

В. А. Рогачев

ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ  
И РАЗВИТИЯ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ  
ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ  
20-Х ГОДОВ

Жанрово-стилевые аспекты



## ВВЕДЕНИЕ



Известная с 30-х годов реплика К. Станиславского применительно к литературному творчеству прозвучит, наверное, так: для детей нужно писать как и для взрослых, только намного лучше. Моделирование детского и юношеского мира в искусстве есть универсальная педагогика эстетики и педагогическая эстетика, исследующая социально-этический космос завтрашней жизни людей, начально-реальную жизнедеятельность каждого нового поколения. Ему, этому поколению, по-своему расшифровывать исторический код цивилизации от азбуки до тайны жизни вообще, заново открывать идеино-художественный алгоритм своей социализации, осознанно формировать свое деятельное отношение к бытию, постигать значимость идеологического и нравственного выбора в целях переустройства себя и мира, создания социума, в котором «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех»<sup>1</sup>.

Детская литература — особое искусство духовного воспитания растущего человека, имеющее своей сверхзадачей создание социально-нравственного фундамента личности, которая в системе «для-себя и для-всех-бытия» обладает способностью быть гуманно и творчески воспитуемой и самовоспитуемой. В конечном итоге цель детской литературы — консенсус объективно-субъектного взаимодействия художника и детства во имя гармонического развития личности и жизнедеятельности по законам красоты.

В современной сложнейшей мозаике человеческой цивилизации все очевиднее становится приоритет общечеловеческого блага, родовых сущностных сил человека, направленных на сохранение и развитие глобальных гуманистических ценностей. Универсальная концепция жизни включает в себя концепцию детства и детскости художника, непосредственно связанного с юным поколением в системе створчества. Писатель, обратившийся к теме детства или полностью занятый творчеством для детей, во многом углубляет свое художественное постижение мира, как бы очищает себя от негатива профессиональной заданности, замкнутости. Он заново пересоздает себя, набирается свежих сил в путешествии в собственное детство, но при этом берет в товарищи новую юность, передавая свою веру в диктат добра, устраивая для нее свою школу радости и прогрес-

сивной перспективы творчества для детей. Таков суммарный оценок и детерминант в фольклоре, мировой гуманистической художественно-педагогической практике, такова точка зрения философов, психологов, политических, общественных и научных деятелей от античного мира до наших дней. Лишь в подобном измерении детский автор способен передать особенности мировосприятия юного индивида в идейно-эстетическом поле своего текста, постичь его соответствие всему богатству человеческой и природной сущности.

Вспомним потрясение современного сказочника и фантаста Р. Бредбери, когда он впервые поднялся на самый верх пускового комплекса космического центра США: «Я был там, в мире, который ощущаю своим, в котором я родился и который не существовал в момент моего рождения. И я отчаянно искал метафору, которая могла бы передать мои чувства... Я нашел ее: это было нечто необъятное, как будто я проник в голову Уильяма Шекспира и совершил путешествие по его мозгу! «Не спрашивайте себя больше с ужасом: «Быть или не быть?», ответ — перед вами. Не спрашивайте себя больше, глядя на ракету: «Зачем все это? Когда же это кончится?» Да, конец наступит. Земля не вечна. Прах или звезды. Выбирайте. Я выбирал звезды». ...запуск. Чтобы запустить ракету, нужна частичка поэзии. И души всех детей... устремляются за ней. Каждый раз, когда я читаю эти стихи в колледжах, молодежь устраивает мне овации. Все дети, все живое — на моей стороне!»<sup>2</sup>

Вспомним И. Канта с его раздумьями о ночном звездном небе над головой и о нравственном императиве... М. Цветаева: «Что знаешь в детстве — знаешь на всю жизнь, но и: чего не знаешь в детстве — не знаешь на всю жизнь»<sup>3</sup>. По данным современного научоведения, детям доступно освоение ряда важных элементов топологических структур, они легче усваивают законы пространства — времени по Эйнштейну, а не по Ньютону, ибо детский интеллект интуитивно универсален и одновременно прост. Конечно, ребенок не знает топологию, но он потенциально готов познать ее принципы. Выходит, что новая область математики продвинулась ближе к основам строения природы. Социологи, психологи, исследуя детское видение мира, получают результаты, схожие в ряде показателей с новейшими данными естественных наук. Детский эгоцентризм, схематическое чувство главного, гениальная интенциональность усиливают познавательный потенциал цивилизации. В то же время детский мир — своеобразная энциклопедия наших общих заблуждений и уникальных форм самоорганизации индивидов, открытых кибернетикой и удачно примененных в психологии. Алгоритм этого духовного богатства — ключ ко многим художественным, но не понятийно-логическим ценностям нашей цивилизации. Ясно, что на дальнейшее развитие ребенка взрослые условия, негативы жизни социума накладывают свой искающей отпечаток, заменяют художественность детского познания мира, его алогические парадоксы, небылицы формально объективи-

рованным взрослым восприятием действительности. Конечно, это необходимо, ибо от реалий не уйдешь — мечта, фантазия, игра, романтика, мажор ритмов, интуиция должны дополняться — но не подменяться! — разумной логикой бытия, сообразовываться с принципами его социально-этических институтов. При подмене же из творчества исчезает детскость, чувство особой длительности времени, ибо каждый шаг вперед в детском познании означает открытие мира! Без этого — нет художника, любой из тех, кто творит, всегда сохраняет память детства как переживание, открытие предметов, явлений, отношений, других людей и др. И в этом смысле детская литература — память-открытие в малом космосе космоса большой жизни — от первородного взрыва до предвидения будущего. По словам Ю. Нагибина, детство — самая важная пора человеческой жизни. Нравственный состав человека образуется в это время<sup>4</sup>. По мысли С. Соловейчика, воспитывать — значит создавать представление ребенка о себе самом как о достойном человеке. Главное оружие педагога — это его вера в ребенка<sup>5</sup>.

Долгое время детская литература не отвечала своей сущности, она была социально и этически ограничена тем ходом вещей в истории нашей цивилизации, который консервировал устойчивое, постоянное, стоял на страже авторитарной педагогики, ее догм и охранял официальные институты и привилегии. Революция, являясь по сути своей органично близкой детскому пути в мире (первооткрытие мира!), создала богатейшие возможности для развития детской литературы.

Энциклопедизм детского мировосприятия, стремление к синтетическому познанию-открытию мира, необходимость обновлять и обновляться в своей жизнедеятельности — все это получило права гражданства в первых партийно-государственных документах РСФСР, посвященных радикальному изменению народного просвещения. Литераторы остро осознавали сложность стоящей перед ними задачи: «Буржуазия приложила все старания к тому, чтобы наши дети чуть ли не с молоком матери начинали впитывать идеи, делавшие их впоследствии рабами. Не нужно забывать, что те же средства, то же оружие годятся для обратных целей... Детская книга, как важное оружие воспитания, должна получить самое широкое распространение, но вместе с тем то, чем сейчас пользуются наши дети, должно быть очищено от яда, грязи и мусора. На обязанности государства лежит дальнейшее и немедленное притом снабжение детей новыми книгами»<sup>6</sup>.

Потребность в новом герое — строителе социалистического общества — определила приоритетность социально-гражданственных критериев подхода к новой детской книге. Эта область деятельности неизменно привлекала В. И. Ленина. Известно, что его идеи повлияли на специальные труды по просвещению Н. К. Крупской: «У нас у обоих осталось в памяти много ярких впечатлений детства, к кото-

рым потом в течение последующей жизни мы не раз мысленно возвращались и обдумывали их. Мы оба знали, что рано пробуждается детская мысль, что взрослые не замечают<sup>7</sup>. Цель детской литературы, по Н. К. Крупской, — всесторонний расцвет детской личности, образно-эмоциональное утверждение коммунистической нравственности. Детский писатель должен учитывать возрастную специфику, искать эффективный образ игры-дела.

Единомышленниками Н. К. Крупской в наркомате просвещения 20-х гг. и литераторами разрабатывались новая концепция детства, проблемы социально-художественного воспитания книгой, решались вопросы формирования революционных идеалов, мировоззрения нового читателя. Необходимыми качествами детской книги были проповеданы фантазия, сказочное начало, познавательная ценность, четкая социальная ориентированность, сатира и юмор. Советский писатель — участник планируемого процесса социального воспитания. Его критика конструктивна, он серьезно изучает тенденции развития юного поколения. Он борется с бездуховностью, вешним, дает романтическую перспективу развития жизни. Особо подчеркивалась роль искусства в самовоспитании юного человека. Отвергался утилитарный подход к детской книге, голая дидактика готовых этических рецептов.

Научно-практическая работа новаторов советской детской литературы — М. Горького, В. Маяковского, С. Маршака, К. Чуковского и др. — плодотворна и в идейно-теоретическом отношении. Они открыли принципы подлинной художественности детской книги, ее самоценный, а не прикладной характер. Они отвергли теорию автономного детства как якобы безмятежной счастливой поры жизни. В их понимании детство — мир сложной, драматичной, богатой духовной жизни, ответственный период, начало начал личности индивида. Истинные творческие и духовные откровения детского писателя необходимы юному читателю и не ограничиваются возрастным адресом произведения, они перспективны в последующем, они интересны и взрослым<sup>8</sup>.

20-е гг. — это время стремительных изменений в социокультурной ситуации в стране, когда в процессе противоречивого переосмысливания прежнего опыта российского искусства рождалась новая литературно-эстетическая система; шел интенсивный поиск решений и приемов. Так «Детский пролеткульт» объявил о том, что истинная детская литература должна опираться только на творчество юных.

Замечено, что в жанрово-стилевых исканиях того времени четко выявляются два направления: на одном полюсе шло интенсивное накопление жанровых решений в духе эпохи («железопсалмы», «электропоэмы», «коммунэры» и т. п.), свидетельствующих о стремлении авторов выразить ее пафос, необычность, быть первооткрывателями. На другом полюсе происходила консервация традиционных жанров. И в детской поэзии «революция потрясла всю жанровую

систему, расширила сферу поэтического, дала литературе массового читателя, изменила адресат посланий, сделала оду агитационной, а балладу героической. Все это привело к смешению; ломке, переосмыслению, трансформации жанров. «Старые» по названию поэтические формы зачастую совершенно изменили своему назначению, свой облик, свою художественную структуру»<sup>9</sup>.

Позитивные и негативные стороны этого процесса особенно рельефно заметны на историческом отдалении. Справедливо определены как изжившие себя многие явления литпроцесса в детской поэзии 20-х гг., но вследствие некоторых перегибов в оценках, общего догматизма нашей историко-литературной мысли 40—70-х гг., крайностей литературоведческих позиций этого времени ряд из них требует явной переоценки.

Современное литературоведение (А. Метченко, Л. Ершов, Ю. Андреев, И. Кузьмичев, С. Петров, А. Субботин, Д. Ивлев, А. Кулинich, А. Карпов, С. Сухих, А. Лурье и др.) дает основательную историко-теоретическую трактовку жанрово-стилевых исканий в русской советской литературе 20-х гг. О распространности и универсальности употребления понятия жанра в те годы, о дискуссиях в этой области в связи с практическим отсутствием разработанной системы типологических категорий метода, стиля, которая формируется лишь в конце периода, пишет А. Субботин. По его наблюдению, «многозначное, но очень «жесткое» понятие жанра оказалось удобным теоретическим инструментом, позволяющим вчerне моделировать художественный процесс»<sup>10</sup>. Категория стиля также была в центре внимания литературных споров 20-х гг. Теоретики ЛГУ считали ее центральным элементом поэтической системы.

Спор о жанрово-стилевых аспектах детской поэзии периода, активный критический диалог о характере жанровых метаморфоз шел практически все 20-е гг. Исследователи ведут дальнейшую разработку проблемы. Так, Д. Д. Ивлев пишет, и эта мысль представляется нам действительно основополагающей, что при анализе литпроцесса следует осознать тот факт, что «революция изменила соотношение «я» и «мира». Отныне лирический герой находится в дружеском контакте с «миром», конкретизирующемся как мир революции. Этот мир устраняет кричащую конфликтность и «неустойчивость» лирического героя. Это не означает, что снимаются вообще все конфликты. Сохраняется конфликт и внешний (с миром прошлого, в частности, с миром мещанства) и внутренний (концентрирующийся как драматизм лирического переживания)»<sup>11</sup>.

Для детской поэзии подобная установка особенно плодотворна, она соответствует ее социальным и художественно-дидактическим задачам. В конкретных явлениях 20-х гг., конечно же, высвечивались и специфические особенности детской поэзии, к примеру, ее принципиальная ориентация на эпические и лироэпические стихотворные жанры и др.

Любопытно отметить, что советское «детское» литературоведение по ряду причин пренебрегает обширными и интересными материалами критико-научной мысли 20-х гг., а между тем детской поэзией занимались тогда серьезно и основательно, начиная с 1918 г. Правда, терминология, манера, стиль критических высказываний слишком для нас непривычны, порою гротескны. Но это не касается публикаций М. Горького, А. Луначарского, Н. Крупской, Я. Зунделовича, Б. Бухштаба, А. Бармина, Т. Трифоновой, Л. Гинзбурга и др. Сегодня редко встретишь в литературоведческих работах ссылки на предшественников, многие авторы заново открывают то, что уже было выявлено в критико-научной литературе тех лет.

Специфика комического в сказочном эпосе Чуковского была проанализирована еще в статьях бюллетеня «Новые детские книги»<sup>12</sup>. Без особой необходимости схематизировали творческий путь С. Маршака, или наоборот, как Л. Кон, видели в ряде его детских поэм 20-х гг. некую вневременность бытия. Диахронический срез почти не проявлялся в исследованиях, объективный, полный по выборке материалов подход подменялся делением на своих и чужих или толкованием отдельных произведений как ограниченно ситуативных, что обличалось искажением реальной картины литпроцесса.

С конца 30-х гг. характер публикаций по истории и теории советской детской литературы стал меняться. Все больше отзывы писателей о коллегах приобретали личностный характер, критики в текущих обзорах и статьях забывали об историко-литературном контексте, литературоведы по вопросам детской поэзии 20-х гг. практически не высказывались. В начале войны перестала выходить «Детская литература», журнал был возобновлен лишь в середине 60-х годов. Круг «детских» критиков и литературоведов к этому времени значительно сузился. Правда, в середине 50-х годов они сумели подготовить ряд обобщающих трудов: появились учебники по детской литературе, специальные сборники, очерки, статьи, была напечатана монография Л. Кон, опубликованы кандидатские диссертации по отдельным проблемам. Однако известные исторические и духовные девиации тех десятилетий, ряд субъективных факторов, репрессии и запрет на многие имена и произведения привели к тому, что в исследованиях возобладала концепция идеино-эстетической бедности советской детской поэзии 20-х гг. Признавались лишь вершины (Маяковский, Маршак, Чуковский), что было, конечно же, справедливо, но почти молчали об обериутах, комсомольских поэтах, о «детском» А. Асееве, Е. Шварце, Е. Чернышевой и др.

В 50-е гг. А. Гречишникова пишет о стихотворении Маяковского «Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?» (1927) как о юннатском, которое надо читать в День птиц (?!). Заметив ironию поэта, она тем не менее трактует произведение как выступление автора против созерцательного отношения к природе: «Не хочет поэт, чтобы ребенок рос беспристрастным наблюдателем природы, ушедшим

от живой действительности»<sup>13</sup>. На ошибочность подобного толкования верно указывала Н. Тимофеева, отметившая, что «комментаторы В. Маяковского не подозревают, что имеют дело с сатирой на «болезни» пионердвижения, указанные ХIV съездом партии. Убийственная насмешка над «барабаноманией», «птичьими делами» пронизывает все стихотворение»<sup>14</sup>. И тем не менее В. Савенко повторила доводы А. Гречишниковой в своей диссертации, игнорируя аргументацию Н. Тимофеевой<sup>15</sup>. Кстати, и Н. Тимофеева не уточняет, что близкая ей точка зрения высказывалась в периодике 30-х гг.

В научно-критической литературе 40—70-х гг. мало наблюдений над жанрово-стилевыми особенностями детской поэзии 20-х гг. А между тем, как уже отмечалось, критика тех лет предпочитала подобный анализ. Так, бюллетень «Новые детские книги» уже в 1923 г. точно обозначил жанровое качество «Тараканища» и «Майдодыра» К. Чуковского как эпическую поэму со сказочным сюжетом. В них автор показал умение «проникать в стихию детства... Мир звериный, рогатый, клыкастый, зубастый занимает центральное место в воображении человека первых десяти лет его жизни. Очень страшный, если бы не смешной. Страх, разрещающийся в смех и кончающийся всеобщим благополучием... Крики, звуки, скачки, пляски, кувырканье, чепуха. Топающий быстрый ритм. Это — детский мир. Бурное наслаждение. Всему этому придана форма поэмы-буфф. Очень культурная и очень блестящая». «Майдодыр» был воспринят как новый Степка-Растрепка, который выгодно отличается от своего знаменного предшественника остроумием, отсутствием грубости и жестокости. Принималась и авторская расшифровка жанрового качества — киносказка<sup>16</sup>.

Традиционно считается, что негативная историографическая реакция современной критико-научной мысли на материалы 20-х гг. связана с засильем в те годы в руководстве детским чтением вульгарных социологов и педагогов. Они пытались резко усилить социально-классовое воспитание юных средствами детской литературы, абсолютизируя значение содержания, идеино-тематической актуальности, во многом пренебрегая законами формы. Верно, что в 20-е гг. гусовские деятели<sup>17</sup> получили почти монопольное право на управление нашей детской литературой. Они ее заорганизовали до крайности, действовали авторитарно, в приказном тоне, пресекая любое иакомыслие. В опалу попали многие традиционные жанры детских книг — сказка, лирика природы и др. Понятно, что во многом резкость их оценок была вызвана борьбой с охранительными мотивами в дореволюционной поэзии, с теорией автономного детства.

К концу периода борьба в детской литературе достигает своего апогея. Авангардисты и наиболее экстремистски настроенная группа просвещенцев начинают массированные атаки на поэзию Маяковского, Маршака, Чуковского и других новаторов. Вкупе с детской секцией РАППа был выдуман термин «чуковщина». Началась трав-

ля, и Чуковский был вынужден в 1929 г. написать письмо с отказом от своих «вредных» произведений, с обещанием создать «передовые производственные стихи». Лишь в начале 30-х гг. после вмешательства Горького, протестов ряда литераторов эти нападки резко пошли на убыль, критико-научная мысль начала пересматривать творчество новаторов, одновременно «забывая» о многих интересных публикациях. Только с середины 70-х гг. появляются работы с более широким и многоаспектным осмыслением литпроцесса в советской детской поэзии 20-х гг.

В ряде трудов по специфике нашей поэзии для детей (К. Чуковский, С. Маршак, М. Петровский, И. Лупанова, В. Лейбсон, Ст. Рассадин и др.) верно показано своеобразие отношений формы и содержания в детской поэзии, когда формально-игровой элемент структуры как бы ведет все художественное целое, разумеется, по-особому выражая содержательное начало, задавая метр и ритм, эмоциональный тон стиха. Надо отметить, что понимание этих особенностей было присуще уже ряду публикаций самого начала 20-х гг.

Целью данного исследования является определение и анализ системы жанров русской советской детской поэзии 20-х гг. как уникальной сложной идейно-эстетической целостности, реализующей принципы и свойства творческого метода в детской литературе, его возможности в деле художественной социализации юного индивида и вовлечения юного читателя в труд-заботу по улучшению окружающей жизни; социально-эстетическое обновление детской поэзии.

Автор ставит своей задачей показать характер новаторства, особенности поэтики идейно-стилевых течений, индивидуальных творческих систем Маяковского, Маршака, Чуковского, лирико-романтического героического эпоса комсомольских поэтов, обериутов; выделить на основе проблемно-тематических гнезд субсистемы жанров и раскрыть их; определить доминанты жанрово-стилевых исканий, плодотворных для дальнейшего развития советской поэзии для детей.

Детская литература — «суверенная держава» в составе всей советской литературы (Горький). Она подчиняется ее общим законам и свойствам, но в то же время она — социохудожественная педагогика растущего человека.

Особенности современной общественно-культурной ситуации, наущная необходимость перестройки образования и воспитания в стране усложнили идейно-воспитательные функции детской литературы; вместе с тем расширилась ее проблемно-тематическая сфера, возросло художественное мастерство. Однако в условиях перестройки духовной жизни нашего общества, соотнесения ее с глобальными вопросами цивилизации (человек — социум — ядерная угроза — экологическая ситуация — семья и дети) детская литература как субсистема человековедения особенно нуждается в своем историко-теоретическом истолковании. Тем более, что во всем мире проблемам молодежи уделяют все больше внимания.

Гуманистические ценности, идеино-нравственные позиции советской детской литературы должны углубляться, противостоять без духовности, аудиовизуальной пропаганде юных умов, готовящей стандартизированную личность юного конформиста. Вряд ли будут приняты в мире некоторые футурологические концепции западных теоретиков, подвергающих ревизии идею прогрессивного развития цивилизации. Они предполагают контркультурный взрыв, который объясняют фрейдистскими идеями о влечении человека к «примитивным» детским ценностям жизни. Так, Д. Йонас и Д. Клайн в монографии «Человек-дети: Исследование инфантилизации человека» (1970) отмечают, что в конце столетия возобладает ориентация на юношеские ценности, культурное развитие движется даже не к детству, а скорее к безмятежному младенчеству<sup>18</sup>.

В современном диалоге идей актуализации многих уроков нашей детской поэзии 20-х гг. — важная задача современности.

В предлагаемой работе детская литература определяется как одно из идеино-эстетических направлений в художественной социализации юной личности, творческая педагогика воспитания и развития человека с активной жизненной позицией, устремленного к жизни по законам красоты. В основе такого понимания — гуманистические идеи фольклора, мировой классики, нравственный пафос русской литературы, революционно-преобразующий потенциал советской литературы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 447.

<sup>2</sup> Брэдбери Рэй. Я выбираю звезды // Лит. газ. 1978. 20 сент.

<sup>3</sup> Цветаева М. Мой Пушкин. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 64.

<sup>4</sup> См.: Нагибин Ю. Владеть своим ремеслом // Известия. 1983. 11 дек.

<sup>5</sup> См.: Соловейчик С. Резервы детского «я» // Известия. 1983. 8 авг.

<sup>6</sup> Кормчий Л. Забытое оружие // Правда. 1918. 17 февр.

<sup>7</sup> Крупская Н. К. Педагогические сочинения: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 541.

<sup>8</sup> См. об этом: Очерки по истории критики советской детской литературы: 1917—1941. М., 1982; Лупанова И. Польвека. М., 1969. С. 9—155; Горький М. О детской литературе. 2-е изд., доп. и испр. М., 1958; Ивич А. Воспитание поколений. 4-е изд. М., 1969. С. 27—70; Петровский М. Книга о Корне Чуковском. М., 1966 и др.

<sup>9</sup> Субботин А. С. Малые жанры поэзии 20-х годов // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1974. Сб. 7. С. 5. См. об этом также: История русской советской литературы / Под ред. А. И. Метченко, С. М. Петрова. М., 1975. С. 94.

<sup>10</sup> Субботин А. С. Малые жанры поэзии... С. 3.

<sup>11</sup> Ивлев Д. Д. Русская советская лирика 1917—начала 30-х гг.: Типологические аспекты. Рига, 1981. С. 59.

<sup>12</sup> См.: Новые детские книги. М., 1923. Вып. 2. С. 20—24. Между тем рецензенты 60-х годов отдают пальму первенства Ст. Рассадину (см. его книгу «Так начинают жить стихом», М., 1967).

<sup>13</sup> Гречишникова А. Д. Советская детская литература. М., 1953. С. 97.

<sup>14</sup> См.: Тимофеева Н. Из истории пионерской периодической печати: 1922—1928 // О литературе для детей. Л., 1955. С. 20—21.

<sup>15</sup> См.: Савенко В. С. Поэзия В. Маяковского для детей: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1961. С. 5—7.

<sup>16</sup> См.: Новые детские книги. М., 1923. Вып. 2. С. 21—22.

<sup>17</sup> В 20-е годы руководство изданием детской книги и детским чтением было поручено ГУСу (Государственному ученому совету) и Отделу социального воспитания Наркомпроса РСФСР. См. об этом: Луначарский А. В. О детской литературе, детском и юношеском чтении // Избранное. М., 1985. С. 210.

<sup>18</sup> Jonas D. and Klein D. Man—Child: A study of Infantilization of Man. N. Y., Toronto, 1970. P. 246.



## СОЦИАЛЬНО-НАПРАВЛЕННЫЕ ЖАНРЫ ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 20-Х ГГ.



Генотип жанра устойчив в определенных временных пределах, но он же в силу диалектики творчества инициирует новые формы, средства, приемы и т. д. под воздействием нового социально-этического поля и качественно иных исторических условий. Замечено, что новый образ художественного мышления уже присутствует в эстетическом сознании переходной эпохи и расшатывает прежнюю оболочку, выражая себя первоначально в старых формах. Редуцирование жанра в радикальных отношениях времени и искусства проявляется прежде всего в изменении предметно-тематического содержания. Так, революционные события 1917 г. определили динамику обновления системы жанров детской поэзии 20-х гг.

Первыми советскими детскими книгами, в которых уже чувствуется ветер перемен, стали альманах «Елка», поэма-сказка Чуковского «Крокодил»<sup>1</sup>, сборник басен, былей, песен и стихов Д. Бедного «Читай, Фома, набирайся ума». В 1918 г. Маяковский предлагает ГИЗу свой сборник «Для детков», включив в него политсатиру на кадетов — «Сказку о Красной Шапочке», а также «Интернациональную басню», «Тучкины штучки». И. Лупанова (вслед за Л. Кон, Ф. Эбин) верно определила замысел книги как «своеобразный манифест нового понимания советской книги — как боевой, политически острой, вводящей юного читателя в круг самых злободневных проблем современности и вместе с тем учитывающей специфические запросы ребенка, жаждущего смеха, ярких образов, динамичного действия»<sup>2</sup>. В 1919 г. «Словом к взрослым» Горького открывается первый советский детский журнал «Северное сияние». Великий писатель призывал «воспитывать в детях дух активности, интерес и уважение к силе разума, к поискам науки, к великой задаче искусства — сделать человека сильным и красивым»<sup>3</sup>.

Забота о развитии детской литературы стала одной из важных задач молодого советского государства: «Война и революция соткали новую жизнь, а в ней зреет новая книга. В нее вольются струи прекрасного далекого прошлого человечества, возродятся мифы и легенды, но преломившись в гранях революционного сознания, старый фольклор зазвучит в тон с песнею: «Мы наш, мы новый мир построим...» Этот мир строится с неизбежной необходимостью, и чем

скорее будут сброшены шоры с глаз многих, замолкнут надгробные песни и сброшен будет гипноз ушедшего мира, тем ближе придвинется к детям новая книга»<sup>4</sup>. Сама революция, дух ее творцов запечатлелся в пафосе этого документа. Его авторов называли мечтателями, фантазерами, романтиками. Но это не мешало им трезво оценивать реальное положение дел: «Дитя войны, часто беженец и невольный бродяга, переживший пытки голода и холода, революцию с ее неизбежными кровопролитиями, с развинченной нервной системой, нередко столь же дошлый в делах практических, сколь отсталый психически, современный ребенок весьма труден. (...) Искусство отстает от жизни, а детская литература отстает от литературы общей. Новый писатель для взрослых уже создался... детская литература еще ждет своего нового писателя, проникнутого не только идеологией нового времени, но и способностью уловить все запросы современного ребенка. (...) Другая задача — вести читателя за собой, поднимать его, указывать ему светлые и радостные перспективы творящейся жизни на началах труда и общественности, пробуждать в нем... стремление быть... соучастником в строительстве этой новой жизни»<sup>5</sup>.

Здесь четко сформулирована сложная идеально-художественная задача, поставленная перед новой литературой, новой поэзией для детей. Как и во взрослой поэзии, идеально-тематическое жанровое содержание детской лирики, ее предметно-изобразительные стилевые качества к началу 20-х гг. складывались под воздействием и в соответствии с эстетическими программами трех быстро оформившихся творческих направлений — авангардистов, традиционалистов и новаторов. В первом из них ведущую роль играли детские поэты Пролеткульта и радикально настроенные организаторы детского коммунистического движения, несколько позднее — часть комсомольских поэтов, выступивших с идеей немедленного создания особой пролетарской детской литературы, разрыва с фольклором и классическими традициями во имя классовой чистоты и декларированных идеалов социального воспитания, пренебрежения общегуманистическими ценностями и законами поэтического языка (З. Валентин, С. Варич, Р. Волженин, М. Генжин, Л. Зилов, А. Кравченко и др.).

Традиционалисты (Н. Венгров, О. Гурьян, В. Князев, М. Клокова, А. Насимович, И. Новиков и др.) продолжали писать в русле извечных художественно-дидактических жанров, предпочитали темы семьи и детского быта, природы и психологии детского познания мира. Они переживали болезненный процесс адаптации с новой действительностью, стремились увязать новые социальные идеалы с опытом человеческой культуры.

Новаторы (В. Маяковский, С. Маршак, К. Чуковский, обериуты и др.) выступили с большой программой идеально-художественного обновления детской поэзии, искали органичные пути взаимодействия культурных традиций прошлого с идеей социально справедливого

миропорядка и советского образа детской жизни. Весь литературный период прошел в непрерывной полемике этих направлений, принимавшей иногда ожесточенные формы.

Авангардисты, к примеру, категорически настаивали на том, что задача детских писателей — обрабатывать собственное творчество детей. Они даже предлагали грубые социосхемы «передовых» произведений, где художественность подменялась голой дидактикой, выпускали потоком зарифмованные спекуляции на новые темы. Все это не могло не тревожить тех писателей, которые перспективы дальнейшего развития детской поэзии усматривали в творческой диалектике новых духовных ценностей и нравственно-эстетического потенциала, накопленного прогрессивным искусством до Октября. Очень точно отразил эти настроения О. Мандельштам, работавший над созданием новой концепции культуры. Он не принимал пролеткультовских крайностей, видел главную задачу Наркомпроса в организации социального воспитания личности, в синтезе человека и общества в коллективе, понимая революцию как солидарность, согласие в обновлении мира<sup>6</sup>. Традиционалисты возражали ему, считая, что участие в общественной жизни неподечно детям, что социальное воспитание книгой, обращение к современной проблематике травмирует их неокрепший мир, неизбежно приведет к поверхностному экстремистскому пониманию сути событий. Их теоретики писали: «... просвещение выше политики, оно должно быть свободно от ее колеблющейся и пристрастной партийности»<sup>7</sup>. Надо отметить, что в начале периода традиционалисты продолжали обращаться в своих творениях к общечеловеческим темам, почти не откликаясь на современность. Поэтому соцволосовские издания<sup>8</sup>, «Книгоноша» и др. стали обвинять их в пропаганде замаскированных контрреволюционных идей, что, конечно же, было абсурдом.

Перейдя потом в ряды рапповцев, авангардисты продолжали «преподносить детям в доступной их пониманию форме некоторую сумму политических сведений и коммунистических идей и считали чуждым и антипедагогическим всякое произведение для детей... написанное не на актуальные темы современности»<sup>9</sup>. Конечно, у них были благие намерения. Они хотели немедленно дать ребенку четкие классовые ориентиры. Но при этом новое социальное содержание выражалось в сюжетных схемах дореволюционной книги или по законам классического жанра литературной сказки. Все чаще появлялись однообразные «бунты» игрушек, кукол, «войны» спичек, не далеко ушедшие от игрушечных «бунтов» дореволюционной поэзии — «Войны игрушек» Н. Агнивцева (1925), «Бунт кукол» С. Городецкого (1924), «Бунт» М. Давидовского (1925), «Бунт игрушек» Г. Гурина (1926)...

Попытки «леваков» выработать новую поэтику революционного жанра оказались неудачными. Художественно несостоятельны и их вариации на известные фольклорные сюжеты, к которым все же

пришлось обратиться авангардистам. Не выдержали испытания временем «революционные» сказки М. Генжина, Л. Зилова, аллегорические поэмы-сказки А. Кравченко («Про высокую гору и маленькие ручейки», 1925), Т. Морозовой («Октябрьская революция», 1922) и др.

И все же давно ставший общим местом отрицательный взгляд на творчество авангардистов не всегда обоснован. Так, И. Лупанова называет революционную сказку Р. Волженина «Необычайные приключения товарища Чумички» (1924) пародией на фольклорные темы, конкретно — на сказку о добром и находчивом Мальчике с пальчик, в роли которого у автора выступает якобы несуразный «товарищ Чумичка», зачисленный его создателем с необыкновенной легкостью в большевики<sup>10</sup>. На самом же деле генотип сказочного образа здесь вполне сохранен, переданы и основные качества характера — трудолюбие, оптимизм, доброта, остроумие:

С утра на работу Чумичка идет,  
Возьмет молоточек, — кует да поет.  
Чем больше поет —  
Тем крепче кует;  
Чем крепче кует —  
Тем больше поет<sup>11</sup>.

Автором изменена социальная среда. В крестьянской сказке в сюжете реализовывалась пословица «мал, да удал», полемически оспаривающая барские представления о простолюдине как недалеком человеке. Чумичка появляется в семье кузнеца в городе. Автор поясняет: Чумазый — профессиональное прозвище. Чумазым — в смысле грязным — обзывают Чумичку барчата. Как и в сказке Маяковского о Пете и Симе, здесь тоже обозначен социальный конфликт рабочих с богатеями. Контрастные черты, манера описания, приметы жизни близки к точному и емкому рисунку Маяковского:

Он видел с нянями детей,  
Распухших от сластей, —  
В красивых лентах, в кружевах  
И бархатных штанах.  
И видел он детей других--  
Голодных и нагих<sup>12</sup>.

У Маяковского в сказке даны практически те же черты «сладкой жизни» буржуев в детском восприятии. Как и Сима, Чумичка выступает другом и защитником пролетарской детворы. Торговец, толстопузый Тит, избивает прислугу — малого Ванюшку. Чумичка ему мстит:

В те дни, когда закрыты лавки,  
Пузатый Тит в саду на травке,  
Забравшись с трубкой под сосну,  
Охотно предавался сну<sup>13</sup>.

Он цепляет спящего к подъемному крану, прикрепив к штанам осуждающий плакат.

И вот над портом, наконец,  
Взвился подвешенный купец:  
Не упадет он с вышины:  
Крепки суконные штаны.  
Бежит народ. Веселый смех  
При виде Тита душит всех:  
Не будешь бить, купец, ребят, —  
Сказали все, прочтя плакат<sup>14</sup>.

