей к сотрудничеству в журнале тогда казалось совершенно ненужным, чуть ли не вредным, развращающим детей. Забывали, что одаренные дети, любящие литературу, в школах и гимназиях, сами издавали писанные от руки журналы, рисовали карикатуры, писали стихи. Я достал несколько таких самодельных журналов, и они дали мне очень много, помогли найти тон журнала» (Радаков 1940: 25).

⁵³ Жест тем более заметен, если сопоставить его с «анекдотом» из ранней автобиографии поэта (окт. 1909 г.). В начале «серьезного писания» («если не ошибаюсь, 1900 года») юноша принес рукописи стихов редактору журнала «Мир Божий», известному педагогу и писателю В.П. Острогорскому (1840–1902), старинному знакомому семьи: «Не говоря, кто меня к нему направил, я с волнением дал ему два маленьких стихотворения, внушенные Сирином, Алконостом и Гамаюном В. Васнецова. Пробежав стихи, он сказал: “Как вам не стыдно, молодой человек, заниматься этим, когда в университете Бог знает что творится”, – и выпроводил меня со свирепым добродушием. Тогда это было обидно, а теперь вспоминать об этом приятнее, чем обо многих позднейших похвалах» (Блок 1999: 9).

«Отроческие стихи» вышли посмертно, в 1923 г., украшенные рисунками с несвоевремен-

ными ангелочками, резвящимися в классических пейзажах не то русской усадьбы, не то греческого Геликона.

⁵⁴ А.А.Блок начал писать стихи чуть ли не с пяти лет, многие из них сохранились в домашнем архиве. Его сказки, «опубликованные» в домашнем журнале «Вестник», кажутся и ныне годными для детей, но поэт не включил ничего из детского творчества в собрание сочинений, за исключением отроческих стихов.

⁵⁵ Ставить детскую по духу живопись выше взрослой современной литературы мог и живописец И.Е. Репин – один из редакторов студенческого сборника 1902 г., в котором впервые появились стихи Блока. Частым гостем в репинских Пенатах был К.И. Чуковский, позже давший «заповеди» детским поэтам – в их числе требование графичности каждого стиха. Влияние русских художников (И. Репина, Е. Честнякова, ^{А. Бенуа В. Поленова}, В. Кандинского) на обновление детской литературы еще предстоит детально исследовать (см., в частности: Навикова 1993).

⁵⁶ В советской критике уделялось внимание детскому творчеству, причем претензии по художественной части предъявлялись и к автору, и к редактору (на него возлагались обязанности литературного правщика). Например, критик А. Яковлев (1937: 39) строго судил о поэме пионера-отличника Вали Боровина: *«Это звучит грубо, нехудожественно. Такие недостатки сильно портят поэму. Редактору следовало бы поработать с молодым автором более серьезно. У автора все данные, чтобы сделать свою поэму лучше»*. Подобной тактики держались А.К. Воронский и А.М. Горький. Воронский (1987: 334), приветствуя в 1927 г. «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева, сожалел, что «редактор не удосужился поработать над рукописью с красным карандашом в руках» (редактировал повесть Е.Л. Шварц). О невзрачной в художественном отношении повести «Атаман Пузырь» (о перевоспитании беспризорников в трудовой коммуне) Горький (1960: 56) писал подросткам-колонистам Е. Дульневу, Б. Иртышскому, В. Корневу (в 1935 г., когда вышла их повесть, на троих им было пятьдесят четыре года): «Книжка <...> была бы еще интересней, если бы вы дали рукопись проредактировать какому-нибудь опытному литератору или же прислали ее мне». Далее речь идет о задаче «воспитать весь трудовой народ», поставленной «партией гениального Ленина»: «Конечно, особенно трудно воспитать молодежь – беспризорников, правонарушителей. Однако чекистам, агентам ГПУ удастся достигать в этой работе отличных успехов, – это я хорошо знаю по работе ГПУ в концлагерях, в колониях, коммунах, вижу по таким фактам, как ваша книжка, как журналы “На штурм трассы”, “Перековка” и другие издания. Недостаток вашей книжки в том, что вы слабовато отметили работу воспитателей над вами – “материалом” воспитания. <...> Вы также слабо отметили ваше влияние на воспитателей <...> Напишу, чтобы вам прислали комплект журнала “На штурм трассы”, — издается он в Дмитлаге на строительстве замечательного канала Волга-Москва».

А.М. Горький не оставлял попыток найти новые писательские кадры в народе и создать невиданную «пролетарскую» литературу. Он искал их даже в концлагерях для правонарушителей и трудовых лагерях для сирот. «Атаман Пузырь» в третьем переиздании производит тягостное впечатление не столько неумелостью, сколько идеологически прямолинейной за-редактированностью. Можно только догадываться о реалиях жизни и психологии беспризорников, правда просвечивает по краям кем-то выправленных эпизодов.

Писатель всячески содействовал юным авторам: вел с ними переписку, посылал литературу, помогал издать книги. Об одной из таких книг, вышедшей уже после смерти Горького, С.Я. Маршак (1937) написал статью, в которой восхищение рассказами заполярных пионеров было явно преувеличено: «Достоинство ее не в литературном мастерстве – авторы книги не профессиональные литераторы <...>».

⁵⁷ Накануне войны итог работы по выращиванию детей-писателей подвела М. Яновская (1941), старший методист Центрального Дома художественного воспитания детей Наркомпроса РСФСР: «Откуда же это зазнайство, бесконечная самоуверенность и самовлюблен-

ность? Откуда такая заносчивость – кто виноват во всем этом? Ответ напрашивается сам собою: виноваты взрослые, которые руководят литературным детским творчеством, а еще вернее будет сказать: вся беда в отсутствии настоящего, квалифицированного руководства». Как и было принято, поиск виноватых избавлял от нужды системного анализа ошибочной стратегии.

⁵⁸ Даже К.И. Чуковский (1940), высоко ценивший веселую поэзию Д. Хармса, назвал «антихудожественным сумбуром, который не имеет никакого отношения к юмору, ибо переходит в развязность», стихи в шестом номере журнала «Чиж» за 1939 г.: «Бу-бу-бу / Да бе-бе-бе, / Динь-динь-динь / Да трю-трюх! / / Гы-гы-гы / Да гу-гу-гу, / Го-го-го / Да бах-бах!»

⁵⁹ Горькому сказки для детей не слишком удавались. Не без внутренней усмешки Чуковский (1985: 153) описывал, как Горький работал над сказкой для альманаха «Елка» («Радуга»): «Сказка самого Горького “Самовар”, помещенная в начале всей книги, есть именно сатира для детей, обличающая самохвальство и зазнайство. <...> Вначале он хотел назвать ее “О самоваре, который зазнался”, но потом сказал: “Не хочу, чтобы вместо сказки была проповедь!” – и переделал заглавие». Все же сказка вышла «проповедью». Позже Чуковский даст блестящий образец морализаторской сказки на новый лад, используя тот же самый мотив разговоров посуды («Федорино горе», 1926). Стилеобразующий прием, который не удалось найти Горькому, нашел Чуковский: его сатирико-морализаторская сказка производит впечатление, будто ее сочинили, импровизируя, взрослый и ребенок. Теперь «произведение для детей» имеет все приметы «детского произведения» – такова доминанта нового стиля.

⁶⁰ Еще будучи слушательницей Бестужевских курсов, А.И. Ульянова захотела стать детской писательницей. Начала с рассказов («Карузо» – в журнале «Родник», 1896, № 6), с 1898 г. участвовала в создании серии «Библиотека для детей и юношества» при толстовском издательстве «Посредник», занималась переводами детских книг. В 1922–1923 гг. она публиковала рецензии на детские издания в журнале «Печать и революция». То немного, что ей удалось создать (основное время поглощала революционная и государственная работа), было связано с «мыслью семейной». В конце 20-х годов ее произведения были раскритикованы за «сантиментальное содержание», «идеализацию любви детей к своим родителям». Впоследствии широко известным стал цикл коротких рассказов «Детские и школьные годы Ильича» (М., 1925), которые соединены все тем же «сантиментальным» мотивом. Почти все прочее было предано забвению (Драбкина 1983: 18–20; Лебедев 1989: 203–205).

⁶¹ Е.А. Благинина (цит. по изд. Приходько 1971: 102–103) писала, обращаясь к мужу, поэту Г.Н. Оболдуеву (1898–1954): «...Вместе слушали Луначарского, / Брюсова, / Локса. / Вместе ломились в Политехнический, / Чтобы насладиться / Деревенской свежестью Есенина, / Гипнотическим бормотаньем Пастернака, / Набатным звуком Маяковского. / Вместе жмурились в лучах бабелевского / «Заката» / Обожали Мейерхольда. / Снисходили до Персимфанса, / Слушали Баха, / Распевочно читали стихи, / Голодали...»

⁶² Еще раньше, в подведение итогов века, М.В. Нестеров написал живописное полотно «Дмитрий – царевич убиенный» (1899), в котором выразил молитвенное отношение к святому мученику – заступнику русской земли, изобразив его на фоне весеннего пейзажа. С кончины царевича прошло чуть больше 300 лет (погиб 15 мая 1591, погребен 22 мая т.г.).

⁶³ В трактовке поставангарда как идейно-эстетического явления мы следуем за положениями: *Московская Д.С.* Поставангард в русской прозе 1920–1930-х годов (генезис и проблемы поэтики). Автореф. ... канд. филол. наук. – М. 1993.

⁶⁴ «Возгласами ликования приветствует итальянский народ личность дуче, другие народы стенают, оплакивая отсутствие великих фюреров. Тоска по личности стала настоящей проблемой <...>. Зато *furor teutonicus* [тевтонская ярость. – И.А.] набросился на педагогику, т.е. на воспитание детей, занялся детской психологией, откопал инфантильное во взрослом человеке и тем самым превратил детство в столь важное для жизни и судьбы состояние, что рядом с ним творческое значение и возможности зрелого возраста полностью отошли в тень. Наше

время даже чрезмерно восхваляется как “эпоха ребенка”. Этот безмерно разросшийся и раздувшийся детский сад равнозначен полному забвению воспитательной проблематики, гениально предугаданной Шиллером. <...> Как раз наше современное педагогическое и психологическое воодушевление по поводу ребенка я подозреваю в бесчестном умысле: говорят о ребенке, но, по-видимому, имеют в виду ребенка во взрослом. Во взрослом застрял именно ребенок, вечный ребенок, нечто все еще становящееся, никогда не завершающееся, нуждающееся в постоянном уходе, внимании и воспитании. Это часть человеческой личности, которая хотела бы развиваться в целостность. Однако человек нашего времени далек от этой целостности как небо от земли» (Юнг 1995: 186–187, 189).

⁶⁵ «Итак, античное, как фактор истории, есть часть прошлого, поскольку оно живет в настоящем либо в виде неосознанных формальных пережитков, либо в виде сознательного стремления, исходящего назад человечества, утомленного и разочарованного в настоящем, или из радостного узнавания молодым неокрепшим течением своих же задач в достижении древних мастеров. <...> Но помимо этого, возврат к античному коренится в более глубоких пластах нашего художественного сознания и всегда носит совершенно специфический отпечаток, касающийся самого содержания, вернее, самой сущности искусства» (Габричевский 1984: 11–12).

⁶⁶ В частности, Ф.Ф. Зелинский противопоставлял античную гуманность нищезанятости: «Античная гуманность требовала прежде всего положительного отношения к жизни, не потому, чтобы это положительное отношение было логическим выводом из прочно обоснованных посылок, а потому, что ее представители были людьми физически и нравственно сильными и здоровыми, в которых жизнь была ключом, которым она живо давала почувствовать себя как источник высшего счастья»; «...антропоцентрическое мышление, нелепое в наше время, имело тогда под собою прочное, научное основание» (Зелинский 1996: 176, 177).

⁶⁷ «Ретроспектива, созданная историками-мыслителями в эпоху Московского царства, в которой другие восточнославянские государства и предшествующие эпохи видятся лишь подготавливающими московский апофеоз, до сих пор в значительной мере остается общей русской исторической ретроспективой» (Плюханова 1995: 8).