Не так уж несуразны и приключения Чумички на фронте под Петроградом, где он, изготовив бумажного змея, летит в тыл белых за планом наступления. Конечно, Р. Волженин не достигает чеканной строгости поэтической речи Маяковского, излишняя экспрессия стиля «режет слух», в его сказке есть длинноты и описательность, но в целом она была интересной попыткой освоить взаимодействие в поэтике фольклорных приемов и социальных мотивов времени.

Классовая борьба в деревне стала темой стихорассказа Р. Волженина «О мужицкой темной вере, колдуна и пионере» (1926). Получился сатирический фельетон, впрочем, весьма малохудожественный, ибо автор не поднялся выше штампов на указанную тему в периодике тех лет.

Известно, что в начале периода активно заявили о себе комсомольские поэты (А. Жаров, А. Безыменский, С. Малахов, Н. Кузнецов, И. Доронин, несколько позже — Я. Шведов, М. Светлов, М. Голодный, В. Саянов, И. Уткин и др.). Они, в сущности, продолжали традиции пролеткультовских поэтов. Общественные идеалы, революционный энтузиазм и исторический оптимизм составляют пафос их творчества. Но если их предшественники выступали от имени всего класса пролетариев и мироощущение их героев приобретало чаще всего «космический» размах, то комсомольские поэты говорили от лица молодого поколения революции и стремились передать более конкретный облик героя времени<sup>15</sup>. Поэтика их произведений «строилась преимущественно на непримиемых конфликтах, контрастных противопоставлениях»<sup>16</sup>.

В жанрово-стилевом отношении эти поэты во многом опирались на творческие искания Маяковского, хотя их отношения не были простыми — и не по вине Маяковского. Любимыми жанрами комсомольских поэтов были героические баллады («Гренада» и «Боб Фокланд» М. Светлова), героические поэмы («Сын машиниста» Я. Шведова, «Беглянка» И. Молчанова), оды, диалоги, реквиемы, марши, стихорепортажи, стихокомиксы. Лиризм и песенность особенно характерны для стихов А. Безыменского, А. Жарова.

Лиризмом исполнена геронческая поэма Н. Асеева «Буденный», хотя, как писал А. С. Карпов, по «взрёслому» счету «это был один из немногих случаев, когда Асеев изменил лирической природе своего

дарования. Изменил потому, что сама героика времени толкала художников на путь широкого, эпического отображения действительности»<sup>17</sup>. Литературовед добавляет, что время агитлубка к 1924 г. уже миновало. Но это произведение горячо принял юный читатель, оно было специально издано для него «Красной новью» в 1923 г.

Противоречия нэпа остро оказались на поэзии. Активно заработали частные издательства И. Сытина, Г. Мириманова и др. Они охотно печатали детских поэтов всех направлений, но иногда коммерческие интересы побеждали художественные. Очень часто приметы новой жизни механически привносились в старые сюжеты («О девочке Маришке, о новеньком пальтишке, о свинье ужасной, о звездочке красной» Р. Акульшина — без указания года выпуска; «Красноармеец Ванюшка» Е. Редина — 1927. Последний показывал красного конника глуповатым детиной с примитивным мышлением). Число таких поделок быстро росло, и в середине 20-х гг. новаторы (Маяковский, Маршак, Чуковский, их последователи) забили тревогу, остро поставили вопрос о социально-политической теме в детской лирике. Свою программу ее решения предложил и реализовал Маяковский. В стихопанораме «Гуляем» (1925) сюжет построен так, чтобы прогулка лирического героя с малышом знакомила читателя с главными социальными чертами того времени. Удачно выбраны форма дидактической беседы, плакатная манера подачи резких контрастов в социальном статусе персонажей (рабочий — буржуй и др.). В этом было умение Маяковского, отвечая поэтическим словом на угаданные им вопросы детей, воспитывать в них стремление вырасти «истыми силачами-коммунистами»<sup>18</sup>. Подросткам предназначалась замечательная «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925). Она, как и все агитационные стихи Маяковского, по мнению А. Ивача, была «прочно связана с политической и бытовой обстановкой того времени»<sup>19</sup>.

Правильно отмечено, что эта сказка стала детским вариантом стихов «О дряни». Только «дрянь старого, отживающего... воплощена здесь не в образах «совмешан», мечтающих о «тихоокеанских галифицах» и платьях с «эмблемами», но в сказочно гиперболизированных образах нэпмана и его пятилетнего сына, получающих четкую классовую характеристику «буржуев»<sup>20</sup>.

Органично дополняла это направление, предложенное Маяковским, лирико-романтическая патетика комсомольских поэтов; в их поэзии воплотились и героический характер пройденного пути, и жажда немедленной работы во имя совершенства человека и общества.

Попытку дать публицистический стихопортрет Революции предпринял в те годы обериут А. Введенский в поэме «Октябрь» (1929). Выбран жанр политплаката, замысел реализуется как творческая перекличка с «Хорошо!» Маяковского. Поэт обращается к «реке по имени «Факт», но сводит к минимуму лирические комментарии, как бы «высушивая» лирическую энергию стиха:

Были и раньше хорошие ночи.  
Но не было ночи лучше этой.  
В эту ночь восстали рабочие  
За рабочую власть Советов<sup>21</sup>.

Как и в «Хорошо!», стилевой спектр обогащается в главках о «министрах-капиталистах» и Керенском иронией, сарказмом. Есть и оригинальные решения А. Введенского в русле фольклорной поэтики:

А во дворце министры сидели.  
Часы ползли, как ползут недели.  
Сидели министры, сидели, писали:  
«Граждане, граждане, граждане,  
Россия наша в опасности,  
А вам, дорогие граждане,  
Все не хватает ясности.  
Так пропадут свободы,  
Так пропадут заводы».  
...Спасибо, министры, пишите скорей,  
— Короткий день стоит в октябре<sup>22</sup>.

Как и в «Хорошо!», кульминацией поэмы становится описание ленинского плана восстания, его утверждения (6-я главка). Финал по-своему развивает идеи Маяковского: «Вслед за этой Октябрьской ночью // Загрохочут Турксиб, Днепрострой». Ориентация на поэтику Маяковского особенно заметна в тех эпизодах, где А. Введенский опирается на мелодическую структуру народной частушки. «Хорошо!»: «Под мостом Нева-река, // По Неве плывут кронштадтцы... // От винтовок говорка // Скоро // Зимнему шататься». «Октябрь»: «Ходят волны по реке // Белыми барашками, // Переполнен Петроград // Матросскими рубашками»<sup>23</sup>. Творческие уроки Маяковского позволили А. Введенскому создать одну из первых советских детских поэм о Великом Октябре.

Символически, обобщенно выразил эпоху 20-х гг. Н. Асеев в своей «зимней сказке» — поэме «Кутерьма» (1930). В детский стих смело вводятся лирико-философическое осмысление действительности, экспрессия ритмов новой жизни, голоса ее юного поколения.

Традиционный конфликт добра и зла, победа жизни над смертью, битва тепла и холода как природных начал передаются поэтом в соотнесении с конкретикой, поэма проникнута пафосом времени. Динамика событий дается и в сказочном и в реальном освещении, что характерно и для поэтики «Сказки о Пете и Симе» Маяковского. Но у Н. Асеева энергия дольника тонируется песенностью, в поэме сильно лирическое начало. Авторский и детский голос дополняют друг друга:

- Такой мороз, такой мороз (детский голос)
- Укроешь нос — к бровям прирос (автор)
- Такой мороз здоровый (детский голос)
- Идет — хрустит дорогой (автор)<sup>24</sup>.

Автор воссоздает общую атмосферу зимнего быта города. Многие зарисовки кратки и точны; близки поэтике Маяковского: «Еще совслужащий // Чай пьет из кружинки»<sup>25</sup>. Но вот был взорван бедой, стужа обрывает провода, исчезает электроток, жизнь города замирает. Тревожен голос заводского гудка:

Выходите из домов,  
Чтобы город не замолк!..  
Собирайтесь у застав  
К топкам, трубам,  
Чтобы город не застыл  
Синим трупом...<sup>26</sup>

Возникают исполненные богатырской силы голоса спасателей — в фольклорном ключе рисует поэт схватку человека с холодом, его трудную победу. Ее празднуют все. Юные устраивают зимние игры, радуются восстановленному доброму союзу с природой. И звенит заклинание всему живому:

Город снежной,  
Не обидь никого!  
Город запорошенный,  
Сделайся хорошим!<sup>27</sup>

Как и Маяковский, Н. Асеев стремился выразить деятельный пафос своей эпохи, верил во временность трудностей, которые всегда сопутствуют коренному изменению жизни.

В 70-е годы «Кутерьму» вспомнили искусствоведы — в связи с рисунками А. Дейнеки. Ю. Герчук заново прочитал текст и оформление, он сумел увидеть главное — яркое ощущение жизни, с необычайной искренностью воплощенное в этой действительно резковатой по обычным меркам детской книжке. «Кутерьма» — не просто бытовой рассказ в картинках, а живой образ своего времени<sup>28</sup>.

Социохудожественное направление в деле создания политической лирики для детей прежде всего проявилось в открытии пионерской темы. Это привело к возникновению жанров, которые не знала детская поэзия. Один из них — «азбука» — своеобразный политплакат, посвященный главным принципам пионерской жизни («Азбука пионера» В. Каиринского, 1925; «Будь готов. Всегда готов» А. Михайловского и М. Преображенского, 1925; «Пионерский устав» Л. Савельева, 1926; и др.). Авторы призывали юного читателя к социальной активности:

Взроем мы новые пашни,  
Новый посев взрастим;  
Стройным колоннам нашим  
Звезда путеводная КИМ<sup>29</sup>.

Поэтика нового жанра складывалась трудно. Риторика и прямая дидактика мешали искусности, поэтический образ часто подменялся его социосхемой. Так, в книге Михайловского и Преображенского в основе сюжета лежит рассказ о пути в страну Пионерию юно-

го героя, описываются все стадии его социализации. Авторы лишили жизнь своего героя малейших индивидуализированных черт, подменив их набором ситуативных штампов.

Коля в лагере:

Эй, вставайте! Трам, там, там.  
Становитесь по рядам,  
Громко будит барабан...

Пионеры в походе:

Выступаем мы в поход...  
Будем зло искоренять,  
Бедным в горе помогать...

А в финале Коля размахивает красным галстуком, спасает от крушения поезд<sup>30</sup>. Поэма, задуманная как целостный эпический портрет пионерии, не поднялась выше описательно-тематической стадии художественного решения.

Совершеннее выглядит книга Л. Савельева, созданная в содружестве с художником М. Цехановским. Лироэпика дополнена документами эпохи — радиограммами, сообщениями газет, лозунгами. Картины пионерской жизни также обобщены, но они содержат и авторскую оценку:

Пионер — это тот,  
Кто на всякий труд идет.  
Он в кружке, в Спартаке,  
В клубе, в красном уголке<sup>31</sup>.

Основные особенности идеально-художественной структуры «азбуки» — афористичный лозунговый стих, энергия ритма, важные социальные доминанты — актуальны и для современной детской поэзии.

Обращение к теме Пионерии обусловливает и метаморфозу традиционных лирических жанров. Комсомольские поэты адресовали их подростку, опровергая мнение о его плохой восприимчивости лирики. Многие из авторов пришли с фронтов гражданской войны, они организовали первые пионерские отряды, хорошо знали и формировали вкусы детей. Их лирика значительно углубила и расширила структурно-выразительные возможности новой детской поэзии. Конечно, эпическое начало, сюжет не исчезли полностью, но на первый план выдвинулись общественно-политическая практика лирического героя, эмоционально-духовный мир нового — взрослого и юного — человека.

Чувство ответственности за новое поколение выразилось в тщательной и пристрастной разработке образа Вожатого. Это — отец в «Маленьком Косте» А. Жарова, вожатые в балладах М. Светлова, В. Тамбеллини и др. Детская поэзия, конечно же, знает образ учителя, однако, он выступал всегда в авторитарно-дидактической роли. Ком-

сомольские поэты впервые показали вожатого как наставника и друга детей. Определилась тема творческого содружества поколений, во многом сегодня утраченная в стихах для юношества.

Трудно оспорить то, что «низкий уровень эстетической культуры и дешевый утилитаризм, присущий многим педагогам, тяжело скаживались на всей детской литературе того времени. Она далеко не сразу из самодельщины превратилась в политически острую, идеально передовую литературу, в одну из областей советского искусства»<sup>32</sup>.

Комсомольских поэтов обвиняли в «самодельщине» и тогда, и позднее, порою справедливо, но часто не замечали, что они верно шли к единству эстетического и педагогического, расширяли привычные границы детской литературы, опираясь на реальный опыт действительности, на новую социальную практику детства. Интересно в этом плане суждение И. Лупановой: «Литература 20-х годов озабочена созданием не столько образа пионера, сколько пионерской организации. Сам герой воспринимается как ее частица, как представитель ребячьего коллектива. Отсюда подчеркивание именно тех черт, которые представляются писателями общими для всей пионерии»<sup>33</sup>.

Произведения комсомольских поэтов являются лирико-романтическим героическим эпосом своей эпохи. Ясно, что идеальное в нем доминировало над реальным, хотя конкретно-исторические трудности времени не затушевывались, наоборот, показывались художественно-документально. Но при этом лирическому герою, как правило, свойственён идеальный максимализм, жажда всемирного воплощения революционных идеалов:

И весь мир сегодня встанет  
Под знаменами детей,  
И рабочий город взглянет  
На рабочих Сыновей!<sup>34</sup>

Так же писали А. Жаров, М. Светлов и др., к ним в полной мере можно отнести слова критика о том, что «романтический стиль и романтическое течение проявляются только там, где художник, отражая романтические пласти самой жизни, избирает для себя особые выразительные средства и особые выразительные приемы, там, где он обращается вместо типизации к «абсолютизации» как принципу художественного обобщения, там, где он приподнимает и преобразует факты действительности с целью глубже выявить их внутренний смысл, там, где он доводит добро и зло до их предельных границ и, наконец, там, где он говорит с читателем на особом, возвышенном, экзальтированном языке, который сразу выдает патетическую настроенность или самого автора, или его персонажей»<sup>35</sup>.

При этом многим авторам была присуща индивидуальность творческой манеры. Маршевый упругий стих С. Малахова, основанный на нарастании сравнений, строфической «лесенке», дополнялся спокойным, уверенным ямбом А. Безыменского («Дети борьбы», 1925). В тропике его преобладает эпитет. Интонационно свободный стих,

близкий разговорным особенностям речи, пристрастие к символике пионерской жизни отличают А. Жарова. Были у него и песенно-мелодийные стихи, ставшие широко известными («Марш пионеров», «Октябрьская песня» и др.). Лирика комсомольских поэтов вобрала в себя героико-революционный опыт сверстников:

Когда с разбитой головой  
Я упаду в бою,  
Мне жаль не жизни молодой,  
Мне жаль трубу мою.  
Товарищ! Знамя подхватив,  
Не прекращай борьбу.  
Возьми на память мой мотив,  
Возьми мою трубу<sup>36</sup>.

Такие произведения готовили юного читателя к продолжению борьбы за идеалы революции. Позднее С. Маршак скажет, что детям Союза нужны книги, «которые бы не боялись неизбежных в наши дни суровых фактов, но умели бы поднимать их на такую оптимистическую высоту, откуда они не были бы страшны»<sup>37</sup>. Новая социальная этика, идеально-нравственные масштабы пионерских идеалов требовали от авторов радикальных преобразований поэтического строя, освоения приемов «взрослой» поэзии:

Песня гудит грозою,  
Песня в сердцах забилась.  
Солнце над головою,  
Слушая, остановилось...  
Ветер знамена полощет,  
Бьет пионерам навстречу...  
Радуйся, Красная площадь,  
Слушай трибуны речи!<sup>38</sup>

Экспрессивно-действенная, романтическая суть поэтики определяла жанрово-стилевые особенности даже тех стихов, в которых рассказывалось о быте, о досуге, о веселых играх в летнем лагере: «Пулеметы-котелки // Застучали у реки»<sup>39</sup>.

Уроки мужества и стойкости, которые давала жизнь, не обедняли детского мира. Солнце и небо, деревья и птицы, радостный мир юности на равных с героиней и мотивами борьбы составляли систему идей и образов этой лирики. Не отказывали поэты своим героям и в радости действия, мир познается ими в игровой веселой форме:

Загремело ура —  
Нынче новая игра!  
Взятие Ростова,  
Конница готова...  
Ох, крапива, ты крапива,  
Обижаешь ты начдива,  
Обошел бы стороной —  
Да Буденный за спиной<sup>40</sup>

В таком же ключе построена поэма И. Молчанова: «Лейся, лейся синий вечер // Пламя рыжее костра. // Будут радостными речи // От утра и до утра»<sup>41</sup>.

Типичный пример героико-романтической баллады тех лет — «Вожатый звена» В. Тамбеллини (1927). Она интересна убедительной попыткой раскрыть характер главного героя — звеньевого Василия Крептука — через соединение обыденного и патетического. Сюжет баллады имеет документальную основу, в последний момент пионер предотвращает диверсию на железной дороге, получая серьезное ранение. Показаны суровые черты того времени, но в поэтике образа уже нет авангардистского пафоса. Личное и общее дополняют, усиливают друг друга. Снова — пионерский парад, и снова первым идет звено «Самолет»:

Восемь ребят — пятнадцать рук,  
Готовых взять топор или плуг...  
В рабочее дело вера крепка,  
Недаром у Васьки одна рука<sup>42</sup>.

Кольцевая композиция усиливает идею баллады, но поэтический синтаксис утяжелен, есть смысловые натяжки (тяжелая травма вызывает у героя лишь легкий стон, «двумя шагами, быстрым прыжком» он «был под мостом»). И это только подступ к героическим балладам 30-х годов С. Маршака, С. Михалкова, Э. Багрицкого.

«Смерть пионерки» Э. Багрицкого (1932), по праву занимая ведущее место в героической летописи Пионерии тех лет, стала выразительным символом всего движения, в духовно-нравственной победе Вали воплотился драматичный и мажорный пафос трудного пути к новой жизни, исторический путь преодолений и побед («Нас водила молодость в сабельный поход...»). Поэтический мелос произведения — как бы ответ на призыв Блока всем сердцем слушать музыку революции: «Поднимает песню // На голос отряд. // И выходит песня // С топотом шагов // В мир, открытый настежь // Бешенству ветров»<sup>43</sup>. Характерно признание Багрицкого, в «Пионерской правде», что он писал это произведение в виде сказки<sup>44</sup>.

Через пять лет Михалков напишет своего «Мишу Королькова» — «пограничную» героическую поэму о делах «не менее опасных, чем война». В Мише Королькове узнается мужественный пионерский характер 20-х годов.

Не принимая многое в творчестве детских поэтов тех лет, Л. Конссылается на известную статью Н. К. Крупской «О журнале «Барaban» (1924)<sup>45</sup>. Но, во-первых, это было время начала освоения пионерской темы, во-вторых, Крупская не случайно указывала недочеты тогдашних литераторов — увлечение внешней стороной пионердвижения, бодречество, показуху. Конечно, А. Жаров, М. Светлов, В. Маяковский, Н. Асеев, С. Кирсанов еще только набирали силу, пробовали себя в детской поэзии. Но именно с ними связана

перспективная тенденция в развитии новых жанров. Более того, Л. Кон и другие исследователи разграничают в стихах на пионерскую тему 20-х гг. идеологический и бытовой планы, упрекая поэтов в неумении связать их воедино. Это мнение ошибочно. В бытовом плане, кстати, начинали писать о пионерах А. Барто, О. Гурьян и др. Первые произведения А. Барто («Пионеры», «Гудки», «Красные шары») актуальны по теме, но в них немало описательных образов, прямолинейных иллюстраций пионерской жизни тех лет<sup>46</sup>.

Довольно быстро молодые детские поэты поняли, что бытовое не контраверза социальному, что идейность не исключает игры, элементов комического, художественная документальность не мешает авторскому вымыслу. Появились хорошие стихи:

Нынче вечером собранье —  
«Снегостоя» заседанье.  
На повестке — тьма вопросов:  
1) О принятии Барбоса,  
2) О салазках и лопатах,  
3) О соседских двух ребятах,  
4) О мешающей помойке,  
5) И о плане всей постройки<sup>47</sup>.

Весело, динамично и с выдумкой рассказывает Гек Финн о том, как пионеры одного двора решили построить «снежный город» для своих игр. Остроумно пародируются попытки некоторых зачинщиков «Снегостроя» делать «все, как у взрослых»:

Петя сделал важный вид,  
Колокольчиком звонит,  
И, достав свою тетрадку,  
Призывает всех к порядку:  
— Я, как главный архитектор,  
Зачитаю свой проект.  
Слушать всех прошу внимательно.  
Ведь проект мой — замечательный!<sup>48</sup>

Кипит работа, растут «вокзал», «автомат-телефон», «телеграф», даже туннель для подземного трамвая. В концовке рецензии взрослое: «Ну и снежная столица, // Хорошо бы в ней пожить!»<sup>49</sup>.

О переменах в сельской жизни говорится в стихорепортаже А. Жарова «Чудесная шкатулка» (1927). Пионер Сережа пропагандирует радио, преодолевая недоверие отца, набожную строгость бабушки. Характер героя реалистичен, дан в развитии, он оказывается хорошим тактиком, понимает, что лобовой атакой сложившихся представлений не изменить. Автор дает новое решение конфликта, перенося его в типичную крестьянскую семью 20-х гг. Сережа, в отличие от авангардистских героев, не презирает своих «отсталых» родителей, видит, как много работают отец и мать, но его огорчают многие сельские традиции. Ему помогает брат, вернувшийся из Красной Армии. Радио приходит в их дом. При предельной — как сама жизнь — простоте этого произведения, оно — не копия, не описа-

тельный эскиз. Авторская позиция ясна и активна — горячее сочувствие деятельности юному герою, радостное одобрение перемен. Но эта и многие другие книги так и остались незамеченными... Назовем еще динамичный стихоплакат «Радиобригада» Е. Тараховской (1930), в котором городские пионеры проводят радиолинию в глухой деревне.

Реалистическая в своей основе поэтика А. Жарова и других комсомольских поэтов — наглядное свидетельство роста новой детской поэзии.

Для периода было характерным появление малых, средних и больших жанров, в которых воплотилась героическая поэтика. В центре произведения — лирический герой, пионер, для которого смелый поступок стал нормой поведения. Это — лирическая поэма Н. Асеева «Красношайка» (1926), геронический стихорассказ Е. Данько «Настоящий пионер» (1925), стихи А. Барто, комсомольских поэтов.

Актуальность социально-направленных жанров в отражении пионерской темы часто соположена с пристрастием поэтов к жизненным реалиям сельского плана. Так поступали и «курбанисты» С. Маршак, Н. Асеев, Е. Тараховская и многие другие. В этом — социальная зоркость детской поэзии, ее чуткость к правде времени. Сказались здесь и традиционный сельский «уклон» русской поэзии, крестьянская основа фольклора, положение крестьянства как класса после революции. С другой стороны, жизнь природы функционально-генетически важна для воспитания детей, в России же поэтическая символика природы всегда имела патриотический характер. Так в сборнике И. Морозова привлекает перспектива обновления сельской жизни:

Ты не дуй, упрямый ветер,  
С гордой волею не спорь, —  
Я давным-давно заметил  
Переливы новых зорь<sup>50</sup>.

Надежды поэта связаны с юными героями, их делами: «...А рядом мальчик сидит с газетой, // Уткнулся носом в печатный лист, // И громко ладит: — Я нынче летом // Уйду в коммуну... Я — коммунист»<sup>51</sup>.

Знаменательно и стремление поэтов сдружить городских и сельских пионеров на основе новых идеалов жизни. У А. Барто («Первое мая», 1926) сельские пионеры едут в город, знакомятся со своими сверстниками, узнают много нового. У Маршака описание сельского труда связано с городским отрядом, выехавшим в летний лагерь.

С особенной силой новаторские черты советской детской поэзии проявились в сатиро-юмористических произведениях на пионерскую тему. Прежде всего — это серии различного рода приключений, путешествий и т. п., в которых авторы вышучивали смешное или

изобличали ошибки детского коммунистического движения. Поэтический текст — лаконичный, сюжетный, озорной — органично сочетался с броским и точным рисунком, вместе составляя своеобразный «кинематограф» в периодике 20-х гг. Так, ребятам, мечтавшим совершить побег за границу с целью немедленного свершения революции, адресовались смешные и поучительные приключения «Митьки за границей» Н. Богданова (1925).

На эту же тему была написана «Командировка Хуана» А. Жарова (1925). Критика не поняла пародийный характер этого «комикса», сочла произведение реалистическим: «Герой произведения — испанский пионер Хуан — пробирается на пароход, груженный оружием, и очень решительно предлагает кочегарам «сделать течь». Кочегары без споров и размышлений беспрекословно подчиняются малышу: едва кончил Хуан свою политическую речь-приказ, они отвечают: — Будет сделано. Конец. Мы согласны, значит... и подтверждают согласие делом. Пароход тонет, а Хуан с кочегарами благополучно отправляется в гости к неграм в Африку»<sup>52</sup>. А. Ивич далее продолжает, что «романтики здесь сколько угодно, но совершенно оторванной от жизни. Ни один разумный пионер не поверит, что взрослые так вот и выполнили приказ мальчика, распорядившегося потопить пароход»<sup>53</sup>. Критик по-своему прав, ибо именно «неразумность» ситуации и привлекла поэта.

Уже в бытовом ключе А. Жаров вернулся к теме в «Приключениях Феди Рудакова» (1925). Получилась своеобразная стихосатирическая галерея. По мнению Л. Кон, «книжка Жарова была удачной вдвойне. Она не только высмеивала бесплодных мечтателей, подобных Феде, но и делала смешной в глазах ребят ту псевдореволюционную авантюрную литературу, против распространения которой боролась тогда пионерская организация»<sup>54</sup>.

Для многих произведений сатиро-комического плана на пионерскую тему характерны злободневность, агитначало, колючий образ, смелые ассоциации, гротескные элементы. Поэты не чурались обличать такие вредные привычки, как игра в карты, курение, неэтичные поступки (Евг. Шалый, «Война королят», 1927; Н. Богданов, «Приключения пионера Митьки», 1925, «Отчаянный перелет», 1926 и др.). Наиболее интересен сатирический фельетон Маяковского «Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?», направленный против формализма в пионерработе.

Многообразие тематическое и жанровое, смелость замыслов и оригинальность большого числа решений очень скоро выдвинули сатиро-комические произведения о пионерах в авангард детской поэзии 20-х гг.

Понятна важность художественного открытия в советской детской лирике ленинской темы. Эта тема потребовала от поэтов особой творческой добросовестности (авангардисты, например, решали ее совершенно спекулятивным образом). Комсомольские поэты спе-

циально обратились к этой теме после января 1924 г. Это были отклики на смерть вождя, призывы продолжать его дело. В реквиеме «Ленинские пионеры» А. Жаров стремится осмыслить величие и простоту Ленина, размышляет о времени и о вожде, о долгे юных в годы, когда страна стала жить без Ленина:

И если скажут: на бой иди,  
Чтобы вырвать мир из оков, —  
Сердце ответит значком на груди:  
Ленинцем быть готов!<sup>55</sup>

В императивном строем строфы — осознание высокой ответственности пионеров перед страной, к которой обязывало присвоение организации имени В. И. Ленина.

Ильич вошел в стихи, посвященные пионерии, как большой и добрый человек, старший товарищ, главный вожатый. У С. Малахова: «Ты — малыш, но ты уже внучонок: // Ты — уже внучонок Ильича»<sup>56</sup>. Авангардисты тоже использовали этот мотив, например, в серии псевдореволюционных приключений героя З. Валентина литератор отправляет вместе с Петей портрет вождя в Африку, где под «развесистым бананом // Ходит без штанов народ, // Было жарко круглый год»<sup>57</sup>. Запутанный синтаксис, невразумительные строки типа «И всюду ленинский призыв // Наверх тянул, // Бросал в низы» характерны для этого опуса. Все пределы пре- восходит дикая финальная картина приключений Пети, который:

Встав на Ваську, на кота  
(Честь кошкому роду!),  
И крикнул: «Слушай, беднота!»  
Рабочему народу.  
И гул земли неизменен  
Отвечал ему: «Ленин, Ленин!»<sup>58</sup>

Подлинной удачей в раскрытии темы «Ленин и пионерия» стал лироэпический рассказ А. Жарова «Маленький Костя» (1927). Путь в страну Пионерию крестьянского паренька лежит через детское осознание величия Ленина — как человека и вождя. Костя любит Ленина, но ему кажется, что еще не пришло время стать юным ленинцем — мешает собственный характер. Ведь старшие часто им недовольны, он — не в меру шаловлив, об этом же ему говорят друзья-пионеры. Это не те маленькие чиновники, изрекающие назидательные истины в адрес неорганизованного коллектива, появившиеся в 20-е гг. в детских книгах. У А. Жарова это — нормальные, живые ребята, прошедшие хорошую школу пионерской жизни:

На улице жарят ребята в снежки  
Во время большой перемены.  
И маленький Костя  
Вертится волчком.  
Сстроил смешную он рожу.  
Из снега скатал

Преогромнейший ком  
И — бац в пионера Сережу.  
Сережа порядком помылся в снегу  
И тоже в ответ не скучился...<sup>59</sup>

Звонок — и Сереже с трудом удается увести в класс разыгравшегося Костю. Впрочем, герой не только озорник, он умеет дружить, хорошо рисует, понимает шутку, но — снова отвечает «нет» на призыв вступить в отряд. Перелом в настроении Кости произошел во время охоты, на которую они отправились с отцом:

Обоим под праздник и сон был не сон.  
Проснулись они спозаранку.  
Отец положил в полушибок патрон,  
А Костя взял важно берданку<sup>60</sup>.

У костра, рассказывая о лесе, который раньше был помещичьим, а стал народным, отец вспоминал о своей встрече с Лениным: «Гори, костер, обласкивай // Деревья, снег и нас... // Мне будет лучшей сказкою // Про Ленина рассказ»<sup>61</sup>. Просто, спокойно звучит голос отца Кости, изредка прерываемый лирическими ремарками автора. Ленин приехал в этот лес поохотиться, в проводники ему вызвался отец Кости — Иван. В дороге завязывается разговор. Ильич понимает, что и здесь мужики побогаче заняли крепкие позиции в сельсовете. И вот уже Ленин настраивает Ивана на политическую борьбу:

Он мне слово за слово  
Начал разъяснять...  
Что ж молчали в выборы,  
В рот набрав воды?<sup>62</sup>

Встреча многое изменила в судьбе героя. Он стал вожаком в деревне, возглавил совет.

Костя взволнован, Ленин стал ему ближе. Сын обращается к отцу:

В совете ты работаешь,  
А где ж работать мне?  
Тревогой сердце вспенено...  
— Дай правду мне понять,  
Я тоже дело Ленина  
Хотел бы продолжать!  
— Ну, что ж! Попробуй-ка, сумей-ка,  
Зачем ходить далече, брат?  
У нас советы и ячейки,  
У вас — пионерский отряд<sup>63</sup>.

В стихорассказе А. Жарова Ильич открывается дважды — сначала взрослому, затем юному героям. Разворачиваются два плана времени — недавнего, революционного и мирного, с его переустройством жизни. Оба героя делают верный выбор. Социальный смысл этого приема — передача традиций, эстафета поколений, для каждого из которых многое значит имя Ленина. Удалось автору и

опосредованное изображение вождя (Н. К. Крупская резко критиковала те произведения 20-х гг., в которых искажался образ Ленина). Хорошо показаны жизнь сельского пионеротряда, игры ребят, подготовка к ленинским дням. В самом конце произведения Сережа, друг Кости, пишет заметку в стенгазете: «Одним пионером стало больше у нас».

«Маленький Костя» — важное, но забытое явление в детской поэзии 20-х гг., автор одним из первых психологически точно, в соответствии с возрастной спецификой, показал жизнь сельских пионеров. Образ Ленина в поэме подкупает своей искренностью.

В субсистеме социально-направленных жанров выделяются произведения на интернациональную тему. Известно, что XIII съезд партии указал на важность развития в детской литературе темы интернационального воспитания<sup>64</sup>. Перед детскими писателями всталая сложная жанрово-тематическая задача. Традиционалисты (А. Гурин, С. Зак и др.) и авангардисты (М. Вольгин, Л. Зилов, Ю. Гралица и др.) попытались решить ее в облегченном варианте — внешне «социализировать» известные жанровые формы. На практике это выглядело случайной цепью экзотических картинок из жизни других народов, заимствованных из дореволюционного арсенала. Грубо экипированные приметами новой жизни, с подвесками из революционной лексики, они описывали события в эрзац-Африках или Китаях, что было тогда политической злобой дня. Авантюристы утяжеляли текст риторическими филиппиками в адрес колонизаторов, которые произносили посланцы СССР или местные малыши, скоропалительно обращенные гостями в бунтарей. Во многих опусах бездумно искажался образ Ленина («Май и Октябрьина» Л. Зилова, его же «Миллионный Ленин», 1926; «Бофф» М. Вольгина, 1925; и др.).

И. Лупанова верно отмечает, что от многих интерстихов, несмотря на усиленные авторские декларации по поводу расовой дружбы, за версту несло высокомерной филантропией буржуазной книги («Негритенок Туя» З. Валентина, 1925; и др.)<sup>65</sup>. Таково и описание героя «Мартышек-воришек» А. Гурина:

Среди шумного базара  
Истомленный солнца жаром  
Торговал мельчайшим рисом,  
Ананасом и маисом  
Негритенок молодой,  
Шустрый, ласковый, живой,  
Вечно черный, как смола, Абдулла<sup>66</sup>.

Автор прежде всего не справился с жанровой структурой, смешав черты стихорассказа, сказки и лубка. Но тогдашнюю педологическую и соцволосовскую критику это устраивало, она приветствовала даже искажение содержания, что соответствовало, по ее мнению, возрастным особенностям маленького читателя-слушателя<sup>67</sup>.

Принципы художественности отодвигались на второй план — лишь бы содержание было актуальным, а текст напоминал бы социально-дидактическое упражнение. Так, подобные установки не позволили Ю. Гралице реализовать интересный замысел.

Переходный характер его «Детского интернационала» (1926) выразился прежде всего в том столкновении различных жанрово-стилевых структур, которое свидетельствует о мучительном поиске молодой поэзией новой поэтики, способной передать динамику своей эпохи. Автор взялся за важную тему — рассказать детям о Коминтерне тех лет. Интересен сюжетный ход — дети организуют свой Интернационал. Ю. Гралица знакомит юного читателя с новыми формами и ритуалами общественной жизни — митингами, собраниями, встречами и др. Но завязка поэмы в шутливом ключе сразу же переводит повествование в пародийный план:

В детском доме «Муравей»  
Заседание детей.  
Предложенья вносит каждый,  
Да не в шутку, а всерьез,  
Потому что очень важный  
На повестке дня вопрос:  
— Как наладить трудовую,  
Сколько хватит детских сил,  
Жизнь свободную, такую,  
Чтобы каждый счастлив был?<sup>68</sup>

Плохую службу сослужил здесь тезис авангардистов, полагавших, что дети автономны в решении вопросов своей жизни. С развитием действия и появлением иностранных гостей поэма становится уже гротеско-пародийной, особенно там, где дети копируют взрослых. В портретных зарисовках приезжих видны старые схемы, разбавленные лозунгами 20-х гг.:

За китайцем входит турок,  
У него в зубах окурок,  
Феска — спелая морковь,  
В сердце — братская любовь<sup>69</sup>.

Новое социальное содержание поэмы не получило своего отражения в поэтической структуре.

И все же, как показывалось выше, романтический авангардизм не был однородно отрицательным. Уже приводилось суждение И. Лупановой, увидевшей в его программе прежде всего желание авторов скорее отринуть шаблоны буржуазной приключенческой книги, содержательно переоформить жанрово-стилевую природу детской литературы, обновить жанры в целях классового воспитания советских ребят. Для детской поэзии вообще характерно сюжетное разрешение конфликтной коллизии через подвиг юного героя, но здесь особенно важен выбор выразительных средств. Нагнетание большого числа приключенческих событий разрушает любую жанровую форму, ведет к содержательной инфляции. Поэтому

авангардистские установки на преувеличенное изображение участия детей в революции и гражданской войне с пренебрежением к художественности незамедлительно превратились в новую догму.

И все же в лучших своих вещах авторы «красных дьяволят» по-своему убедительны: их герои действительно имели «обыкновенные биографии необыкновенного времени» (Гайдар). Взрослый характер дел и подвигов этих ребят полемически заострен в произведениях по отношению к дореволюционной приключенческой книге, в которой детям из простых семей отводились второстепенные роли. А известная стилевая «резкость видения» (В. Шкловский) связана с осознанием того, что юные воспринимали революцию как очистительный, обновляющий мир праздник, знали ее силу, участвовали в ней, рано взрослели, набирались опыта. Это отвечало высокой мечте как самих поэтов, так и их маленьких читателей о быстрейшем свершении во всем мире революции и установлении социальной справедливости.

Пафос такого рода присущ стихопамфлету Н. Павлович «Большевик Том» (1925), отнесенном Л. Кон<sup>70</sup> и другими специалистами к разряду худших авангардистских вещей. Видимо, здесь имеет место игнорирование жанрово-стилевых особенностей текста, определенных той эпохой. В плане преемственности автор обратился к повести М. Твена «Том Сойер», выбрал близкую конфликтную ситуацию. В памфлете повествуется о судьбе американского подростка, взятого для воспитания в дом «порядочной» тети. Социальные доминанты обоих произведений — разные, но есть и линия связи, ибо в них происходит бунт юных героев против филистерской морали буржуазного мира. Только в поведении нового «Тома» отразились и зачатки классового рабочего сознания, и не всегда этичная дерзость подростка, попавшего от бедных родителей в богатый дом своих родственников, погрязших в пошлости и лицемерии. Натяжки у автора нет, так как в 20-е гг. рабочее движение в США было на подъеме, а симпатии Тома к далекой красной России вполне возможны: эхо Октября дошло до Америки.

Энергия стиха концентрированно направлена на передачу эмоционально-психологической динамики главного событийного ряда, стилевые средства характеристики героев предельно заострены, эстетика гротеска превалирует, а именно ее Л. Кон приняла за авангардистскую. Но подобной резкостью стиля вообще отличается вся литература 20-х гг. Ей были «свойственны вихревые ритмы и образы, резкая определенность мыслей и чувств, их символическая значительность... Искусство характеризует резкие контрасты, предельный драматизм композиции; так воплощается борьба двух на-смерть враждебных сил»<sup>71</sup>.

Гротеско-контрастная поэтика тех лет близка принципу детского схематизма, интуитивному умению юного человека выделять самое главное в окружающем мире (красные — белые; хороший

человек — плохой и т. п.). Но такая четкая двузначность в детской поэзии не исключает вариантов и переходов — хорошие детские стихи «растут» вместе с читателем. Вот этого качества «Большевику Тому» во многом не хватает — на речевом уровне структуры сквозная строфика осталась необработанной.

Интересны жанровые поиски автора — попытка соединить компоненты баллады и памфлета. Страй баллады виден в жесткой динамике речи и событий, в тоническом стихе с максимально сближенными акцентными долями. Черты памфleta проявляются в тропах. Н. Павлович, как и Маяковский в «Окнах Роста», сатирически изображает страх западного обывателя, запуганного красной угрозой до того, что мальчишеские шалости стали казаться тете Полли большевистскими происками: «Видно, стал большевиком — нечестивым людоедом...» — так ужаснулась тетя, когда подросток самовольно добрался до любимых сластей<sup>72</sup>.

Конечно, этому памфлету далеко до интернациональных произведений Н. Тихонова, С. Маршака, М. Светлова. Огрублены некоторые сатирические реплики Тома. Так, в finale, убегая, он пишет тете: «Я волен, как птичка! Почтительно любящий вас Том, // Желающий вам сделаться большевичкой»<sup>73</sup>. Автор здесь явно переусердствовал.

В середине 70-х гг. этот памфlet привлек внимание искусствоведов детской книги. Графически его оформил Б. Кустодиев, которому «нравились книжки современного, а часто и просто злободневного, агитационного содержания. Ему импонировали натиск молодого задора, интонации бойкого народного говора, острый юмор стихов и рассказов молодых авторов»<sup>74</sup>.

Новый шаг вперед в идейно-художественном освоении интернациональной темы сделали Д. Алтаузен и Б. Ковынев (соавтор поэта, художник). Алтаузен известен историкам литературы, в детской поэзии он тяготел к комсомольским поэтам 20-х гг. Это объединение было достаточно условным, ибо сюда причисляют молодых литераторов МАППа, ЛЕФа, «Кузницы», «Перевала», конструктивистов. Обозначение появилось в 30-е гг. Действительно, общность идеино-эстетических позиций, революционного пафоса связывали М. Светлова, Б. Агапова, А. Жарова, Д. Алтаузена, Я. Шведова, С. Кирсанова, Н. Богданова, А. Барто и других поэтов, во второй половине 20-х гг. работавших в «Пионере», детских отделах ГИЗа, «Молодой гвардии» и испытавших влияние Маяковского.

Алтаузен выделялся среди них тягой к синтезу документальности и романтической героики. Характерно, что зачастую он был свидетелем и участником событий, которые отражал в своих стихах. Он как журналист одним из первых прорывался к полярникам, часто бывал на комсомольских стройках. Алтаузен геройски погиб в Великую Отечественную. В 20—30-е гг. его детские книги хорошо принимались специалистами. В послевоенное время позитивные

оценки исчезли. По мнению И. Лупановой, многие из них имеют трафаретный сюжет, отличаются внешней экзотикой, сюжетной и психологической немотивированностью<sup>75</sup>.

На первый взгляд, в «Повести о негритенке» (1928) события происходят по авангардистской схеме: бунт юного героя против буржуазного мира, побег в СССР. Но жанрово-стилевое решение темы делает художественно органичной историю негритянского подростка Тома, доведенного до отчаяния расистами, виновными в смерти его отца. Юный герой действует решительно — поджигает дачу бывшего хозяина, подстрекавшего убийц. Картина погони экспрессивна и точна. Тому удается добраться до нью-йоркского порта, его укрывают докеры, помогают пробраться на советский корабль. В пути, в разговорах с нашими моряками Том начинает понимать, что бороться с угнетателями и побеждать надо в общем рабочем строю. Все это далеко от штампов авангардистов.

Сюжет вполне соотносится с реальностью тех лет, с фактами зарубежной хроники. В описании дома расиста, американского города соавторы удачно избегают поверхностной экзотики. Следует отметить и высокую культуру стиха, о которой тогда заботились мало. Плакатно, правдиво, броско переданы характеры, действие:

И негра судили.  
Старик осужден.  
Был суд беспощаден и бешен.  
И будет сегодня  
На площади он,  
В пример чернокожим,  
Повешен<sup>76</sup>.

Менее совершенна по своему поэтическому строю близкая по теме «Повесть о капитане и китайчике Лане» Д. Алтаузена и Б. Ковынева (1926).

Четкость авторской позиции, равнение на революционный идеал, поиск положительного героя — все это в высшей мере присуще молодому поэту. Быстро расширялся жанрово-стилевой диапазон творчества Д. Алтаузена. Одним из первых в 20-е гг. он удачно модернизирует традиционный эпический рассказ о жизни других народов нашей страны. Поэт обращается к теме Дальнего Востока, пишет стихоповесть «Якутенок Олеська» (1927). Ему удалось овладеть поэтикой эпического сказания, освоить инонациональный художественный строй. Герой поэмы получает высшее образование в Ленинграде и возвращается учительствовать на родину. Он ощущает себя сыном всей нашей страны, отчего и любовь к своей малой родине приобретает иное качество. Даже по теме это было новаторское произведение детской поэзии тех лет. Через год появляется эпическая поэма В. Ошанина «Костер на реке Магитун» (1928), посвященная жизни народностей далекой Камчатки — первое в нашей детской поэзии открытие этой земли.

Эпическая поэма О. Гурьян «Север» (1927) была ближе к познавательным традициям детской книги, она реалистично передает быт, законы, суровые будни чукотского поселения на берегу северного океана. В отличие от Д. Алтаузена и В. Ошанина, раскрывавших национальное через индивидуальное, поэма разворачивает панораму малоизвестной тогдашнему юному русскоязычному читателю жизни далекого края.

Автор пытается создать эпический образ народной судьбы, уходит от экзотических соблазнов к детальному познанию северного бытия. Л. Кон отмечает романтические элементы, экспрессивно передающие эпичность сюжета<sup>77</sup>. Интересен и композиционный ход, когда О. Гурьян как бы отправляется в путь вместе со своими юными проводниками, охваченными жаждой открытия мира.

Критика 20-х гг. приняла поэму, подчеркнула ее идеино-художественную уникальность, отметила, что в ней «детский героизм дан всерьез. (...) В «Севере» эпичны тема, герои, эпичен стиль. В теме — голод, холод, борьба с медведем — страстные и героические переживания эпоса. Мальчик Агук дан в тонах описания неустрешимого эпического героя: «Шире Агук расправил плечи, // Смело шагнул медведю навстречу, // Острый и крепкий трясет копьем, // Звонко кричит медведю: «Убьем!»<sup>78</sup> Отмечено пристрастие автора к монотонному ритму эпоса. Верно показано, что «синтаксически-мелодическое строение поэмы также типично эпическое — «Север» построен на повторах и параллелизмах, но не на торопливых, скользящих, характерных для «хореического стиля», а на лирически-торжественных повторах эпоса: «Низко огонь горит, // Редко огонь трещит, // Чтоб невзначай не погас». Рифмы... могут быть названы... эмбриональными... по своему сходству с рифмами эпоса и ассонансами (ветер — вместе, припасов — гаснет)»<sup>79</sup>. Такая увлеченность формоанализом свойственна многим работам тех лет. Хотя поэтический строй «Севера» представлен в целом верно.

О. Гурьян смогла отойти и от авангардистских установок, ревнители которых ждали от нее совсем иного. «Самоедская сказка» И. Молчанова... очаровательно передает прелест дикой, но вольной трудовой утопии, коммунистической первобытной утопии далекого и древнего кочевого племени звероловов. Самый размер стиха какой-то баюкающе-детский, сказочный: «И столетья из рода в род // Знал ее кочевой народ, // Знал ее, и в снегах и в песках // Голубую страну искал...»<sup>80</sup> — в подобных статьях причудливо переплелись традиционалистские и авангардистские оценочные критерии, мешавшие во многом художественным поискам.

Жанрово-тематические исследования 20-х гг. особенно отчетливо видны в произведениях о смелых и мужественных первоходцах всех стран, дерзавших штурмовать неизвестное, непознанное — летчиках, ученых, инженерах, моряках и других пионерах, которые

своими подвигами служили прогрессу. Такие люди не могли не быть гуманистами, передовыми по своим взглядам на жизнь. Описательно-иллюстративные жанровые решения в немногочисленных дореволюционных стихах о них не создали традиции. В новое время поэзия смыкается с публицистикой, в нее включаются фрагменты дневников, репортажей, документов.

В решении этой темы поэты обращались и к фольклору. Пламенно-образные стихи об Амундсене написал А. Фарбер («Сага о викинге», 1929), влияние народной песни о героях ощущимо в стихах М. Светлова, В. Рождественского, дебютировавшей в конце 20-х гг. в детской поэзии О. Берггольц («Турман», 1930).

Поэтика политической сатиры Маяковского определила решение антифашистской темы в детской лирике тех лет. На итальянском материале написана стихоповесть П. Арского «Фашисты» (1927) — первая попытка обличения коричневой чумы в нашей детской поэзии.

В конце периода активно утверждается традиция реалистического изображения классовых битв на планете. Она не исключает героико-романтическое стилевое начало, резкую экспрессию, введение в сюжетно-композиционные линии документа. Мы уже привлекали внимание специалистов к динамичной и яркой балладе о юном связисте английских рабочих — «Боб Фокланд» М. Светлова (1926)<sup>81</sup>. Положительная оценка ее появилась и в учебнике для вузов<sup>82</sup>. В родственных произведениях М. Светлова, П. Арского, Д. Алтаузена и др. формировались темы интернационального воспитания, глобального видения революционной перспективы, защиты прав трудящегося человека.

Поэма Н. Тихонова «Сами» напечатана для детей в «Барабане» (1924, № 2). Ее герой разительно отличается от авангардистских персонажей, от героев дореволюционных опусов, ибо не выглядит ни жалким, ни несчастным, ни сверхреволюционером. Поэма строится как напряженный внутренний монолог мальчика, живущего в колонии, в обстановке бесправия и унижения. Подчинение сахибу — чисто внешнее, в герое растет чувство собственного достоинства. Он решается на смелый поступок — побег на север, к далекому Ленину, который поможет найти дорогу к свободе. Реализм художественного мышления Тихонова сказался и в том, что он не устраивает счастливого финала, мальчик не добирается до СССР. Побег неудачен. Но герой одержал важную моральную победу, он окреп духом, и далекий Ленин стал ближе. В поэтике образа точны национальные черты характера Сами (сравнение сахиба с грозным Вишну, наивные мечты мальчика получить от господина Ленни добрые советы и рупии, молитвы к нему, непонятному, как йоги). Поэма была хорошо принята. Пример Тихонова поддержали комсомольские поэты — М. Светлов, А. Исбах («Баллада о Ленине и Ли-Чане», 1926) и другие.

В иной манере работал Маяковский. Его детские стихи отличаются тематической полнотой и художественной завершенностью. Он создал свою индивидуальную творческую систему, которую можно определить как политический дидактический эпос с лирическими элементами, с четко выраженной «учительской» позицией автора, определяемой конкретно-историческими задачами революции и создания детских советских коллективов. Впервые в детской политической лирике Маяковский применил синтез жанровых форм и качеств (фольклорные элементы, игровое начало, гротеск, гиперболизация, ролевые ситуации, сатирическое и комическое начала, мажорный тон рассказа-общения, познавательные путешествия и др.).

В основе сюжета стихопанорамы «Гуляем» (1925) — своеобразная экскурсия по московским улицам. Жанровый ключ вещи — поэтика загадки, хотя Маяковский дает только ответы на «закадровые» вопросы ребенка, для которого улица — манящий и волнующий мир. Основу своего синтеза пояснил в интервью сам поэт: «Способы формулировки, цель правил определяются классом, требованиями нашей борьбы. Например: революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста» — все эти речи, шепотком <sup>и в ресторанах,</sup> — смыты. Это — новая стихия языка»<sup>83</sup>.

Социально-классовые оценки в «Гуляем» даны поэтом в четких оппозициях: трудовой люд и праздные буржуи, комсомол и старухи в церкви:

Это — рабочий.  
Рабочий — тот,  
кто работать охочий.  
Все на свете  
сделано им.  
Подрастешь — будь таким.  
Это — буржуй.  
На пузо глянь.

Его занятие —  
есть и гулять.  
От жири —  
как мяч тугой.  
Любит, чтоб за него  
работал другой.  
Он ничего не умеет,  
И воробей его умней<sup>84</sup>.

Отгадки-ремарки Маяковского напоминают пословицы (ум как у воробья; не язык, а мельница и др.). Точные и краткие социосхемы времени: «Вот будка / красноармейца. // У красноармейца / ружье имеется. // Они храбрые. / Дело их — // защищать / и маленьких / и больших»<sup>85</sup>. Упомянуты Моссовет, комсомольское общежитие, служба в церкви, гуляющие нэпманы — многие характерные черты той городской жизни. Маяковский определил в «Гуляем» основные слагаемые социально-дидактической поэтики детской лирики.

Не потускнел и игровой стихоплакат «Прочти и катай в Париж и Китай» (1927). А. Иович, Л. Кон, И. Лупанова, М. Петровский,

Ф. Эбин и др. показали, как Маяковский сумел рассказать о самом главном и интересном из жизни других стран. Читатель узнает об Эйфелевой башне, о «стоэтажных домищах» в Америке, о небольших домах в Японии и многое другое. Но все это — лишь ступени к замыслу показать социально-классовые противоречия буржуазной действительности. Гротеск, шарж, политическая сатира, известные нам по заграничному циклу Маяковского, специфически преломляются в стихах для детей:

Опускаемся в Париже,  
осмотреть Париж поближе.  
Пошли сюда,  
пошли туда —  
всезде одни французы.  
Часть населения худа,  
а часть другая —  
с пузом.  
Как санки  
по снегу  
без пыли  
скользят горой покатою,  
так здесь  
скользят автомобили,  
и в них  
сидят богатые<sup>86</sup>.

Во внутренности  
не вмешиваюсь, гости,  
лишь думаю,  
куря папироску:  
мусье Париж,  
на скольких костях  
твоя  
покоится роскошь?<sup>87</sup>  
Видишь —  
вон  
выгребают мусор —  
на объедках  
с детьми пронянчиться,  
чтоб в авто,  
обгоняя «бусы»,  
ко дворцам  
несли... бриллиантщицы<sup>88</sup>.

Подобное сопоставление впервые проделано И. Лупановой в монографии «Полвека» (1969). Добавим, что и в этих двух детских стихотворениях действует принцип мозаики, характерный для взрослого Маяковского. А. Субботин заметил, что «люди, факты, события, исторические реалии, местные достопримечательности, даже географические названия в восприятии послереволюционного Маяковского уже были окружены поэтическим ореолом, поэтому так первозданно проста структура его повествовательной лирики. Это рассказы о личных впечатлениях от встреч с людьми, городами, странами, о событиях и происшествиях, в которых поэт непосредственно участвовал. Лирическое переживание в них обычно мотивировано очерковой фабулой и достоверными фактическими (именными, цифровыми, зрелищными) подробностями»<sup>89</sup>.

Новая жанровая поэтика меняет и концепцию героя, и систему образов в «Гуляем», «Прочти и катай...», где ребенок уже не пассивный объект для художественного влияния. Поэт уважает его личность, включает его в действие, в познавательную игру. Маяковский открыл политическую лирику для детей, обогатил ее публицистическим началом, ввел юного героя в курс важных проблем времени. Пространство-время детского Маяковского — все мироздание, детство разомкнуто на большой мир, показано в перспективе духовно-нравственного и гражданственного роста. Новые темы раскрыты в новых формоструктурах, органично вовравших прогрес-

сивные традиции фольклора и отечественной поэзии. Основа поэтики — близкая, средняя и дальняя перспективы социально-этического коллективистского труда — заботы героев, их бытия как действия в свете коммунистического идеала.

Детского Маяковского приняли не сразу. Даже сочувствующий поэту Д. Ханин назвал его лирику только агитационной: «Детские книги Маяковского характерны острой направленностью, целестремленностью, обнаженностью агитационного приема»<sup>90</sup>. М. Теряева увидела в ней перелицованные футуристические элементы, а подлинную детскость Маяковского-поэта приняла за инфантлизм: «Инфантильный стиль Маяковский заимствует у буржуазных авторов сказок для маленьких детей. Злое и доброе начало олицетворено героями-детьми: жертва — нуждающийся в защите мопнатенький щенок, мстители — вороны и дикие звери (в «Сказке о Пете и Симе». — В. Р.). Маяковский употребляет сказочную форму только как литературный прием... подменил старую мораль лозунгами сегодняшнего дня (люби бедняков, богатых круши), в формальные рамки сказки заключил футуристические словообразования («пьют чаи цветастой кружкой», современный жargon: «прямо в воду мордой лазит, // Грязен он, по-моему, // Как ведро с помоями»)... Это — соединение старой сказки, буржуазного инфантализма детской книжки с... лозунгами, с современным бытовым окружением создает впечатление пародии»<sup>91</sup>.

Так педологи и рапповцы ниспровергали «чуковщину», «эстетство» Маршака, «детский футуризм» Маяковского, отрицали сказку, общегуманистические традиции в детском чтении. Это сейчас ясно, что авангардистская критика, заявлявшая о своей «передовой революционности в реконструктивный период», на самом деле была узкоакастовой, догматичной, отрицала необходимость социокультурной преемственности в воспитании детей, роль духовно-эмоциональной сферы в творчестве. И сейчас еще живучи эти традиции пренебрежения искусством слова в преподавании литературы, в методических приемах, в высушивании эстетики произведений до схоластических разборов и прописей. А тогда В. Жак искал базу: «...специфичность творческого метода в детлитературе будет складываться из взаимодействия и взаимокорректирования марксистской теории литературы, педагогии и педагогики. Причем руководящая и направляющая роль принадлежит педагогике». Далее автор призывал к непримиримой борьбе с романтизмом, самоцельной фантастикой, отвлеченным схематизмом и юным рационализмом, «так как все они не помогают познавать мир, а извращают и затемняют его». Таким образом, походя отрицаются личностное начало в творчестве для детей, индивидуализация героя, семейно-бытовая тематика, оставляется лишь тема классовой борьбы и труда<sup>92</sup>. Такова была социомеханическая логика авангардистов.

Они, кстати, относились к Маяковскому гораздо враждебней,

чем к Маршаку и Чуковскому. В традиционных «отборах лучшей литературы»<sup>93</sup> есть несколько «разрешенных» произведений Маршака, Чуковского и ни одного — Маяковского. Возможно, вынужденно промолчала о поэте в своем обзоре современной детской литературы известный специалист по детскому чтению тех лет О. И. Капица, с пониманием относившаяся к новаторским исканиям в детской поэзии 20-х гг.<sup>94</sup>. Ни слова о Маяковском не сказано в докладе А. В. Луначарского «Пути детской книги» на собрании детских писателей и педагогов в Москве в декабре 1929 г.<sup>95</sup>

Одна из немногих объективных попыток прочтения детских стихов Маяковского — статья А. Покровской<sup>96</sup>. Но и она приписывала поэту традиции футуризма, поверхностное морализаторство. Правда, в конце статьи сказано, что Маяковский «оставил в детской литературе вклад подлинного искусства реконструктивного периода со всеми его положительными и отрицательными чертами»<sup>97</sup>. Лишь с 1931 г. началось настояще открытие детского Маяковского, особенностей его новаторской поэтики (работы Б. Бухштаба, Б. Бегака, В. Смирновой, Л. Кон, В. Тренина, Ю. Тынянова и др.).

А. Барто напечатала свои первые стихи еще в 1923 г. Она была в детской секции МАПП, не избежала влияния авангардистских установок, но вскоре поняла, что только творческая учеба у Маяковского, Маршака, Чуковского, дружба с комсомольскими поэтами помогут поставить собственный голос. Первая серьезная удача — колыбельная «Братишкы» (1927). Уже тогда критика верно заметила, что Барто переработала сюжет американского автора Спрэнг Митг'Эль «Пять маленьких деток», что она «удачно воспользовалась темой, переложив ее в звучных, слегка стилизованных под этнографию, стихах, и придала им вполне советскую твердую установку, оттенивши эксплуатацию труда и введя посредством рефrena тему интернационала»<sup>98</sup>.

Кольцевое решение «Братишек» усиливает интернациональный пафос стиха. Они — классика советской детской поэзии, хорошо исследованы в специальной литературе. «Братишкы» быстро разошлись по стране и за рубежом в переводах. Они горели на фашистских кострах в 30-е гг., ибо нацизму был ненавистен их высокий социально-гуманистический настрой.

Конец 20-х и начало 30-х гг. с их подъемом классовой борьбы за рубежом отмечены появлением большого числа стихов на интернациональную тему. Появляются документальные стихорепортажи (А. Введенский, «Армия труда»), сатирические плакаты (Ю. Варшавский, «Мистер Смит»), послания (К. Высоковский, «Будь готов») и т. п.<sup>99</sup>. Детские журналы тех лет осваивают принципы комикса — нечто вроде рисованного стихофильма с острым сюжетом (кино-поэма) — Н. Богданов, «Приключения пионера Митьки во всех странах света», А. Жаров, «Приключения Феди Рудакова»<sup>100</sup>.

Многие из этих произведений схожи с киносценариями Маяковского, с его «Окнами РОСТА». Политический жанр, в котором соединились актуальный документ, памфlet, народный лубок, карикатура, лозунг, пользовался огромной популярностью. И хотя в 1931 г. Т. Трифонова писала в полемическом запале, что «детская литература до сих пор не избавилась от «небоскребного» Нью-Йорка, «веселого» Парижа и «чопорного» Лондона<sup>101</sup>, новые тенденции уже доминировали в детской поэзии, опровергая обвинения близорукой критики.

Сегодня почти забыто имя Э. Эмден. А между тем Коссая Эсфири Михайловна много работала в детской поэзии 20-х гг. В словаре А. М. Витмана и Л. Г. Оськиной «Советские детские писатели»<sup>102</sup> читаем, что с 1928 г. она известна как автор лирических стихов «Песня о маме», «Солнце», стихосказки «О толстом шуцмане...», стихофельетонов на политические темы. Но не упомянута ее бытовая книжка «Соль»<sup>103</sup>, в основе сюжета которой — веселые приключения детей во время таких повседневных занятий, как купание в море, приготовление окрошки... Через изображение повседневных «мелочей» поэт добивается художественно-дидактической цели — весело и занятно преподает юным уроки повседневного тока жизни с ее будничными заботами и радостями. Стих динамичен, ритм четок, передает бег детей, ребята счастливы и оптимистичны, воспринимают жизнь как свободу, как гармонию. В своих «заповедях» детским поэтом Чуковский настаивает на глагольной динамике стиха. У Э. Эмден — нагнетание прилагательных, своеобразно и точно передающих ритм бега:

По желтому, по колку  
К зеленому, соленому  
Мы мчимся кувырком...  
По желтому, горячemu  
Босиком скакем мы,  
Скакем босиком...<sup>104</sup>

Есть в строфе и элемент загадочности, недосказанности, так любимой детьми.

Замечательная интерпоэма «Сказка о толстом шуцмане и об ученым докторе» начинается так: «Господин немецкий шуцман, // Толстый важный синий шуцман, // Ax, куда спешите вы? // Здесь живет немецкий доктор, // Здесь живет советник доктор, // Здесь живет ученый доктор, // Разве с ним знакомы Вы? // Вы с резиновой дубинкой, // Вы с помощницей дубинкой, // Вы с заслуженной дубинкой, // Отчего дрожите Вы? // Здесь живет сам герр Пилюля, // Здесь живет сам герр Настойка, // Разве заболели Вы?»<sup>105</sup>

Автор широко использует прием троекратного повтора, усиливающий комизм ситуации. В диалоге доктора с шуцманом он дополнен фольклорным приемом алогизма, когда стороны не понимают друг друга в силу полярности их социально-бытовых ролей в жизни. Лишь

в финале диалога шуцман, решивший, что иначе не поможет ему доктор, упорно пытающийся выяснить, чем же заболел здоровяк-полицейский, наконец-то открывает истинную причину визита:

Будьте мужественны, доктор,  
Город Галле заболел!  
Прыгнул вправо важный доктор,  
Господин ученый доктор,  
Прыгнул влево важный доктор, —  
Закачалась борода.  
Небывалый даже случай,  
Непонятный даже случай,  
Чтоб болели города<sup>106</sup>.

Шуцман называет симптомы — демонстрации германских пионеров, проведение первых слетов. «...надо родину лечить. // Из кармана вынимает, // Боязливо вынимает, // Молчаливо вынимает // Красный маленький платок. ...Это страшная зараза, // Это грозная зараза, // Пионерская зараза, — // И неизлечим больной!»<sup>107</sup> Шуцман — типичный штурмовик. Под его давлением доктор выдумывает лекарство, пишет рецепт о запрещении слета. В силу особой логики искусства, его прогностической функции, поэт увидел недалекий по времени кошмар третьего рейха. А пока — и юные сражались в общем строю:

Город Галле болен слетом,  
Город Гамбург болен слетом,  
Город Бремен болен слетом,  
Вся Германия больна!  
Город Лондон болен слетом...  
Вся земля заражена!<sup>108</sup>

Трудно судить о заимствовании, влиянии поэтики обериутов на стихи Э. Эмден — их произведения появились практически одновременно. Приемы сатирической сказки, включение анекдотического происшествия, элементов считалки, выразительная динамика стихоритма отличают многие ее вещи; конечно, в них ощущимы уроки Маяковского, Маршака и др., но такая новизна тематики, выразительная индивидуальная структурность свойственны лишь им. Они должны быть возвращены хотя бы в историко-литературный оборот.

В редком жанре написано «Письмо Густава Мейера» А. Введенского (1931), строй дружеского послания переиначен поэтом в целях передачи особого драматизма классового конфликта. В предисловии сказано, что этот публицистический очерк создан по письму немецкого пионера советским ребятам в редакцию «Ежа». Это правдивый и яркий документ своего времени:

Там, где высокий, красивый дом,  
Там притаились они за углом.  
Сто полицейских, сытых и плотных,  
С дубинками толстыми ждут безработных<sup>109</sup>.

Пытаясь сохранить эмоциональный тон живого репортажа, А. Введенский перепоручает повествование юному герою:

Потом пошли мы с толпой ребят  
В один большой и зеленый сад,  
Где много съых капиталистов,  
Увидев плакаты «Долой фашистов!»,  
От страха дрожали, бежали от нас<sup>110</sup>.

В мажорном финале сливаются голоса автора и героя: «Если полиция бьет ребят, // Бьет пионеров и октябрят, // Значит боится она детей, // Значит дети ее сильней»<sup>111</sup>. Прост и строг поэтический строй послания, почти отсутствуют тропы. К сожалению, сегодня такой сплав поэзии и жизни, такая атакующая социально-этическая установка детской политической лирики малозаметна, во многом забыты героико-романтические традиции 20-х гг.

Классикой советской детской поэзии стал «Мистер Твистер» Маршака (1933). По свидетельству Б. Галанова, поэт узнал о расисте, не пожелавшем жить в ленинградской гостинице рядом с негром, от академика Мушкетова в 1929 или в 1930 г.<sup>112</sup> Критики по-разному определяют жанровую природу этого произведения: сатирическая поэма, памфлет, гротескный плакат, сатирическое стихотворение, стихоповесть. Многие склоняются к тому, чтобы отнести его к сатирическим жанрам. Но не всегда целесообразно искать «жанровый вариант каждого конкретного произведения. Более вероятно допущение одновременного сосуществования жанровых и внежанровых структур. Последние могут быть «дальными родственниками» многих жанровых предков, давно позабывшими свое «родство», могут быть зародышами новых образований, которым суждено в дальнейшем превратиться в типовые или стать пробой, поиском, экспериментом, наконец, просто единичным явлением»<sup>113</sup>.

В силу своей специфиичности детская литература особенно трудно поддается жанровой типологии. Содержательные параметры жанров, их поэтический строй, как правило, симультанны, многие произведения мы рассматриваем и в социально-акцентной и в других субсистемах детской лирики. К примеру, равновелики социальнно-направленное и сатирическое начало жанра «Сказки о Пете и Симе» Маяковского. Приоритет остается все же за жанрово-тематической составляющей, ибо (по Горькому) вопрос о теме детской книги переходит в проблему социального воспитания. Вот почему «Мистер Твистер» — политическая лироэпика, ибо в идейном центре поэмы — декларация интернациональной солидарности, обличение расизма, его художественно-дидактическое развенчание.

Все жанрово-стилевые компоненты в стихах Маршака обусловлены особой эстетикой лиризма, они стали для поэта своеобразными заменами лирики, от которой «Маршак уклонялся по причинам лирического свойства — из присущей ему неприязни к излишней интимности лирики, из опасения заслонить собой, лириком, объективную

картину мира. Стремясь соблюсти драгоценную для него меру объективности и будучи не в силах преодолеть лиризм, неотъемлемо присущий художнику, Маршак создавал жанры, уравновешивающие, «усредняющие» лирику и эпос, лирику и драму, лирику и критику, лирику и перевод<sup>114</sup>. Лироэпическая поэма о Твистере — синтез многих основных принципов и приемов детской поэзии. Ее художественная дидактика увлекает ребенка в серьезно-веселую игру — путешествие вслед за семьей расиста — ради постижения важных истин. Но играет и Твистер, играет невольно отрицательную роль в силу элитарных правил жизни своего круга. Детям противен такой «праздник» жизни — от сытости, от самодовольства, от привычки жить за счет труда других людей (эпизод с дочерью, сцена в конторе Кука). Мотив антагонизма богатых и бедных определяет параллельные планы в реализации метафорического ряда. Так Твистер наслаждается игрой в мяч на палубе лайнера, а рядом плывет «черный» пароход, в трюмах которого скучились безработные, плывет в обратном направлении, в США, где, может быть, повезет с работой.

Критика уже отметила, что в первых вариантах поэмы классовые акценты даны резче, историчнее. Швейцары советских гостиниц, возмущенные поведением расиста, «предупреждают друг друга по телефону, устраивая Твистеру поучительную «игру» в поиск номера, которая заканчивается опять в «Англете», когда швейцар «предложил имnocheg пролетарский, // Он уложил их на койке / швейцарской»<sup>115</sup>.

Психологически мотивирована С. Маршаком в поэме потеря расистом убежденности в собственном превосходстве. Так, проход негра перед Твистером по гостиничной лестнице и его отражения в зеркалах с золоченой оправой (гиперболическое усиление образа) поколебали веру бизнесмена в силу золота, которая как бы передается человеку с другим цветом кожи. Поэтический строй этого произведения особенно выразителен для понимания творческого кредо новаторов 20-х гг.