⁶⁸ Отличительная черта античного эскепизма «состояла в том, что он никогда не становился самостоятельным мировоззрением, а оставался только стилизованной противоположностью гражданской норме, демонстративным уходом от нее, т.е. был связан с ней как с абсолютным, субстанциональным началом» (там же). Примером практического эскепизма служит жизнь римлянина Регула – автора первого жизнеописания ребенка.

⁶⁹ Первый период – XIV–XV вв., второй – 1650–1850 годы; третий – 1893–1911 годы, по приведенной Г.С. Кнабе (2000: 13) классификации.

⁷⁰ Так, мотив «тайной свободы» связан у А.А. Блока не с ее исходным античным контекстом, а с именем Пушкинского Дома.

Корректирующую функцию выполняла и массовая культура рубежа XIX–XX вв., смыкавшаяся с фольклором традиционным и современным.

⁷¹ Например, статья о П. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия».

⁷² Писатель-народник А.В. Круглов (1897: 19) призывал давать детям литературные примеры «будничного героя», «работника, способного к скромному полезному труду <...> на благо свое и ближних», вопреки тем, кто совершает грех, предлагая юношеству «Что делать?» Чернышевского.

Е.Ф. Книпович (1980: 17) вспоминала о А.А. Блоке: «Он с огромным уважением относился ко всем видам и формам труда. <...> Блока раздражала отвлеченность, физическая непригодность интеллигентов, возводимая к тому же в ранг добродетели».

⁷³ Данный вопрос не входит в план настоящей работы, поскольку эта локальная традиция относится к ряду следствий концептообразования, а не причин его.

⁷⁴ В изданиях XIX в. присутствие античных авторов и героев было очень распространено. В основном это были специальные переводы и переложения, которые в критике оценивались в сравнении с оригиналами. Еще В.А. Жуковский поставил задачу перевести эпос Гомера для юных читателей. Поэт всячески подчеркивал «детский» характер гомеровского гения. Заметим, что сам Гомер явился римлянам сходным образом – через перевод для учеников. Есть в гомеровском стиле нечто близкое детскому мировосприятию, что служит основой развития не только взрослой литературы, но и детской. В XIX в. стиль хорошей детской книги оттачивался на древних эпopeях. М.Е. Салтыков-Щедрин в рецензии на «Рассказы детям из древнего мира» Карла Ф. Беккера подчеркивал силу слова Гомера: «Гомер, как великий художник, во всей полноте и ясности постиг современного ему человека; оттого-то именно все его образы так живы и определены, что он, по счастливому выражению Гнедича, не описывает предмет, а как бы ставит его перед глазами» (Нестеровская, Плотницкая 1937: 44).

Видеть слово для ребенка-читателя – значит видеть сам предмет, его объем, выпуклость, меняющуюся по воле грамматических форм. Ставить предмет перед глазами – такова одна из первых заповедей современного детского писателя.

⁷⁵ Основная мысль выражена в финальных словах героя-певца (там же: 182–183): «Ах, боги, боги! Отчего мы с вашими созданиями сострадательнее обходимся, чем вы с нами? <...> Лучше бы и я сгорел легким пламенем, как Иресиона...» Иресионой, т.е. «святыней», называют масличную ветвь (атрибут Деметры), в честь которой устраивают ежегодный праздник, тогда в огне очага земледelec сжигает с молитвой прошлогоднюю иресиону и вешает свежую ветвь на стену дома. Такой праздник выпадает в день, когда исполняется десять дней новорожденной его дочери, и она получает имя Иресиона, посвященное богине земли и плодородия. Тем же именем была названа и другая дочь – первенец прежнего хозяина хутора Каменная Нива, она умерла от безответной любви к певцу. Это имя «выше доли человеческой», а рождение девочки отмечено приходом богини, обещавшей дать девочке «свое счастье», которое заключается в правильном следовании судьбе масличной ветви. Так время замыкается в круг, первые дни жизни ребенка в этом круге – время назначения божественной волею «доли». Пафос грусти, смирения и упования на правильный, природоподобный исход судьбы определяет лирическое начало в сказке «Каменная Нива». Авторский голос здесь сливается с голосом героя-певца, запоздало открывшего тайну влюбленной Иресионы. Мудрость в том, чтобы легко принять естественные смены: меняются певцы-победители, поколения, времена года, ночь и день, меняются зеленые ветви и юные девушки. Заметим, что в таком представлении не может быть речи о какой-либо особенной, отдельной ценности детства, равно как и прочих эпох развития человека. Детство здесь не может образовать своего собственного замкнутого мира и быть представлено как маленькая жизнь.

⁷⁶ Двойственность и революционность Ренессанса подвергнуты осмыслению в произведениях Ал. Алтаева начала XX века: «Костры покаяния. Историческая повесть», 1903, «Черная смерть. Повесть из флорентийской жизни XV века», 1905, и др.

⁷⁷ «Перевальцы воспринимали свое время как новый Ренессанс. В их глазах революция должна была стать интенсивным духовным движением, “охватывающим всю общественность и весь внутренний мир человека”», – обобщает Г. Белая, цитируя «перевальца» Д. Горбова (Белая Г. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. – М., 2004. – С. 68).

⁷⁸ См. диалоги В. Асмуса «О нормативной эстетике» (Асмус 1934), а также дискуссию в том же ж. «Литературный критик» (Юзовский 1934, Рейх 1935). Помимо античной эстетики, здесь рассматривались эстетические системы Дидро, Гегеля, Ницше, Винкельмана.

⁷⁹ Детальный анализ рассказа «Цепь», позволивший выявить соотнесенность творческих установок автора с античностью, предпринят нами в кандидатской диссертации «Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеси (на материале прозы 20–30-х годов)» (1994). В настоящей работе приведены основные выводы.

⁸⁰ М.А. Литовская (1999а, с. 132) подчеркивает: «“Белеет парус одинокий” опирается на мощный пласт традиций литературы о детях. Практически все писавшие о повести отмечали связи созданных В. Катаевым образов с детскими произведениями С. Аксакова, Н. Гарина-Михайловского, М. Горького, В. Гюго, Ч. Диккенса, Н. Островского, М. Твена, А. Толстого, Л. Толстого и других».

⁸¹ Текст рассказа приведен целиком по авторскому сборнику, открывающемуся им (Быльев 1938), в нашей монографии: Арзамасцева И.Н. «“Век ребенка” в русской литературе 1900–1930-х годов», с. 322.

⁸² Второй сборник – «Рассказы о Кирове» (Быльев 1938); есть рецензия (Ивантер 1939). В блокадном Ленинграде Быльев вместе с группой поэтов и художников «Боевой карандаш» создавал плакаты. Третий его сборник вышел летом 1945 г. – «Журки». Сюда не попал ни один рассказ с участием «идеального мужа», восемь историй об отношениях детей и животных лишены всякой идеологической окраски.

⁸³ Заказ был задан весной 1934 г. статьей И.В. Сталина и А.А. Жданова «О преподавании национальной истории в советских школах», постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О преподавании гражданской истории в школах СССР» и в ходе дискуссии об историческом романе, последовавшей за этими публикациями.

⁸⁴ Русские издания романа Джованьоли начались с перевода С.М. Степняка-Кравчинского, опубликованного в ж. «Дело» в 1880–1881 гг. с купюрами переводчика и цензора. Далее последовали издания для детей и подростков: Джiovаниоли, «Восстание рабов», в обработке Самойловой, М.: Прянишников, 1895; Джiovаниоли, «Спартак, вождь римских гладиаторов», П., Гос. Изд., бг; Джiovаниоли, «Спартак», перераб. Коломенкиной, М.: Кооперат. изд-во, 1919 (множество переизданий). Краткую компиляцию составил проф. Е.Г. Кагаров: «Спартак, его жизнь и борьба», Харьков: Всеукр. об-во содействия юному спартaku, 1924 (Б-ка юного спартака.). В противовес роману Джованьоли написал роман «Спартак» В. Ян (1933).

⁸⁵ Авантюрно-исторический роман Н.П. Смирнова «Государство Солнца» дополняет историю утопической мысли в детской прозе 20–30-х годов (Шлычкова 2000).

⁸⁶ Подробнее в ст.: Арзамасцева И.Н. Сказка Ю. Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 1920-х годов // Детская литература. – 1994. – № 3. – С. 13–16. А также в нашей работе: Арзамасцева И.Н. Идеино-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (На материале прозы 20-х годов). Дисс. ... канд. филол. наук. – М. – 1994. – Глава I. Поэтика русского авангарда 20-х годов в романе-сказке «Три толстяка».

⁸⁷ По меньшей мере, перу К.С. Мережковского (1879: 105–144) принадлежат статьи для детей «Русский помор», «Природа моря и описание ловли сельдей».

⁸⁸ Сельские деткоры так описывали «соцгорода»: «Когда дети родятся, матери их не берут домой. Они находятся в яслях. Если надо покормить, – мать придет, покормит, погладит и уходит на работу. <...> неорганизованных ребят совсем не будет»; «У ребят, я думаю, не будет отцов (вернее не будут знать их), и все взрослые вместе и отец будут являться для него как старшим другом, воспитателем» (ж. «Веселые ребята», 1930, № 11 (июнь), с. 31, 14). Там же напечатаны две песни В.В. Маяковского, написанные для пионеров: «Вперед» («Песня-молния») и «Новые винтовки» (Возьмем винтовки новые...»). В первой из них звучат отголоски богдановской утопии (там же: № 10: 24): «Везде родные наши, / Куда ни бросишь глаз. / У нас большой папаша – / Стальной рабочий класс».

Раздавались голоса детей и против постройки городов будущего «на манер американских буржуев»: «Ведь тогда на сотни километров опустеет земля, а кто же ее станет обрабатывать? Мы, дети лесов и лугов, привыкли жить одна нога в избе, другая – на улице. Вы же хотите нас втискивать, словно селедок в бочку, и отнять общение с природой. Нас учат быть борцами за новую лучшую жизнь, быть творцами этой жизни, а в таких домах мы съежмимся,

унизимся и потеряемся, как муравьи на базаре. Эти железные и каменные громады придавят нас, как мышей. Мы не хотим быть жалкими» (там же, с. 18).

Таким образом, идеи литературной утопии, отвергнутые детскими писателями в момент ее появления, были востребованы в следующую эпоху и послужили к развитию детской журнальной публицистики, поэзии для детей, а также к созданию антиутопий А.П. Платонова и Е.П. Замятина.

⁸⁹ Сюжет алтарной росписи «Царица Небесная» (начало 1910-х гг., церковь Св. Духа в Талашкино) содержала серьезное нарушение канона: Царица Небесная была изображена без Младенца на руках. Отсутствует дитя и на полотне «Мать Мира» (1924): природный мир есть единственное творение Бога. В рериховском ходе мысли христианские символы служат выражению восточного пантеизма.

⁹⁰ «Рерих – вот высшая ступень современного русского искусства. <...> Своим творчеством Рерих открыл непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению», – писал Н.С. Гумилев в статье «По поводу “Салона” Маковского» (Гумилев Н.С. В огненном столпе. – М., 1991. – С. 289).

⁹¹ Наряду с Библией на немецком языке, настольной книгой Д. Хармса был роман «Голем» Г. Мейринка. Даниилом звали основателя кабалистики, иудейского мага и пророка.

⁹² Характерна перемена в творчестве: Е.И. Васильева (1887–1928; псевд. – Черубина де Габриа) стала писать для детей в начале 1920-х годов, когда рассталась с Петербургским Антропософским обществом, активным членом которого являлась в 1910-х годах.

⁹³ 11 дек. 1914 г. критик Д.И. Курошев писал искусствоведа Н.Н. Пунину в связи со смертью кумира молодежи Комаровского: «Вы говорите: он был римлянин. Может быть – эпохи декаданса. <...> Оно было очень мило, это прошедшее, но пусть блекнет – так нужно, так хорошо. <...> И знаете, что у меня впереди? <...> – Христианство. Я готовлюсь к превращению из язычника в христианина <...> (Сознайтесь, чем была для Вас “духовность”? Красивым словом для выражения предчувствия какого-то духовного напряжения.) <...> Ведь Вы ищите византизма в современности и, конечно, нашли некоторые признаки. Но духовное напряжение ее направлено лишь на полное подчинение природы. Мы хотим схватить руль всемирного механизма, чтобы направить его в сторону наших желаний. Но эта нищета может показаться за богатство только в эпохи такого оскудения духа, как наша» (цит по изд.: Пунин 2000: 79–80).

⁹⁴ «Жаль только, что некоторые прекрасные стихотворения, как, напр., “Сакья-Муни”, Мережковского, “В тине житейских волнений”, Надсона, “Болезнь века”, Яхонтова, и мн. др. попали в сборник без окончаний и с значительными сокращениями», – писал безымянный критик («Что читать детям», 1898: 21) в рецензии на большой сборник «Избранные произведения русской поэзии» (М., 1894).

⁹⁵ Мережковский и Гиппиус, наряду с Андреем Белым, А.А. Блоком, А.А. Ахматовой, были в начале века кумирами юных читателей (Закс 1995: 161–168). И.В. Одоевцева вспоминала, что читала Гиппиус еще в детстве. И.А. Бунин (1974: 143), переживая смерть Мережковского, в дневнике 15 дек. 1941 г. цитировал его строки и прибавлял: «Это стихи молодого Мережковского, очень мне понравившиеся когда-то, – мне, мальчику! Боже мой, Боже мой, и его нет, и я старик!». А.К. Покровская в преклонном возрасте записывала по памяти стихи Мережковского и Гиппиус, выученные в отрочестве.

⁹⁶ Истоки раннего стихотворения Мережковского восходят к предшествующим временам русской поэзии. А.С. Пушкин вспоминал в черновике «Медного всадника», как «гимн младенцу бряцал Державин». Державинская ода «На рождение в Севере порфиородного отрока» изображает, по выражению А.Л. Слонимского (1959: 23), почти «некрасовскую зиму». Вероятно, литературный жест Державина, безнаказанно нарушившего правила выбора гимнических тем, остался в памяти юного Пушкина. Пушкинский ответ Державину («Примечания»), а

также Вяземскому («Первый снег») и Баратынскому («Еда»), – изображение праздничной русской зимы с лицом «дворового мальчика» («Евгений Онегин»). Диалог Пушкина с современниками позже получил добавление: Н.А. Некрасов изобразил семилетнего «мужичка» на фоне «нелюдимои, мертвящей зимы» («Крестьянские дети»). Близкое присутствие невидимого отца («слышишь, рубит...») напоминает о персонаже славянской мифологии – Морозе Красном Носе. Этот хрестоматийный образ мог быть взят модернистами на место Пана в творимой ими «реконструкции» славянской мифологии. Слыша переключку поэтических голосов, надо ли удивляться тому, что Рождество ближе к концу XIX в. стало банально трактоваться как христианско-пантеистическая сказка.

⁹⁷ Форма «Старинных октав» указывает на сознательно принятые образцы: римская поэзия, Торквато Тассо, средневековые баллады, пушкинский «Домик в Коломне». Октава намного сложнее, чем традиционный в России четырехстопный ямб, более изысканна по звучанию и вместе с тем удобна для лироэпического изложения.

⁹⁸ «Под а.[в]тобиографическим] м.[ифом] понимается исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносящаяся со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве», – такое определение, на основе исследования вопроса начиная с Б.В. Томашевского, дает Д.М. Магомедова (Литературоведческие термины (Материалы к словарю): Вып. 2: 1999: С. 11–12).

⁹⁹ В действительности разрыв между отцом-чиновником и сыном-поэтом был не так уж велик и однозначен. Отец очень гордился стихами сына и в 1880 г. отвел его к Ф.М. Достоевскому, тот отнесся к стихам гимназиста скептически: «Слабо, плохо, никуда не годится. Чтобы хорошо писать, – страдать надо, страдать!» (Мережковский Д. Автобиографическая заметка. – В кн.: Мережковский: ПСС: Т. 24: 1914).

¹⁰⁰ Это общее место для писателей петербургской темы от Карамзина до символистов. «Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал» (Топоров 1995: 260).

Мережковский в «Старинных октавах», а также в статье «Зимние радуги» показал «закат» города, а «восход» и «зенит» отразились в романах «Петр и Алексей», «Александр I». О петербургской теме в прозе Мережковского писали: Гиппиус 1991: 284–523; Анциферов 1990: 165–176; Пономарева 1989: 126–128; Москвина 1992: 147–152.

¹⁰¹ Расхождение между народным эллинистическо-византийским идеалом и римско-европейским устроением России началось на рубеже XV–XVI вв., когда Московское царство укрепляло свою государственность вплоть до имперских значений (Кнабе 2000: 63–73).

¹⁰² «Певцом империи и свободы» назвал Пушкина Г.П. Федотов (1990). Повторно это единство воплотится только в советском искусстве 20–30-х годов (гимн эпохи: «Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек!)), и, в частности, в литературе для детей этого периода, однако оно будет контрастировать на фоне общественно-политической реальности.

¹⁰³ См. пушкинские стихи «Сон», «Наперсница волшебной старины...», «Няне», а также очерк В.Д. Берестова «Ранняя любовь Пушкина» (Берестов: Т. 2: 1998: 482–581).

¹⁰⁴ «Уже в ранних критических работах чувствуется большая тяга Мережковского к древнегреческому искусству, мифологии, античному стилю мышления. Но если у Ницше античный дух неразделимо связан с музыкой и неистовым вихрем пляски, освобождающей все творческие порывы личности, если ему важно её полное слияние с природой в торжествую-

щей гармонии, <...>, то Мережковскому более близка и понятна симфония застывших скульптурных форм и архитектурных сооружений» (Флорова 1996: 100).

¹⁰⁵ «Этот гимн первобытной беспечности напоминает лучшие молитвы, сложенные на цветущих холмах Назарета или в долинах Умбрии. Это – звуки, как будто прилетевшие из незапамятной древности, когда человек и природа были еще одно» (из очерка «Пушкин» – Мережковский 1897: 462).

¹⁰⁶ По данным Т. Пахмусс, «Павел и Августин» (Berlin: Petropolis, 1936); глава «Коммунизм Божественный» вышла в «Современных записках», № 58 (1935), с. 310–318; «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк: св. Жанна и Третье Царство Духа (1938). Роман-жизнеописание «Маленькая Тереза» – Ann Arbor, MI: Hermitage, 1984. Рукописи «Испанских мистиков» и «Маленькой Терезы» были опубликованы в полной редакции лишь в 1997 г. (Томск) трудами Т. Пахмусс (Иллинойский Университет).

¹⁰⁷ Т. Пахмусс, сравнивая Мережковского с русскими классиками XIX в., обратила внимание на следующее: «По мнению Мережковского <...>, историю прошлого необходимо соединить с настоящим, то есть художник должен отразить мысли своего времени в историческом художественном произведении. Он должен пользоваться событиями, писаниями, речами, выступлениями настоящего времени при изображении исторических событий. Очень важна также психологическая правда человека, то есть каждый исторический факт должен быть объяснен с человеческой точки зрения. История перестает быть историей, когда искажаются или опускаются исторические факты» (Мережковский 1997: 19–20).

¹⁰⁸ Тереза Лизьеская, молитвенница за землю русскую, прославившаяся подвигом *духовного детства*, особо почиталась эмигрантами (Латышко 1996. – С. 86–87). Святая Тереза Лизьеская (Sainte-Therese de Lisieux, в миру Мари-Франсуаза-Тереза Мартен, 1873–1897, канонизирована 17 мая 1925 г.) была монахиней ордена кармелиток, самого древнего женского монашеского союза в Европе, того самого, что был основан Святой Терезой Испанской. Ее короткая и тихая жизнь, в которой был всего один подвиг – любовь к Иисусу – сделалась предметом нежной влюбленности Мережковских. В годы эмиграции супруги по воскресеньям посещали ее церковь Лафонтен, приносили розы, именно к ней возносили молитвы при крайнем неблагополучии. Обычно они называли ее *маленькой Терезой* (или *Терезиной* и на русский лад *Терезинойчкой*). Гиппиус посвятила Терезе Лизьеской стихотворения на французском языке и статьи на русском, а Мережковский – свой последний роман, оставшийся неоконченным.

¹⁰⁹ Стихотворение из авторского сборника «Сияние» (Париж, 1928). Цит. по кн.: Мережковский: 1984: 24.

¹¹⁰ 31 авг. 1939 г. Гиппиус записывает (там же: 458):

«Тройственное единство Христа (самого Христа), отражение этого единства в Евангелии. Невосприимчивость этого отражения (синтеза). Христианская “мораль” (общепринятая) берется лишь из одной части Евангелия, из его т е з ы, но без малейшего сознания, что это теза.

Вообще Хр/истос/ и Ев/ангелие/ часто берутся даже по кусочкам, по вкусу.

Кусочки относятся либо к тезе, либо к антитезе (когда к последней – тоже без подозрения, что это антитеза). Может быть, человеку не по силам даже просто умом понять, что в Хр/исте/ – “да” и “нет” слиты, соединены в одно; но даже если это понять (т.е. что они там находятся) – остается загадкой, к а к они там соединены. Тайнственный нечеловеческий с и н т е з. Было бы уже очень много, если бы хоть в сознании открывалось, что в Хр/исте/ вот эти самые “да” – “нет” вместе, а к а к и п о ч е м у они вместе – это уже для “потом”, а сейчас не думать».

¹¹¹ З.Н. Гиппиус записывает 6 июля 1939 г.: «Похабный военный союз о с ю пору еще не подписан. “Enfants cheries du monde” – большевики – все кривляются. Подавай им то, не знаю что, и все мало. И все врут. А эти не понимают» (там же: 435). Любопытно, что здесь большевики названы «баловнями мира» или дословно «милыми детками мира» – еще одно лексиче-

ское подтверждение распространившегося в начале XX в. образного представления о мировой тирании.

¹¹² «<...> Ребячество прорывалось в его увлечении Африкой, войной, наконец – в напускной важности <...>. Изображать взрослого ему нравилось, как всем детям», – писал В.Ф. Ходасевич («Гумилев в воспоминаниях...» 1990: 205). «А ему просто всю жизнь было шестнадцать лет. Любовь, смерть и стихи», – объяснял чуждачество поэта Э.Ф. Голлербах (там же: 15).

¹¹³ Иной вывод сделан Ю.В. Зобниным (2000: 102): «Все своеобразие поэтического облика “акмеиста” Гумилева объясняется православной воцерковленностью его мировоззрения и сознательной ориентацией на эстетику религиозного искусства». Принять ключевой вывод из содержательной работы не позволяют факты, пропущенные в ней, а также нарушение историко-филологического принципа вменяемости – в качестве решающих аргументов использованы тезисы работ современных богословов. Закон Божий гимназист Гумилев знал слабо (в аттестате зрелости – 4, но 3 на выпускном экзамене). В.Ф. Ходасевич отзывался о религиозности Гумилева крайне скептически. Опыт войны способствовал развитию религиозного чувства, но не настолько, чтобы был отринут опыт увлечения восточными религиями и оккультизмом (Слободнюк 1992). В книге Ю.В. Зобнина не нашли отражения «дантовский» и «гомеровский» сюжеты творчества. На наш взгляд, Гумилев взял из православия близкие его «адамизму» начальные образы истории – предание о «розовом» рае и Адаме. Вместе с тем, исследование Ю.В. Зобнина оказало положительное влияние на разработку нашей темы.

¹¹⁴ А.А. Ахматова рассказывала в 1926 г. о Гумилеве: «Гражданское мужество у него было колоссальное, например, в отношениях с Вячеславом Ивановым. Он прямо говорил, не считаясь с тем, что это повлечет за собой травлю, может быть» (Лукницкая 1988: 47).

¹¹⁵ Вопрос о рецепции поэзии Батюшкова в творчестве Гумилева связан с вопросом о «детском», но, ради композиционной стройности исследования, мы вернемся к нему позже.