В итоге, начавшись с космической романтики, гиперболизированной революционности, мечты об организации всемирной республики труда (сб. «Рабочие поэты», 1923), новая поэзия в своих исканиях в области интернациональной темы сумела преодолеть авангардистские схемы, влияние дореволюционных канонов, создала небывалую в мире политическую лирику для детей. В системе ее социально-направленных жанров отражен поэтический образ Ленина, лироэпический портрет страны Пионерии.

Предметно-тематическое начало жанров обусловлено прежде всего жаждой свершения новых идеалов человека и мира. Правда жизни и ясность перспективы соизмерялись с революционной практикой авторов. Императивность, ораторский, пафосно-декламационный стиль, романтический образ, энергия ритма помогали утверждению идеалов пионерии. Героика времени нашла в лирических жанрах, ранее казавшихся невозможными в детской поэзии, духовно воз-

вышенного проводника в бурном и сложном мире 20-х гг. Лирические жанры взаимодействовали с эпическими, выдвинув в авангард героико-романтическую балладу Н. Асеева, М. Светлова, В. Тамбовлини и др. Все это схоже с процессами, которые происходили и во взрослой поэзии<sup>116</sup>.

Детская поэзия успешно развивала ленинскую тему, ей в высокой мере присущи «чистое горенье» идеала, романтическое жизнелюбие, пафос распахнутых горизонтов и возможностей — вот что жило в тех стихах, детских и недетских, это и остается с годами, проносится через года»<sup>117</sup>.

До сих пор поэзию тех лет упрекают в схематизме, плохой культуре стиха, описательности, монотонности ритмов и приемов, но зачастую это была скоропись духа, быстрый ответ на важные социально-этнические вопросы. Вспомним, как хорошо принимали пионерские песни тех лет, «Песню-молнию» Маяковского на I Всесоюзном пионерслете в Москве (1929). Специалисты отмечали, что «революционная советская поэзия сколько-нибудь заметно начинает проникать на страницы детских книг лишь после опубликования постановления XIII съезда партии о печати»<sup>118</sup>. В круг детского чтения вошли новые стихи Д. Бедного, полные сатирического пафоса, резкого обличения обывателей и нэпманов<sup>119</sup>. В обновлении жанровой поэтики во многом отразился характер решения социально-этнических тем, отношение поэтов к общечеловеческим духовным ценностям, освоение принципов возрастной специфики в конкретно-историческом плане — с ориентацией на интересы детей революции в сочетании с поэтическими законами постижения детского мира (динамика действия, игра и др.).

В конце периода в детской поэзии мажорно зазвучал пафос созидательного труда («Кем быть?» Маяковского, «Кутерьма» Н. Асеева, поэтические рассказы о пятилетке А. Введенского, С. Кирсанова и др.). Стихи отражали деятельный энтузиазм многих советских людей, веривших в успех первой пятилетки, трудности роста нового общества, новые праздники, реальное включение пионерии в труд-заботу об улучшении окружающей жизни, новую школу и др. Все это заметно и в стихорассказах, сюжетной лирике А. Барто, Е. Тараховской, О. Гурьян, Е. Ильиной, Э. Эмден и др. Так рождался коллективный портрет новой жизни юных, в которую молодая советская детская поэзия несла радость творчества, игры и познания мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Одна из лучших детских поэм Чуковского «Крокодил» впервые опубликована в приложении к «Ниве» в 1917 г. Глубоко прав М. Петровский, назвав ее неопознанным первым манифестом советской литературы для детей. Януш Корчак говорил о том, что человечество в своем развитии открывает одно несправедливое неравенство за другим и стремится их преодолеть (неравенство классов, наций, мужчины и женщины). Пришла пора осознать и отменить неравенство взрослых и детей, научиться читать в ребенке ребенка. Сказочная поэма Чуковского стала нашей первой декларацией права

- ребенка на уважение. См.: Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986. С. 56.
- <sup>2</sup> Лупанова И. Полвека. С. 15—16.
- <sup>3</sup> Горький М. Слово к взрослым // Северное сияние. 1919. № 1—2. С. 5.
- <sup>4</sup> Цит. по: Шер Н. Из истории детской книги // Дет. лит. 1967. № 1. С. 10.
- <sup>5</sup> Рагозина С. Новая детская литература. Л.; М., 1924. С. 7, 11, 12.
- <sup>6</sup> См.: Мандельштам О. Государство и ритм // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 11.
- <sup>7</sup> Педагогическая мысль. 1921. № 1—4. С. 5.
- <sup>8</sup> Соцvosовские издания — многочисленные периодические издания Наркомпроса РСФСР, выходившие в 20-е гг. в Москве и в провинциях («Вестник просвещения», «Работник просвещения», «На путях к новой школе» и др.). В области детской литературы они, как правило, проводили жесткую линию на усиление классового, социального воспитания детей.
- <sup>9</sup> Кон Л. Советская детская литература восстановительного периода. М., 1955.
- C. 23.
- <sup>10</sup> См.: Лупанова И. Полвека. С. 93—94.
- <sup>11</sup> Волженин Р. Необычайные приключения товарища Чумички. Л., 1924. С. 5.
- <sup>12</sup> Там же. С. 6.
- <sup>13</sup> Там же. С. 13.
- <sup>14</sup> Там же. С. 16.
- <sup>15</sup> См.: История русской советской литературы. С. 100.
- <sup>16</sup> Гей Н., Пискунов В. Национальное самосознание литературы // Звезда. 1979. № 9. С. 190.
- <sup>17</sup> Карпов А. С. Николай Асеев. М., 1969. С. 55.
- <sup>18</sup> См.: Ивич А. Воспитание поколений. С. 69.
- <sup>19</sup> Там же. С. 40.
- <sup>20</sup> См.: Лупанова И. Полвека. С. 101.
- <sup>21</sup> Введенский А. Октябрь // Еж. 1930. № 19—20. С. 10.
- <sup>22</sup> Там же. С. 10.
- <sup>23</sup> Там же. С. 11.
- <sup>24</sup> Асеев Н. Кутерьма. М.; Л. 1930. С. 5.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Там же. С. 4.
- <sup>27</sup> Там же. С. 16.
- <sup>28</sup> См.: Герчук Ю. Черный снег Александра Дейнеки // Дет. лит. 1970. № 6.
- C. 39.
- <sup>29</sup> Каринский В. Азбука пионера. М., 1925. С. 5.
- <sup>30</sup> См.: Михайловский А., Преображенский М. Будь готов. Всегда готов: Кинематограф пионера. Рязань, 1925. С. 3, 5, 7, 9, 11.
- <sup>31</sup> Савельев Л. Пионерский устав. Л., 1926. С. 3.
- <sup>32</sup> Чуковская Л. В лаборатории редактора. 2-е изд., испр. и доп. М., 1963. С. 238.
- <sup>33</sup> Лупанова И. Полвека. С. 151.
- <sup>34</sup> Малахов С. Будь готов! // Пионерский чтец-декламатор. М., 1925. С. 5.
- <sup>35</sup> Эльяшевич Арк. Романтики нашей эпохи // Нева. 1970. № 5. С. 181.
- <sup>36</sup> Светлов М. Горност. М., 1931. С. 23.
- <sup>37</sup> Маршак С. О большой литературе для маленьких: Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1934. С. 38.
- <sup>38</sup> Светлов М. Горност. С. 14—15.
- <sup>39</sup> Шварц Е. Лагерь. Л., 1925. С. 6.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Молчанов И. Беглянка. М., 1927. С. 16.
- <sup>42</sup> Тамбовлини В. Вожатый звена. М., 1927. С. 16.
- <sup>43</sup> Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. Л., 1964. С. 154.
- <sup>44</sup> См.: Рахтанов И. Рассказы по памяти. М., 1969. С. 120.
- <sup>45</sup> См.: Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. М., 1960. С. 65.
- <sup>46</sup> См.: Минц З. Г. Пути развития советской дошкольной литературы: 1917—1930 гг.: Автoref. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1956. С. 16.

- 47 Финн Гек. Снежный город. М., 1929. С. 3.  
 48 Там же. С. 5.  
 49 Там же. С. 12.  
 50 Морозов И. Зрей, ячмень! М.; Л., 1926. С. 11.  
 51 Там же. С. 7, 11.  
 52 Ивич А. Воспитание поколений. С. 46.  
 53 Там же.  
 54 Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 144.  
 55 Жаров А. Ленинские пионеры // Пионерский чтец-декламатор. С. 132.  
 56 Малахов С. Пионер // Там же. С. 20.  
 57 Валентин З. Приключения пионера Пети. М.; Л.; Ново-Николаевск, 1924.  
 С. 4—5.  
 58 Там же. С. 17.  
 59 Жаров А. Маленький Костя. М., 1927. С. 3.  
 60 Там же. С. 7.  
 61 Там же. С. 8.  
 62 Там же. С. 9.  
 63 Там же. С. 14.  
 64 См.: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. 2-е изд., испр. и доп. М., 1987. С. 15.  
 65 См.: Лупанова И. Полвека. С. 82.  
 66 Гурин А. Мартышки-воришки. Ростов н/Д, 1926. С. 3.  
 67 См.: Залкинд А. Реализм и псевдореализм в детской художественной литературе // Книга — детям. 1928. № 3. С. 5—6.  
 68 Гралица Ю. Детский интернационал. М.; Л., 1926. С. 3.  
 69 Там же. С. 5.  
 70 См.: Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 135.  
 71 Любарева Е. Эдуард Багрицкий // Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы.  
 С. 10.  
 72 Павлович Н. Большевик Том. Л., 1925. С. 5.  
 73 Там же. С. 12.  
 74 Иваницкий В. В городе Кустодиеве прогуляйтесь // Детская литература. 1970. № 11. С. 42.  
 75 См.: Лупанова И. Полвека. С. 82.  
 76 Алтаузен Д., Ковынев Б. Повесть о негритенке. М.; Л., 1928. С. 14.  
 77 Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 139—140.  
 78 Эмден Э. О. Гурьян: опыт литературной характеристики // Книга — детям. 1929. № 4—5. С. 26.  
 79 Там же.  
 80 Дивильковский А. Юнгсектор литературы: Обзор творчества комсомольских писателей // Печать и революция. 1927. № 4. С. 42.  
 81 См.: Рогачев В. Интернациональная тема в советской детской поэзии 20-х годов // Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. С. 29.  
 82 См.: Советская детская литература / Под ред. В. Д. Разовой. М., 1978. С. 98.  
 83 Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 84.  
 84 Там же. Т. 10. С. 238.  
 85 Там же. С. 236.  
 86 Там же. С. 258, 260.  
 87 Там же. Т. 9. С. 380.  
 88 Там же. Т. 7. С. 70.  
 89 Субботин А. С. О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979. С. 92—93.  
 90 Ханин Д. Нужен свежий ветер // Книга — детям. 1930. № 4. С. 2.  
 91 Теряева М. На фронте без перемен // Книга и революция. 1930. № 27. С. 20.  
 92 См.: Жак В. Детская литература и метод диалектического материализма // На литературном посту. 1930. № 19. С. 78.  
 93 Лилина З. Отбор лучшей литературы // Книга — детям. 1929. № 1. С. 6.

- <sup>94</sup> См.: Капица О. Обзор современной детской литературы // Книга — детям. 1929. № 2—3. С. 22—27.
- <sup>95</sup> См.: Луначарский А. В. Пути детской книги // Книга — детям. 1930. № 1. С. 4—15.
- <sup>96</sup> См.: Покровская А. К. Маяковский как детский писатель // Книга — детям. 1930. № 2—3. С. 19—21.
- <sup>97</sup> Там же. С. 20.
- <sup>98</sup> Анонимная рецензия без названия. См.: Книга — детям. 1928. № 5—6. С. 55.
- <sup>99</sup> См.: Введенский А. Армия труда // Еж. 1930. № 8. С. 15—17; Варшавский Ю. Мистер Смит. М., 1931; Высоковский К. Будь готов! Л., 1932.
- <sup>100</sup> См.: Богданов Н. Приключения пионера Митьки во всех странах света // Пионер. 1925. № 5—9; Жаров А. Приключения Феди Рудакова. М., 1926.
- <sup>101</sup> См.: Трифонова Т. Революционная детская книга // Детская литература / Под ред. А. В. Луначарского. И.; Л., 1931. С. 27.
- <sup>102</sup> См.: Витман А. М., Оськина Л. Г. Советские детские писатели. М., 1961.
- C. 416.
- <sup>103</sup> См.: Эмден Э. Соль. М.; Л., 1930.
- <sup>104</sup> Там же.
- <sup>105</sup> Эмден Э. Сказка о толстом шуцмане и об ученом докторе. М., 1930. С. 3.
- <sup>106</sup> Там же. С. 8.
- <sup>107</sup> Там же. С. 9—11.
- <sup>108</sup> Там же. С. 14.
- <sup>109</sup> Введенский А. Письмо Густава Мейера. М.; Л., 1931. С. 9.
- <sup>110</sup> Там же. С. 14.
- <sup>111</sup> Там же. С. 16.
- <sup>112</sup> См.: Галанов Б. Как создавался «Мистер Твистер» // Жизнь и творчество С. Маршака: Сборник / Составители Б. Галанов, И. Маршак, М. Петровский. М., 1975. С. 95.
- <sup>113</sup> Субботин А. С. Жанр как категория истории и теории литературы // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976. Сб. 8. С. 15.
- <sup>114</sup> Петровский М. Странный герой с Бассейной улицы // Жизнь и творчество С. Маршака. С. 134.
- <sup>115</sup> Трифонова Т. О Маршаке // Литературный критик. 1935. № 5. С. 107.
- <sup>116</sup> См.: Любарева Е. Советская романтическая поэзия. М., 1969. С. 12, 20; Субботин А. С. Малые жанры поэзии 20-х годов. С. 3—30.
- <sup>117</sup> Огнев В. Поэзия не старится // Дет. лит. 1968. № 4. С. 71.
- <sup>118</sup> Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 68.
- <sup>119</sup> См.: Бедный Д. Избранные произведения. Харьков, 1925.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ  
ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ 20-Х ГГ.



В детской поэзии есть особый идеино-тематический ряд произведений, которые созданы на вечные темы, посвящены общечеловеческим ценностям. Их жанровый диапазон широк — от поэтических азбук до детских поэм, включая стихи-игры, стихорассказы, дидактические беседы, песни, стихокомиксы, «детективы», миниатюры и др. Многие формы довольно устойчивы, исторически малоподвижны, хотя каждая эпоха вносит в эту субсистему жанров свои приметы, испытывает собственными эстетическими вкусами и пристрастиями. Подобные произведения — особая школа воспитания культуры чувств, моральных принципов, познания особенностей человеческих отношений во всех сферах жизнедеятельности. В то же время выделять их в жанровом отношении трудно, ибо они легко принимают другое обличье, но сохраняют в контексте свой генотип. В чистом виде они проявляются редко, особенно в нашем столетии с его динамичной социокультурной жизнью.

Можно заметить и определенную последовательность тем: мать и дитя, семья, дом, двор, улица, игры и праздники, приключения и путешествия, взрослый и детский быт, воспитательные учреждения, природа, родина и др. Данной субсистеме жанров присущ один генеральный принцип — поэтическое действие в них разворачивается благодаря организации социально-ролевой игры, в которой и раскрывается эта грань социализации юного человека, узнавание и обучение правилам и мере человеческого общения, поведенческим установкам.

В 20-е гг. в указанной субсистеме особое место занимали произведения, повествующие о горьких судьбах детей вне семьи и общества. Проблема беспризорников была тогда особенно острой. Дзержинские, чекисты взяли на себя ответственность за их жизни, за их человеческое и общественное возрождение. Эта борьба за будущее отразилась и в детской поэзии, что было своего рода проверкой поэта на нравственную состоятельность, ибо милосердие, помочь попавшему в беду человеку, жаждя вовлечь читателя в заботу о «ничьих» детях отвечали идеалам новой жизни.

У темы сиротства давние традиции и преодолеть их было непросто. Новые авторы хорошо помнили старые книги и начали прежде всего с отказа от сусально-филантропических мотивов, чудесных

спасений и вызволений, после которых вчерашний сиротка становился послушным слугой своих благодетелей. Жизнь предлагала сюжеты позанимательней, а эмоциональное потрясение во время встреч с миром отверженных обличалось иногда романтизацией беспризорничества:

Каждый день мой в уличном тумане,  
Каждый час на площади шальной.  
От попреков, от пинков и браны  
Стал я тверд и телом и душой...  
Может быть, в такой вот горькой доле,  
Поутру — с туманом и зарей —  
Грудь сама вздохнет о комсомоле  
И о чьей-то жизни трудовой<sup>1</sup>.

Авангардисты и здесь запустили свой поэтический «конвейер» для выделки «передовых» образцов пионерработы с отверженными. В поэме М. Генжина «Веселые пионеры» (1925) спец с портфелем наблюдает поимку двух уличных ребят, советует сдать их в исправдом. Но — чудо! — гром барабана, звуки горна — появляется отряд:

Нет, — сказал спецу вожатый, —  
Бюрократов враг заклятый...  
Мы берем ребят в свою  
Пионерскую семью.  
Завтра будут Октябринцы,  
Пионерские крестины<sup>2</sup>.

После социальной магии обращения в новую жизнь бывшие беспризорники «...Ручеек с Вострушкой оба // Принялися за учебу, // Поскорей пройти хотят // Стаж недолгий октябрят»<sup>3</sup>. Автора не забывает главное — трудный процесс обновления личности, ибо его персонажи на редкость пластичные: «Сознательнее став, // Дети приняли устав. // И, подобно мягкой глине, // Подчинились дисциплине»<sup>4</sup>.

В таком же ключе написаны «Пионеры» Р. Волженина (1925); «Дети улицы» К. Алтайского (1927); «Маленькая компания» В. Маклековой (1929); «Повесть о беспризорном» В. Пономарева (1926) и др.

Догматическую поэтику леваков успешно преодолевали А. Барто в поэме «Мишка-воришка» (1925), О. Гурьян в стихорассказе «Похождения Коли и Мити» (1925). Авторы показывали будни перевоспитания беспризорников в пионерском коллективе, не боялись изображать срывы и неудачи. Но мотивы декларативной благотворительности все еще остаются в структуре складывающихся элементов нового стиля. Несомненной удачей явилась поэма Н. Асеева «Сенька беспризорный» (1925). Губительность уличной жизни Сеньки Свища усиливается равнодушием текущей мимо толпы. Герой встречается со сверстниками в самое трудное время. Л. Кон права, что «они пришли к нему не с трескучими речами, не с высокопарными поучениями, а с простой товарищеской заботой», увидев в нем человека, делом высказав сочувствие равного к равному<sup>5</sup>.

Новый сюжетный поворот нашла Е. Тараховская. Поэма «Тroe» (1925) повествует о ребятах, решивших самостоятельно порвать с «дном». Они начинают работать в газетном киоске, на который постоянно совершают нападения налетчики. Во время одного из них за ребят вступаются пионеры, начинается настоящая дружба.

К концу 20-х гг., когда проблема беспризорничества в основном была снята с повестки дня, изменился и характер ее отражения в поэзии. А. Коваленский показывает в своем стихотворении жизнь вчерашних уличных ребят в детском доме, знакомит с коллективистскими началами воспитания («На моторной лодке», 1927). Игровую стихоповесть «Два детдома» написала Е. Ильина (1928). Культура стиха, динамичный сюжет отличают это произведение.

В субсистеме художественно-дидактических жанров важное место занимают произведения познавательного характера. Интересны азбуки 20-х гг. Их жанровая природа имеет переходный характер. В своей «Веселой азбуке» (1925) М. Добужинский остался верен канонам «мирикусников»:

В страхе страус и в крыло  
Прячет голову: тепло,  
Неприятеля не видно  
И бояться не обидно<sup>6</sup>.

Замечено, что в книжке «по-прежнему вместо конкретного знания о жизни и о людях, предметах и явлениях ребенок получает весьма условное представление о них сквозь призму стилизации и гротеска»<sup>7</sup>. «Азбука» В. Лебедева тоже вышла в 1925 г. Эти два произведения представляют собой принципиально разные системы художественного мышления, «одна из которых уже сложилась и исторически полностью выразила себя, другая — рожденная новым временем и новыми идеино-художественными задачами, только завоевывала позиции, определяя перспективы развития советской иллюстрированной книги для детей. Если для мирикусников оглядка на прошлое, стилизация, декоративизм являются основами их эстетического мировоззрения, то для Лебедева и тех мастеров детской книги, которые пришли вслед за ним, главным оказалась живая полнокровная реальность окружающего мира, жизненная достоверность знаний о нем, о людях, о природе — правда, подаренная детям, как заново открытая подлинная красота»<sup>8</sup>. Множество развлекательных деталей отличает книжку Добужинского. Лебедев же старается дать конкретные знания о предметах, явлениях, стремясь показать их существенные черты. «Поэтому Добужинский кажется многословным, повествовательным, а Лебедев — лаконичным до аскетизма. Его алфавит строг и функционален по рисунку, предметы и животные названы зрительно очень точно... Для Добужинского — первоочередная забота развлечь своего маленького читателя, утешить его нарядной книжкой-игрушкой, для Лебедева главное — объяснить ребенку мир, помочь понять красоту реального — будь то человек, животное, предмет»<sup>9</sup>.

Взрослея, ребенок встречается с жанром «книжки про книжки». До революции это были дидактические проповеди против плохих детей, портивших хорошие книжки. Новые авторы не сразу нашли путь обновления поэтики важного жанра. Конструктивист Н. Шестаков в своих «Приключениях Петухова Гришки, или как делаются книжки» (1925) попытался описать процесс производства книги, совместив его с творческой работой писателя. Намерения у лефовцев и конструктивистов были самые благие. Н. Чужак писал, что «производственная книжка — это конфликтность, это вызов всему избавляющему от труда, от забот жизнестроительства и борьбы, от надобности как-то шевелить мозгами». Но рационалистическая утопия воспитательных идей 20-х гг. со своей жесткой, механистичной стилистикой не имела нравственной опоры<sup>10</sup>.

По другому пути пошел Маршак (*«Книжка про книжки»*, 1925). Он сумел занимательно решить дидактическую задачу — высмеять и наказать за порчу книг нерадивого Мишку. Поэт вводит фольклорные мотивы и приемы: в finale книжки изгоняют героя из библиотеки.

Школьная тема, ее идеально-художественное решение претерпели важные изменения во время радикальных реформ 20-х гг. Свидетельство этому — рассказы А. Жарова (*«Осень»*, 1926), С. Зака (*«Как Мишка читал книжки»*, 1927) и особенно Е. Чернышовой, чьи произведения часто печатались в периодике тех лет. Удачен ее *«Первый школьный срок»* (1927), отразивший размах школьного строительства в стране, особую атмосферу 1 сентября. В этой лирической балладе много диалогов, живых ребячих лиц<sup>11</sup>. Поэтика лирического, балладного дополнена мажорными тонами, комическими элементами. Ученикам не терпится «от Москвы до Костромы пробежать по карте». Звуковое поле стиха наполнено возгласами, общим ребячьим шумом:

Будет черным, так и знай,  
Весь язык Наташкин!  
Лижет кляксы им она,  
Вместо промокашки<sup>12</sup>.

Усиливается мотив праздника, автор показывает торжественное шествие юннатов, переносящих своих любимцев в новый живой уголок.

Новаторское начало поэтики познавательной книги отчетливо видно в *«Почте»* Маршака (1927). Не нравы те исследователи, которые считают, что это — сюжетная поэма о профессии. Ведь стихи Маршака — «не только о труде человека и о человеке труда... Здесь не просто узаконивание в правах простых, будничных трудовых профессий, но утверждение их романтичности, увлекательности и героичности»<sup>13</sup>. Воспитание чувства интернационализма увидел в *«Почте»* В. Лейбсон<sup>14</sup>. Оценена исследователями и поэтика *«Почты»*, ее кольцевая композиция.

Идейно-художественная доминанта поисков Маршака 20-х гг. — активизация познавательной деятельности читателя, развитие творческих способностей юного читателя. Поэт вместе с художником В. Лебедевым «вовлекали своего читателя в великий спор нового мира со старым», стремились к тому, чтобы «за веселой занимательностью «Вчера и сегодня», «Багажа», «Пуделя», «Мистера-Твистера» явно проглядывала общественно-политическая тенденция, заставляющая ребенка делать выбор, становиться на сторону «красных» или «белых», одних или других»<sup>15</sup>.

Пожалуй, из обериотов Н. Заболоцкий более всего был склонен к познавательному жанру. Правда, ряд авторов считают, что «Заболоцкий не писал стихов для детей... Должно быть, торжественно-одицкий строй его поэзии, воспринятый от Велемира Хлебникова, с архаическими ритмами, с усложненной строкой, с большим количеством переносов, с неточной рифмовкой был чужд инфантлиズму»<sup>16</sup>. Иное мнение у В. Каверина: «Детские стихи Заболоцкого нельзя сравнять ни с острой поэзией Д. Хармса, как бы с размаху швыряющего детей в неожиданную словесную игру, ни с манерой Введенского, у которого классический русский стих слегка сдвинут, что в соединении с какой-то забавной степенностью производит комически- успокоительное впечатление»<sup>17</sup>. Более того, В. Каверин решил, что поэт тяготился ими<sup>18</sup>.

Видимо, ближе к истине А. Македонов, оценивший детские стихи Заболоцкого<sup>19</sup>, Б. Бегак, увидевший в них «стихи, овеянные веселой свежестью, проникнутые пародийным духом»<sup>20</sup>, назвавший интересной «деловую» поэму «Маслозавод» (1930). О «Вопросах к морю» А. Македонов пишет, что «детская» наивность интонации и оттенок амбивалентности в ней подчеркивают серьезность детского вопроса о смысле, «законе» мира, природы. В то же время опыт «свежего» детского сознания облегчал поиски синтеза свободной фантазии и аналитического разума-чувствства — синтеза, о котором мечтали великие художники прошлого, начиная с Шиллера, и который стремился осуществить еще один из любимых учителей Заболоцкого — Гете»<sup>21</sup>.

Заболоцкий успешно осваивал специфические законы детской поэзии, особую сказочную реальность художественно преобразованного мира, когда в поэтике жанра на первый план выдвигалась сказовая манера речи, когда персонажи свободно перемещались из сферы волшебного в сферу действительности:

Жил-был кот,  
Ростом он был с комод,  
Усищи — с аршин,  
Глазищи — с кувшин.  
Хвост трубой,  
Сам рябой.  
Ай да кот!<sup>22</sup>

Темы дома, улицы, города и деревни — одни из самых распространенных в области познавательного детского жанра. Извечный харак-

тер содержания сопротивлялся обновлению поэтики. Прежние ее черты видны в описательных стихах Л. Зилова «Городская улица» и «Деревенская улица» (1927), переходные качества жанра проявились в «Городе и деревне» Е. Полонской (1927), где много удачных сравнений, хорошо и образно раскрывается ряд новых понятий. Динамично начало стихорассказа «Городской двор» О. Гурьян (1927). В целом построенного, впрочем, вполне традиционно.

Несмотря на относительную автономность «крестьянской» и «городской» стилевых линий в детской поэзии 20-х гг., воздействие социокультурных перемен в стране обусловило их своеобразный синтез в детской поэме Н. Власова-Окского «Гора в городе» (1928). Деревенский мальчик приезжает в город к отцу, уехавшему туда на заработки. Сталкиваются две позиции: ребенка, воспринимающего многое по-крестьянски, и отца — городского рабочего. Поэтика контрастов разных социобытовых укладов жизни включает активную прогрессию детского познания — открытия нового:

Город изумляет  
Маленькою Гору:  
Улицы — как реки,  
И дома — как горы!..  
Со столбов на землю  
Ночью светят луны.  
В дом из дома говор  
Переносят струны...  
А вверху красиво,  
Словно сокол, мчится  
Сильная, стальная,  
Как живая, птица<sup>23</sup>.

Параллельно даются пояснения взрослого: он — посредник в этих сложных контактах. Поэтика сближения здесь — важный смысловой знак той эпохи с ее ключевой социальной проблемой отношений села и города. В finale мальчик спрашивает: «А в селе все это // Не устроит город?» — И отец сынишке: «Все устроит скоро!»<sup>24</sup>

Много стихов писалось тогда о народных праздниках, о зрелищах. Авангардисты игнорировали эту тему, ибо общечеловеческие мотивы были здесь доминантными. О. Гурьян, С. Федорченко, Н. Шестаков и др. писали о ярмарках в традиционном плане. Маршак, Н. Асеев, О. Мандельштам, Д. Гамбургер преодолели узкотематический подход, риторические описания праздников, цирка. Духовно-физическая красота человека, его творческая самореализация в динамике веселого красочного действия переданы в «Цирке» С. Маршака и В. Лебедева (1925). Н. Асеев решает свой «Цирк» (1929) в виде развернутой программы, в игровой форме поэтического «действия». Традиционные по теме «Шары» О. Мандельштама (1926) показывают волшебные приключения героев во время народного гуляния.

Классическая тема детской поэзии — жизнь природы, села, знакомство юного читателя с крестьянским укладом жизни, играми,

праздниками, народными обрядами. Поэтику таких произведений можно охарактеризовать как реалистическую дидактику с лирическими и романтическими элементами. В дореволюционных стихах на эти темы почти отсутствует лирический герой. Мысль художника часто устремлена в прошлое (к примеру, стихи поэтов-суриковцев). Жизненные каноны представлены статично, юному читателю их только надо запомнить и выполнять. Однако религиозный догматизм стихов крестьянских поэтов преувеличен исследователями. Они могли развернуть мотив Евангелия — «пока не будете как дети, не войдете в царствие небесное», но он уже воспринимался как общечеловеческая этическая заповедь — хранить нравственную чистоту с детских лет через общение с природой. Кроме того, религиозные реминисценции сказочно, мифотворчески дополняют поэтику, воплощают пантеистические взгляды на природу русской поэзии XIX в. Бытует мнение, что дети не принимают пейзажной лирики. Его оспорил Б. Бегак, анализируя функцию пейзажа в поэтике Д. Хармса: «Детской любовью к природе — любовью чудака, мечтателя, фантазера — проникнуты строчки Хармса, хотя прямо о природе у него нигде не говорится. По его строчкам бегает, плавает, летает всевозможное озорное, смешное, доброе зверье»<sup>25</sup>.

Конечно, восприятие детьми пейзажных стихов затруднено. Однако «нужно не только повиноваться сегодняшнему вкусу ребенка, но растить завтрашний. Рождать завтрашние потребности, завтрашние заботы. Отказаться от этого, удовлетворившись любым, лишь бы успехом, — отказаться от роли воспитателя»<sup>26</sup>. В свое время Н. К. Крупская писала, что «детская книга должна давать яркие образы, быть для ребенка источником радости, помогать ему осмысливать окружающую жизнь, явления природы и отношения между людьми»<sup>27</sup>. В. Лейбсон считает, что «лирика природы развивает в детях эстетическую зоркость. Стихи как бы рассказывают о мимолетных изменениях в природе и останавливают на них еще неустойчивое внимание»<sup>28</sup>.

В 20-е гг. детская пейзажная лирика стала более эмоциональной, наполнилась социальными чертами времени, начала давать поэтические уроки научного естествознания. Особенно заметны социально-этические качества жанра в послании-разговоре Маяковского «Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1926). Педологи обвинили поэта в потакании инфантилизму, а между тем здесь как бы сливаются два равноправных голоса — лирического героя и природы (стихий моря), воспевающих мир борьбы, движение жизни, ее энергию. В метафоре-символе маяка — гимн человеческому разуму, его жажде перемен и совершенствования:

Волны,  
как теперь ни ухайте, —  
все, кто плавал, —  
в тихой бухте.  
Нет ни волн,

ни вод,  
ни грома,  
детям сухо,  
дети дома.  
Кличет книжечка моя:  
— Дети,  
будьте как маяк!<sup>29</sup>

В поэтическом строе реализована метафора, образно передающая социальное обновление человека (сравните со «взрослым» Маяковским, с его «Необычайным приключением...», имеющим аналогичный финал — призыв нести свет людям, заряжать их энергией новой жизни). Великий поэт всем ходом развития поэтического действия подводит юного читателя к осознанному духовно-эмоциональному восприятию авторского кредо.

Интересна культура детского стиха В. Маяковского. Один из исследователей пишет, что «в поисках ярчайшей, небывало новой формы, рифмы, образа, сравнения поэтставил перед собой труднейшие задачи: например, найти простые и понятные детям слова с гипердактилическими окончаниями рифмующихся строчек. Как известно, в русском языке таких слов считанное число, гипердактилическая рифма — это рифма с ударением на четвертом слоге с конца. ... Валерий Брюсов утверждал, что он исчерпал в своей практике все известные рифмы с гипердактилическими окончаниями, и вот Маяковский в книжке «Эта книжечка моя про моря и про маяк» поправил Брюсова, ничуть не ломая стиха и не коверкая смысл: «...Чтобы пламя не погасло, // Подливает в лампу масло. // И чистит / исключительное // стекло увеличительное». Закономерен вывод, что такие рифмы Маяковского «идут навстречу детской потребности разобраться в тайнах родного языка»<sup>30</sup>.

Поэтика природоведческой книжки проявилась у Маяковского и в сатирико-комическом обозрении «Что ни страница — то слон, то львица» (1926). Здесь поэт успешно выступил в жанре зоэпиграммы. При сопоставлении этих стихов со стихами С. Маршака, А. Введенского отмечалось, что «ранняя книжка Введенского «Много зверей» (1928) является как бы двойным отражением, совмещающим на одной фотографической пластинке «детки в клетке» С. Маршака и «Что ни страница...» Маяковского»<sup>31</sup>. У С. Маршака «все звери... были увидены изумленным взглядом малыша, которого впервые повели в зоопарк. Ему бросалось в глаза все, что было непохоже на привычный ему мир, что выпирало из небогатого его опыта»<sup>32</sup>. У В. Маяковского — своеобразная игра «в животных», когда «знакомство» с ними происходит путем сравнения с отношениями людей: «Льва показываю я, // посмотрите на него // — он теперь не царь зверей, // просто председатель»<sup>33</sup>.

Как бы совмещая принципы В. Маяковского и С. Маршака, А. Введенский выдерживает свои стихи в лирической грустной интонации, основным становится мотив неволи зверей в зоосаде, утраты

естественного образа жизни. Это уже выход на сложную тему взаимоотношений человека и природы:

Гряzen, важен и надут  
Возвышается верблюд.  
Недоволен, огорчен,  
Что с пустыней разлучен...  
Только клетки не пускают,  
Сторожа сторожат.  
Только мухи на свободе  
Насмехаются, жужжат<sup>34</sup>.

Интересна баллада К. Высоковского «Лошадка» (1925). Сюжет: лошадь никак не привыкнет к седлу, и рассерженный хозяин запирает ее. Но вот с Дальнего Востока приезжает сын-пограничник и выручает отца. Поэт использует в стихе сказочный прием — разговор героя-бойца с новым другом: «Я с песней на битву // Тебя поведу. // Пойдешь? — И сказала лошадка: «Пойду»<sup>35</sup>. Исследователь указывает, что автор «сделал попытку сплести сказку с былью, созданная им маленькая новелла в стихах по-своему поэтична. Не все удалось в ней — в рассуждениях воина есть многословие... Но есть свежесть восприятия»<sup>36</sup>.

Своеобразны две книги о хлебе — их роднит объединение познавательной и природоведческой темы с производственной. Сюжетно дан весь цикл работ — от весеннего сева до выпечки городских калачей (*«Хлеб»* М. Фромана (1926) и *«Хлеб»* Н. Дилакторской (1927)).

Попыталась соединить поэзию и биологию в своих стихорассказах о жизни пчел, муравьев и т. п. Н. Павлович (конец 20-х гг.). Следует отметить стихорассказ Н. Дилакторской *«О народе в огороде»* (1926), написанный в форме раешного стиха, небольшие миниатюры О. Гурьян о полевых цветах средней полосы России (1928), *«Наш сад»* В. Мирович (1927) и *«Лес»* Л. Длигач:

На лесной опушке — тихо,  
Даже дятлы не стучат.  
Погулять ведет зайчиха  
Четверых своих зайчат<sup>37</sup>.

Небезынтересны также *«Игры»* А. Барто (1929), *«Зверушки»* и *«Чирики-пузырики»* Н. Венгрова (1923, 1927), *«Бабочки»* В. Катаева (1925), *«Посадка леса»* С. Маршака (1930). Из поэтов старшего поколения следует назвать «выступившую впервые еще в дореволюционные годы М. Пожарову, которая в своем поэтическом творчестве, опираясь на классические традиции русской поэзии, создала ряд ярких стихотворных пейзажей, проникнутых истинной любовью к природе родного края»<sup>38</sup>. Образы голубых просторов весенней свежести земли, свободного парения птиц складываются в лирическую симфонию о радостном общении юного человека с природой, написанную О. Берггольц<sup>39</sup>.

Уникален поэтический мир обериута А. Введенского, который

«умел радостными словами говорить с детьми о звездах и птицах, о просторе наших лесов, полей, морей, небес. Чистый и удивительно легкий стих А. В. Введенского вводит ребенка не только в мир родной природы, но и в мир русского классического стиха — словно в подготовительный класс перед веснами, звездами, ритмами Тютчева, Баратынского, Пушкина»<sup>40</sup>. А. Александров пишет, что «гибкие ритмы Введенского без труда улавливали естественность разговорных интонаций, а звонкие рифмы вносили особую праздничность в стих»<sup>41</sup>. Другого мнения В. Каверин. Он считает, что у Введенского «классический русский стих слегка сдвинут, что в соединении с какой-то забавной степенностью производит комически-успокоительное впечатление»<sup>42</sup>.

Жанрово-стилевым качествам стихов поэта это, однако, не свойственно. А. Введенский одним из первых ввел в детскую поэзию 20-х гг. лирическое, экспрессивно углубленное начало, значительно расширил границы жанра, обогатив его эпическую основу лирическими компонентами:

Так здравствуй, море Черное,  
И черное, и черное,  
Совсем-то ты не черное,  
Не бурое, а синее,  
И теплое, и ясное,  
И ласковое к нам<sup>43</sup>.

Поэт смело меняет ритмико-интонационное строение стиха, переходя от лиризма к сказовым приемам с элементами иронии. Возникает метафорическая оппозиция: природа — люди. Люди разные: функционально статичен матрос у трапа, чудаковаты братья, волнуется и дурно ведет себя толпа пассажиров, добр и строг капитан:

Полна народу пристань,  
Вот пароход стоит,  
И белый дым пушистый  
Из длинных труб летит.  
На пристани у трапа  
Как сторож стал матрос,  
Сказали оба брата —  
«Простите за вопрос,  
Скажите нам, когда  
Отходит пароход.  
Скажите нам, куда,  
Куда он поплынет?»  
Отвечало с парохода  
Много разного народа:  
«Здесь и так полно,  
Захлестнет волной,  
Уходите, уходите,  
Не садитесь, уходите».  
Но сказал капитан:  
«Ничего.  
Не утонем, доплыvем,  
Ничего»<sup>44</sup>.

Лирический герой другой морской поэмы Введенского «Рыбаки» (1929) выходит со старшими в красивое и спокойное море:

Медузы плывут глубоко под водой,  
Дельфины веселые скачут,  
Играет волны гребешок завитой,  
И все предвещает удачу<sup>45</sup>.

Подросток становится участником схватки с разбушевавшейся стихией. Авторская задача ясна — помимо закалки характера дать понять герою и читателю, что «полный опасностью, вот он каков // Суровый труд рыбаков»<sup>46</sup>.

Природоведческая познавательная лирика 20-х гг., новаторски обновленная Маяковским, Маршаком, Введенским и др., получила важный импульс в своем развитии с выходом в свет поэмы «Соболиный след» Э. Багрицкого. Сюжет: в таежном питомнике живет зоотехник со своим сыном двенадцати лет. Сева помогает ухаживать за зверьками. Но вот мальчик нечаянно упускает из клетки соболя, который стремительно убегает в тайгу. Начинается погоня — и побеждает юный человек. Конфликт нагнетается лирической экспрессией Багрицкого, способной демонически воспламенить воображение «астральной музыкой неистовых словосочетаний. Эта поэзия вообще может обходиться без слов, погружающих нас в предметный мир человеческого бытия. Однако поэзия Багрицкого сочетает установку на возбуждение душевной энергии при помощи слов, как бы утративших свою объективную, житейскую суть и действующих одним эмоциональным током с небывалой для стиха «субъективного» типа тягой к людям, предметам, вещам, нарисованным так щедро, так красочно и полновесно, как это не всегда бывает даже у поэтов с реалистической, «объективной», эпической образностью»<sup>47</sup>.

Поэт широко применяет принцип антропоморфизма:

Бежать, бежать, бежать!  
Кружиться, подниматься!  
Скользить, лететь, скакать,  
Опять, опять, опять  
Цепляться и срываться!  
Скорей, скорей, скорей  
Промчаться меж ветвей,  
Нырнуть в сырую хвою,  
Исчезнуть в темноте,  
Чтоб пес, скуля и воя,  
Застрял в сыром кусте.  
Собью собаку с толку,  
Мальчишку уведу  
В трущобы, в зубы к волку,  
К проклятому пруду<sup>48</sup>.

Поэтика «Соболиного следа» ориентирована на взрослый жанрово-стилевой тип мышления. Но она дополнена сказочной таинственностью, романтически окрашивающей своеобразный (но прозаический для героев поэмы) быт лесного домика, который «под сенником

высоким, // Где дрожит весенний зной, // ...Поднялся к лесу боком,  
// Отливая смольным соком...»<sup>49</sup>.

Нет изменений в сюжетной поэтике, которая «при всей ее насыщенности действием, при всей своей эпичности, остается все же лирической, то есть развертывается как авторское переживание действительности, а не рассказ о ней»<sup>50</sup>. В конце поэмы включается лирическое «я» поэта: он пытается ободрить юного героя.

В опытах звероводов поэт видит новый шаг человека в постижении тайн природы, заботу о народном благе. В идейно-тематическом плане этот мотив созвучен «Оде о рыбоводе», стихам всего цикла того же 1929 г.

В мире бытовой книжки ребенок — главный герой, он учится жить среди себе подобных, усваивает основные этические нормы, наблюдает и сравнивает поведение сверстников и старших.

Вокруг бытовой темы в детской поэзии 20-х гг. бушевали страсти, ибо она имела большое социально-воспитательное значение. Лучшие поэты боролись против старых схем. Конечно, вариации «Степки-растрапеки», стихи об играх, о шалунах, которых настигает немедленная кара, о болтушках и о примерных отличницах — само по себе дело не вредное. Их «бытовой» дидактизм вселовечен. Но, допустим, душепитательная сказочная история о бедной Аньотке, которая пошла вместе с другими девочками собирать цветы и которой не досталось букета, подверстана Н. Агницевым («Сказка с цветами», 1929) под утилитарные требования педологов к детской книге тех лет.

Новая поэтика бытовой книжки дополнила ее сказочными приемами и комическим началом — как у Чуковского в «Майдодыре» (1923) и «Федорином горе» (1926). Широко используется диалог на равных взрослого и юного — как в дидактической беседе «Что такое хорошо и что такое плохо?» В. Маяковского (1925).

Художественное совершенство сказок К. Чуковского — «Федорином горе» и «Майдодыр» — ощутимо во всех компонентах их поэтической структуры. Пафос их — воспитание человечности, дидактическая задача — подружить ребенка с вещами, научить бережно обращаться с ними. В обеих сказках действующими силами являются, с одной стороны, люди, с другой — умные, нужные вещи. Бунт вещей в «Федорином горе» — предупреждение всем непослушным малышам: смотрите, что может случиться с каждым из вас. К. Чуковский прибегает к сильному средству воздействия на юного читателя — авторитет взрослого (Федора) подвергается сомнению. Но в том-то и талант автора, что он не устраивает крушения, все заканчивается, как положено в детской стране:

Долго, долго целовала  
И ласкала их она,  
Поливала, умывала,

Полоскала их она.  
«Уж не буду, уж не буду  
Я посуду обижать,  
Буду, буду я посуду  
И любить и уважать».  
Засмеялись кастриюли,  
Самовары подмигнули:  
«Ну, Федора, так и быть,  
Рады мы тебя простить!»<sup>51</sup>

Счастливый финал мотивирован для читателя тем, что в ходе бунта вещей Федора стала добрей, человечней: «Но чудо случилося с ней: // Стала Федора добрей»<sup>52</sup>.

Подростков тех лет привлекала реалистическая, почти документальная поэзия. День героини стихотворного рассказа М. Михалевской<sup>53</sup> заполнен многообразными заботами по хозяйству, помошью взрослым.

Появляются стихи о детских садах, в них описываются новые массовые игры, советские праздники. Поэзия для детей не боялась сложных вопросов, рожденных столкновением старого и нового быта, она поддерживала ростки коллективистского общения, показывала гуманистическую перспективу этой новой формы жизни людей.

В разгар нэпа В. Маяковский пишет свое обозрение «Гуляем» (1925). Во время прогулки ребенок знакомится с многими социальными приметами быта той поры. Обстоятельная беседа, плакатная манера, четкие контрасты в представлении персонажей (буржуй — рабочий и др.) характерны для поэтики этого произведения. Заметны бытовые мотивы и в «Сказке о Пете и Симе» (1925). По мнению И. Лупановой, это произведение — детский вариант стихов «о дряни». Только «дрянь» старого, отживающего быта воплощена здесь не в образах «совмешан», мечтающих о «тихоокеанских галифицах» и платьях «с эмблемами», но в сказочно гиперболизированных образах нэпмана и его пятилетнего сына, получающих четкую классовую характеристику «буржуев»<sup>54</sup>.

Хорошие бытовые книжки написала в то время А. Барто. В них уже видны прообразы ряда ее последующих произведений, черты особого сатирического стиля автора. Он отчетливо ощутим в стихотворных фельетонах А. Барто конца 20-х гг. — в «Девочке-ревушке» и «Девочке чумазой» (1929). Борис Бегак прав, увидев в них первые ростки настоящей детской сатиры с приемами сказочной гиперболы, комического, детской дразнилки, диалога, в котором слышится подлинный голос малыша. Поэт искренне и неподдельно заговорил голосом ребенка, чтобы успешнее вести его за собой<sup>55</sup>.

В произведениях на бытовую тему детские поэты 20-х гг. стремились не только открывать своему читателю мир вещей, отношений, игрушек, развлечений и др., но и заложить в детскую душу начала нравственного отношения к этому миру.

Жанрово-стилевые особенности стихотворной книги для детей на тему труда в 20-е гг. — уникальное социально-эстетическое явление. Помимо ярких исторических примет времени первых пятилеток, технической реконструкции, бурного развития профессионального образования ее энтузиасты сумели творчески воплотить горьковское стремление воспитывать юного человека активным переустроителем мира.

Поэтический смысл познания вдохновенного человеческого труда проанализирован Крупской и Горьким. Известно требование Крупской увлечь юных романтикой техники, на игровой основе знакомить детского читателя со всей энциклопедией профессий, раскрывать положительный пример старшего через его дело, увлеченность им. Горький связывал тему трудового воспитания с представлением о человеке как «вместилище энергии, организующей и преобразующей мир», включая стихию природы. Трудящееся человечество, по мысли великого писателя, должно стать главным героем книг, создателем «второй природы» — гуманистической, прогрессирующей культуры труда, науки и производства<sup>56</sup>.

Однако и в этой области талантливое идеально-художественное воплощение намеченной программы было затруднено «местническими» позициями литгрупп, проникновением на книжный рынок ремесленнических поделок. Продолжали выходить в свет и дореволюционные произведения на тему труда — их авторы печатались в свое время в журнале «Труд и забава». Во многих их стихах нетрудно заметить классовый характер оценки труда, попытку убедить юных в том, что технику и производство знать надо обязательно, а то останешься навсегда бедняком. Собственно, для последних и были писаны эти вещи, а состоятельный отпрыском для забавы и развития мускулатуры рекомендовалось иногда заниматься физическим трудом (например, в саду дяди-помещика или на сенокосе). Сиротинок и бедных деток любили поучать:

В жизни нам трудиться надо,  
Наша жизнь ведь коротка;  
Труд — великая отрада  
И девиз ученика<sup>57</sup>.

Лишь изредка на страницах дореволюционной демократической печати появлялись стихи крестьянских и рабочих поэтов начала века, реально освещавшие жизнь трудового народа, подробно описывающие участие человека в процессе производства. Так, в стихах И. Белоусова привлекает лирическое начало, эмоционально высвечивающее авторскую позицию, сочувствие поэта человеку труда, восхищение мастерством народных умельцев<sup>58</sup>. Схожие по названиям и стилю стихи Ф. Шкулева печатались в «Светлячке» А. Федорова-Давыдова, хотя этот журнал в основном занимал охранительные позиции.

После революции обновление жанрово-стилевых качеств произведений на тему труда шло по пути преодоления иллюстративно-

описательного начала в форме стихотворного рассказа, освоения сказовой манеры, введения в стих документальной основы, показа коллективного и творческого характера труда, его социально-опти-мистического, воспитательного потенциала.

Замечено, что С. Маршак одним из первых уловил призыв времени — воспитывать искусством детской поэзии в юных чувство хозяина в своей стране, формировать умение «готовиться к деловому применению своих хозяйственных притязаний»<sup>59</sup>. Такой подход к «производственной» теме в стихах разделяли многие поэты детской редакции ЛенГИЗа. Назовем прежде всего А. Самохвалова, его «Водолазную базу» (1928). Она написана в новой для той поры форме документального стихотворного сказа. Эта книга не только о человеке и его деле, но прежде всего о трудовом коллективе:

Водолазы водолазят под водой,  
В воду лазят водолазы с головой<sup>60</sup>.

Эпический зacin, как бы передающий богатырский характер труда, несущий внутри себя огромное эмоциональное напряжение, связанное с пребыванием человека в чуждой ему среде, задает основной ритм книжки, графически оформленной автором. Графика органически слита с мерностью поэтической речи — внешне однотонной и монохромной. Тонировка передает образ могучей морской стихии. И — ощущение тяжести, ибо человеку непривычно под водой, даже водолазу тяжело. В синеватой дымке проступают слегка размытые, внешне неуклюжие фигуры водолазов. Так читатель сразу же знакомится с суровой героикой будней этой профессии, а рядом — контрастно-яркие картины жизни морского дна — волшебный мир, четкие силуэты диковинных рыб, морские звезды, ракчи... Все полно сказочного движения. Цвет мягок, но граница — дно — очерчена волнистой темно-охристой линией: внимание не должно рассеиваться. В стихе — ритм морской работы, переданный особым «угловатым» языком подводников, близким по духу к рассказам бывалых людей — житковский «Ветер» чувствуется в «Водолазной базе». Герои знают цену труда на глубине:

Рыбы там не на рынке,  
Не в рыбниковой корзинке...  
Рыбы там улицы,  
Лещи по ним прогуливаются...<sup>61</sup>

Новый разворот книжки — огромный пароход, завалившись на борт, ждет водолазов. Художник-поэт мастерски дает почувствовать юному читателю отголоски разыгравшейся трагедии, красив израненный, но не до конца побежденный морем гордый корабль. И водолазы спешат на помощь, идут трудно, размеренно, упрямо. Они уверены в успехе своего опасного дела.

Стихографикой обрамлена книжка. Крупно выделено — «ЦЕНТРАЛЬНАЯ ВОДОЛАЗНАЯ БАЗА», далее — «живут, значит, здесь

водолазы». Точно найдено автором слово «живут», взрослый поймет — не живут, а работают. Но для ребенка это — реализация метафоры «работа как жизнь», как главное дело жизни.

«Фасадная» конструкция базы решена стройными и органическими линиями рисунка, фигурным набором строф. Точно вкраплены детали — бытовая (чайник за окном), техническая (радиоантенна над крышей). Характер рисунка плоскостен, бесперспективен, объемны лишь фигуры водолазов, нарочито помещенные в центр. Такой же рисунок заключает книгу, только створки окон базы закрыты, водолазы отдыхают, теперь в центре — их рабочие костюмы. Так подчеркивается гармоническое единство человека и его дела. Раешный, четкий стих итожит:

В каюте сидят водолазы...  
Дым у них коромыслом горький —  
Это они махоркой!  
А шкуры на веревке висят,  
Руками резиновыми шелестят,  
Шепчут о чем-то, ежатся,  
Точно о чем-то тревожатся.  
А капли со шкуры скальвают,  
Дела водолазы рассказывают:  
Жил да был водолаз...<sup>62</sup>

Выразителен этот разомкнутый в мир забот подводников финал — мастерски подключается фантазия читателя как дальняя перспектива его профессионального самоопределения. Запомнится ему и символический герб профессии на обложке, возникает у него «ощущение заманчивого, широкого мира, полного солнца, громких голосов и могучей работы»<sup>63</sup>.

Сказ А. Самохвалова — свидетельство победы новой поэтики в решении трудовой темы. Он написан в год начала первой пятилетки. В поэзию вошли реальная символика Магнитостроя, Днепрогэса, Турксиба, движение больших человеческих масс, их энтузиазм в трудных условиях быта. Как и во взрослой поэзии, в детской лирике на первый план выдвигаются стихорепортажи, соединяя в своей поэтике стилевые черты оды, гимна, марша. Возникает и новый жанр — трудовая баллада. Усиливается влияние творческих завоеваний Маяковского. Эпически охватывая динамику социально-экономических перемен, передает громадность планов и свершений нового мира С. Кирсанов, в отличие от А. Самохвалова главной темой своих стихов счи-тавший обобщенный ритм созидания:

Нынче каждый рад и горд —  
Пятилетке третий год!  
Смело встретим этот третий  
Год решительных работ.  
В грохотах весенних гроз  
Протянулись рельсы врозь;  
По Турксибу, крикнув сипло,  
Несся первый паровоз<sup>64</sup>.

М. Тименс рисует стихопортрет времени под новым углом зрения — через описание будней журналиста («Газетчик», 1928). Интересен маршрут встречи лирического героя, прекрасна и точна графика В. Тронова, угадывается морозный ленинградский день конца 20-х гг. Ощущение живого бега времени, деловой настрой героев, их социальное здоровье делают эту книгу заметным явлением тех лет.

Транспорт был одним из решающих звеньев успеха первых пятилеток. Понятен интерес к нему детских поэтов, но удачи здесь часто перемежаются с промахами. Не увлек читателя «Состав» М. Гинзбурга, у которого на ходу поет паровая машина:

Машинисту я под пару —  
Управляю силой пара,  
Чтоб по трубам вода  
Пробегала всегда<sup>65</sup>.

Ранее «забуксовал» схожий «Поезд» Л. Остроумова (1926). Описательную иллюстративность, голый дидактизм сумели преодолеть Е. Ильина и А. Коваленский. Последний в «Железной дороге» (1930) использует фольклорно-песенную ритмику, прием антропоморфизма в изображении работы деталей и узлов машин, устройства дороги. Получилась увлекательная экскурсия.

Весело и динамично разворачивается игровой сюжет «Поезда» Е. Ильиной (1928), решенного в жанре ролевой лирики. Детский сад устраивает из стульев железную дорогу и отправляется в путь. Отметим интересное решение «Железной дороги» А. Введенского (1928), а также живой и убедительный стихорассказ о нелегком труде дежурных, путеоходчиков М. Тименса, изобилующий конкретными приметами времени («Флаг и фонарь», 1929). Органично соединил познавательное и игровое начала в своей балладе «Кто быстрей» Евг. Шварц (1928). Он решил рассказать юным о многообразных способах путешествовать. В озорной и острой форме раешного сказа поэт «играет» в соревнование двух сказочных восточных героев. Они пересаживаются с верблюдов на пароходы, летят на самолетах, скачут на горячих рысаках, пытаясь обогнать друг друга. Читатель, увлеченный динамикой и напряжением авантюрного сюжета, одновременно многое узнает о современных средствах передвижения.

Привлекает внимание сказка О. Мандельштама «Два трамвая» (1925). Творческая учеба у Чуковского оказывается в использовании приема включения реминисценций из классики в сказку, в корректном пародировании оригинала:

Скажи мне, кондуктор, скажи мне, вожатый,  
Где брат мой двоюродный Трам?  
Его я всегда узнаю по глазам,  
По красной площадке и спинке горбатой<sup>66</sup>.

Психологическая насыщенность сказки, лирическая теплота

взаимоотношений ее персонажей создают атмосферу добрых чувственной работы:

Начиналась улица у пяти углов,  
А кончалась улица у больших садов.  
Вся она истоптана крепко лошадьми,  
Вся она исхожена дочерна людьми.  
Рельсы серебристые выслала вперед.  
Клика долго не идет?<sup>67</sup>

В те годы особое значение приобрела тема рабочего, тема завода. О них — стихоповесть А. Барто «Гудки» (1925). Недавняя дебютантка пыталась совместить и своеобразный парад профессий, и рабочий быт, и праздники, и показать клубную жизнь, и даже описать работу механизмов. Но повесть в силу перегруженности материалом рассыпается на отдельные эпизоды, функции сюжета сведены к чисто внешним линиям связи, образы схематичны и описательны, стих суховат и плохо отделан.

Жанрово-стилевые искания новаторов в области «деловой» детской книжки тех лет отразились, к примеру, в маршаковском «Рубанке». Сравним его со схожими «Стальными ребятами» Е. Тараховской (1929). Они не выдерживают конкуренции уже на уровне сюжета: уж очень нарочито звучит спор детей о том, какой из столярных инструментов главнее. Правда, автор пытается найти место в поэтическом строе для элементов фольклорно-игровой поэтики. Но реальные качества инструментов никак не сочетаются с их метафорической интерпретацией.

От последней полностью решили отказаться конструктивисты. С одной стороны, они стали опираться на технический факт, давая стихографически полное описание механизма, с другой — перегружали текст плохо зарифмованной терминологией, отчего из поля зрения исчезали человек и его дело. Примером могут служить объявленное группой «передовым» произведение «Детям о газете» Г. и О. Чичаговых, книжки П. Орловца и др.

Авангардисты пытались соединить в «деловой» книжке революционное и техническое начала. С. Ваза в «Федоте в самолете» (1925) тенденциозно сочетает рассказ об устройстве самолета с приключениями пионера, который «магически» быстро осваивает управление и летит в капстрану «поднимать вперед рабочий народ».

Революционно-преобразующий пафос труда своего современника поэзия 20-х гг. связывала с главными направлениями технического прогресса. Знаменитые ленинские слова о важности «электрификации всей страны» стали доминантой поэтического поиска. Апофеоз подобных исканий — «Война с Днепром» Маршака (1931), в торжественно-одилическом строе которой на уровне элементов глубинных структур симфонически представлены героическая песня, гимн, баллада. Это произведение по художественной

высоте до сих пор не имеет аналога в нашей детской поэзии, оно — памятник рабочему человеку первых пятилеток.

Тема электрификации была начата С. Городецким (сказ «Светец и электричество», 1925). Старозаветный светец вступил в спор с электролампой. Таков прообраз столкновения керосиновой лампы с электрической сестрой у Маршака. Казалось бы, С. Городецкий опередил Маршака, но это справедливо только в тематическом отношении, ибо художественная идея не развита, технически локализована. Время как бы замерло, нет выхода к социально-направленному смыслу конфликта «старое — новое». Остались лишь дидактика вывода: электричество лучше керосина. Дальше С. Городецкого продвинулся В. Войнов («80 000 лошадей», 1925). Введя сказочное начало, поэт показывает могучую силу энергии электричества — помощника людей в механизации производства. Данная картина Волховстроя, прокладки электролинии в Ленинград. Но если у Маршака былинный настрой органично является смыслом трудового подвига на Днепре, то В. Войнов иногда отказывается от сочетания сказочного и реального, пытается сугубо технически объяснить термины, описательно показывает строительство плотины. Но потом автор как бы снова вспоминает о поэзии и ищет художественные способы раскрытия пафоса рабочего дела:

Взвыли водные глубины,  
Как увидели турбины:  
«Да! Придется попотеть,  
Чтобы этими вертеть!»..  
Укротила старика  
Богатырская рука<sup>68</sup>.

Прообраз «Войны с Днепром» уже проступает в этой скромной книжке. В то же время в ряд важных социотехнических величин эпохи, интересовавших поэзию, входило и радио. Авторы и здесь прошли путь от элементарных описаний радионауки до важных идейно-художественных обобщений. На первой ступени — ознакомительные произведения С. Вазы («Вот так штука радионаука», 1925), Н. Асанова («Ледоколы-радиостанции», 1930). Но как только авторы подключают к описанию человеческие дела и события, сразу же происходит углубление поэтического мира. В «Радиогазете — малышам всего света» Д. Виленского (1928) технический комментарий о роли радио в жизни страны монтажно дополнен последними известиями со всего мира. Игровое решение сюжета тесно связано с познавательным планом стихорассказа.

Производственная тема в детской поэзии 20-х гг., ее жанрово-стилевые решения — важный и неповторимый этап формирования и развития всей советской детской поэзии для юных. Это и поэтическая летопись молодости нашего мира, и трудный путь исканий важнейших доминант жанрово-стилевой организации произведений, адресованных читателю, рожденному революцией.

Новаторы Маяковский, Маршак и др. утверждали в своих произведениях активного героя, человека, творца и созидателя, боролись с навязываемой соцвосовцами установкой на стихописание зарифмованных каталогов рабочих профессий, на исключение из поэтического строя игрового принципа, антропоморфизма, эмоциональных напряжений в «диалоге» машины и человека.

Впрочем, необходимо отметить, что ряд плодотворных приемов, разработанных, к примеру, конструктивистами, сохранил свою актуальность и сегодня. Это — наглядность и конкретность отобранного материала, введение в книгу фотодокументов и рисунков, усиление выразительного плана стиха. Но только новаторы расширили сферу поэтического представления о нравственном начале труда. В поэме «Пожар» Маршак не только живописует труд пожарного, но и показывает героя как умудренного опытом человека, делающего добро другим. Он прекрасно понимает, какое зло причинила жителям дома маленькая героиня, но не зол на ребенка.

Лучшие поэты тех лет заново открывали самые прозаические профессии, увидели в них романтически необычные черты («Почта» Маршака, 1927 и др.). В противоположность авторам «производственных» однодневок они не занимались реабилитацией «черных» профессий. Они их воспевали, завидовали им, восхищались ими<sup>69</sup>. Один из главных героев сказочной детской поэмы Маяковского — сын рабочего Сима тонкий — постоянно трудится «с отцом вперегонки». Поэт сумел показать детям общественный характер труда («Конь-огонь»; 1928), рассказал о важной работе на маяке («Эта книжечка моя про моря и про маяк», 1927), поведал ребятам унылую историю «Власа, лентяя и лоботряса» (1927), которого отвращение к труду привело к жизни свински отвратительной. «Кем быть?» (1928) завершает этот ряд<sup>70</sup>. Эта игровая поэма оптимистична, ее герои мечтают о республике созидательного труда. Произведение отличает высокая культура стиха.

Как Маяковский, так и Маршак не просто рассказывали о производстве вещи, используя принцип антропоморфизма, они смогли передать пафос организованного и одухотворенного труда, причем не только одного работника, но и коллектива. И хотя, к примеру, непосредственно люди в маршаковском «Рубанке» не изображены, сам рассказ о технологии, созданной деятельным и умным рабочим, формирует эффект его присутствия.

Перспективы жанрово-тематического развития произведений о человеке и его деле видны в «Посадке леса» Маршака (1930). Тема стала для поэта отправной точкой в разговоре с юным читателем о бессмертных токах жизни, о ее главном и прекрасном смысле — трудовом обновлении бытия. Так новые социокультурные условия в нашей стране вызвали необходимость коренного идейно-художественного передела детской поэзии на тему труда. В содержательном плане происходит динамичная трансформа-

ция метажанра, резко меняется характер авторских задач. Возышается герой, занятый якобы «черным» делом, поднимается духовно-нравственный престиж человека труда. В поэтику вводятся новые приемы изображения трудовых и технических процессов, художественно-документальные элементы. Созидательный пафос, динамика жизни страны — общей стройки свойственны многим произведениям. Черты оды, гимна, марша, былины и др. определяли их поэтический строй, что было связано с утверждением деятельной, творческой функции нового героя эпохи 20-х гг.

В детской лирике особую трудность представляет анализ метажанра путешествий, приключений. Это в немалой степени следствие того, что тема приключений и путешествий в детской литературе получила свою автономию в культурологии нового времени лишь в конце XIX в., хотя подобные произведения известны с античного времени. Исследователи отмечают, что этот жанр «с его двойной — вовнутрь, на собственно художественные закономерности, и вовне — на действительность, на материал жизни, ориентацией, концентрирует огромный содержательный потенциал»<sup>71</sup>. Формирование его связано с появлением в новой истории интереса к познанию мира в форме путешествий, туризма, экскурсий. Кстати, в отдельных своих проявлениях генотип жанра всегда давал знать себя в переломные исторические эпохи. Известно, что мастера слова, используя его форму, высказывали свое отношение к коренным проблемам мироустройства, предлагали свои пути и решения (вспомним Д. Дефо с его Робинзоном и Ф. Достоевского с его Раскольниковым, драматичное путешествие последнего в «фантастический» мир Петербурга и др.). Но только в 1910—20-х гг. складывается массовый характер путешествия в мир, появляется культурологическая оценка «путешественности» (термин академика И. Грэвса). Согласно ей смысл путешествий состоит в том, что «подобным путем особенно интенсивно развивается личность индивида, происходит ее слияние с широким миром, завоевание его умом и волею, но и развитие себя его волей и красотой»<sup>72</sup>.

Что касается детской литературы, то познавательный, действенный характер жанра активно влиял на юный пытливый ум, был сам по себе, по мнению В. Шкловского, «величайшим путешествием» в деле становления детской личности<sup>73</sup>.

Органика восприятия, сюжетная новизна, возможность соединения познавательной и мировоззренческой функций в структуре произведений, важное соответствие познавательному пафосу революционно-преобразующей эпохи, создание уникальной и новаторской пространственно-временной картины мира, «учение с увлечением», предельно близкое романтической мечте, создание творческим

ской атмосферы жизни выдвинули этот метажанр на передовые позиции в детской лирике тех лет. Такова поэтика, к примеру, «Путешествия Чарли» Н. Смирнова и Г. и О. Чичаговых. В серии плакатов-стихов трансформированы черты лубка, связанные сюжетным ходом — путешествием маленького американца. Технические чудеса помогают человеку открывать мир — таков пафос этого произведения.

Показателен и перечень названий: «Поезд», «Самолет», «Ледокол», «На железной дороге», «На моторной лодке» — номинативно-представительные; «Турксиб», «В лагерь!» — уже социально окрашенные. Тоника и семантика многих стихов раскрывают оптимистическую перспективу динамично меняющегося мира, его социальный оптимизм, новую этику, радость познания и общения с миром планеты. Безграничные горизонты родной земли, приметы меняющейся жизни — гидростанция на Волхове, строительство железной дороги в Казахстане, дальние перелеты, трактора в поле — все это было новым в детской поэзии. Малые декламационные формы углубили поэтику произведений художественно-дидактического жанра. Пафосом человеческого труда и познания, его общечеловеческого начала пронизано уже самое первое стихотворение, которое адресует малышу мать. В нем — ритм ее сердца, ее дыхания, мерные повторы гуличек. Все это сливается в первообраз ласки, света, тепла, добра и надежды. Все это вовлекает в путешествие — открытие окружающей жизни — от дома и семьи до чистого звездного неба.

Стихи на «вечные» темы внесли важные коррективы в дело социально-эстетического воспитания, открыв школу художественной педагогики с ее романтикой и игрой, гимнастикой ума и развитием культуры чувств, ибо, постигая гармонию искусства, юный человек открывал гармонию мира, его нравственные координаты.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Орешин Н. Песня уличного мальчишки // Альманах «Красной Нивы» для детей и юношества. М., 1924. Вып. 3. С. 102—103.

<sup>2</sup> Генжин М. Веселые пионеры. М., 1925. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

<sup>4</sup> Там же. С. 10—11.

<sup>5</sup> См.: Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 152.

<sup>6</sup> Добужинский М. Веселая азбука. Л., 1925.

<sup>7</sup> Липович И. Детская книга Добужинского // Дет. лит. 1969. № 3. С. 45.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Чужак Н. Художественная детская книжка // Сов. искусство. 1926. № 6. С. 30.

<sup>11</sup> См.: Чернышова Е. Первый школьный урок // Дружные ребята. 1927. № 18. С. 16.