¹¹⁶ Ф. Энгельс сказал: «Подобно тому, как Дарвин открыл закон развития органического мира, Маркс открыл закон развития человеческой истории: <...> каждая данная ступень экономического развития народа или эпох образуют основу, из которой развиваются государственные учреждения, правовые воззрения, искусство и даже религиозные представления данных людей и из которых они поэтому должны быть объяснены, – а не наоборот, как это делалось до сих пор» (К. Маркс, Ф. Энгельс: Т. 19: 350–351).

Критику современного «индивидуализма», основанного на дарвинизме и ницшеанстве, развернул К.И. Чуковский в статье 1902 г. «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе “Письмо о современности”».

¹¹⁷ Труды Ч.Р. Дарвина, написанные легко и увлекательно, все больше входили в круг чтения русских подростков, в особенности перевод его книги «Путешествие натуралиста вокруг света на корабле “Бигль”» (1831–1836). В советское время она издавалась для школьников. Известен был в дореволюционной России и труд Э. Тейлора «Первобытная культура».

¹¹⁸ «Помимо истории мира – есть и у каждого из нас своя история. И если не все – то многие, более счастливые, помнят еще, что в детстве у них было что-то вроде такого слияния – детской жизни с детской религией. <...> Вся короткая, несложная жизнь гнулась под Божьими руками, зависела от Его рождения, смерти и любви, и казалось, что и быть иначе не может. Но мы стали большими, подошли к большим, которые могут дать нам только то, что сами имеют. Они имеют культуру, искусство, науку; жизнь выросла, вышла из детской комнаты – а религия не выросла рядом. Им нехорошо – но они видят, что это так, и привыкают к мысли, что религия – «понятие Отца и Сына» – неподвижна и если может сливаться с жизнью – то лишь с жизнью детей или прошлых, древних христиан: у них равно нет, не было ни культуры, ни науки, – словом, что это понятие – только им и «под рост». Хлеб тела расширился, размножился, – но, так как вода осталась в том же вечно-малом количестве, то громадный кара-

вай выходит еще черствее, еще каменнее. Выросшие дети хотели бы, по старой памяти, Бога, сливаемого с жизнью, растущего рядом с ними, – а им говорят: нет, такого нет; такой Бог – только для тех, кто прост, как дитя, кто кроток, как голубь. Хотите жизни – живите в ней без Бога; а хотите непременно Бога – будет вам Бог, но тогда прокляните хлеб, радость, любовь и работу. <...>» И дети нейдут, пугаются, озлобляются. Они еще любят Бога с карими глазами, которого можно было просить о хорошей погоде для завтрашней прогулки. А новый требует отречения от «сует», это уже не отец, это взыскательный и ревнивый хозяин, передающий свои веления через не менее строгих приказчиков. И дети нейдут. Да, мы все напуганы, да, но, и хоть умираем с голоду – молчим» (Гиппиус 1999: I: 182–184, 170, 176).

¹¹⁹ В 1912 г. Кузьмина-Караваева (2001: 27) писала: «Дети всегда просили о чуде, но не хотели отдать за него Царствия Небесного; беспечальное снилось оно им. Не ведали, что познавшие его становились бессмертными; что не просившие его – пили яд и принимали муку <...>. Детям надлежит знать, что нет чуда; знать, что смерть придет безбольная и тихая, что за горестные дни ожидает их Царствие Небесное. И радость этого знания навеки уничтожит плач о чуде, так как не такой же ценой покупать его? Но есть отравленные. И вместе с ними говорю: «Мой путь опоясывал землю не раз». Теперь, когда многие века прошли, когда о времени человеческой молодости говорят лишь поросшие ковылем курганы, черепки, истлевшие одежды и пожелтелые кости, – теперь стало ясней, что отравы, спрятанная дальше самого далекого клада, некогда давалась Богом всем, кто просил. Из отошедших в даль веков слышим мы голоса, за завесой времени раздаются шаги. Мука – цена за чудо – открыла нам двери в древние царства, в заповедную родину. И знающий повествует. Без скорби и без надежд, без прикрас и обвинений, означает знающий: было и есть. Ценой светлого рая куплена древняя родина; ценой детской ясности куплена мудрость долгих веков, которые состарили; ценой веры и надежды куплено знание; было и есть».

¹²⁰ Вяч. Иванов (2000: 321–322) писал: «Когда отсечен ребенок от матери, как плод от дерева, – обособленный человек подобиет новой тени, легкой гостье Аида, только что испившей от летейских струй, от вод Забвенья. Как душа, по древнему тайному верованию, должна, чтобы восходить к свету, найти ключи памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины, – так Памятью воссоединяемся мы с Началом и Словом, которое «в начале Было». И знаем, что по совершении Человека, всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в обратном потоке времени до врат Эдема, и первозданный вспомнит свой Эдем».

¹²¹ Мотив Ганимеда – и в раннем стихотворении «Птица»: здесь лирический герой «забыл слова литаний» при виде птицы, слетающей к нему, – Зевса-орла. См. также: Раскина 2000.

¹²² «Если вообще тайна жива среди арийских народов, то англичане чаще других владеют ею», – мимоходом брошенное в «Листах из дневника» (2000: 85) замечание проливает свет на выбор сюжетов из английской истории. Следует учесть, что это не дневник, а набросок произведения, облеченного в дневниковую форму. Следовательно, романтическая ирония окрашивает и данную сентенцию.

¹²³ Н.М. Колосова (1997: 41–44) утверждает, что жанр «Черного Дика» – прозаическая баллада; вероятно, и две другие новеллы ею определены так же. Все же авторское именование жанра представляется нам более корректным.

¹²⁴ Новелла связана с романом «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина. Е.Ю. Кузьмина-Караваева написала поэму о Скитальце и деве на острове. Между поэмой и новеллой есть переклички, однако из-за отсутствия в поэме идеи детства нецелесообразно рассматривать эту связь в данном исследовании. Отметим только смелую оригинальность трактовки сюжета Гумилевым и ученическую традиционность трактовки Кузьминой-Караваевой.

¹²⁵ В России первая палеонтологическая сенсация случилась в 1872 г., а в 1901-м председатель палеонтологического общества России Н.Н. Яковлев описал скелет гигантской ящерицы, найденной на юге европейской части России. Ученые Европы, США также поставляли

пищу для умов и заставляли пересмотреть историю Земли и цивилизации. В романе В.А. Обручева «Земля Санникова» 1924 г. мысль о совмещении исторических локусов обретет более реалистические формы выражения, нежели в новеллах Гумилева.

¹²⁶ Проанализировав отдельные мотивы добра и зла, М.Ю. Васильева утверждает, что Гумилев следовал за христианской философией (Васильева 2001: 90–92). Данная интерпретация в нашем исследовании не подтверждается.

¹²⁷ О полотне Бакста «Terror antiquus» Гумилев писал: «Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. <...> Но, увы, художник не справился со своей задачей, <...> вместо символа, дал его схему <...>. Как бы то ни было, для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности, и картина Бакста напоминает об этом» [Статья 1909 г. «По поводу “Салона” Маковского» цит. по изд.: Гумилев 1991: 289.] Полотно Бакста вдохновило и Вяч. Иванова: большую статью «Древний ужас» он поместил в книгу «Дионис и прадионисийство», написанную в 1912–1923 гг.

¹²⁸ Статья «М.Ф. Фармаковский. Artist-Peintre (Письмо из Парижа)» впервые опубликована в ж. «В Мире искусства» (Киев), 1907, № 22–23. Цит. по изд.: Гумилев 1991: 285–286.

¹²⁹ В сказке «Любовь в челноке» (1810) К.Н. Батюшков (1988: 122), будто пародируя державинское «Потопление» и гетевскую балладу «Erlkönig» – шедевр немецкого преромантизма, излагает сюжет «наоборот», с назиданием после финала ужасной истории: «Добрый путник! В час погоды / Не садися ты в челнок! / Знать, сии опасны воды; / Знать, малютка... страшный бог!» «Страшный» малютка долго оставался в одиночестве в русской поэзии, пока не пришло время развенчания раннемодернистского культа Ребенка.

¹³⁰ Прежде в сборнике «Колчан» были опубликованы «Два отрывка из абиссинской поэмы», а в 1918 г. вышло первое отдельное издание – на отличной бумаге, что во время бумажного дефицита даже шокировало. Инициатором «детской» публикации выступил К.И. Чуковский. Знаменательно, что автор не поставил посвящение Чуковскому во «взрослом» издании, хотя обещал это сделать, устно и письменно. Реакция критиков была неоднозначной, большинство выразило раздражение по поводу ее «буссенарщины».

¹³¹ От поэмы сохранился фрагмент да план десяти глав. Рукопись «Двух снов», по сведениям П.Н. Лукницкого, была передана во второй половине 1918 г. К.И. Чуковскому для публикации в «детском издательстве», где «затерялась» (подробнее – в комментариях: Гумилев 1998: III: 435–438). Данное произведение, вероятно, входило в замысел большой «китайской» поэмы для детей; поэт работал над нею в 1917–1918 гг. в Париже и Петрограде.

¹³² «Репертуар сводился к механическому копированию самой низкопробной эстрады, модным эротическим танцам, куплетам, фарсовым миниатюрам», – резюмирует И.Л. Любинский (1987: 21) сведения о состоянии детского театра на рубеже 1900–10-х годов. Мнение автора слишком категорично, особенно в сравнении с мнением А. К. Покровской. Она выделяла драматургию А.С. Соловьевой (Allegro) и предлагала рассмотреть в свете интересов советского ребенка «некоторые из ее пьес для детского театра очень постановочных, написанных хорошими стихами и полных наивных сказочных образов лесных зверушек, птиц и цветов» (Покровская А.К., Из истории издательств детских книг: [б/г]: 66).

¹³³ В данный контекст нужно включить страницу из биографии Е.Л. Шварца (1896–1958). Он начинал актером в полусамостоятельной «Театральной мастерской», в 1921 г. приехавшей из Ростова-на-Дону в Петроград с пьесами Гумилева «Гондла» и Мольера «Проделки Скапена». Гумилев познакомился с труппой в Ростове летом 1921 г. Благожелательно отзывался на постановку «Гондлы» М. Кузмин. По воспоминаниям Н.К. Чуковского (1989: 249): «Пьеса Гумилева, написанная хорошими стихами, совершенно не годилась для постановки, потому что это не пьеса, а драматическая поэма, и спектакль свелся к декламации <...>. Однако, из-за имени автора, спектакль имел некоторый успех, – в Петрограде помнили и любили Гумилева». Позже Е.Л. Шварц несколько месяцев был секретарем К.И. Чуковского. Путь

будущего детского драматурга обставлен, как вешками, этими именами – Мольер, Гумилев, Чуковский. Наиболее полное исследование творчества Е.Л. Шварца содержится в монографии В.Е. Головчинер (1992).

¹³⁴ Приведем точку зрения Н.Н. Пунина, которую ему потом пришлось пересмотреть в виду суровых обстоятельств. Из письма А.Е. Аренс 28 июля 1916 г.: «Социалистичность футуризма, конечно, не в том, что это искусство для каждого рабочего, но в том, что та совокупность эстетических ощущений, которую выработает социализм, вложена или выражена футуристическим искусством. <...> И хотя моя жизнь, мои противоречия и моя психическая отсталость несколько задерживают рост во мне этой идеи, тем не менее я жду дня, когда совершенно освобожденный я буду стоять с этой одной пламенной идеей перед человечеством и тогда в состоянии буду ответить всем и на все сомнения. Ибо в целом футуризм представляется мне достаточно мощным и достаточно богатым, чтобы стать мировоззрением, чтобы охватить все стороны человеческой жизни и законы человеческих отношений» (Пунин 2000: 100).