- 12 Там же. С. 17.  
 13 Лупанова И. Полвека. С. 124.  
 14 См.: Лейбсон В. И. Современность в стихах Маршака: Реализм сказки // Доскольное воспитание. 1961. № 1. С. 109.  
 15 Ганкина Э. Поэзия книжной страницы // Дет. лит. 1966. № 1. С. 29.  
 16 Рахманов И. Рассказы по памяти. М., 1969. С. 184—185.  
 17 Каверин В. Загадки детства // Простор. 1969. № 10. С. 109.  
 18 См.: Там же. С. 109.  
 19 См.: Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968. С. 154—182.  
 20 Бегак Б. Дорогой добрых намерений // Дет. лит. 1967. № 2. С. 19.  
 21 Македонов А. Николай Заболоцкий... С. 175.  
 22 Заболоцкий Н. Змеиное яблоко. Л., 1972. С. 27.  
 23 Власов-Окский И. Гора в городе // Мурзилкина газета. 1928. № 1. С. 9.  
 24 Там же.  
 25 Бегак Б. Дети смеются: Очерки о юморе в детской литературе. М., 1971. С. ...  
 26 Рассадин Ст. Гений, который все еще не признан // Дет. лит. 1967. № 6. С. 14.  
 27 Крупская Н. К. К вопросу об оценке детской книжки // Педагогические сочинения: В 10 т. М., 1959. Т. 6. С. 76.  
 28 Лейбсон В. И. Чему учат стихи? М., 1964. С. 67.  
 29 Маяковский В. Поли. собр. соч. Т. 10. М., 1957. С. 244.  
 30 Левоновский Д. М. О большой поэзии для маленьких // Ленинградские писатели — детям. Л., 1954. С. 77.  
 31 Тренин В. О «смешной» поэзии // Дет. лит. 1939. № 9. С. 25.  
 32 Рассадин Ст. Поэт Борис Заходер // Дет. лит. 1963. М., 1963. С. 101.  
 33 Маяковский В. Что ни страница — то слон, то львица. Тифлис, 1928. С. 3.  
 34 Введенский А. Много зверей // Дружные ребята. 1928. № 7. С. 16—17.  
 35 Высоковский К. Лошадка. Л., 1926. С. 16.  
 36 Левоновский Д. М. О большой поэзии для маленьких. С. 98.  
 37 Диагач Л. Лес. Киев, 1929. С. 3.  
 38 Левоновский Д. М. О большой поэзии для маленьких. С. 92.  
 39 См.: Берггольц О. Турман. М., 1930.  
 40 Чуковская Л. В лаборатории редактора. С. 274—275.  
 41 Александров А. «Кто?» и «Лето» Александра Введенского // Дет. лит. 1968. № 9. С. 15.  
 42 Каверин В. Загадки детства. С. 109.  
 43 Введенский А. Путешествие в Крым. Л., 1929. С. 3.  
 44 Там же. С. 5—6.  
 45 Введенский А. Рыбаки // Еж. 1929. № 4. С. 11.  
 46 Там же.  
 47 Эльяшевич Арк. Романтики нашей эпохи. С. 173.  
 48 Багрицкий Э. Соболь. С. 7.  
 49 Там же. С. 6.  
 50 Эльяшевич Арк. Романтики нашей эпохи. С. 173.  
 51 Чуковский К. Федорино горе. Л., 1929. С. 11.  
 52 Там же. С. 8.  
 53 См.: Михалевская М. Катина работа // Мурзилка. 1927. № 7. С. 8.  
 54 См.: Лупанова И. Полвека. С. 101.  
 55 См.: Бегак Б. Стихи и дети // Книга и пролетарская революция. 1936. № 10. С. 42.  
 56 См.: Горький М. Литературу — детям // Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 31—35, 97—109.  
 57 См.: Богомолов Б. Труд и забава // Труд и забава. 1908. № 3. С. 83.  
 58 Белоусов И. Из песен о труде. М., 1910.  
 59 Рассадин Ст. Гений, который все еще не признан. С. 18.  
 60 Самохвалов А. Водолазная база. Л., 1928. С. 3.  
 61 Там же. С. 5.  
 62 Там же. С. 14.  
 63 Крестинский А. Про автора // Самохвалов А. Водолазная база. С. 3 обложки

<sup>64</sup> Кирсанов С. Встретим третий! М.; Л., 1930. С. 2—4.

<sup>65</sup> Гинзбург М. О чём пели колеса. М., 1927. С. 5.

<sup>66</sup> Мандельштам О. Два трамвая. Л., 1925. С. 6.

<sup>67</sup> Там же. С. 8. В статье Е. Завадской «Трамвайное тепло» (Дет. лит. 1988. № 11) отмечено, что культурологический срез этой сказки гораздо глубже. В ее подтексте О. Мандельштам выразил свое отношение к Н. С. Гумилеву, к его трагической судьбе, вспомнив его «Заблудившийся трамвай» 1921 г. Заметим, что эта сказочная поэма — пародия на тему «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина, в котором О. Мандельштам по-своему передает ощущение трагического бытия поэтов — пророков в нашем мире.

<sup>68</sup> Войнов В. 80 000 лошадей. Л., 1925. С. 8.

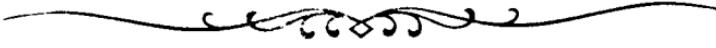
<sup>69</sup> См.: Лупанова И. Полвека. С. 126.

<sup>70</sup> См.: Там же. С. 128.

<sup>71</sup> Боровский Л. О жанре путешествий // Дет. лит. 1986. № 2. С. 46.

<sup>72</sup> Генисаретский О., Коник М. Путешествие по выставке // Декоративное искусство СССР, 1983. № 7. С. 17.

<sup>73</sup> См.: Шкловский В. Почему? // Дет. лит. 1939. № 9. С. 12.



## САГИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 20-Х ГГ.



В эпохи сложные, противоречивые социокультурные ориентации общества отличаются особым тяготением к комическому. Идейно-эстетическая роль смеха, его воспитательная, обличительная, очистительная мощь привлекает внимание многих мастеров культуры. Не исключение и ее детский цех.

В советский период комическое в литературе для юношества изучают с 20-х гг. Однако крупные работы стали появляться лишь в 50-е гг. Сегодня в распоряжении исследователей имеется немало значительных трудов на эту тему<sup>1</sup>. В них показано, что комическое — важная доминанта художественной дидактики, катализатор поэтики сатиры и юмора, традиционно определенной фольклорными приемами, стилевыми разработками классиков, игровым принципом.

Жанрово-стилевой характер комического в 20-е гг. претерпел качественный скачок. Дореволюционная детская комическая книжка с ее боязнью социальной проблематики, склонностью к стихии развлекательного смеха, лишенная нравственной жажды сделать мир чище, светлее, гуманней, уже не отвечала запросам дня. Для авторов этих веселых стишков словно не существовало фольклорных потешек, небылиц, розыгрышей, опыта русской классики. Зато стихи полностью отвечали требованиям официальной педагогики тех лет. Веселый сюжет обязательно нагружался голой дидактикой, растворялся в скучных нравоучениях. Мораль четко определяла, что в жизни для богатых, а что для бедных. Низкая культура стиха мало кого смущала. Задался целью, например, А. Федоров-Давыдов показать всесилие денег — появился «Граф де-Крыс». В завязке сообщается о приезде графа в кошачий город. Описываются приготовления к визиту, гастрономические вожделения котов. Но следует «сюрприз» концовки:

Вот как разительный пример,  
Что значит Крыс-миллионер, —  
Он даже у котов в почете!<sup>2</sup>

Для устрашения шалунов, в целях мгновенного перевоспитания изображались бунты игрушек, страшные похождения непослушных детей во сне. В сказке П. Потемкина «Сержант Вертиус и

матрешки — деревянные ножки» (1911) оторванные руки-ноги разлетаются в каждой строфе. Вакханалия жестоких проделок сержанта должна была внушить мысль о вреде непослушания. В «Войне кукол» этого же автора «Храбрый казак пожарного рубит, // Пожарный дерется и громко трубит»<sup>3</sup>. А. Рославлев интерпретировал жестокую фольклорную историю про скопидома, нажившего состояние нечестным путем («Сказка про кота и Вавилу», 1912):

Где блоха сломала ногу,  
Через пень, через дорогу,  
Где дралися два кола,  
Где сама себе со зла  
Ведьма палец откусила,  
Жил да был мужик Вавила  
Кривоногий и худой,  
С долгой, рыжей бородой.  
Он нечистыми делами  
Да ночных грабежами  
Бочку денег накопил  
И в подполье схоронил<sup>4</sup>.

В освещении бытовой тематики использовались приемы схожего анекдота:

В трамвае тесно, душно, давка, —  
Там места не найдет малявка,  
А тут толстяга-бегемот  
Желает тоже влезть в народ. —  
Возглас кондуктора:  
«Вас и машина не свезет!» —

и концовка:

...Чуть не плачет бегемот.  
Он так солидностью гордится, —  
А не везде она годится<sup>5</sup>.

И все же робко, но пробивались ростки подлинной поэзии. В «Галчонке» (1911—1913) были помещены авторские варианты скороговорок, баек, считалок, загадок, апологов и сатирических сказок о животных — С. Городецкого, В. Князева, М. Моравской, М. Пожаровой и др. Продолжал свой путь и «Степка-Растрепка», и, хотя его моральный кодекс мало соответствовал задачам воспитания человечности, динамичность сюжета, комизм образов и ситуаций, понятных детям, были определенным шагом вперед к подлинно художественной детской сатире. Но настоящий перелом начался лишь в условиях новой социокультурной ситуации, созданной Октябрьем.

Изучение сатирических жанров 20-х гг. до сих пор остается актуальной задачей, поскольку вышеуказанные работы касаются лишь общих проблем детской сатирической лирики. Замечено что «отсутствуют обобщающие труды, в которых воссоздавала

бы сложная и подчас противоречивая картина развития сатиры и в новую историческую эпоху, прослеживалась бы типология и эволюция основных ее жанров... на протяжении ряда десятилетий. Всем ходом литературоведческой науки выдвигается на первый план задача структурно-типологического изучения форм и видов искусства обличения смехом. Вот почему необходимо прежде всего обосновать и разработать целостную систему жанров советской сатиры»<sup>6</sup>.

Идейно-эстетический диапазон комического в детской поэзии 20-х гг., ее жанрово-стилевое многообразие представлено и традиционными формами, доставшимися от дореволюционной «смешной» книжки, и новаторскими находками Маяковского, Маршака, Чуковского, комсомольских поэтов, обериутов и др. Как уже отмечалось, она — результат взаимодействия и противоречий трех течений.

Традиционалисты испытали на себе в немалой степени влияние русского модернизма. Так, М. Пожарова пришла в детскую поэзию от символистов, С. Полоцкий был связан с имажинистами, Е. Полонская — с акмеистами. Но началась другая жизнь, они остались в России, по-своему приняли революцию. Конечно, эти и подобные им авторы не сразу отошли от старых установок (изоляция героя от социальных проблем, пристрастие к фейно-рышарским развлечениям, «букашечно-таракашечному эпосу», ригоризм морали и др.). Однако их честный и трудный путь заслуживает уважения. Эволюция шла от «Кузовка» К. Лукашевич (1918), «Похождений разбойника Капризки и его верного слуги Плаксы» А. Федорова-Давыдова (1919), от созерцательно-камерных вневременных стихов к установкам на контакт, попыткам понять смысл перемен, новое детство, к усвоению поэтических уроков Маяковского, Маршака, Чуковского.

Растерянность сатириконовцев перед силой революции вполне объяснима. Ее социально-классовый характер, перспективы оказались во многом иными, чем им представлялось. Многие излюбленные сатирические темы стали неактуальны, новые были чужды. В попытке использовать комическое начало в стихах для нового юного читателя В. Князев обратился к поэтике анекдота, сделав его героем пионера. Получилась карикатура:

Вышел из «Астории»,  
Направляясь в сквер,  
Юный пионер.  
И при этом —  
С пистолетом,  
Да каким, —  
Духовым:  
Пробкой заряжается,  
Бьет, не ошибается<sup>7</sup>.

Неудачные попытки найти новые формы «веселой» детской кни-

ги, демонстрирующие незнание действительной жизни детей революционной эпохи, находим в развлекательных сочинениях дебютантов тех лет М. Андреева, С. Зака, Л. Остроумова и др. Отношение к детям победившего класса как к малокультурным и мало-развитым в основной своей массе обрекло этих авторов на неверные творческие решения. Герои их опусов жаждут одного — дурачить и дурачиться. Художественно-воспитательные цели выглядят элементарно утилитарными. Как бы вторя В. Князеву, Н. Булгаков («Труба», 1928) создает стихотворение о мальчике, который, мечтая купить звонкую трубу (ему нравились пионеры: у них есть горн), накопил денег и пришел в магазин за желанной покупкой. Улыбчивый приказчик вручает герою сверток, и тот, довольный, спешит домой, где его ждет горькое разочарование: в свертке оказалась... печная труба. Грубый характер подобного комизма оправдывался многими критиками тех лет — сторонниками ориентации авторов на поэтику детского натурализма, примитивного письма для детей, якобы соответствующего уровню духовной культуры юного читателя.

Традиционалисты пытались найти дорогу к новому читателю из малознакомой им социальной среды. Они решились выйти на улицу, но увидели лишь то, что было им знакомо раньше — быт детей рабочих окраин. Причем только внешнюю сторону. Поэтому они продолжали изображать «веселые» развлечения ребят из простого люда в масленицу, их игры, катания, не гнушаясь описаниями потасовок, глупых шуток, некрасивых жестов.

В свою очередь, авангардисты быстро переняли подобную стилевую манеру, пойдя на сознательное огрубление стихового ритма. В одной из книг живописуется гулянье ребячьей ватаги. Впереди

...Валюха — он кассир —  
Тащит всю ватагу в тир!  
— Петя стреляет жестяниому льву в лоб, и —  
Тут из самой львиной пасти  
Вылетают сразу сласти!<sup>8</sup>

Большинство таких надуманно «веселых» вещей невольно пародировало, низводило на уровень плохого штампа извечные фольклорные приемы. Авантюристы применяли их, пользуясь политизированным «под народ» языком, традиционалисты ориентировались на символистскую поэтику дореволюционного журнала «Тропинка», надуманную эстетику «автономного» детства «Фейных сказок» К. Бальмонта или пытались включить в стихи мотивы нового времени, устраивая в детских комнатах игрушечные бои. «Проказник Пупс» Ф. Лебедева (1923) рассказывает о жестоких ночных похождениях игрушечных героев:

Ах, ты, негодный, мерзкий шут-дракун!  
Вот тебе сейчас за это будет карачун.  
И штуу в одно мгновенье отчекрыжил нос...<sup>9</sup>

В сложной жанрово-стилевой картине комического детского стиха 20-х гг. заметны и позитивные черты, попытки преодоления стихами низкого смеха. Причем эти противоречивые тенденции могли сосуществовать в творчестве одного и того же поэта. Так, В. Князев выпускает две комические книжки-картинки, написанные вполне в манере и по мотивам В. Буша, но в преображенном — гуманистически добром — идеально-художественном ключе («Сказ о том, как Крокодила Мушки в пушку посадила», «О том, как некогда ковбой за пса наказан был судьбой», 1923). Верно замечено, что «уже из этих смешных заглавий стихов Князева... нетрудно угадать, что в обоих случаях речь идет о торжестве «слабого и четверолапого» над сильным противником — намек на мотивы, получившие наиболее яркое выражение у Чуковского и Маяковского»<sup>10</sup>.

В самом начале 20-х гг. рождается новый жанр — своеобразный рисованный «стихи-фильм», генетически восходящий к традиции западно-европейского и американского комикса, но резко отличный от него иной функцией поэтического текста — не вспомогательной, а равноправной с рисунком. В этой области пробуют свои силы поэты самых разных направлений. Первый вариант «Майдодыра» К. Чуковского (1923) вышел в свет с авторским жанровым определением «кинематограф для детей». Увлекались динамикой, видеорядом и эпиграмматичностью стиховой подписи-кадра комсомольские поэты А. Жаров, Н. Богданов, лефовец С. Третьяков и многие другие.

В стихах Н. Венгрова этого периода отчетливо прослеживается зависимость от старой поэтики и стремление ее преодолеть. Здесь налицо и динамизм сюжета, и глагольные акценты действия, и хореический строй стиха (влияние Чуковского):

Вот так штука: на паркете,  
Чуть заря на свете —  
Два усатых таракана  
Пляшут у дивана

(ориентация на дореволюционный «Светлячок»).

И пошли тут плясуны-плясуны,  
И усы уж не видны — не видны.  
И под музыку сверчка-чудака  
Все быстрее голака-трепака<sup>11</sup>.

Правда, пока еще доминирует эстетическая герметичность образа, инфантильный анимизм. О переходе к новым принципам изображения свидетельствует прежде всего обращение к фольклору:

У солнышка рученьки —  
Золотые рученьки.  
До самой тученьки  
Прятануты рученьки<sup>12</sup>.

Кстати, одним из первых в детских стихах поэт стал активно осваивать выразительные качества лиризма. Детскую лирику станут развивать А. Барто, З. Александрова в конце 20-х гг., С. Михалков, Е. Благинина с середины 30-х, Я. Аким с 50-х и др.

Предметно-тематический спектр традиционалистов включал и вечные мотивы детской жизни — игры, забавы, сказочные события и приключения. Правда, их сказки варьировали западные сюжеты, приключения фей и принцесс, влияние русского фольклора было ослаблено. Поэтика эстетического инфантилизма, связанная с теорией автономного детства и асоциального герметизма, конечно же, встретила резкий отпор авангардистов. Их тезис об обновлении вечных тем современностью отчасти был справедлив. Но они не признавали общечеловеческого пафоса таких произведений, более того, экстремисты от авангардизма стали изгонять из детской литературы сказку и фантастику, что часто вело к отрыву от прогрессивных традиций старой культуры. Так, И. Чурилин обвинил ГИЗ в том, что он издает «нелепейшие, старозаветные, времен царя Гороха, притчебразные добродетельные сказочки» традиционалистов<sup>13</sup>.

Авторы бюллетеня «Новые детские книги» попытались напомнить экстремистам азбучные истины: «Смех — стихия детства... Если бы дети воспринимали жизненные впечатления серьезно, как взрослые, их детские души, вероятно, не могли бы вынести жизнь и погибли бы, как погибли Илюша в «Братьях Карамазовых» и Нелли в «Униженных и оскорбленных». Отсюда — безграничная любовь к клоунам, к шутникам... Но сколько гонений испытывали со стороны педагогов Буш, Марк Твен, Степка-Растрепка и Бастер Браун... С каким негодованием до сих пор встречают «Крокодила»... В новой советской [? — В. Р.] детской книге проявляется ее собственный характер: она прежде всего оказывается забавной, полной смеха»<sup>14</sup>.

В своем трудном пути к новой жизни и новым идеям традиционалисты сумели отстоять общечеловеческие мотивы в детской поэзии, обратившись к фольклорным приемам, к подаче в игровой форме нравственных истин:

Есть на свете лесенка,  
Лесенка-стремянка.  
Я по ней взберусь,  
Ни разу не качнусь,  
На верхушку встану,  
До часов достану.  
Кто в часах  
Там сидит:  
«Тик-и-так» говорит?  
Говорит?<sup>15</sup>

Здесь в изображении героя налицо важный сдвиг. Из послушного взрослой воле ребенка он становится субъектом действия. Мир уже

познается не только по указке сверху, но и по собственной инициативе.

Нелегко освобождались от авангардистских схем З. Валентин, Р. Волженин, Ю. Гралица, Л. Остроумов и др. У них были свои представления о детском мире, был жизненный опыт, они участвовали в революционных событиях, в организации детского коммунистического движения. Однако левацкие установки заставляли их овзроплять детство, превращать своих «классово чистых» героев в особую касту в детской среде. Сюжет комической книги в их исполнении выглядит как грубый аттракцион сверхреволюционных приключений, легких побед над оглушенным врагом (И. Касаткин, «Тяпа» (1923), М. Самойлов, «Левино воздушное путешествие», (1924), А. Яковлев, «Еж-большевик» (1925) и др.). Они не замечали, что пародировали традиционный жанр. Лишь с изменением социокультурной ситуации в стране авангардисты стали разрабатывать комическую сказку на основе русского фольклора и реалистической поэтики. Содержательные границы жанра расширяются благодаря подключению сферы техники. Так, фольклорное начало лежит в основе сюжетно-композиционной структуры сказки Л. Остроумова «Горе-шоферы» (1928). Это вариант известных историй о Фоме и Ереме, к которым в те годы обращается и Маршак. В своих «Дураках» (1924), «Фоме и Ереме» (1929) он, бережно сохраняя фольклорную первооснову, пишет подлинную комедию характеров в стихах для детей. Л. Остроумов изобретает для незадачливых друзей новые комические ситуации, обыгрывает технические мотивы, устраивает соревнование этих действительно горе-шоферов. Рефрены ритмически связаны со строем народной песни, как бы повторяют балалаечный наигрыш.

Традиционалисты в свою очередь осваивали богатые возможности бытового анекдота. Так в «Яшке-дуделе» (1928) М. Тименс, используя динамику раешного стиха, обыгрывает сюжет в парикмахерской для домашних животных. Рецидивы старой поэтики еще заметны: выбран чудаковатый герой, обладатель лохматой и жесткой бороды:

Брадобрей хватает бритву,  
С бородой вступает в битву,  
Только бритва — вот беда! —  
Ни туда и ни сюда!  
...Говорит мне Яшка-дудель:  
Вы болонка или пудель?  
В гневе топнул я ногою:  
Я ни то и ни другое<sup>16</sup>.

Позитивен вклад в развитие комической книжки 20-х гг. Саши Черного, у которого была «настоящая поэзия, противопоставленная словесной и ритмической рыхлости «Светлячков». Это юмор, подлинно детский, где слышится речь ребенка с его бесконечными «отчего». Юмор с успешными попытками ввести в стих шутливую разговор-

ную интонацию»<sup>17</sup>. Как и Чуковский, поэт одним из первых включил в структуру стиха диалоговую речь:

Хавронья Петровна! Как ваше здоровье?  
— Одышка и малокровье...  
— В самом деле?  
А вы бы побольше ели...  
— Хрю-хрю! Нет аппетита,  
Еле доела шестое корыто<sup>18</sup>.

В стихах этого периода заметно, как лирические мотивы мягко и светло окрашивают юмор Саши Черного. Б. Бегак считает, что это идет от взрослого отношения ко всему происходящему с ребенком. На наш взгляд, это от авторской памяти детства, от органичного — как в детстве — неприятия лицемерной обывательской морали, что и является секретом обаяния детской поэзии Саши Черного.

Он чутко улавливал метаморфозы детского характера, умел увлекательно рассказать о бескорыстной любви к животным, одновременно вовлекая читателя в познавательную игру. Словно сегодня написаны эти строки:

Еж забрался в дом из леса!  
Утром мы его нашли —  
Он сидел в углу за печкой  
И чихал в густой пыли<sup>19</sup>.

Дети заключают с ним «уговор»:

Днем играть ты должен с нами,  
По ночам — ловить мышей,  
Заболеешь — скажем маме, —  
Смакжем йодом до ушей!  
Вот и все. Теперь подумай.  
Целый день ведь впереди...  
Если хочешь, оставайся,  
А не хочешь — уходи!<sup>20</sup>

Б. Бегак назвал юмор Саши Черного ласковым. Здесь нет никакого намека на слащавость, которую ненавидел поэт. В его детских стихах — доброта настоящего взрослого друга. Немаловажно, что в теплых и веселых тонах повествуется о людях труда, в том числе о представителях «отверженных» профессий, вроде трубочиста, которым испокон веку пугали детей. Гуманистическая направленность детских стихов Саши Черного во многом связана с новаторскимиисканиями тех лет.

Своеобразные поэтические эксперименты в жанре комического детского стиха осуществлял в 20-е гг. Е. Шварц, он разрабатывал комический раешный сказ, «который позволяет создать большие фабульные произведения и вбирает любой материал. Детям близка эта форма веселого фольклора, благодаря близко стоящим каламбурным рифмам и подвижности говорных интонаций»<sup>21</sup>. Поэтика района Е. Шварца прежде всего замечательна экспрессией действия, весе-

лой чехардой привычных сигналов, регулирующих отношения героев на работе:

«Что такое за сигнал?  
Я такого не видал,  
Спятали на линии —  
Красное да синее!»  
Вылез обер,  
Глянул — обмер:  
«Что это значит —  
Сигнал по ветру скачет!»<sup>22</sup>

Своеобразны сцены, в которых весело и озорно описывается красочный народный быт:

Шум, гам, давка,  
Что ни шаг, то лавка.  
Постой, не беги,  
Погляди сапоги,  
Не торгуйтесь, гражданин,  
Здесь не частный магазин...  
Не толкайтесь, мадам,  
А ты гляди по сторонам!  
А вот, граждане,  
Горячие бараки!..<sup>23</sup>

Б. Бегак писал, что поэт создал в 20-е гг. стихи-загадки, не уступавшие маршаковским:

Два березовых коня  
По снегам несут меня.  
Неподкованные кони,  
Полированные кони.  
Не стегают их кнутом,  
Подгоняют их шестом.  
Кони эти рыжи,  
А зовут их лыжи<sup>24</sup>.

В ряде его произведений ощущимы несенные мотивы, что роднит их со стихами А. Введенского. Это — «Прятки» (1927), «Ведро» (1929), «Ленька» (1930). Так, в «Леньке» в свободном полете-танце молодого журавля передается ликовение юности, простора жизни. И здесь же высмеивается жадность и тщеславие человека, поднявшего руку на гордую птицу. Здесь очевидна параллель с известной пионерской песней тех лет — «Журавлем». И Е. Шварц, и А. Введенский, внося лирические элементы в веселые стихи, продолжали линию, начатую Есениным в «Сказке о пастушонке Пете...» (1925).

В 20-е гг. начинается критико-научное осмысление функции комического в определении жанрово-стилевого своеобразия детской поэзии. Помимо работ Чуковского, взимодействие фольклора и детского комического стиха освещалось в монографиях «Детская сатирическая лирика» Г. Виноградова (1924), «Детский фольклор» О. Капицы (1928) и в других трудах. Благодаря теоретическим изысканиям

этих авторов, а также поискам поэтов-новаторов получили развитие жанровые формы считалок, скороговорок, загадок, небылиц, потешек, прибауток, дразнилок, пословиц, песенок и др.

Подлинными новаторами в области детских сатирических жанров были Маяковский, Маршак, Чуковский. В свое время экстремистские критики Чуковского не могли «осознать и осмыслить тот принципиальной важности факт, что борьба за нравственные ценности, за тонкость и благородство чувств, духовное богатство и внутреннее достоинство личности — важнейшая составная часть сложного и глубокого процесса гражданского воспитания... Привить в первую очередь высоконравственные жизненные принципы, заложить фундамент нравственной личности — с этого начинается воспитание гражданина»<sup>25</sup>. Здесь четко обозначена сверхзадача всех трех поэтов, разрабатывавших свои творческие индивидуальные системы. Так, Чуковский стал создателем сказочного комического этического эпоса, органично соединившего фольклорные начала поэтики со структурой классического стиха. Поэт одним из первых «раскрыл причины безоглядного влечения малышей к первичным, народным формам смешного, объяснил их психологическую, социальную, художественную ценность. Придя к этому большому открытию сначала опытным путем, он проверил свои наблюдения народной поэтической мудростью. И, проверив, во всеоружии найденных им законов пошел по неизведанному пути поэтического творчества для маленьких. По пути, в правильности которого он был теперь уверен»<sup>26</sup>. И Б. Бегак, и В. Лейбсон, и И. Лупанова, и М. Петровский, и Ст. Рассадин, и др., рассматривая поэтику Чуковского, отмечают, что даже моральные сентенции у него выполнены на уровне подлинной поэзии, будучи выраженными в игровой форме художественного действия. Стихи его проникнуты воинствующей человечностью<sup>27</sup>.

В основеисканий поэта — обращение к исторически сложившимся жанровым формам детского фольклора, путешествие в собственную память детства, исследование художественных начал детской речи: «Чуковский... понял и использовал творческие принципы детского фольклора, если только можно назвать принципами то, что неосознанно, отношение детей к сюжету, композиции, ритму, рифме и т. п. Он сам как бы стал ребенком, но то, что у малых детей, вдохновенно творящих свои устные «экикики», было интуитивным, то у Чуковского стало уже в полном смысле слова принципиальным»<sup>28</sup>.

Известно, что в период создания «Мухиной свадьбы» Чуковский специально изучал поэтику фольклора. Тогда же появился его сборник переделок комических народных песенок («Пятьдесят пороссят», 1924). Это целая ассоциация жанров — от необычных колыбельных до перевертышей. Его научные штудии воплотились в статье «Лепые нелепицы» (1924), вошедшей потом в книгу «Маленькие дети» (1928), известную сейчас под названием «От двух до пяти». Цель творчества детского поэта по Чуковскому — «какою угодно

ценой воспитать в ребенке человечность — эту дивную способность человека волноваться чужими несчастьями, радоваться радостями другого, переживать чужую судьбу, как свою. Сказочники хлопочут о том, чтобы ребенок с малых лет научился мысленно участвовать в жизни воображаемых людей и зверей и вырывался бы этим путем за узкие рамки эгоистических интересов и чувств. А так как при слушании сказки ребенку свойственно становиться на сторону добрых, мужественных, несправедливо обиженных, будет ли это Иван-царевич, или зайчик-побегайчик, или муха-цокотуха, или бесстрашный комар... вся наша задача заключается в том, чтобы пробудить, воспитать, укрепить в восприимчивой душе эту драгоценную способность сопереживать, со-страдать и со-радоваться, без которой человек — не человек»<sup>29</sup>.

Юный читатель ощущает себя в сказочном мире Чуковского непосредственно участником событий. Автор, оставляя за собой права ведущего, не забывает в нужный момент преподать детям моральный урок (к примеру, концовка «Майдодыра»). Чуковский, призвав в свой сказочный «строй» смелых и умелых защитников добрых начал жизни — доктора Айболита, маленького Комарика, одолевшего злодея-паука, жизнерадостного Воробья и др., наделяет их всех чертами известных фольклорных героев. Комическая доминанта стилевых качеств жанровой субсистемы Чуковского на практике утверждает справедливость горьковского требования о «забавном» характере детской книги.

Поэт много экспериментировал в этом направлении, искал пути обновления известных жанровых форм, вводил в свой эпос, в его строй элементы лиризма, песенные фрагменты, своеобразные авторские «репортажи» из антропоморфизированного мира животных. Искусности он уделял особое внимание: «К сожалению, многие педагоги... критики все еще судят о детской поэзии исключительно по ее содержанию, не догадываясь, что самое ценное содержание детских стихов будет безнадежно погублено неудачной и неряшливой формой — так что именно в интересах тематики нужно раньше всего изучать формальные особенности детских стихов, а также эффективные методы их создания»<sup>30</sup>. Для дошколья особенно важна языковая магия стихотворения. С ростом юного читателя специфическое единство содержания и формы в детской поэзии меняется. Содержательно-тематическая направленность все более влияет на художественную структуру произведения. Но испытанное ранее ощущение лирической гармонии уже в старшем возрасте будет проявляться в не-приятии прежде всего серых по форме стихов.

Обратимся к особенностям комического в поэтике Маршака. И хотя оно определяет ее глубинные структуры, но это начало не столь явно выражено, как у Чуковского. Многие исследователи прямо отказывают некоторым произведениям Маршака в сатиро-комической направленности. Хорошо известно стихотворение «Мороженое»

(1925), в основе которого — веселый розыгрыш. Даже ритмом передается эмоционально-светлое отношение к миру как яркому зимнему празднику. «Мускульное» освоение героя-ребенком событийного ряда структурно связано с амбивалентной оппозицией «зима — мороженое» (природное, холодное, злое — яркое, праздничное, вкусное, осязаемое). По мнению же Л. Кон, здесь всего лишь лаконично описан труд мороженика<sup>31</sup>. Действительно. Маршак дополнял свои комические стихи элементами других метажанров, но в данном случае трудно отнести «Мороженое» к «деловым» книжкам тех лет.

Не совсем точно Л. Кон рассматривает «Багаж» (1926) «как начало сатирической линии в творчестве Маршака» — она, кстати, началась с «Короля и пастуха» (1924) — и мало указать, что «дама из «Багажа» — это тип обывательницы, занятой своими чемоданчиками и собачками»<sup>32</sup>. Б. Бегак, упоминая «Багаж», тоже не склонен подробно анализировать его комическую структуру. Он увидел в нем лишь то, как «все новым и новым содержанием наполняется анекдотический сюжет — от простой шутки о враждующих котах, от которых остались лишь одни хвосты, до происшествия с багажом строптивой дамы»<sup>33</sup>. Точнее вывод И. Лупановой: «В «Багаже» логическая ошибка; сознательно допущенная в finale хитрыми станционными служащими... становится... центральным комическим моментом. И опять-таки комизм открывается лишь тому читателю, который может противопоставить нарочитой нелепости объяснения правильные представления, подсказанные маленьким жизненным опытом»<sup>34</sup>.

У Маршака и Чуковского можно выделить целый ряд произведений, поэтический строй которых структурно соотносим с поэтикой перевертыша, анекдота и др. По-новому преобразованные традиционные компоненты организуют художественную идею восприятия юным человеком окружающего мира прежде всего через его комические черты, сфокусированные в ситуативном проявлении определенного человеческого характера (уже социально окрашенного). Дети знакомятся с возможной проекцией своего будущего, экспрессивно заструпленной образом взрослого-чудака. Уясняются масштабы отношений между людьми, вызывается сочувствие к нелепым, парадоксальным, казалось бы, фигурам. Так, в рисунках к «Багажу» Маршака конца 60-х гг. человеческое сострадание и желание помочь вызывает дама с собачкой с ее старомодным багажом, словно прибывшая на машине времени из другой эпохи. И новые поколения юных читателей считают своим это старое произведение. В. Лейбсон, анализируя «Рассеянного» Маршака, верно замечает, что в подобных произведениях новаторы открывали ребенку разнообразный мир людей<sup>35</sup>. Новаторы, обратившись к чистым родникам народной поэзии, к ее социальноЭтическому оптимизму, создавали произведения, способствовавшие духовному становлению юной личности.

Много общего было в творческих исканиях тех лет Маяковского, Маршака, Чуковского. Но при всей общности идейно-нравственного

смысла их «веселых» стихов Маяковскому присущи свои неповторимые черты. У него на первом плане — коллективистское воспитание, тяга к документализму, желание помочь юным в их гражданственном росте. Жанровую поэтику Маяковского определяет путь нового героя к небывалому социуму, к творческому труду души, тяга к людям, занятым созиданием. Ст. Рассадин пишет, что поэт «в стихотворении «Конь-огонь» даже сюжетно исключил для своего маленького героя возможность купить игрушечного коня в магазине: «В лавке им такой ответ: // Лошадей сегодня нет». Сделано это затем, чтобы продавец мог добавить: «Но, конечно, может мастер // Сделать лошадь всякой масти». Игрушечный конь не просто куплен и даже не просто сделан на глазах у героя и читателей, он приручен. Он перестал быть вещью — такой же, «как сто тысяч других». Он стал другом»<sup>36</sup>.

Юмор, сатира в детской поэзии Маяковского тесно связаны с социальной ролью того или иного героя, часто раскрываемой приемами фольклорной поэтики. Так, в «Сказке о Пете и Симе» «все гиперболично и прежде всего — отрицательные черты буржуя Пети и его родителей. Преувеличение сказочное и вместе с тем плакатное. Оно близко фольклору, близко и сатире Маяковского для взрослых: это социальная сатира, только адресованная детям. Через сказочное и смешное поэт ведет ребят к постижению простейших общественных категорий»<sup>37</sup>.

Трансформация прозаического жанра в стихотворный рассказ сатирического характера дает ту степень контрастности борющихся сил, которая характерна для поисков Маяковского. А. Субботин верно настаивает на том, что «сатира Маяковского существует не изолированно, она художественно взаимодействует с лирикой, образуя параллель утверждающей поэзии, другой эмоционально-смысловой полюс творчества — с «атакующим остроумием» (Г. Гейне) обличительного пафоса. Так, лирический фельетон соседствует с сатирическим, включая повествовательно-изобразительные «баллады», истории, рассказы, сценки карикатурного характера»<sup>38</sup>. Исследователь убедительно обосновывает поэтические возможности этого сравнительно молодого, но уже вполне равноправного жанра художественной литературы<sup>39</sup>. Сатирический детский фельетон Маяковского «Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?» (1927) достойно дополняет своих «взрослых» собратьев. Так Маяковский пытался воплотить идеи партийной печати тех лет об атакующем пафосе детской литературы как актуальной задаче времени<sup>40</sup>. В подобном ключе написана и «История Власа...» — сатирическая поэма-фельетон с резко высвеченной биографией несостоявшейся личности молодого рабочего. В жанровом сплаве произведения есть черты поэтики притчи.

В структуре сатирических жанров детской лирики 20-х гг. стал распространенным игровой принцип организации поэтического мира

текста: «Игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок — только боится, чучела тигра ребенок — только не боится, полосатого халата, накинутого на стул и изображающего в игре тигра, — он побаивается, то есть боится и не боится одновременно»<sup>41</sup>.

Это в полной мере можно отнести к поэтике обериутов. Известно, что эта группа поэтов творчески подходила к усвоению опыта фольклора, русской классики, исканий Маяковского, Маршака, Чуковского. В. Шкловский напоминал, что обериуты хотели создать реализм необычайного<sup>42</sup>. Они в парадоксальной форме обозначили себя как новый отряд левого революционного искусства, выступили против литературно-языковых штампов, за расширенное и углубленное постижение смысла предметов, проповедовали особую художественную логику познания мира<sup>43</sup>. Начиная с 60-х гг., обериутам посвящалось немало исследований. Более всего работ — о Д. Хармсе: «Скачущие, прыгающие, сверкающие пятками мальчишки Хармса не только увлекают читателя упоенным экстазом игры, но и воспитывают серьезностью отношения к своему игровому долгу. Сегодня он — игровой, завтра — трудовой»<sup>44</sup>, — пишет И. Лупанова.

Можно сказать, что большие жанры Хармса — поэмы-игры. «Врун» начинается так:

— Вы знаете?  
Вы знаете?  
Вы знаете?  
Вы знаете?  
Ну, конечно, знаете!  
Ясно, что вы знаете!  
Несомненно,  
Несомненно,  
Несомненно знаете!<sup>45</sup>

Здесь нет формализма, в котором упрекали обериутов педологи и авангардисты в детской критике тех лет. В стране детства есть свои законы, которые хорошо знали Д. Хармс и его друзья. Ведь дети, собираясь вместе, способны неожиданно начать игру. Вспыхнув как праздничный фейерверк, она — мгновенно! — увлекает всех, все смешивая, заставляя сопереживать и радоваться, огорчаться, и исчезает так же быстро, как и появилась:

— Ну! Ну! Ну! Ну!  
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!  
Ну, доехать,  
Ну, допрыгать,  
Ну, еще туда-сюда,  
А достать его руками —

Это  
Просто  
Ерунда!<sup>46</sup>

Читателю предлагается веселая игра в слова и небывалые собы-  
тия, полная неожиданных поворотов своего сюжета: «Хармс просто  
веселится вместе с детьми. Детский крик на лужайке, который он  
устраивает, бесцелен только внешне. Потому что веселье — это фор-  
ма счастья. Одна из самых важных форм. Ведь Хармс писал для  
возраста, от которого общество требует, чтобы он был здоров, весел,  
счастлив...»<sup>47</sup>

И в то же время поэт умел преподать ребенку первые важные мор-  
альные заповеди. Он высмеивал высокомерие и зазнайство:

Теперь бульдогу косточку  
Не взять уже никак.  
А такси, взявши косточку,  
Сказал бульдогу так:  
«Пора мне на свидание,  
Уж восемь без пяти.  
Как поздно! До свидания!  
Сидите на цепи!»<sup>48</sup>

Д. Хармс разоблачал пустое фантазерство:

Я долго думал, откуда на улице взялся тигр.  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
В это время ветер дунул,  
И я забыл, о чем я думал.  
Так я и не знаю, откуда на улице взялся тигр<sup>49</sup>

Творческим поискам Д. Хармса была свойственна социальная  
значимость. В его поэзии бытийное открывалось свободно, гуманно,  
в сообществе героев, в приключениях слов, в конфликтах своего  
времени («Веселые чижи», 1930; «Игра», 1929; «Миллион», 1931)<sup>50</sup>.  
В общем, поэтический мир Д. Хармса, его «стремительная мальчишес-  
кая беготня, выраженная поэтом в действии, форме, ритме, звучании  
слова, чудесно отражала плещущую через край полноту жизни совет-  
ских ребят»<sup>51</sup>. Он сумел найти свои пути создания новой концепции  
нашего детства: ««Гуманистический характер веселых книжек Харм-  
са виден в его героях — ребятах — в жизнеутверждающих харак-  
терах детей, привлекательных в своем лукавстве, творческих и доб-  
рых»<sup>52</sup>.

А. Македонов интересно пишет о смысловом значении произведе-  
ний поэта: «Стихи Хармса для детей исполнены яркой поэзии просто-  
душно-непосредственного, свободного, непринужденного, чистого  
восприятия мира. Самые алогизмы Хармса перестали быть бессмыс-  
ленными, ибо сомкнулись с детской игрой в бессмыслицу и детским

фантазерством, «враньем» — своеобразной формой детского освоения (способом «наоборот») именно живого, конкретного смысла, вполне рациональных взаимозависимостей окружающего детского мира. Хармс сумел поэтически выразить «заразительное бурное счастье», веселую «мальчишескую одержимость» (Л. Чуковская) и детское непосредственно-творческое свободное отношение к действительности<sup>53</sup>.

Критики-современники обериутов не понимали и не хотели понимать. Один из них писал о «Миллионе», что это странное упражнение в счете, пионеры идут беспорядочной толпой, напоминающей стадо, содержание стиха бесцельное<sup>54</sup>.

Лишь в конце 30-х гг. начинается серьезное изучение творчества обериутов. Одним из первых проанализировал проблему традиций и новаторства поэтики Д. Хармса молодой тогда критик В. Тренин. Он верно заметил, что «Хармс начинал, учась у Хлебникова. От Хлебникова шло его внимание к структурным элементам слова, к изменению смысла слов посредством перебоя ритмов, синтаксических сдвигов и повторов»<sup>55</sup>. В его тонкой интерпретации «Игры» названы два важных приема: применение нерифмованного четырехударного хорея на всем протяжении вещи и настойчивое повторение отдельных ритмико-синтаксических комплексов и целых строфофраз. Этот прием очень редок в поэзии, но типичен для фольклора («Калевала», эстонский «Калевипоэг», киргизский «Манас»)<sup>56</sup>. Некоторые из этих положений были повторены позднее. Так, Б. Бегак тоже считает, что словесно-ритмически-звуковая игра обериутов восходит к Хлебникову. У Хармса она подчиняется детскости, выражает близость поэта миоощущению ребенка, служит целям восприятия чувства и мысли, помогает в постижении окружающего мира<sup>57</sup>.

Имя Юрия Владимира (1909—1930) и сейчас почти неизвестно советскому читателю. Остается лишь сожалеть, что в буме публикаций возвращенной литературы, новых текстов обериутов Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого, Н. Олейникова и других авторов группы его поэзия, не уступающая в художественном отношении поэзии товарищей, практически забыта<sup>58</sup>. Он успел мало — «Ниночкины покупки» (1928), «Евсей» (1929), «Барабан» (1929), «Оркестр» (1930), «Чудаки» (1930), «Самолет» (1931). В скобках указаны даты публикации произведений. Жизнь поэта оборвалась трагически: он утонул во время купания. Поэтике Владимира свойственно стремление к словесной игре, в жанровом отношении он часто ориентировался на структуру скороговорки. Замечено, что Ю. Владимиров любил острые сюжетные положения, умел их создавать. Стихи его всегда содержат случай, эпизод, чаще всего анекдотического свойства<sup>59</sup>. Ситуации, в которые попадают герои его произведений, юный читатель воспринимает как игровые, упражняясь одновременно в родном слове, в начальном понимании относительности связей вещей и явлений в мире. Сопоставим две вещи Ю. Владимира:

Мама сказала Нине:  
— Нина, купи в магазине:  
Фунт мяса,  
Бутылку кваса,  
Сахарный песок,  
Спичечный коробок,  
Масло и компот.  
Деньги — вот  
«Ниночкины покупки»<sup>60</sup>.

Я послал на базар чудаков,  
Дал чудакам пятаков,  
Один пятак  
на кушак,  
Другой пятак  
на колпак,  
А третий пятак  
так.  
«Чудаки»<sup>61</sup>.

Как видно, экспозиция примерно одна и та же, только в первом стихотворении еще много от полуигры взрослого с ребенком, во втором — игра властвует полностью, герои как бы «отчуждены» от юного читателя, они по типу ближе к фольклорным. Но если смешная путаница чудаков оправдана хорошо понимаемыми детьми условными законами игры, то замешательство Нинки в суматохе магазина у кассы — ситуация не только смешная, но и обидная для маленькой геройни:

Наконец, очередь Нинки.  
Нинка твердит без запинки:  
— Дайте фунт кваса,  
Бутылку мяса,  
Спичечный песок,  
Сахарный коробок,  
Масло и компот.  
Деньги — вот<sup>62</sup>.

По пути на базар чудаки  
Перепутали все пятаки.  
Который пятак  
на кушак,  
Который пятак  
на колпак,  
А который пятак  
так<sup>63</sup>.

Особенно интересно разворачивается комическая интрига, связанная с тонкой игрой словом, в «Барабане»:

Кто продырявил барабан, барабан?..  
Барабанил в барабан барабанщик наш,  
Барабанил в барабан тарабарский марш.  
Барабанил в барабан барабанщик Андриан.  
Барабанил, барабанил, бросил барабан.  
Пришел баран, прибежал баран,  
Прободал барабан и пропал барабан.  
Сел барабанщик на шарабан,  
Торопился в Ленинград поправлять барабан.  
— Вот, гражданин, с барабаном несчастье.  
— Где тут проживает барабанный мастер?  
— Мастер барабанный?  
— На углу Караванной...<sup>64</sup>

В жанровой поэтике этой вещи пересекаются две фольклорные формы: ведущая — анекдот, вспомогательная — загадка<sup>65</sup>.

Александр Введенский — самый разносторонний поэт среди обериутов. Обширно и его творческое наследие. Сатиро-комических стихов у него меньше, чем у друзей. Однако его детский комический детектив «Кто?» (1929), построенный на игре и включающий развернутую озорную загадку, — уникальное произведение детской поэзии 20-х гг.

Провинился Петя Бородин и никак не может признаться в этом

своим родителям. Может, серый кот виноват, может, черный пес?<sup>65</sup> Начинается целое «детективное» расследование. Следует одна за другой — самые невероятные — комбинации. Петя с энтузиазмом включается в дело и... признается. Истина устанавливается как бы сама по себе: «Только Петя Бородин // виноват во всем один». В одной из лучших статей об А. Введенском верно отмечается тяготение поэта к бытовым, повседневным ситуациям: «Причудой в этом случае становились острый поворот сюжета и сам стих, непринужденный и насмешливый, энергичный, как считалка, легкий и щедрый»<sup>66</sup>.

Творческие открытия обериутов связаны с новаторскими поисками Маяковского, Маршака, Чуковского, с детским фольклором, с классикой. Замечено, что, «являясь гимнастикой для развивающегося детского ума, смешные стихи Чуковского, Маршака, Хармса, Владимира предлагали малышу столь необходимые для него витамины смеха далеко не в разжеванном виде: нужно было подумать, взяв на вооружение маленький жизненный опыт, сравнить факты, противопоставить обнаруженному алогизму правильное представление о связи вещей и явлений реального мира, — словом, потрудиться!»<sup>67</sup>.

В общей системе детской поэзии 20-х гг. ее социально-направленные и сатиро-комические жанровые субсистемы более всего выражали новую советскую концепцию детства и ее воплощение в литературе. Комическое направление детской лирики тех лет отличается прежде всего своим формостилевым многообразием (комические и сатирические поэмы, фельетоны, раешники, сатиры, басни, «комиксы», розыгрыши и др.). Следует согласиться, что «выдающимися успехами веселой стихотворной книжки, может быть, наиболее наглядно характеризуются достижения детской литературы 20-х гг. Достижения, без которых невозможны удачи последующих лет. Достижения, которые сразу же вывели нашу детскую литературу на уровень большого искусства всемирного значения»<sup>68</sup>.

Сатиро-комическая поэзия внесла социально активное начало в дело воспитания юного поколения, открыв жанровую поэтику необычных веселых форм обучения жизни с увлечением, с оптимистической гипотезой, перспективой роста юного человека. Она обрушивала сатирические удары на старые и новые безобразия нашего мира, смело критиковала недостатки строительства новой жизни в 20-е гг. Она весело и озорно говорила о серьезных вещах, помогала юным осваивать и познавать мир, готовила его к высокой миссии человека советского общества.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. труды В. Тренина, В. Смирновой, А. Ивича, С. Михалкова, Т. Полозовой, И. Лупановой, Е. Зубаревой, критико-научные работы Б. Бегака — «Дети смеются: Очерки о юморе в детской литературе» (М., 1971; 1975).

<sup>2</sup> Федоров-Давыдов А. Граф де-Крыс // Светлячок. 1910. № 21. С. 582.

<sup>3</sup> Потемкин П. Война кукол // Галчонок. 1912. № 12. С. 10. («Галчонок» — детский юмористический журнал — приложение к «Сатирикону» 1910-х годов либерально-демократического направления).

<sup>4</sup> Рославлев А. Сказка про кота и Вавилу // Галчонок. 1912. № 22. С. 5.

<sup>5</sup> Т. О. [псевдоним А. Федорова-Давыдова, издателя дореволюционного охранительного детского журнала «Светлячок» 1900-х годов, автора огромного числа псевдоюмористических версификаций] Бегемот // Светлячок. 1913. № 5. С. 14.

<sup>6</sup> Ершов Л. Ф. Сатирические жанры русской советской литературы. Л., 1977. С. 3.

<sup>7</sup> Князев В. [известный сатириконец, автор «Галчонка», один из первых советских поэтов. Репрессирован в 1938 г.] Страшный сон. Л., 1925. С. 3.

<sup>8</sup> Каринский В. Карусели. М., 1927. С. 5, 7.

<sup>9</sup> Лебедев В. Проказник Пунц. М.; Пг., 1923. С. 9.

<sup>10</sup> Бегак Б. Дети смеются... С. 33.

<sup>11</sup> Венгрев Н. Зверушки. М., 1921. С. 27, 29.

<sup>12</sup> Венгрев Н. На улице дождь идет... // Венгрев Н. Деревня и город. М., 1927.

C. 78.

<sup>13</sup> См.: Чурилин И. Обзор детских книг // Книгоноша. 1924. № 14. С. 10.

<sup>14</sup> Новые детские книги. С. 20—24.

<sup>15</sup> Мирович В. Мои песенки. М., 1927. С. 3.

<sup>16</sup> Тименс М. Яшка-дудель. Л., 1928. С. 5, 7.

<sup>17</sup> Бегак Б. Дорогой добрых намерений // Дет. лит. 1967. № 2. С. 17.

<sup>18</sup> Черный Саша. Детский остров. М.; Л., 1928. С. 26.

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

<sup>20</sup> Там же. С. 41.

<sup>21</sup> Бармин А. Веселая книжка // Дет. лит. / Под ред. А. В. Луначарского,

C. 73—74.

<sup>22</sup> Шварц Евг. Шарики. Л., 1926. С. 4.

<sup>23</sup> Шварц Евг. Рынок. Л., 1927. С. 4.

<sup>24</sup> См.: Бегак Б. Ребенок-победитель // Дет. лит. 1967. № 7. С. 19; Шварц Евг. На морозе. Л., 1927. С. 6.

<sup>25</sup> Кузнецов Ф. «Растет гражданин...» М., 1967. С. 12.

<sup>26</sup> Бегак Б. Дети смеются... С. 49.

<sup>27</sup> См.: Там же. С. 50.

<sup>28</sup> Рассадин Ст. Гений, который все еще не признан // Дет. лит. 1967. № 6. С. 16.

<sup>29</sup> Чуковский К. От двух до пяти. М., 1957. С. 205.

<sup>30</sup> Там же. С. 344.

<sup>31</sup> См.: Кон Л. Советская детская литература: 1917—1929. С. 124.

<sup>32</sup> Там же. С. 121.

<sup>33</sup> Бегак Б. Ребенок-победитель. С. 19.

<sup>34</sup> Лупанова И. Полвека. С. 135.

<sup>35</sup> См.: Лейбсон В. И. Чему учат стихи? С. 83.

<sup>36</sup> Рассадин Ст. Приручение // Дет. лит. 1966. № 2. С. 15.

<sup>37</sup> Бегак Б. Дети смеются... С. 51.

<sup>38</sup> Субботин А. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984. С. 153.

<sup>39</sup> См.: Там же. С. 156.

<sup>40</sup> См.: Гвоздикова-Фрумкина Е. На укрепление «третьего» фронта: О детской книге // Правда. 1925. 17 янв.

<sup>41</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 82.

<sup>42</sup> См.: Шкловский В. Несколько отрывистых слов о Самуиле Яковлевиче Маршаке, его друзьях и учениках // Лит. Россия. 1965. 26 марта.

<sup>43</sup> См.: Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 11—13.

<sup>44</sup> Лупанова И. Полвека. С. 132.

<sup>45</sup> Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1988. С. 243.

<sup>46</sup> Там же. С. 246.

<sup>47</sup> Слуцкий Б. О Хармсе // Юность. 1968. № 9. С. 106.

<sup>48</sup> Хармс Д. Бульдог и таксик // Хармс Д. Что это было? М., 1967. С. 63.

<sup>49</sup> Хармс Д. Тигр на улице // Там же. С. 68.

- <sup>50</sup> См.: Глоцер В. «Удивительная кошка» // Книга — детям. М., 1975. С. 76—81.  
<sup>51</sup> Бегак Б. Дети смеются... С. 74.  
<sup>52</sup> Там же. С. 75.

<sup>53</sup> Македонов А. Николай Заболоцкий... С. 162.

<sup>54</sup> См.: Анонимная рецензия без названия. См.: Дет. лит. 1932. № 2—3. С. 10.

<sup>55</sup> Тренин В. О «смешной» поэзии // Дет. лит. 1939. № 9. С. 23.

<sup>56</sup> См.: Там же. С. 24.

<sup>57</sup> См.: Бегак Б. Дети смеются... С. 76. См. также: Александров А. Среди веселых «чижей» и веселых «ежей» // О литературе для детей. Л., 1974. Вып. 18. С. 138—154; Калашникова Р. Б. Школа и «антишкола» Даниила Хармса // Проблемы детской литературы: Межвуз сб. Петрозаводск, 1987. С. 38—49; Александров А. Чудодей: Личность и творчество Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса... С. 7—48; Гинзбург Л. Николай Олейников // Перечитывая заново: Литературно-критические статьи / Сост. Лавров В. Л., 1989. С. 183—197. О «взрослой» поэзии обериутов известна статья А. Герасимовой («Вопросы литературы». 1988. № 4) с рядом важных для нас положений.

<sup>58</sup> Единственное исключение — выход в свет сборника: Хармс Д., Заболоцкий Н., Владимиров Ю., Введенский А. Игра / Сост. Колесова Л. Петрозаводск, 1988. 64 с.

Спустя почти сорок лет к массовому читателю пришли лучшие стихи Ю. Владимира («Самолет», «Евсей», «Барабан», «Чудаки»). Интересно и «Слово к взрослым» Л. Колесовой (С. 62—63), которое, помимо общего обзора творчества обериутов, содержит анализ поэзии Ю. Владимира.

<sup>59</sup> Рахтанов И. Рассказы по памяти. М., 1969. С. 152.

<sup>60</sup> Владимиров Ю. Ниночкины покупки. Л., 1928. С. 2—3.

<sup>61</sup> Владимиров Ю. Чудаки // Еж. 1930. № 6. С. 20.

<sup>62</sup> Владимиров Ю. Ниночкины покупки. С. 9.

<sup>63</sup> Владимиров Ю. Чудаки. С. 20.

<sup>64</sup> Владимиров Ю. Барабан // Еж. 1929. № 10. С. 28. Содержательную игру формы у поэта отмечают И. Лупанова (Полвека. С. 133—136), Л. Чуковская (В лаборатории редактора. С. 270—271).

<sup>65</sup> См.: Александров А. «Кто?» и «Лето» Александра Введенского // Детская литература. 1968. № 9. С. 15.

<sup>66</sup> Лупанова И. Полвека. С. 135—136.

<sup>67</sup> Бегак Б. Ребенок-победитель. С. 20.



## ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЖАНРЫ ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ 20-Х ГГ.



В поэтике многих лучших стихотворных произведений тех лет доминирует фольклорное начало. Тогдашнее усиление взаимодействия литературы и фольклора, важные жанрово-стилевые сдвиги в этой области имели свои социокультурные причины, вызванные революционным процессом. На детскую лирику 20-х гг. оказали влияние идеи русской классики, революционеров-демократов, Горького, Луначарского и др. об исключительной силе искусства фольклора, получившего действенный статус в литературном обновлении послеоктябрьской эпохи. Однако путь конкретно-художественного воплощения этих идей оказался сложным и противоречивым.

Известно, что народная художественная педагогика имеет в своем арсенале множество особых фольклорных жанров для детей (частушки, потешки, колыбельные, прибаутки, перевертыши, легенды, сказки и др.). Сами же дети тоже создавали и создают свои жанры — песенки, считалки, дразнилки, ранее они заимствовали и переиначивали произведения для взрослых (сказки, лирические и игровые песни, пословицы, загадки, частушки, обрядовые заклички и др.). В силу народно-поэтической традиции дети соотносили «свои» жанры со «взрослыми». К примеру, дразнилки являются результатом мутагенеза прозвищ, считалки — пересчетов, такие же процессы характерны и для других малых жанров.

Некоторые исследователи фольклора (В. П. Аникин, Э. С. Литвин, М. Г. Китайник и др.) указывают на сложный характер взаимоотношений детского и взрослого фольклора, что обусловлено социально-этнической неоднородностью ряда произведений, наличием в них суеверий, патриархальщины, наивно-утопических идеалов, охранительно-реакционных мотивов, языковыхrudиментов, натурализма. Это необходимо учитывать при анализе субсистемы литературно-фольклорных жанров детской поэзии 20-х гг., занимавших тогда одно из ведущих мест в общей картине литпроцесса. Большинство поэтов отдавало себе отчет в том, что прогрессивная литературная традиция, особенно четко обозначенная XIX веком (к примеру, отношение к детскому фольклору Л. Н. Толстого, считавшего его незаменимым средством эстетического и нравственного воспитания), должна полу-

чить новое развитие в духе революционного изменения времени. Тем более, что уже начал развиваться новый советский фольклор.

Но в самом начале периода художественная практика в основном была далека от этой линии. Причин тому много: противоречивые идеино-художественные позиции поэтов разных направлений, застолье штампов и приемов дореволюционной литературно-фольклорной детской стихотворной книги (рождественские мотивы, сусальноприторные колыбельные, резонерство малых жанров и др.), слабая связь научных изысканий с литературно-критической мыслью.

К изучению детского фольклора под «социально-политическим углом зрения» (В. И. Ленин) обратились, осознавая важность литературных и идеино-теоретических задач времени, Горький, Маяковский, Маршак, Чуковский и ряд других литераторов. В Ленинграде к 1927 г. оформилась и прогрессировала научная школа по собиранию и исследованию детского фольклора под руководством О. И. Капицы. И сегодня актуальны проведенные в то время исследования профессора Иркутского университета Г. С. Виноградова, успевшего выпустить лишь первую часть задуманного большого труда по обобщению всех жанров детского фольклора<sup>1</sup>.

Благодаря собирательской и исследовательской работе многих специалистов детский фольклор выделен в самостоятельный раздел творчества, который изучается с точки зрения его идеино-эстетических функций, своеобразия детского мировосприятия, основ народной педагогики, возрастной специфики, игрового начала, познавательно-ориентационных качеств, поэтических средств социализации юного индивида, участия детей в духовной жизни своего времени.

Любое исследование литературно-фольклорных жанров детской лирики не может обойтись без обращения к проблеме влияния народно-поэтического мира на литературу. Фольклористы отмечают, что такое влияние — коренная проблема происхождения самой литературы, проблема развития в ней направлений и течений, многостороннего воздействия фольклора на литературу. Развитие в ней народности, опосредованные рядом промежуточных звеньев связь и взаимодействие литературы с фольклором при всех своеобразных и сложных отношениях с ним многих писателей, обретение литературой своих форм, приемов, «развитие фундаментальных жанрово-стилевых основ всегда происходит при постоянном воздействии многовековой народно-поэтической культуры». И далее следует важное идеино-теоретическое положение известного ученого: «Фольклор не одна из традиций литературного процесса, которую можно и игнорировать, а постоянно действующий фактор»<sup>2</sup>. Вот почему многие специалисты теории и истории детской литературы справедливо считают, что поэтическую основу советской детской литературы в значительной степени составляют традиции детского фольклора<sup>3</sup>.

И все же такая идеино-теоретическая генерализация цели далеко еще не развернута в систему специальных трудов, не отличается

и должной научной разработанностью. Еще в 1940 г. М. Китайник имел основание утверждать, что «вопрос о взаимоотношении детской литературы и детского фольклора совершенно не разработан в фольклорно-этнографической и критической литературе. А между тем — это один из актуальных вопросов советской детской литературы»<sup>4</sup>. По мнению Е. Левиной<sup>5</sup>, суждение М. Г. Китайника актуально и сегодня. Более того, остается острой и проблема классификации литературно-фольклорных жанров детской поэзии, та же Е. Левина сетует на неизученность их структуры<sup>6</sup>. Однако без уточнения данной оценки не обойтись. Известно, что в 60—70-е гг. произошло своеобразное возрождение интереса исследователей к теории и истории детской литературы, значительно выросло количество публикаций.

Широкое распространение получает монография Л. Кон (1960), в которой впервые, напомним, представлены итоги становления и развития советской детской литературы 20-х гг. Книга получила положительные отклики. Имя Л. Ф. Кон, дочери революционера Ф. Я. Коня, известно специалистам с конца 20-х гг., когда в периодике появляются ее первые статьи и рецензии, посвященные детской литературе. В методологическом отношении основные тезисы критика в те годы мало чем отличались от рапповских схем и гусовского резонерства. Вот что Л. Кон писала о знаменитых сказках К. Чуковского: «В «Мухе Цокотухе» описание расправы с мухой паучка-старичка, данное с некоторым нездоровым смакованием, создает образ старого садиста... «Тараканище» вызывает возмущение и жажду отпора». В итоге, к примеру, «Муха Цокотуха» оценивается как мещанская, обывательская сказка<sup>7</sup>.

Сложность становления позиции Л. Кон проявилась в том, что за год до этого обзора она выступила в журнале «Литературный критик» в 1933 г. с осуждением вульгарно-социологических взглядов на природу сказочного жанра, выраженных в работах Э. Яновской<sup>8</sup>. И такое расхождение теории с практикой в критико-научной работе одного и того же автора в конце 20-х — начале 30-х гг. было характерной приметой идеино-эстетических поисков тех лет. Однако в 30-е гг. после знаменитого доклада Маршака на Первом Всесоюзном съезде писателей многое стало на свои места. Установка на новую поэзию, на взаимодействие в ней общечеловеческого и народного, социального и этического, на признание роли фольклорных традиций, уроков и итогов творчества и теоретических исканий Маяковского, Маршака, Чуковского стала определять дальнейшее развитие лите-процесса. Но вскоре здесь произошло смещение в другую сторону.

Понятно, что роль и место в становлении и развитии советской детской поэзии Маршака, Чуковского безусловно значительны, что они немало способствовали творческому росту многих дебютантов тех лет. Известно, что Чуковский обладал блестящим критическим даром. Он умел отдать должное и бездарности, и таланту — и делал это великолепно. Но этическая заповедь для всех одна: и в крити-

ческом запале не доходить до произвольных толкований, субъективно резких оценок. Если и возникла нужда в памфлете, логика его должна быть доказательной.

В середине 30-х гг., после победы над ремесленниками-вульгаризаторами новой детской поэзии, Чуковский выступает с большой статьей «Поэзия и дисциплина»<sup>9</sup>. Начало ее напоминает неожиданный взрыв: «В детской литературе еще очень недавно господствовала обширная плеяда московских небрежников, которая сделала свое словесное неряшество знаменем. Во главе этой школы стояли люди талантливые, но производили они почти исключительно брак»<sup>10</sup>. Ниже следует монтаж цитат из произведений Н. Асеева, С. Федорченко, О. Гурьян. Критик приводит отдельные стихи, неудачные рифмы, строки и т. п. Взяты они у разных поэтов, но, соединенные вместе, конечно же, впечатляют, эмоционально готовят читателя к заключительной убийственной инвективе: «Всем поэтическим заикам, неряхам, губошлепам и путаникам нужно объявить смертельный бой, какими бы позументами ни прикрывали они свое бракоделие. Нужно биться за классически точную и строгую ритмику, за классически правильное развитие сюжета»<sup>11</sup>.

Не менее хлестко в конце 20-х гг. писали о Маяковском, Маршаке, Чуковском: «Чуковщина продолжает свое существование по сегодняшний день в нашей литературе, воспитывая из пролетарского ребенка мещанина или барчонка. Такие произведения как «Усатый-полосатый», «Марочка и Мурочка», «Крокодил» и ряд других, разукрашенные явно буржуазными иллюстрациями барской девчонки и котиков с бантиками, написаны довольно опытным и детским языком. Но они чужды, дики и нелепы для нашей детской литературы. Мы должны продолжать борьбу с чуковщиной как буржуазным течением в нашей детской литературе»<sup>12</sup>. И это было тоже крайне несправедливо.

Отчасти Чуковский прав, цитируя детские стихи Н. Асеева и др. Действительно, названные критиком поэты, с точки зрения Чуковского, его эстетики слова, недооценивали проблему формы в детской поэзии. Но они, во-первых, писали, как правило, для старших, во-вторых, время корректирует и традиции классического стиха, которым особенно был верен Чуковский. Сегодня мало кого удивишь рифмовой «три часа — электричества», вызывавшей возмущение критика. В те годы вернее писала Е. Мустангова<sup>13</sup>, отметившая ориентацию поэтики Н. Асеева на культуру символистского стиха, фольклорные традиции, в том числе на неточные ассонансы и консонансы в рифмах. Уже тогда стиховеды говорили об эволюции русской рифмы в сторону расширения сходнозвучных элементов, с центральным местом в них (по Брюсову) ударных гласных и опорных согласных как звуков, наиболее выдвигаемых произношением. Е. Мустангова указывает на значение в поэтике Н. Асеева интонационного строя стиха в отличие от мелодийного, с его свободной системой ритма, разговор-

но-интонационным строением фразы (народный лубок и др.), рифмовкой разнородных грамматических единиц, сложной подчеркнутой рифмой<sup>14</sup>. Кстати, подобное явление встречается и у Чуковского: «А лягушка из болотца // Заливается — смеется; // Коту — заплачу»<sup>15</sup>. А каков у Чуковского «Лунь» с точки зрения поэтизации жестокости в стихах для малышей; у него — «Сорок амбаров // Сухих тараканов, // Пятьдесят поросят // — Только ножки висят!»<sup>16</sup>.

До начала 70-х гг. в тени несомненных авторитетов советской детской поэзии оставались интересные имена и явления. Вряд ли это делалось специально, сыграли свою роль известные деформации в жизни нашего общества. Процесс восстановления истории развития советской детской поэзии и сейчас идет медленно. Так, в учебнике для вузов — «Детская литература» под редакцией Е. Зубаревой (1985) — хотя и говорится уже подробнее об обериутах, но по-прежнему мало или ничего о комсомольских поэтах, М. Светлове, Н. Асееве, Э. Эмден, традиционалистах. В упоминаемой выше работе Б. Бегака «Дорогой добрых намерений» (1967) автор трансформирует концепцию «бедности» детской поэзии 20-х гг. в формулу «если что-то и было хорошо, то вопреки общему «плохо», но он все же привлекает внимание к забытым стихам Н. Агницева, Н. Булгакова, Н. Венгрова, В. Князева, Саши Черного, других поэтов. Разговор идет осторожно, с оговорками, к примеру, похвалив Н. Агницева за тот или иной мотив, Б. Бегак тут же указывает на его промахи. Все это понадобилось специалисту для того, чтобы, отделив корифеев от остальных, назвать весь период 20-х гг. переходным, а искания многих поэтов тех лет — «дорогой добрых намерений». Объективнее и содержательнее в этом плане выглядят работы И. Лупановой (1969), В. Разовой (1978). В статье И. Мотяшова («Литературный энциклопедический словарь», 1987) уже прямо сказано, что в 20-е гг. советская детская поэзия сформировалась как многосторонняя, многообразная, перспективная идеально-художественная общность, содружество талантливых сил.

Возвращаясь к точке зрения Е. Левиной о нашем фактически нулевом прогрессе в области изучения взаимодействия фольклора и детской литературы, анализа поэтики литературно-фольклорных жанров, следует заметить, что показанные сложные коллизии историко-литературного осмысления пути советской детской поэзии касаются и проблемы «литература и фольклор». Во многом исследователь прав. Но в этой статье упоминаются и не утратившие своей актуальности труды Чуковского, О. Капицы, Б. Бегака, М. Петровского, И. Лупановой, Н. Демуровой, Ст. Рассадина и др. Да и сама Е. Левина, размышляя о жанрах небыличной поэзии, демонстрирует современный уровень анализа, опираясь на «взрослое» литературоведение (работы Д. Лихачева, А. Панченко о «смеховом мире» Древней Руси, М. Бахтина, О. Фрейденберг и др.). Не следует забывать и о том, что

истоки литературно-фольклорных жанров у нас начали изучать сразу же после революции.