¹³⁵ Школьная дидактико-риторическая словесность открыто выражает характерную черту советской детской литературы 30-х годов – эксплуатацию идеалов древнеримского юношества для нужд партийной пропаганды. Приведем школьную диктовку «Великий воспитатель», датированную 10 окт. 1938 г.:

«Советская власть вернула меня и многих других к жизни трудом, доверием, удивительной заботой. Я воспитываю в себе самые лучшие человеческие чувства: любовь, преданность, честность, самоотверженность, героизм, бескорыстие – все благодаря тебе, великий воспитатель Сталин. Я счастлив, жизнерадостен, непоколебимо бодр. Я с большим сожалением ложусь в постель, с радостью просыпаюсь. Я могу полететь на Луну, поехать в Арктику, сделать открытие, изобрести машину, ибо моя творческая энергия никем не попирается. Нас много. Мы – инженеры, писатели, летчики, журналисты, слесаря, монтеры, машинисты, члены правительства, хозяева городов, исследователи Арктики, ученые – все благодаря тебе, мудрый воспитатель. Никогда ни я, ни тысячи людей подобных мне, не забудут, кем они рождены и воспитаны. Клянусь перед съездом и за себя, и за своих товарищей. Распоряжайся твоими сыновьями, способными на подвиги и воздухе, и под землей, и в воде, и в стратосфере. Люди во все времена всех народов будут твоим именем называть все прекрасное, сильное, мудрое, красивое. Твое имя есть и будет на каждом заводе, на каждой машине, на каждом клочке земли, в сердце каждого человека» (Из тетради по контрольным работам ученицы 9 класса 43 средней школы Брюлловой Нины 2000).

¹³⁶ См.: Арзамасцева И.Н. Начало изучения детской литературы в России, с. 44–49; Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» в русской литературе 1900–1930-х годов, с. 126–127.

¹³⁷ В январском номере «Чижа» за 1941 г. помещена народная сказка (в обработке И. Карнауховой) – о том, как по наущению буржуев злые стихии заморозили речи Ленина: слова падали «льдинками круглыми наземь» и до людей не доходили, но благодаря Солнцу, помощнику людей, слова Ленина растаяли. Сходный мотив – в сказке С.Г. Писахова о «мороженных песнях».

¹³⁸ В 1915 г. хрестоматия «Живое слово» была переиздана в одиннадцатый раз, последний раз – в 1918 г. Кроме того, в ноябре 1918 г. в Петрограде открылся Институт живого слова – «одно из самых фантастических, очаровательных и абсолютно нежизнеспособных явлений того времени» (Одоевцева 1988: 15), в котором преподавал Н.С. Гумилев (среди слушателей – подростки Н.К. Чуковский, В.С. Познер (1905–1992). Создатель и директор Института В.Н. Гернгросс-Всеволодский коллекционировал детские игры.

¹³⁹ 23 дек. 1913 г. в кафе «Бродячая собака» Н.С. Гумилев, М. Кузмин с восторгом слушали доклад студента-первокурсника В.Б. Шкловского «Место футуризма в истории языка». Один из тезисов доклада: «Перевернуть картину, чтобы видеть краски, видеть, как художник

видит форму, а не рассказ». По тезисам Шкловский написал статью «Воскрешение слова» (отдельное издание – СПб., 1914).

¹⁴⁰ На самом деле «отрок» этимологически связан с корнем «рост-раст» – «отросток», «растить». В работе 1864 г. «О связи некоторых представлений в языке» А.А. Потебня (2000: 332) указал на древнее родство слов, обозначающих изменения дерева и возраст человека, его род.

В древнерусском языке слово *дети* употребляется с XI в., т.е. с начала летописного периода; в значении слова превалируют коннотации «отпрыски», «члены княжеской дружины», «сборщики дани». Слово *ребенок* вошло в язык в XVII в., оно произошло от древнерусского слова «робя» (общеславянский корень *orb* – слабый, беспомощный).

¹⁴¹ Н.С. Гумилев в новелле «Черный Дик» создал образ загадочной девочки – неговорящего ребенка. Л.И. Добычин (1894–1936) в романе «Город Эн» изобразил речевое сознание подростка, который учится называть реальные вещи по образцу прочитанных книг. Мотивы «немых детей» встречаются в поэзии З.Н. Гиппиус.

¹⁴² Сравнительно-историческое языкознание и литературоведение А.Н. Веселовского, учение о «внутренней форме» слова А.А. Потебни, теория фонем и фонетических чередований И.А. Бодуэна де Куртенэ, исследования восточных языков Е.Д. Поливанова, разработка проблем поэтики, диалогической речи, истории древнерусского языка Л.П. Якубинского, а также смелое «Новое учение о языке» Н.Я. Марра были в поле внимания писателей, критиков, студенческой молодежи из самых разных лагерей – символистов, акмеистов, футуристов и иных. Эти и другие имена (А. Горнфельд, О.Л. Брик) называл Шкловский (1990: 487), вспоминая начало опоязовской филологии. На Бодуэна де Куртенэ ссылался Чуковский, говоря о детской речи и футуристической зауми.

¹⁴³ Первое в России осуществление идеи см.: Симонович 1884 (в приложении дается несколько детских словарей). В 1926 г. психолог, педагог Н.А. Рыбников выпустил «Словарь русского ребенка»; здесь содержится десять словарей русских детей дошкольного возраста. К 1927 г. библиография по детской речи, составленная им, насчитывала 355 источников, преимущественно немецких.

¹⁴⁴ О «телесном» и «умственном», т.е. «культурном» смехе ребенка писал Л.В. Карасев в своей монографии «Философия смеха» (1996: 16–23).

¹⁴⁵ В 1913 г. А.Е. Крученых пояснил в книге своей и Вел. Хлебникова «Слово как такое»: «кстати в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина». От этого заявления Крученых не отказался и позже, когда включил отрывок из «Слова как такового» в свою книгу «Апокалипсис в русской литературе» (М., 1923).

¹⁴⁶ Крученых А. Фонетика театра: Книга 123. – М., 1923. – С. 38. Здесь и далее, кроме иных источников, цит. по кн.: Крученых 2001: 412–413.

¹⁴⁷ См.: Янечек Дж. Крученыховский стихотворный триптих «дыр бул щыл» // Черновик. – 1992. – № 5. (Fair Lawn).

¹⁴⁸ «Воткнутый под прямым углом кинжал классической трагедии не трогает современного сердца: он кажется холостым чертежом. По Аристотелю красота доканчивалась гибелью. Акробатические выдумки старого искусства не были сами по себе достаточно неинтересны, почему публика верить могла в основательность танца только после сломанной шеи: это ее убеждало и восхищало!... <...>

Грубость вкуса, воспитанная старым искусством, требует искренности лирика и гибели в трагедии. Мы живем в варварское время, когда “дело” ставится выше “слова” <...>» (Крученых 1992: 63).

¹⁴⁹ Б.Л. Пастернак в 1926 г. писал А.Е. Крученых о его месте в искусстве: «Ты на его краю. Шаг в сторону, и ты вне его, т.е. в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты – живой кусочек его мыслимой границы» (Пастернак Б. Взамен пре-

дисловия // Крученых А. Календарь: Продукция № 133. – М., 1926. – С. 3. (Цит. по вступ. ст. С.Р. Красицкого в изд.: Крученых 2001: 8.)).

Примеры таких пограничных сфер даны в перечислении Крученых (1923; 1992: 125):

«К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся <...> в) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика <...>

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...).

д) Когда не нуждаются в нем – религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища, – подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений)».

А.Е. Крученых часто оформлял свои мысли в перечни, напоследок ставя главное.

¹⁵⁰ Тому же принципу отвечает «совершенный подарок» Хармса – деревянная палочка с кубиком на одном конце и шариком на другом. Совершенство ее – во внеутилитарности: «Такую палочку можно держать в руке или, если ее положить, то совершенно безразлично куда. Такая палочка больше ни к чему не пригодна» (Хармс 2001: 28).

¹⁵¹ Название было еще раз использовано Вел. Хлебниковым. В его пьесе «Мирконца» (1912) сбежавший из гроба семидесятилетний герой переживает ряд возрастных превращений, в финале он – ребенок в коляске. Возможно, здесь отсылка к Евангелию от Иоанна: «Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? Неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?» (Ин 3: 4; цит. по переводу Московской Патриархии).

¹⁵² 1912 год знаменателен еще и вспышкой интереса ученых и поэтов к старообрядческой литературе. Многочисленные перепечатки старообрядческих произведений на рубеже XIX–XX вв. удовлетворяли «массовый» спрос, в 1912 г. выходят наиболее авторитетные из этих изданий (В.Г. Дружинина, Я.Л. Барскова). О значении этих изданий говорит хотя бы то, что они привлекли внимание петербургского студента В.В. Виноградова; его первая работа, написанная по этим материалам, – магистерская статья «О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII–XX вв.)». Позже, в 1922 г., в числе особенностей аввакумовского стиля Виноградов выделил каламбуры, ритмику, близкую к свободному стиху, сочетание торжественного церковно-библейского стиля с вульгарным стилем разговорно-бытовой речи. Но раньше Виноградова отреагировали на заново открытый стиль старообрядческих писаний поэты (в частности, символист М.А. Кузмин). Для Крученых и Хлебникова старообрядчество дало еще один источник будетлянской зауми.

¹⁵³ Крученых использовал книгу З. Фрейда при разработке «Сдвигологии русского стиха». Приведено во вступительной статье Г. Айги (Крученых 1992: 5).

¹⁵⁴ Данный аспект рассмотрен в ряде работ (Эпштейн 1989; Вязова 2002; Побожский 2002).

¹⁵⁵ Вяч. Вс. Иванов по поводу «Урала впервые» (сборник «Поверх барьеров») обратил внимание на следующее: «Я не знаю ни одной из древнейших клинописных литератур третьего-второго тысячелетий до н. э., в которых не встретился бы мифологический образ рожавшей горы – он есть у шумеров, хуритов, хеттов. Ни одна из этих традиций еще не была открыта к тому времени, когда Пастернак написал эти стихи (разумеется, он помнил русское реченье из числа народных образов, которые он любил: Гора родила мышь, но оно стилистически слишком далеко от цитированных строк)» (Иванов Вяч. Вс. 1999: 109).

¹⁵⁶ «Подыщите слова, из которых можно составить треугольник, подобный следующему <...>» (Андрейкины сотенки [б/г]: 24).

¹⁵⁷ См. также: Гин Я.И. Лирическая коммуникация как культурный феномен // Семантические и коммуникативные категории текста: Тез. док. – Ереван, 1990.

¹⁵⁸ Возможно, это пример автокоммуникации, т.е. индивидуального языка, один из признаков которого в редукции слова до знака. В «Анне Карениной» Л. Толстой так строит объяснение между Левиным и Кити: «– Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: “когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда или тогда?” – Я поняла, – сказала она, покраснев». Пример приведен в ст. «Автокоммуникация» (Руднев 1997: 15).

Идеи автокоммуникации нашли развитие в литературе символизма. К.Д. Бальмонт в статье «Поэзия как волшебство» (отдельные издания – 1915 и 1922 гг.) писал: «Я беру свою детскую азбуку, малый букварь, что был первым вожатым, который ввел меня еще ребенком в бесконечные лабиринты человеческой мысли. Я со смиренной любовью смотрю на все буквы, и каждая смотрит на меня приветливо, обещаясь говорить со мной отдельно».

¹⁵⁹ Мотив «школы жуков» восходит к веселому детскому стихотворению К. Льдова «Господин учитель Жук» (1886).

¹⁶⁰ «1928–1929 годы в отечественной поэтике стали временем итогов самого бурного ее десятилетия. Одна за другой явились книги всех ее главных теоретиков – В. Жирмунского (“Вопросы теории литературы”, 1928), Ю. Тынянова (“Архаисты и новаторы”, 1929), Б. Томашевского (“О стихе”, 1929). Раньше других подвел итоги В. Шкловский, выпустив в 1925 г. “Теорию прозы”, но в 1929 г. она вышла вторым изданием, влившись в общий хор. Суммирующий характер носила и “Теория литературы. Поэтика” Б. Томашевского (6 изданий, 1925–1931) <...> В 1929 г. была закончена работа В.В. Виноградова “О художественной прозе” (вышла в 1930 г.)» (Чудаков 1980: 285).

Расширим круг фактов. С 1928 г. начинает выходить собрание сочинений Вел. Хлебникова, годом позже – «Прикладное стихосложение» Н. Шульговского, а в 1931 г. – «Современное стиховедение» Вл. Пяста. Первые подходы к построению новой поэтики делались десятилетием раньше – «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка» (I, II. – Пг., 1919; в частности, статья О.Л. Брика «Звуковые повторы»). Однако в итоге лавры реформатора достались одному поэту: в 1943 г. выходит книга Г. Винокура «Маяковский – новатор языка». Кроме того, В.Ф. Асмус пишет работу по теории эстетики применительно к «литературе факта» – «В защиту вымысла» (1929).

Таким был фон, на котором развернулась политически окрашенная дискуссия 1929–1931 гг. о теоретических основах и практических путях развития детской литературы, о значении сказки и игровой поэзии в воспитании советских детей.

Этой дискуссии литературе предшествовало рождение советской школы психологии, альтернативы психоанализу. Ее особенность – в разработке теории и методологии анализа психологии искусства, мышления и речи: в 1925 г. Л.С. Выготский обобщил в фундаментальный труд «Психология искусства» свои работы 1915–1922 гг. (впервые издан в 1965 г.), в 1926 г. вышла его монография «Педагогическая психология», в 1928-м – статья «Современная психология и искусство» (ж. «Советское искусство»), наконец, в 1934 г., посмертно, – знаменитая книга «Мышление и речь». Выготский включал авангард (в частности, заумь) в понятие искусства наряду с древнегреческим искусством и философией.

Конец 20-х годов стал рубежом и в политике: борьба Сталина с правой оппозицией, возглавляемой Бухариным и Троцким, привела к отставке Луначарского и смене курса в культуре и просвещении. Американский историк-славист Т.Э. О'Коннор (Timothy E.O'Connor) писал в 1990 г.: «В 20-е годы советское общество оказалось перед лицом множества альтернатив – в политике, международных отношениях, в экономике и в сфере культуры. Отвергнутые варианты потенциально были не менее значимы, чем сталинский курс, который в конечном счете одержал верх во времена первой пятилетки и культурной революции» (О'Коннор 1992: 9.)

Альтернативность определяла и движение «детского» литературно-издательского процесса в эти годы. Варианты нового стиля появлялись и исчезали, порой вместе с авторами.

Недолгий век был у вариаций старомодного стиля, представленного в произведениях «старорежимных» писателей, взявшихся было воспевать власть народа. Но и новейшие художественные идеи не удовлетворяли партийных заказчиков, ведущих внутрипартийную борьбу и оттого не слишком способных четко выразить пожелания к стилю, а в иных случаях и к содержанию. Отвергнутые альтернативы детской литературы отошли в «спецхран» до лучших времен, их нереализованный потенциал отчасти был востребован в эпоху второй культурной революции – в 90-е годы.

¹⁶¹ В 1922–1923 гг. Московская ассоциация футуристов издала «Серии теории» из работ Крученых – «Фактура слова», «Сдвигология русского стиха», «Апокалипсис в русской литературе». Скандальная репутация автора не должна помешать признанию места этих книг в истории поэтики и теории литературы.

¹⁶² Нина Павловна Соколовская-Саконская (наст. имя – Грушман Антонина Павловна). Подробный критико-биографический очерк о ней см. в кн.: Приходько 1972: 136–162. Совершенный вариант очерка: Приходько 1980: 60–88.

¹⁶³ В «Фактуре слова» (1992: 29) Крученых цитирует ее:

Из всех прочитанных мною 200000 поэтесин, я мог выудить только у одной приемлемые строчки:

ЛЕТНИЙ ДОЖДЬ.

...Весело было смотреть, как на мокрые доски

Прыгнул радуги спелый осколок ..

...Резвый гром, бросая кегли,

Ещё скакал через крыши и трубы...

¹⁶⁴ «Памяти Хлебникова» кажется чуть ли не возвращением к классике или подпеванием «Ахматкиной», что не удивительно, принимая во внимание круг чтения Саконской в 1910-х годах: помимо Достоевского и Льва Толстого, – Блок, Ахматова.

Заросший мхом дремучий лик

Я сравнивала с Горним Садам,

Затем, что голубиным взглядом

Был он и благостен и дик.

Нерастворим, неопалим

Среди возни земных соринок

Так мне ли по грехам моим

Постичь отшель его тропинок.

«Пушкинский» ямб, катрены с обычными видами рифмовки – опоясывающей и перекрестной. Нет заумных неологизмов, разве что сомнение возьмет насчет слова «отшель», однако если и отсутствует оно в словарях, то должно жить в вольном языке, поскольку «отсель» и «отшельник» происходят от единого корня. Это пример естественной речевой анаграммы. Образ «председателя земного шара» максимально возвышен, одический стиль определяется торжественной лексикой, церковнославянским синтаксисом, перезвоном в стихах («*мне ли по грехам моим*»). Другое дело – звуковая инструментовка. Все начинается любимым крученыховским «з», повторенным в зачине второго стиха. Первые две строки держатся на выразительных, на его слух, звукосочетаниях «ро-ра-ом»; вторые две – на «за-го-взгл-бы».

¹⁶⁵ А.Е. Крученых даже выделяет многочисленные примеры стихов Саконской в отдельную часть – «От импрессионизма к сдвиговому образу»:

«Трагедия – сдвиг души – естественно выливается в резких, сдвиговых, образах:

ДЕТСКОЕ ОТЧАЯНИЕ

Луна пришла на ходулях

И постучалась в стекло,

Где это мы? Не в аду ли?

Так невозможно светло!..

<...>

Здесь образы уходят в «наобумные» дали!..

От сдвиговых образов один шаг к сдвиговым словечкам к поэтическому словотворчеству, словообразу:

Там старая зима из матовых серебринок
Зимяткам маленьким нашла перелинок.

.....
Узкие врата прощальни
Я запереть не могла...

.....
Рыбка у зыбки таясь
Лакала из глаз ребенка
Выпученные об едки дифтерита
Прямо из карусельного кружева
Ночью выпал бордюрный мальчик
В червячью, мягкую ямку.

Ямка – могилка, вякающая, неприятная, – звукообраз!

Может быть дальнейший путь поэтессы – заумный язык со всем его звуковым и образным богатством!..»

¹⁶⁶ В дальнейшем Саконская продолжала писать на заказ. Она включилась в идеологическую кампанию борьбы за мир, развернутую на рубеже 40–50-х годов, – ее поэма «Плащ партизана» (1950) стоит в ряду с другими произведениями подобной тематики – поэмой «На страже мира» С. Маршака (1951), сборниками стихов «Песня мира» Г. Рублева (1950), «Избранные стихи» К. Симонова (1951).

¹⁶⁷ Связь между стихами футуристов и советской поэзией для детей 20–30-х годов ослабевала не только из-за распространения дидактизма на все формы литературного творчества, но и в силу партийно-государственного наступления на футуризм. В «Сдвигологии русского стиха» А.Е. Крученых приводит письмо к нему поэта В.П. Катаева, который, подобно Н.П. Саконской, впоследствии занялся творчеством для детей.

¹⁶⁸ Еще в начале первой мировой войны Асеев, ученик французских и русских символистов, перешедший в стан футуристов, отринул старый обожженный мир, сохранив верность одной детской поэзии («Еще! Исковерканный страхом...»): «А может, мне верить уж не с кем, / и мир – только страшная морда. / И только по песенкам детским / любить можно верно и твердо». Н.Н. Асеев с охотой писал стихи для детей, продолжая ту линию своего творчества, которая начиналась с публикаций в дореволюционной детской периодике.

¹⁶⁹ У К.И. Чуковского (1991: 16–17; 322–323) был личный счет к поколению отцов, ходивших в народ. Николай Корнейчуков родился в голодном 1882 г. Петербургский студент, его отец, бросил крестьянку с двумя детьми.

¹⁷⁰ Ранние записи Чуковского содержат едкие реплики в адрес Толстого, Короленко, Гаршина и других «столпов» народничества. Девятнадцатилетний автор восхищен Пушкиным и – «не люблю я Белинского» (Чуковский 1991: 14). 10 дек. 1901 г. он признается, что перечитывание Чехова больше не производит на него впечатления, и тут же планирует: «Кстати: нужно написать рождественский рассказ. Назвать его: Крокодил. (Совсем не святочный рассказ.)» (там же, с. 16). Запись от 21 окт. 1907 г.: «<...> читал <...> Овсяннико-Куликовского о Достоевском – пресно. <...> Думал о своей книге про самоцель. Напишу ли я ее – эту единственную книгу моей жизни? Я задумал ее в 17 лет, и мне казалось, что чуть я ее напишу – и Дарвин, и Маркс, и Шопенгауэр, – все будут опрокинуты. Теперь я не верю в свою способность даже Чулкова опровергнуть и только притворяюсь, что высказываю мнение, а какие у меня мнения?» (там же, с. 32).

¹⁷¹ Поиски в ней антисталинского подтекста ничего не дали. Образ таракана использовал

Чуковский в каких-то разговорах с А.Н. Толстым, уговаривая его вернуться в Россию. Л. Троцкий (1991: 80), упомянувший об этом, объявил Чуковского «мужиковствующим интеллигентом», «юродствующим в революции» и едва ли не первым начал его травлю: «Таракан, как “изюмина национального духа”! Какая это в действительности поганенькая национальная приниженность и какое презрение к живому народу! <...> Стыд и срам! Срам и стыд! Учились по книжкам (на шее у того же мужика), упражнялись в журналах, переживали разные “направления”, а когда всерьез пришла революция, то убежище для национального духа открыли в самом темном тараканьем углу мужицкой избы» [Имеется в виду угол с иконой. – И.А.].

¹⁷² ССм. очерк К.И. Чуковского «Д.С. Мережковский» (Соч.: В 15 т.: Т. 6: 2002). Он сделал много записей о Д.С. Мережковском и З.Н. Гиппиус в своих дневниках 1900–20-х годов (1991: 455). Тон этих записей по большей части язвительный.

¹⁷³ Египетская тема развита также в романах Д.С. Мережковского «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (Прага, 1925) и «Мессия» (Париж, 1928). Язык этих романов отличается теми же особенностями, что и «Рождение богов: Тутанкамон на Крите».

¹⁷⁴ З.Н. Гиппиус с прохладой отнеслась к «Крокодилу», но «Двенадцать» вывели ее из равновесия, она даже разорвала отношения с Блоком. Причем поэт был заранее уверен, что при встрече она не захочет подать ему руку. Возможно, ее задела некоторые строки или образ Ваньки. В 1917–1918 гг. у Мережковских часто бывал матрос Ваня Пугачев, сделавшийся начальником (блоковское «Вот так Ванька...»): «“Революционный деятель” в марте, над рассуждениями которого я умилялась, усмиритель апреля и июня, сметливый, хитрый <...>. Теперь он форменный мародер самого ловкого типа. <...> Говорит, говорит без конца <...>, ходит в богатейшей шубе, живет в 25 комнатах, ездит на своей лошади (когда не путешествует), притом клянется, что не “большевик”, не “коммунист”, и я ему в этом верю» (Гиппиус: Дневники 1999: II: 162). Побег Керенского организовывал также некий матрос Ваня. «Удалец-молодец» Ваня Васильчиков похож не только на Ваню Пугачева, но и на героев массовых агиток, стилизованных под лубок, которые распространялись в годы первой мировой войны. Наиболее популярный их герой – Василий Теркин.

Последняя встреча Блока и Гиппиус состоялась 20 сент. (3 окт.) 1920 г. Ее отметили в дневниках не только сами ее участники, но и Чуковский – со слов Гиппиус. Эта встреча в трамвае имела особое значение для двух символистов, поддерживавших отношения 16 лет и исчерпавших эти отношения в обстановке большевистского переворота.

¹⁷⁵ Речь русской богемы начала XX в. – особая тема для филолога. Возможно, утрачена для потомков большая часть этого лексикона. Вполне возможно, трудность дешифровки подтекстов некоторых текстов связана с утерей слов-ключей.

¹⁷⁶ В те годы появилась первая анимационная лента с использованием насекомых, в том числе мух, однако нет твердых фактов для проверки гипотезы о знакомстве писателей с этой экспериментальной киноработой.

¹⁷⁷ Знакомство Белого с Мережковскими состоялось 6 дек. 1901 г. Воспоминания об этом событии и многолетнем участии в коммуне Мережковских записаны Белым в 1930 г. и опубликованы в 1933-м («Начало века», издание ГИХЛ). Ко второму тому воспоминаний Белый приступил в Крыму (в Судаче) в середине июля 1930 г., а в начале сентября в Алупку приехал Чуковский и привез на лечение смертельно больную дочь Мурочку. Белый и Чуковский не встречались в Крыму.

¹⁷⁸ При жизни автора в России были опубликованы очерки: «Умер ли Менелик?» («Нива», 1914, № 5) и «Африканская охота» (литературное и научно-популярное приложение к ж. «Нива», 1916, № 8; второе издание – в посмертном сборнике «Тень от пальмы», 1922). В нью-йоркской газете «Новое русское слово» (16 дек. 1917 г.) увидела свет «Записка об Абиссинии» в переводе с франц. Г.П. Струве. Среди запоздалых публикаций есть три материала: «Африканский дневник» (часть листов его утеряна; «Огонек», 1987, №№ 14, 15), неокончен-

ная статья «Африканское искусство» и «Неизвестные страницы путевого дневника, привезенного из Африки в 1913 г., и отдельные мысли на эту тему из писем поэта» («Наше наследие», 1988, № 1).

Таким образом, очерки в «Ниве» являются общедоступной по тому времени литературной публицистикой, а «Африканский дневник», «Африканское искусство», «Записка об Абиссинии» и «Неизвестные страницы путевого дневника...» – своего рода «конспекты» рассказов и диалогов с различными собеседниками, не увидевшие света в свое время. Как установлено, «Африканская охота» написана в одно время с «Африканским дневником» (Полушин В.Л. Литературно-исторический комментарий. – В изд.: Гумилев 1991: 349).

В жанрово-стилевой основе африканистики Н.С. Гумилева лежат популярные книги о путешествиях в Африку (Д. Ливингстон, Г.М. Стенли, Л.Ф. Черский, Е.И. Чижов).

¹⁷⁹ «Известный египтолог» – абиссиновед, востоковед, профессор Б.А. Тураев (1868–1920) – поддержал научные планы Гумилева.

¹⁸⁰ Из письма Гумилева к Ф.К. Сологубу (6 июля 1915 г.): «До сих пор ни критики, ни публика не баловали меня выражением своей симпатии. И мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте, хотя, конечно, искусство для меня дороже и войны и Африки» (Гумилев 1991: 238).

¹⁸¹ Публикация «Записок кавалериста» была закончена на семнадцатом выпуске, в связи с переходом Гумилева, уже в офицерском чине прапорщика, в 5-й гусарский Александрийский ее величества государыни императрицы Александры Федоровны полк; там разрешения печатать дневниковые записки ему не дали. Неизвестно, продолжил ли писатель записывать свои военные впечатления.

¹⁸² Текст не дает возможностей согласиться с утверждением М.Ю. Васильевой (2001: 53): «Автор значительно поколебал красивый миф о войне».

¹⁸³ Заметим, что здесь неизвестно, какой из переводов читал Гумилев: старый, Гнедича, или новый, Минского. По поводу последнего перевода есть отрицательный отзыв В.Я. Брюсова. (Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову 1927: 22–23, 70).

¹⁸⁴ Новая тема заинтересовала не только Чуковского. Детские письма, рассказы, стихи и рисунки, показывающие губительное влияние войны на молодое поколение, вошли в сборник «Дети и война». Его составитель С.А. Левитин позже изменил название («Интересные незнакомцы», М.: Гослитиздат, 1919). Предисловие написал М. Горький, принимавший в подготовке сборника деятельное участие. Материалы собирались у Горького, частично публиковались в ж. «Русская школа» за 1915 г. – в серии статей под общим названием «Дети и война». В 1916 г. сборник, наполовину набранный, был конфискован цензурой и вышел только в 1919-м в Государственном издательстве в серии «Научно-популярная библиотека».

Второй номер «Русской школы» (1915: 1) открылся статьей А. Калмыковой «Как отразилась война в жизни детей и какие задачи поставила она нам, взрослым, родителям, воспитателям»: «Мы живем войной, грозным явлением мировой жизни, уже 7-й месяц... Первым властным побуждением было <...> оградить детей от войны во что бы то ни стало!.. Мы скоро должны были убедиться в невозможности такой изоляции <...>. Мы столкнулись <...> со стихией».

¹⁸⁵ Сюжет побега детей за приключениями широко эксплуатировался и в 20-е годы. См., например, сборник «Бежим в страну краснокожих!» (1923), составленный из переделок рассказов В. Дмитриевой («Путешествие в Африку»), Н. Гарина-Михайловского («Бегство в Америку»), А. Чехова («Монтигомо – Ястребиный Коготь»). А также познавательную книгу П. Тупикова (наст. имя – Павел Георгиевич Низовой) «Комсомольцы в дебрях Африки» (1923) – о том, как два друга из Одессы по заданию комсомольского комитета отправляются в Африку: «Целью их поездки было: войти в непосредственное сношение с центральной организацией [местной коммунистической организацией молодежи. – И.А.] и получить от нее

полную информацию как о движении трудящейся белой и черной молодежи, так и об условиях ее жизни вообще» (Тупиков 1923: 10).

¹⁸⁶ Крученых А. Фактура слова. Декларация (Книга 120-ая). – М., 1923 (цит. по кн.: Крученых 1992: 18). См. также первый вариант «Футуристов» К. Чуковского, 1914 г. (Чуковский 1969).

¹⁸⁷ Из записей Чуковского в дневнике (1991: 59):

«22 июля. Был у меня Крученых. Впервые. Сам отрекомендовался. <...> – Целый день в карты дуем, до чертей. Теперь пишу пьесу. И в тот день, когда пишу стихи, напр.

Бур шур Белямотокией –

Не могу писать прозы. Нет настроения. – Пришел Репин. <...> И.Е. сказал ему:

– У вас такое симпатичное лицо. Хочу надеяться, что вы скоро сами плюнете на этот идиотизм.

– Значит, теперь я идиот.

– Конечно, если вы верите в этот вздор»

В 1968 г. тяжело больной Чуковский (там же: 448) оставил в дневнике скорбную запись: «Умер Крученых – с ним кончилась вся плеяда Маяковского окружения. <...> Замечательно, что Таня, гостящая у нас, узнав о смерти Крученых, сказала то же, что за полчаса до нее сказал я: “Странно, он казался бессмертным”».

¹⁸⁸ «Я буду последним идиотом, если скажу: “Товарищи, переписывайте Алексея Крученых, с его «дыр бул щыл”. Нет, мы говорим: когда ты даешь революционную боевую песнь, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а подбирай слова, которые выработали до тебя поколения предыдущей литературы, чтобы два раза не делать одной и той же работы» (Маяковский 1959: 270–271).

¹⁸⁹ Н.С. Ашукин (1890–1972) занимался литературной работой с 1906 г. Печатался в детских журналах «Тропинка», «Родник», «Солнышко», «Проталинка». Критик, поэт, литературовед, библиограф. Вместе с женой М.Г. Ашукиной (1894–1980) составил сборник «Крылатые слова» на основе произведений Крылова, Грибоедова, Пушкина, Гоголя и др., который не раз переиздавался и был распространен в школьных и детских библиотеках.

¹⁹⁰ Раннюю поэзию Городецкого сближал с «городскими» стихами Некрасова и народнической поэзией А.В. Луначарский, когда в начале 30-х годов писал предисловие к сборнику избранного, который так и не вышел (Енишерлов В.П., Прохоров Е.И. Комментарии // Городецкий 1987: Т. 1: 426).

¹⁹¹ С.М. Городецкий постепенно переходит к другим жанрам. Он пишет «Воспоминания о Блоке» (Печать и революция». – 1922. – Кн. 1), выступает с докладом на вечере памяти С.А. Есенина во втором МХАТе («Читатель и писатель». – 1928. – № 1).

¹⁹² Один из виднейших большевиков, Е.М. Ярославский (1878–1943) на II съезде безбожников призвал считать текущий 1929 год 12-м годом «нашей эры» и отказаться от летоисчисления «христианской эры» (и в научной литературе начали употреблять новую датировку). По его инициативе создавались «безбожные ударные» заводы и колхозы, а на их примере – «безбожные» детские учреждения. Таким образом, XX век, получивший еще в 1914 г. характеристику «мальчишки злого», вновь «помолодел». «Страной-подростком» гордился В.В. Маяковский. Произошло смыкание концептов «век», «страна» и «дитя-подросток».

¹⁹³ Подробнее об игре, комическом и религиозно-философском миропонимании писателя см.: Курганова 2001.

¹⁹⁴ Надо иметь в виду разность и вер, и глубин личной религиозности писателей.

¹⁹⁵ Воронский вторит идее Троцкого, вынесшего из марксизма убеждение о том, что главная роль революции в отсталой России – сдетонировать революции за рубежом и с помощью «освобожденных» более развитых стран устроить социализм в СССР. Такая интер-

претация послужила защитой произведению, в котором на деле «крестьянский вопрос» решался отнюдь не троцкистски.

¹⁹⁶ Рецензия Н. Кубикова «А. Неверов. «Ташкент – город хлебный»» опубликована в ж. «Печать и революция», 1923, № 7, с. 273–274. Цит. по изд.: Русская советская литературная критика 1981: 281.

¹⁹⁷ Икона была писана по благословению старца Оптиной пустыни прп. Амвросия, ею он благословил основанную им Казанскую Шамординскую женскую обитель. Богородица изображена сидящей на облаках, ее руки распростерты на благословение, а внизу – сжатое поле, на поле среди трав и цветов – снопы ржи. Фотографии иконы «Спорительница хлебов» почитались за святыню.

¹⁹⁸ Любимые писатели Багрицкого – Ш. Костер, В. Скотт, М. Рид, Э. По, В.В. Маяковский, Н.С. Гумилев. Взятые в целом, эти меты характеризуют типичное этическое и эстетическое восприятие многих подростков и юношей в первые полтора-два десятилетия XX в. – восприятие романтиков, идеалистов, мечтателей. Начитанность Багрицкого отмечали Ю.К. Олеша, В.П. Катаев, Л.И. Славин, К.Л. Зелинский, В.В. Тренин и Н.И. Харджиев и др. «Подражательность стихов Багрицкого тех лет очевидна. И тема, и подбор образов, и лексика – все было подчинено псевдоромантическому штампу» (Гринберг 1940: 6). Гринберг выводил его поэзию из-под удара политических гонителей: не поминая имени Гумилева, сравнивать влияние акмеизма и кубо-футуризма, размежевать творчество Багрицкого и требования «перевальцев» и конструктивистов, провозгласить победу лирики Багрицкого над «есенинщиной», сблизить ее с лирикой Маяковского советского периода и т.д. В книге Гринберга много объективных идей, учтенных в нашей работе.

¹⁹⁹ См.: «Тиль Уленшпигель» («Весенним утром кухонные двери...»), 1918, 1926, два стихотворных монолога «Тиль Уленшпигель», оба – 1922, «Встреча», 1923, 1928, а также «Стихи о поэте и романтике», 1925, «Происхождение», 1930, поэма «Февраль», 1933–34.

²⁰⁰ «...Несмотря на то что Багрицкий числился за определенной литературно-творческой группировкой (сначала – за “Перевалом”, потом – за Конструктивистским центром), этому обстоятельству большого значения как-то не придавалось. Путь свой он прошел под влиянием общих процессов, совершавшихся в среде, близкой к пролетариату, демократической интеллигенции)», – писал Е. Трошенко (Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников 1973: 176).

²⁰¹ Противоречие между отчетливо слышимой переключкой с Ходасевичем и заявлениями Багрицкого о неприятии его поэзии отметил К. Анкудинов (1997) с позиций «вольной» критики.

²⁰² К. Анкудинов (1997) отметил мотив «подменного» века, подтвердив связь между «веком-часовым» Багрицкого и «веком-волкодавом» Мандельштама: «Фактически в этом споре оказался восстановленным знакомый по классицистическим трагедиям конфликт между долгом и чувством <...> Багрицкий выбрал стоический путь участия в игре, навязанной эпохой (несмотря ни на что). Мандельштам откликнулся выбором эпикурейского пути заведомого неучастия в делах века сего. <...> оба этих пути совершенно абсурдны <...>».

²⁰³ Двенадцать лет по византийской традиции – возраст первого выбора: уйти в монастырь или остаться в миру.

²⁰⁴ Обэриутов принято считать продолжателями футуристов, неофутуристами. Это верно, если иметь в виду раскол внутри самого футуризма. Хармс часто и с симпатией упоминает Хлебникова, цитирует его, играет с его текстами, но имя Маяковского не звучит. Хармс пошел путем Хлебникова и отверг путь Маяковского и других левовцев с их лозунгами социального утилитаризма искусства.

²⁰⁵ На рубеже XIX–XX вв. внимание к школьной богословской драме заметно возросло (книги П.О. Морозова, В.И. Резанова, Н.И. Петрова). Школьные драмы привлекали внимание тех, кто увлекался средневековьем и польской культурой.

²⁰⁶ Имеется в виду долгая, с начала 1920-х годов, работа Багрицкого над сюжетом о грешном Поэте, отказавшемся от милости Господа. История его поэмы для театра «Харчевня» изложена в кн.: Александров 1993: 139–140. «Харчевня» послужила основой поэмы «Трактир» (последний вариант 1933 г.). Здесь прежняя тема – о поэте, покинувшем стезю творчества ради сытой и спокойной жизни, – обрела иную трактовку. Багрицкий и сам попал в «харчевню», устроенную властью для пролетарских писателей, – переселился из пригородного Кунцева в Москву, в просторную квартиру. Нищета больше не грозила его семье, он получал щедрый по тем временам паек – и не мог отказаться от него. Он переписал «Трактир», восхищавший современников верой в победу Поэта над собственным желудком. Теперь он показывал гибель Поэта в «трактире» НЭПа.

Признаки школьной пьесы в «Трактире»: аллегорическая обрисовка персонажей, композиция и соотношение персонажей. Главным отличием «Трактира» от школьных пьес является антибогословское, еретическое нравоучение, средневековая форма, в соединении с формой символистской драмы, использована автором для достижения иной цели – возвысить и одновременно разоблачить образ Поэта. В школьных пьесах события разворачиваются в надчеловеческой выси, где с персонажами-аллегориями, библейскими персонажами может встретиться лишь Грешник – воплощение всего человечества. Багрицкий использует вместо аллегории символ – соединение конечного, конкретного с бесконечным. Стил «Трактира» также отличается от абстрагированности школьной пьесы: множество конкретных деталей, московский колорит, смешанный современно-средневековый фон. Психологические мотивировки, хотя и лишенные индивидуальной окраски, определяют ход действия (в школьной пьесе их нет).

Жанровые константы «Трактира» названы в начальном монологе Чтеца – «нравоучительная повесть о жизни и о гибели певца» – для неудачников; «печальная повесть о жизни и о гибели певца» – для имеющих кров и стол; в публикациях произведение значится поэмой. При том оно имеет формальные признаки драматургии: два посвящения – ироническое и романтическое, в которых раскрывается цель сочинения (функция пролога); монологи действующих лиц – Певец, Чтец, Гонец (посланец Господа), Голос (в школьной драме частый аллегорический персонаж – «Глас вышнего»); описание сценической декорации, ремарки. Сюжетный конфликт – выбор Певца между голодной жизнью на земле и сытостью в Господнем Трактире – восходит к сюжету спора Грешника с Господом. Каноны школьной драмы нарушены на смысловом уровне: бунт Певца против воли Господа остается без наказания, вместо устрашающе-поучительной развязки автор предлагает выслушать почти площадной по грубости диалог главных героев и «исполняет» волю грешного Певца – вернуться на землю.

²⁰⁷ Е.П. Люборева (1964: 194–195) обратила внимание, что все три поэмы объединены в трилогию: «“Последняя ночь”... освещает историческое прошлое, “Человек предместья” – поэма о наступлении на собственническую психологию, а “Смерть пионерки” рассказывает о нравственном подвиге больной девочки...»; «Общность поэм оттеняется их эпиграфами». В целом разделяя эту точку зрения, отмечу, что в истории создания трех поэм «Смерть пионерки» резко отличается от двух других неожиданным поводом к написанию и иным творческим посылом – написать как можно проще, по-детски.

²⁰⁸ Еще в Одесском Оперном театре Багрицкий мог познакомиться с азами оперного построения, а в 1932–33 гг. им были написаны песни для либретто оперы по мотивам его «Думы про Опанаса» для Государственного музыкального театра имени Вл. Немировича-Данченко, позже – песни для радиокомпозиции «Тарас Шевченко».

²⁰⁹ Этот источник был известен поэтам 20-х годов. В «Столбцах» (1929) Н.А. Заболоцкого есть образ заснеженного извозчика, чей конь напоминает Слейпнира – восьминогого жеребца бога Одина: «и восемь ног сверкают / В блестящем его животе».

^{ссx} И. Гринберг (1940: 35–36) привел цитату из работы К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» в подтверждение мысли о том, что для Багрицкого, как и для поэтов буржуазной эпохи, «история некоторое время являлась формой подхода к современности»: «Предания всех мертвых поколений тяготеют кошмаром над умами живых. Как раз тогда, когда люди, по-видимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, <...> они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории». И далее: «В этих революциях заклинание мертвых служило для возвеличивания новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения на практике, – для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком».

^{ссxi} Документальное описание этих явлений было сделано за рубежом на основе данных советской печати: Зензинов В. Беспризорные. – Париж, 1929. Из книги В. Зензинова следует, что большинство взрослых того времени могли видеть умирающего ребенка. Духовно-психическая и физическая гибель юного поколения имела значение национальной катастрофы, ясно осознаваемой в обществе.

^{ссxii} Селивановский А.П. Из статьи «Эдуард Багрицкий» (Русская советская литературная критика 1981: 357–359). См. также публикации: Селивановский А. Эдуард Багрицкий // Селивановский А. Поэзия и поэты. Крит. статьи. – М., 1933; Селивановский А. Эдуард Багрицкий // В литературных боях / Вступ. ст. Ф. Левина, Н. Стальского. – М., 1959.

^{ссxiii} Беспалов И.М. Из статьи «Поэзия Эдуарда Багрицкого» (Русская советская литературная критика 1981: 359). См. также публикации в ж. «Литературный критик», 1936, № 9; Беспалов И.М. Статьи о литературе. М., 1959.

^{ссxiv} Критические и литературоведческие работы, посвященные Гайдару, составляют объект кандидатской диссертации М.В. Казачок (2005).

^{ссxv} См.: Арзамасцева И.Н. О Гайдаре, оставленном позади // Детская литература. – 1997. – № 1. – С.14–18. Автор благодарит (посмертно) Е. Таратуту, критика и редактора детской литературы, хорошо знавшую писателя, за интерес и одобрение, с которыми была встречена эта полемическая статья. Нельзя не вспомнить с благодарностью Т.А. Гайдара, телефонный разговор с ним помог прояснить ряд существенных вопросов. Благодарим Б.Н. Камова, биографа Гайдара, за подробные консультации и поддержку нашего научного начинания.

^{ссxvi} Проблема расшифровки псевдонима изложена нами в статье: Арзамасцева И.Н. Что мог читать Гайдар? // Перечитывая Гайдара сегодня... / Сб. статей / Сост. А.В. Ситиленкова, Т.В. Рудишина, Л.Н. Муравьева. – М., 2004. – С. 7–27. Нами добавлены две версии расшифровок. Во-первых, Гайдаром зовут героя «сцен из арестантской жизни» под общим названием «Тюрьма» (1901) А.И. Свирского (подробнее см.: Арзамасцева И.Н. Свирский (Русские писатели XX века 2000: 621–622). Во-вторых, литовское слово, по-русски звучащее как *гайдар*, означает «петух», вещая птица. Не настаивая ни на одной из версий, поставим вопрос о причине замены фамилии. Первое предположение: Голиков дорожил фамилией, известной в военных кругах, и хотел писательскую часть своей жизни выделить. Второе: ему пришлось использовать псевдоним из-за писателя-однофамильца (среди поэтов балмонтской школы был рано умерший поэт Голиков).

^{ссxvii} Этот период освещен в биографической повести Б.Н. Камова «Рывок в неведомое» (1991), написанной на обширном документальном материале.

^{ссxviii} Б.В. Шкловский (1938: 155–156) от имени своего поколения свидетельствовал: «Чте-

ние дореволюционного гимназиста похоже на чтение дореволюционного мещанина, – имея в виду повальное увлечение книгами с индейцами, сыщиками и т.п. «Купер, Майн-Рид, Вальтер-Скотт читался нами, но мы пропускали описания. Пушкин, Гоголь жили рядом. Так как они жили и в хрестоматии, то подойти к ним было труднее: они казались заключенными в воздух класса, в воздух города, а мы уходили в подводное царство индейцев, как в монастырь. Были еще книги Чарской. <...> Это тоже были своеобразные индейцы. <....> Диккенса мы почти не читали. В настоящую литературу мы всходили трудно. Я без шутки скажу – труднее, чем неграмотные».

^{ссxix} Гайдар А.П. Школа.

^{ссxx} Гоголевская традиция в рассказе «Чук и Гек» рассмотрена нами в главе о Гайдаре (Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учеб., с. 344–346).

^{ссxxi} Гайдар А.П. Обыкновенная биография. – Ч. 1-я. Веселый час. – М.-Л.: Московский рабочий. – 1930 [Роман-газета для ребят.]; Гайдар А.П. Школа (Повесть.) Рис. С. Герасимова. – М.-Л., 1930.

^{ссxxii} «Школа» Гайдара была не единственным произведением на тему гражданской войны для детей «среднего и старшего возраста». Огромную популярность имела повесть «Красные дьяволята» П. Бляхина, в особенности из-за одноименного кинофильма. Книга в первом издании (Баку, 1 часть – 1923, 2 часть – 1926) имела подзаголовок «Повесть о подвигах и приключениях трех подростков на фронте гражданской войны», красноречиво говоривший о художественно-стилевых особенностях ее. Форма военной повести здесь сочеталась с формой рассказа о шпионах-разведчиках, в структуре жанровых моделей массовой литературы о достоверности и психологизме в изображении детей на войне не могло быть и речи. В рекомендательной библиографии повесть получила противоречивую оценку: «Трое детей – герои гражданской войны, с Буденным против Махно. Сенсационная повесть в духе и стиле “Пинкертонов”. Вызывает большие педагогические возражения. Без сомнения будет любимой детской книгой» (Новые детские книги 1924: 87).

Более правдива автобиографическая повесть Г. Мирошниченко «Юнармия». Первым отдельным изданием она вышла в 1933 г. и до войны была переиздана пять раз. Писатель рассказал о себе и своих друзьях, участниках гражданской войны. Главным героям от одиннадцати до четырнадцати лет, но дела их по-настоящему серьезны и опасны. «Юнармию» отличает от «Красных дьяволят» и «Школы» жесткость реалистических описаний, местами доходящая до натурализма, а главное, отсутствие сказово-эпического стиля, столь характерного для прозы Гайдара. Образы детей мало индивидуализированы, но и типичное в них не обобщено. Мирошниченко не показал, как гибли дети в гражданской войне, хотя правда истории легко угадывается в повествовании, полном сцен смерти взрослых. Многие эпизоды написаны очевидцем, и в этом самая большая ценность «Юнармии».

Повести Бляхина и Мирошниченко объединяет стремление показать успех военных предприятий мальчишек, воюющих на стороне красных. На их фоне яснее видится стремление Гайдара уйти от укоренившейся литературной модели повести о войне – прочь от военной романтики, ближе к художественному психологизму.

^{ссxxiii} «Как самому построить автомобиль», «Как сделать одноламповый регенеративный приемник» (обе – 1929), «Как самому построить паровую машину и паровой котел» (1930), «Как пользоваться детским телефонным аппаратом» (1935) и еще многие другие. Такую литературу выпускали не только детские издательства, но сами станции, взрослые газеты, комсомольские организации и даже заводы.

^{ссxxiv} Доктрина М.Н. Тухачевского строилась на идее «войны машин», а противостоявшие ему С.М. Буденный и К.Е. Ворошилов делали ставку на кавалерию.