Новаторы, поддержанные Горьким, Луначарским, Крупской, взяли курс на изучение фольклорной поэтики как одной из важнейших основ создания новой детской поэзии. Авангардисты предложили радикальную реформу взаимоотношений фольклора и литературы, с вульгарно-социологических позиций попытались грубо и утилитарно ввести социально-классовый элемент в традиционное жанровое содержание. Так, С. Полтавский отрицает сказочное наследие, проникнутое, по его мнению, всеми негативными свойствами старого времени — жадностью, суеверием, жестокостью и т. д. С развитием общественной жизни старая сказка утратила, по Полтавскому, свое воспитательное значение для детей. Но далее С. Полтавский рекомендует, сохранив прежние приемы сказки, создать новый жанр, связанный с современной действительностью, целью которого будет общественное благо. Была предложена и своеобразная типология обновленного жанра: научный, общественный, психологический сказочный жанр<sup>17</sup>. И разве не реализован в творчестве Маршака один из этих жанров — сказка на научно-техническую тему «Вчера и сегодня» (1925)? Экстремистски настроенные теоретики, конечно же, заостряли многие положения публикаций С. Полтавского, Э. Яновской и др., искали взгляды Крупской, пытаясь грубо и оскорбительно перечеркнуть творческие искания Маяковского, Маршака, Чуковского. В полемике стороны быстро перестали слушать друг друга, искать точки соприкосновения в своих позициях. Более того, леваки перешли к «коргыводам», это отразилось на квалификационном уровне первого советского научного учреждения, посвященного изучению детской литературы, организованного в 1921 г. Наркомпросом (Институт детского чтения). Были уволены или перемещены специалисты высокой культуры, еще до революции отстаивавшие прогрессивные тенденции в развитии детской литературы — А. М. Калмыкова, Н. В. Чехов, Н. А. и Е. А. Бекетовы, П. А. Рубцов, А. К. Покровская. Таким образом, разлад в работу леваки внесли большой. ГИЗ ограничил выпуск поэтических книг новаторов, их не рекомендовали для внеклассной работы, изымали из детских библиотек. Даже авторитет Горького не остановил экстремистов, хотя его решительные выступления в конце 20-х — начале 30-х гг. в защиту прогрессивных фольклорных традиций во многом помогли отстоять поиски новаторов.

Многие аспекты тогдашних споров о литературно-фольклорных жанрах довольно подробно и объективно освещены в монографии Е. О. Путиловой «Очерки по истории критики советской детской литературы» (1982), и ее заслуга заключается в том, что она вновь ввела в научный оборот труды Н. Савина, А. Бабушкиной, А. Покровской, З. Лилиной... Критико-научный уровень работ 20—30-х гг. весьма высок. Интересен и сейчас анализ «Пожара» Маршака в бюллетене «Новые детские книги»: «Д-р Генрих Гофман, автор класси-

ческого... Степки-Растрепки, написал изящную веселую историйку... про Полю, которая сгорела от спички, и верных кошек, проливающих горячие слезы над пеплом девочки и ее красненькими башмачками. У русских детей есть любимая народная присказка: «Бом, бом, тили-бом, загорелся кошkin дом», в разных вариантах напечатанная в книжках «Сказочки для мальвочки», «Бабушка Татьяна» (1-я Люшина книжка) и «Кошkin дом» (сказка Алексея Михайловского...) «Пожар» С. Я. Маршака обогатил эту традицию прежде всего за счет напряженного действия. Каждый эпизод по содержанию новый, настроение меняется, переходит то в комическое, то в драматическое»<sup>18</sup>.

Судьbam литературно-фольклорных жанров в первые послереволюционные годы посвящен специальный раздел в «Новой детской литературе» С. Рагозиной (1924). В полемике с традиционалистами она одной из первых показала причины творческой неудачи сборника «Феиных сказок» К. Бальмонта, который упорно переиздавал их до 1921 г., стихов других авторов символистского направления. В них юного читателя увлекали в мир беспечальных грез, беспочвенных фантазий.

Фантазия в народной сказке не самоцель, а средство воплощения справедливой и общей мечты. Ребенку трудно принять персонажей-зверей во фраке с пенсне, «которые флиртуют на балу, ходят по магазинам, катаются в автомобиле, читают, развались в вольтеровском кресле»<sup>20</sup>. Серьезно и основательно писал в 20-е гг. о литературно-фольклорных жанрах Б. Бухштаб.

В интересной статье О. Капицы приводится типология жанров, которая и сегодня не устарела, дан их концептуальный обзор по материалам детской поэзии тех лет, изложен взгляд автора на взаимодействие детского фольклора с лирикой для юных<sup>21</sup>.

Выше уже упоминались современные работы, призывающие к осторожному отношению к детскому фольклору, к своеобразной чистке его. А вот О. Капица еще в 20-е гг. аргументированно спорила с таким подходом: «В детском фольклоре нет почти мистики, нет религиозных мотивов. Слабые отголоски христианских настроений встречаются иногда в обрядовых песенках, в колядках и им подобных, но это в виде исключений. Чаще встречаются пережитки языческих культов и верований; все эти пережитки совершенно не осознаются детьми и могут быть вскрыты только специалистами, детьми они воспринимаются как художественные образы»<sup>22</sup>. Важна и сейчас ее оценка художественных приемов, определяющих поэтику многих произведений 20-х гг. (своеобразие композиции, ритма, преобладание хореических размеров, что было отмечено и Чуковским, обилие звуко-подражаний, ассонансов и аллитераций). Все это близко детскому творчеству, отвечает эстетическим запросам юных. Словарь должен быть конкретен, народная крестьянская основа его — не препятствие для восприятия детьми из другой социальной среды. Более того, тяга

детей к словотворчеству хорошо соотносится с этой основой. О. Кашица положительно оценила взгляды на эти проблемы М. Рыбниковой, Е. Шабад, К. Чуковского<sup>23</sup>.

Поскольку эта работа о детской поэзии 20-х гг. пишется в основном в историко-литературном ключе, надо специально подчеркнуть опорный теоретический принцип, в силу которого то или иное произведение рассматривается в подсистеме литературно-фольклорных жанров (сказок, былин, песен, перевертышей, раешников, загадок, считалок, прибауток, закличек, колыбельных, потешек, дразнилок, бесед-поучений, быличек, анекдотов, лубков): «...произведения, в которых народно-поэтические традиции находят активное преломление во всех компонентах (в структуре сюжета и образа, тропах, в языке автора и персонажей), целесообразнее всего отнести к народно-поэтическому стилю»<sup>24</sup>.

Наиболее распространенный вид литературно-фольклорных жанров детской поэзии 20-х гг. — сказка. До середины периода она занимала лидирующие позиции (более половины книг для детей). В идейно-тематическом отношении лучше всего были представлены социально-этические сказки о современности авангардистов и волшебные, реже бытовые сказки традиционалистов, меньше было литературных сказок о животных, сатирических сказок. Сюжетно-композиционная основа этого большого жанра во всех его трансформациях, идейный смысл, пафос, система образов не отличались художнической оригинальностью. Практически многие сказки (за исключением произведений новаторов) — варианты дореволюционных схем у традиционалистов, пролеткультовских и левацких разработок — у авангардистов. И леваки, и традиционалисты в жанрово-стилевом отношении нещадно эксплуатировали фантастическое начало (прием сна и т. п.).

Традиционалисты ориентировались на «букашечно-таракашечный эпос», сказочный эпос дореволюционной «Тропинки» (формально-эстетическая трактовка детского счастья-игры, балы и праздники в царстве фей, диковинных духов, насекомых и т. п.), нат-пинкertonовские похождения, Степку-Растрапку, истории В. Буша, бунты игрушек. Игра трактовалась не как естественное, познавательное действие ребенка, а как каприз, шалость, свидетельство непослушания, что осуждалось в выдержаных в духе морального ригоризма концовках. Таковы «Фейные сказки» К. Бальмонта, сказки про царство Сластены В. Ходасевича (1922). Я. Тома и др. «Лужок — хозяин» М. Серовой (1924) — типичная символистская картина весеннего пробуждения природы, которая завершается пиром насекомых.

Жанрово-стилевая характерология литературно-фольклорных произведений традиционалистов жестко обозначена сюжетно-композиционной схемой: узкой локулой действия, однообразными играми, эстетизацией веселья как самоцели, резким ограничением от дейст-

вительности. Эта схема особенно характерна для стихов начала периода:

Качели ветер смастерили  
Из тоненьких ромашек,  
И на катанье пригласил  
И мушек, и букашек.  
Уселся серый паучок  
С воздушной паутинкой...  
Приполз и маленький червяк  
И прилетел комарик.  
Был вечер, и зажег светляк  
Зеленый свой фонарик...

— но вот ветер стал сильнее раскачивать свои качели —

...И гнулись, гнулись до земли  
Послушные ромашки.  
И удержаться не смогли —  
Упали все букашки.  
А светлячок, упав, разбил  
Зеленый свой фонарик.  
И ветру в темноте грозил  
Разгневанный Комарик<sup>25</sup>.

Такая социально-этическая модель детского мира при всей своей внешней привлекательности (нельзя отрицать, что подобные стихи способствовали развитию у юного читателя мечтательности, фантазии, лиризма) все же была неприемлема для нового времени, она консервировала преходящие начала, вела к инфантилизму, трактовала жизнь как декоративный праздник, мало способствовала рождению деятельной, творчески преобразующей мир и себя личности. Тупиковая идеино-художественная ситуация, обусловленная генетической связью с дореволюционными штампами, особенно ощутима, к примеру, в сказке Н. Самойловой «Приключения маленького летчика» (1924). Она посвящена приключениям во сне маленького Володи, который совершает ночной полет в корзине для белья, унося и сушившееся белье, и гнездо с орлятами (?!). Отец героя изрекает в концовке мораль:

Лучше б дома ты сидел,  
Не летал бы, не гудел.  
Что за дичь и небылица —  
Ты ведь мальчик, а не птица.  
Почитал бы лучше книжку,  
Беспокойный шалунишка<sup>26</sup>.

Здесь все свидетельствует о том, что автор игнорирует элементарные законы детской поэзии — и надуманный сюжет, и лобовое морализирование, и непонимание романтичного начала в игре. Но еще хуже получалось, когда «к старым сказкам приделывались обновленные, в духе времени, концы: прежнюю народную «репку» поучительно тянул коллектив, котята аллегорически выступали в красных бантах, объединенные зайцы обращали в бегство индивидуаль-

ного волка»<sup>27</sup>. Впрочем, социокультурные преобразования периода вызвали и определенную эволюцию традиционалистов. Известная П. Соловьева (*Allegro*) в своей «Волшебной дудочке» (1923) одной из первых наметила плодотворный путь к обновлению жанра. Она обратилась к переложению народных сказок. В одной из них («Герой») звери признают героем зайца за его высокие нравственные качества — мотив малого, слабого, да удалого, который активно использовали новаторы.

Следующим шагом традиционалистов стала попытка ввести актуальное социоэтическое содержание в свои произведения. О. Твист в сборнике сказок «Мышиный бунт» (1924) устраивает свержение мышами власти кота, довольно неуклюже намекая читателю на революционные события, происходят звериные собрания слабых и униженных в сказках М. Клоковой, А. Насимович в сказочных образах сборника «Конь-огонь» (1922) пытается раскрыть народный характер. Однако в 1925 г. сказочный жанр у традиционалистов идет на убыль — результат вульгаризаторской кампании против сказки. Леваки, разочарованные неуступчивостью строгих народно-поэтических основ жанра, собственными неудачами в его переделке, в создании особой революционной сказки, решили известить этот жанр вообще. Надо сказать, что жанрово-стилевые качества публикаций этого времени свидетельствуют об этой борьбе. На титульном листе «Деда Электрика» Л. Галицкого и З. Валентиновой обозначено, что это — «Сказка о мальчике Пете, который никого не боялся на свете, никому кланяться не привык и как ему в заботах и работах помог добрый дед Электрик»<sup>28</sup>. С. Рагозина определила жанровое содержание как агитационно-производственное<sup>29</sup>. Но здесь — не только попытка создания сказки на тему дня, что, конечно же, было актуальной задачей. Это, прежде всего, антисказка, написанная в духе экстремистских установок.

В завязке — семья Пети, отец, типичный рабочий, царство Ивана Царевича, четко обозначена оппозиция «богачи—бедняки». Удачно прорисованы сказочными приемами образы воевод — Обирала и Объедала, царских скороходов, которые уводят маленького героя в услужение царю (грубая калька известной ситуации народной сказки «По щучьему велению»). Петя протестует, его бросают в темницу, хотят запечь в пироге, но с помощью деда Электрика, который провел в тюрьму свет, телефон, герой поднимает крестьян на бунт (вариант авангардистской схемы) и побеждает. Петя собирается изучать науку «про электричество и всякую другую штуку», а дед Электрик завершает сказку моралью: «На белом свете чудес нет, // Только в науке есть чудо». Но даже под прессом искусственной схемы сказочную реальность не удалось победить и здесь.

На первый взгляд, с уступкой левацким требованиям написана и антисказка Н. Агницева «Октябрёнок-постреленок» (1925). По жанрово-стилевым качествам она тяготеет к эстетике лубка, идейное

острие конфликта направлено, однако, не против сказки, а на развенчание мистической силы фей, Бабы Яги, что, впрочем, пусть в иной форме, характерно и для народной сказки. Левацкие критики бурно приветствовали это произведение, не разобравшись в его глубинном смысле:

Глядь —  
Опять,  
Как по заказу,  
Из соседней книжки сказок,  
Тихо крыльшками вея,  
Розовеет,  
Млея,  
Фея.  
— Октябренок,  
Погоди-ка!  
Отчего глядишь так дико?  
Я ведь добрая, не злая.  
И весьма детей любя,  
Три подарка припасла я  
Для тебя.  
Вот «Ковер-самолет»  
— Понесет  
Без хлопот...  
Октябренок-постреленок  
Руки  
В брюки  
Запихал,  
Прыснул,  
Свистнул  
И сказал:  
«Очень, тетя,  
Вы уж врете...  
Неизвестно также вот,  
Кто кого переживет:  
Ваш «Ковер-самолет»  
Или наш «Добролет»?»<sup>30</sup>

Стилевые сбои, вульгарные оценки известных героев народных сказок (малыш осуждает Ивана Царевича, считая его угнетателем своего народа) снижают уровень сказки. Но эти же крайности можно рассматривать и как протест Н. Агницева против авангардистских схем, ибо они выглядят вполне пародийно в контексте произведения. В том же 1925 г. Н. Агницев пишет сказку «В защиту трубочиста», в которой уже откровенно встает на защиту любимого героя любимого жанра. В структуре переплелись мотивы «Золушки» и сказок о победе слабого над богатеем. В репликах нового для поэта героя — пионера, который не резонерствует, а убеждает сверстников, дурашливо осыпавших трубочиста своими насмешками, заключен гуманистический пафос сказки.

Агницев, откликаясь на требования времени, написал и интересную производственную сказку «Винтик-шпунтик» (1925). В основе сюжета — спор заводских машин на собрании после ухода рабочих

о том, кто из них важнее и нужнее (известный фольклорный мотив). Не пустили в круг лишь самого малого и внешне слабого — винтика. Но началась смена — и не смогли заработать без него великаны. Дружно выруганный педологами и леваками прием антропоморфизма помог поэту написать доброе, актуальное и понятное детям произведение<sup>31</sup>.

Положительную эволюцию проделали и С. Городецкий, Е. Полонская, Н. Крандиевская и др. Задумав писать о революции, С. Городецкий решил внести в сказочную форму новое социальное содержание. Был выбран старый сюжетный ход — бунт игрушек. Получилась пародия, особенно в концовке, где после совершенной силами «простых» игрушек революции следует «актуальный» вывод — надо позаботиться об еще угнетаемых господами-куклами других простых куклах:

Всем куклам наука  
От кукол этих!  
Ведь много еще кукол  
Глупых на свете:  
Китаец бумажный  
Живет неважко,  
Черный арап  
На борьбу еще slab.  
И много других  
С головою куцею.  
Всем им помоги  
Устроить революцию<sup>32</sup>.

Надо сказать, что до революции сказочный жанр часто удавался С. Городецкому. Каковы причины неудачи? В свое время «Галчонок» напечатал сатирическую сказку поэта «Чертяка в гимназии», в которой протест против гимназической муштры, душившей детское живое, радостное отношение к миру, символически воплощен в характере озорного чертяки. Герой опосредованно связан с фольклорным Иванушкой-дурачком, используется и прием «переворачивания», когда адом кажется гимназическая обстановка. Сказка хорошо организована ритмически, ее автор счастливо избежал мистической тональности. Чертяка дружен с животворными силами природы, отстаивает право на естественное развитие юной личности. Замечено: «Формирование стиля означает, что автор познает не действительность вообще, а ее конкретные, сравнительно локальные свойства и определения»<sup>33</sup>. Отсюда в 1924 г. у С. Городецкого произошла «нестыковка» большой жанровой формы сказки с новым социальным содержанием.

Удачи пришли к поэту, когда он обратился к литературно-фольклорным жанрам, в которых он остался верен воссозданию народных характеров, картин природы и сельского труда. Прав С. Машинский: «Используя мотивы народной сказки, Городецкий создает новые сюжеты, которые свежо и оригинально толкуют вопросы, имеющие

важное значение для воспитания детей... в книжках «Хозяйка-лентяйка» (1928), «Крылатый почтальон» (1923), «Веснушки Ванюшки» (1924), «Лети, лето» (1924). Без назойливой дидактики, легко, весело, непринужденно беседует писатель со своими юными читателями»<sup>34</sup>.

Поэт динамично трансформирует традиционную обстоятельность зачина:

Жарко лето разгорелось,  
Земляника разорделась,  
Речка всохла в берега,  
Сочно выросли луга,  
Важным войском колос рос,  
Приближался сенокос<sup>35</sup>.

Антропоморфизм, лирические вставки, игровое начало во многом определяют поэтику малых жанров С. Городецкого, идеи и темы, мотивы и приемы которых стали особенно характерны для более поздних стихов С. Маршака, А. Введенского и др.:

— Добрый день! — сказал опенок,  
Шляпу вежливо склонив.  
— Шлет привет грибной ребенок  
Вам, почтеннейшие пни!..  
Пень бурчит сердито очень:  
— Ломит спинушку мою!  
Что-то корни ноют к ночи!  
Неужели я гнию?<sup>36</sup>

А этот лирический образ: «Вспомнил он, как был высокой, // Темнокудрою сосной, // Как густым смолистым соком // Наливался в летний зной»<sup>37</sup> — близок поэтическому строю Маршака.

В поэтике Саши Черного, С. Городецкого, В. Маяковского, С. Маршака и ряда других авторов тех лет юный герой впервые стал субъектом действия. Он живет в творческой стихии игры-жизни:

— Где берешь ты столько сил? —  
Ваня у весны спросил...  
Где взяла зеленои краски,  
Чтобы листья зеленить?  
Где ты музыки набрала,  
Чтобы пели птицы все?<sup>38</sup>

Фольклорные приемы и мотивы считалки, народных песен, прибауток, пословиц, загадок, точный образ, динамика сюжета, активный герой, народно-художественная дидактика характерны для малых жанров С. Городецкого. Они по-своему предопределили ряд поэтических находок других новаторов 20-х гг.<sup>39</sup>.

Традиционалисты интерпретировали общечеловеческие темы бытовых сказок и сказок о животных, реже — волшебных сказок в причудливый авторский вымысел. Жанр сказочной фантастики разрабатывал М. Андреев. Интересен его «Чудесный остров»:

Как на море-океане  
Да на острове Буяне...  
До небес дремучий лес  
Полон сказочных чудес.  
На ветвях растет зеленых  
Много булочек слоеных  
И печенья,  
И батонов,  
И румяных крендельков.  
Ешь все это  
Без монеты,  
Без рублей и пятиаков<sup>40</sup>.

Здесь видна попытка усвоить пушкинские сказочные уроки символически, используется мотив сказочной скатерти-самобранки, возникает параллель с Чудо-деревом Чуковского. Сказка пронизана игрой, в своей основной идее ориентирована на народную социо-этическую утопию о всеобщем благоденствии. Однако спор старого и нового в поэтике М. Андреева не был им разрешен. Его антропоморфизм граничит в ряде образов с вычурностью, надуманностью: «...в небе кружится жареная птица».

Обновление литературно-фольклорных жанров, всей детской поэзии того периода было замечено и за рубежом. П. Сланкаменц в чешском журнале «Новы» в статье «Детская литература в России» писал о том, что новые советские книги для детей являются выражением духа трудящегося человека и что в них выявляется малознакомая на Западе поэзия трудовой и творческой человеческой жизни<sup>41</sup>. В другом обзоре цитируются статьи в немецких газетах «Die Welt am Abend», «Deutsche Allgemeine Zeitung»<sup>42</sup>. В них наша новая детская поэзия оценивается в свете оптимистической концепции детства. Детский мир в советских стихах, по мнению рецензентов, близок реальному, выглядит деятельным и исключительно радостным. Для них характерны реализм и экспрессия стиля. Газеты с пониманием отнеслись к тому, что в системе образов нет ведьм, драконов, королей, умилительных описаний бедности и богатства: «Весело скачущие советские дети так же мало знакомы с понятием «богатство», если только оно не дано в карикатуре на нэпмана, как и с противоположным понятием «бедность». Не пустые фантазии, а повседневная деятельность наполняет многие стихи, лишенные идеализации и проникнутые жизнерадостностью. Детская работа проникнута радостью игры, а игра — серьезностью работы, причем работа детей выглядит не принудительным занятием, а свободной деятельностью для собственного совершенствования»<sup>43</sup>. «Borsen Courier» отмечает американские влияния в детских стихах советских конструктивистов, но в целом видит новое в поэзии тех лет в отказе от экспрессионистических и конструктивистских ориентаций середины 20-х гг., в тяге к вполне реалистическому и предметному стилю<sup>44</sup>.

М. Цветаева, которая жила тогда в Чехословакии, напечатала там в конце 20-х гг. статью «О новой русской детской книге»<sup>45</sup>. Ее

анализ многих новаторских произведений, положительное отношение к новым идеям и темам, социоэтическому идеалу, гуманистическому пафосу воспитания словом не утратил своей актуальности. Она поддержала новые тенденции в творчестве традиционалистов Н. Дилакторской, Н. Крандиевской, Е. Полонской и др.

Новая поэзия попыталась углубить художественно-дидактические возможности литературно-фольклорных жанров путем включения познавательного материала. Так, в сказке М. Андриевской «Математик Хватик» (1926) в игровой форме юному человеку рассказывается о числе и мерах длины. В «Птичьих сказках» С. Голомб (1926) в игровом ключе показаны происшествия на птичьем дворе, самыми разными пернатыми рассказывают веселые истории. Увлекшись, они не заметили, как сорока-воровка потихоньку уволокла главный приз за лучший рассказ. В этом произведении хорошо представлены повадки разных птиц.

Больше удалась автору сказка «Урожай» (1925). Это рассказ о том, «как товарищ урожай зачастил в советский край». Живо и увлекательно раскрыты основные агрономические законы. Нов и сюжет: успехи в культуре земледелия всполошили огромное племя грызунов. Они устраивают свой совет, оживленно дискутируют, спор разрешает мудрый хомяк-отшельник. Монолог его необычен, ибо воплощает новую тенденцию в смысловой функции героя: он объясняет происхождение с точки зрения людей. По сказочному принципу нагнетания действия другой персонаж — крот рассказывает о тракторе. Здесь своеобразно сочетаются антропоморфизм и реальные черты машины, придуманной человеком:

Мать-сыра земля дрожит,  
Чудище по ней бежит  
Злое и большое...  
То пыхтит, то загрохочет,  
В брюхе у него клокочет,  
Сзади валит дым  
Облаком густым...  
Глыбы крошит,  
Землю режет<sup>46</sup>.

Лучшая сказка традиционалистов 20-х гг. написана — в стиле бытового жанра — Н. Крандиевской, это «Звериная почта» (1925). Новое ощущимо здесь уже на уровне сюжета; в его основе — переписка лесных жителей. «Антрапоморфизированный» быт — и тут же реализм в изображении повадок зверей — «ген» сказочного жанра искусно маскируется автором. Вариативен стиль посланий — в зависимости от характера зверя. Так, заяц пишет медведю:

— Милый дядя Михаил!  
Я сегодня с огорода  
Бочку меда получил.  
Ждем к обеду

В эту среду...  
Будет Волк — зубами щелк,  
Обещала и Лиса  
Забежать на полчаса<sup>47</sup>.

В структуре этой сказки важно содержательное оформление первых уроков гуманизма, игровая оценка добрых и злых начал бытия.

Малые литературно-фольклорные жанры 20-х гг. в целом ориентированы на развитие народно-поэтических традиций. Это характерно для сборников М. Андреева («Пустяки», 1928), М. Андриевской («Любопытные», 1927), О. Капицы («Не любо — не слушай», 1927), Я. Мексина («Зайка», 1923; «Комарище», 1924; «Картаус», 1928) и др. Мастером присказок был Я. Мексин:

Месяц светит целую ночку,  
Солнце горит без пожару,  
Ветер летит да без крыльев,  
Река бежит да без ножек<sup>48</sup>.

Есть в этом сборнике перевертynши, прибаутки, другие жанры. Хорошо передан демократизм первоисточников, нравственно здоровое народное мироощущение.

Судя по числу публикаций, С. Федорченко была одним из популярных авторов тех лет, активно поддерживала ее и критика. Однако в последующие десятилетия ее творчество было забыто, редкие упоминания в обзорах носили отрицательный характер. Только в последнее время начался пересмотр подобного отношения. Ряд специалистов считает позитивным началом жанровой поэтики С. Федорченко искусное воспроизведение фольклорного первоисточника, тонкую его стилизацию («Птички жалобы», 1927; «Присказки», 1929; «Летом», 1930 и др.). Автора привлекали мотивы вечного круговорота жизни, связи с природой, все живое, музыка слова, ритмы деятельности бытия. В игровом ключе С. Федорченко могла увлекательно изобразить путешествие капли воды, повадки животных, метаморфозы жизни растений. Она сумела расширить экспрессивно-выразительные возможности малых литературно-фольклорных жанров.

Интересно, что в них пробовал себя в 20-е гг. И. Эренбург. Высокой культурой стиха и проникновенным лиризмом отличается его колыбельная:

Спи, мой Занинья,  
Нежный пушок,  
Серенький, маленький  
Робкий зверек,  
— Заниньке не спится,  
Занинья боится  
Увидать во сне лисицу.  
Не бойся, Занинья,  
Занинья маленький,  
Беленький Занинья,  
Занинья маленький...<sup>49</sup>

Совершенно не удались в 20-е гг. попытки введения в структуру больших жанров элементов поэтики былин. Стилизация А. Бородина «Микула Селянинович» по одноименному произведению хотя и точно передает ход соляного бунта 1113 г. после смерти князя Святополка II, однако материал, авторское мышление противоречат законам художественного мира былины. Большого успеха добились поэты, обратившиеся к жанровой форме баллады (С. Маршак, Вс. Рождественский, В. Инбер и др.). Баллада «Сеттер Джек» В. Инбер (1924) написана в строгом соответствии с поэтикой жанра. Мужественно и четко рассказывается о трагедии летчика и его друга-сеттера, погибших при аварии самолета. Летчик пытается спасти Джека, и следует благородный отказ сеттера. Здесь подчеркивается своеобразное равенство человека и животного. В текст введены прямые реплики Джека: «Земля бежит от меня так, // Будто я ее съем, // Люди не крупнее собак, // И собак не видно совсем»<sup>50</sup>. Характер авторского «я» в поэтике малых жанров В. Инбер осмыслен и положительно оценен в научной литературе<sup>51</sup>.

Редок (и поныне!) жанр исторической песни. В его ключе написан «Федя-повороть» Вс. Рождественского (1926). Показан рост самосознания мальчика в эпоху восстания Степана Разина. Юный скоморох с прирученным медведем разносит по Москве песни о народном герое. В поэтике органично связаны мелодийное начало, эпический стихорассказ, раешник: «Покажи-ка, Мишук, // Как боярин идет, // Распахнув соболя, // Круглым пузом вперед». Пример запевки:

Над Москвой, над снегами сыпучими,  
Над Москвой, над лесами дремучими  
Облака разгорались багровые,  
Ворота отворялись тесовые.  
Выходило веселое солнышко  
В красной шубе, в сапожках сафьяновых,  
В рукавичках, расписанных золотом,  
В теплой шапке из красного соболя,  
Солнышку — Слава!  
Синим снегам — Слава!  
Зверюгам и птицам лесным — Слава!<sup>52</sup>

Подростку была адресована и интересная баллада Вс. Рождественского «В лесах Робин Гуда» (1926).

Наше «детское» литературоведение пока еще не рассматривало в системе литературно-фольклорные жанры новаторов (Маяковского, Маршака, Чуковского и др.). Их наследие в основном изучается в плане творческой индивидуальности. Детские стихи этих авторов намного опередили свое время. Это произошло в силу того, что в своих ведущих идеально-эстетических установках многие новаторы исходили из ясного понимания того, что юная жизнь, роль юных в общественной жизни — активный фактор общего прогресса и залог его. К тому же активное развитие позитивной педагогической и художественной мысли исторически совпало с революционными процессами в начале

XX века. Искания лучших детских писателей все более пересекались с общечеловеческой и народной эстетикой. Кроме фольклорных традиций, осмыслились и опыты отечественной и зарубежной поэзии конца XVIII — начала XX века (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, западноевропейские романтики...). Были и инициирующие факты личных биографий, по-своему повлиявшие на творческий выбор.

Так, в 1912 г. Маршак попадает в Англию, живет и участвует в работе «школы простой жизни» (Simple Life School) и известного педагога, поэта, философа Филиппа Ойлера. Тогда же Маршака привлекли английские и шотландские народные баллады, Уильям Блейк, Роберт Беррис, Джон Китс, причудливые «мерсеры раймс»<sup>53</sup>. Затем, работая в Краснодаре, он вместе с Е. Васильевой выпускает сборник «Театр для детей» (1922), в котором уже ощущимы прообразы будущих детских стихов поэта. Маршак внимательно изучал народные баллады, сюжетную поэзию, сказки Пушкина с их лаконизмом и строгостью поэтики, насыщенностью действием.

Чуковский до революции принимал активное участие в литературной борьбе, не обходил он вниманием и детскую литературу тех лет. Ее низкий идеально-художественный уровень подвергался резкой критике в сатирических выступлениях литератора. Они привлекли внимание Горького, который в 1910-е гг. тоже заинтересовался проблемами литературы для детей, ее будущим. Он и предложил Чуковскому попытаться улучшить дело не только полемическими статьями, но и созданием настоящей художественной детской книги. Уже тогда, за пятнадцать лет до знаменитого «Крокодила» (1917), Чуковский изучал язык и вкусы юного человека, его своеобразное творчество.

Для Маяковского приход в литературу для детей был сознательно подготовленным шагом. Это закономерно обусловливалось его концепцией новой культуры, юности самой революции, необходимостью участвовать в идеально-художественном споре с буржуазной книгой для детей, которая проникала в страну, тиражировалась в частных издательствах. Его путь в детскую литературу повторили многие писатели тех лет.

Структура литературно-фольклорных жанров новаторов и ее динамика уникальны, глубоко развиты и совершенны в своих видовых образованиях и идеально-художественных качествах. Она интегрирует достижения трех веущих индивидуальных творческих систем Маяковского, Маршака, Чуковского, вбирает наследие С. Есенина, Н. Асеева, А. Барто, О. Берггольц, Е. Шварца, Н. Венгрова, С. Федорченко, С. Городецкого, Вс. Рождественского, крестьянских поэтов и, конечно же, обериутов. Эта прогрессивно-художественная общность жанров окончательно утверждается к началу 30-х гг., выработав свои жанрово-стилевые характеристики. В частности, поэтика этих жанров не держалась канона, была способна к саморазвитию, отрицала избирательность тем и идей, жесткую регламентацию структу-

ры, отличавшую авангардистов. Традиционалисты эволюционировали в сторону обновления художественного строя своих произведений под воздействием поэтики новаторов, ибо родовые свойства детского познания-отношения к миру, их нравственно-эстетическое преломление и осмысление усваивались новой литературой в ходе решения проблемы преемственности.

Социально-направленный дидактический эпос Маяковского включает художественно-политизированную «Сказку о Пете и Симе», сатирическую «Историю Власа», элементы частушек, быличек, театра Петрушки в «Гуляем», беседы-поучения в «Что такое хорошо и что такое плохо?», загадок, потешек в «Прочти и катай...», песен («Возьмем винтовки новые», 1927; «Майская песенка», 1928; «Песня-молния», 1929), былин («Эта книжечка моя про моря и про маяк»), закличек, прибауток, пословиц («Конь-огонь», 1927; «Кем быть?», 1928). Ряд важных особенностей литературно-фольклорных детских жанров Маяковского основательно изучен в трудах В. Тренина, Ф. Эбин, А. Ивича, Б. Бегака, В. Смирновой, И. Лупановой, М. Петровского и др.

Политическая «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925) имеет новаторскую художественную структуру, фольклорные основы которой преобразованы поэтом для выражения темы борьбы с хищническим злом собственничества, обывательской идеологией. Действие разворачивается стремительно. Основной художественный троп — гипербола. Сказочные звери являются в нужный момент на выручку своему собрату-щену. Невероятна жадность Пети, сына богатея, его жор нарастает до гулкого взрыва, ибо «...не сладил Петя бедный // С шиною велосипедной. // С грустью объявляю вам: // Петя лопнул пополам»<sup>54</sup>. Плакатно четок рисунок повествования. Все это близко мировосприятию юного человека: доброе — злое; рабочий — буржуй. В силу поляризации конфликтных начал заострены и обобщены характеристики персонажей. Предельно типизирован образ их жизни. Так, Петя и его отец-лавочник ведут сказочно-реальную сладкую жизнь. Прислуга ежедневно приносит им домой по сто корзин сластей, ибо по логике детского читателя из пролетарской семьи только так и должны жить буржуи.

Поляризация конфликта строится на параллелях: Петя жаден и глуп беспредельно, с этим эгоистом никто не дружен, он неприятен и внешне, грязен, он жесток, избивает щенка, просившего поделиться сластями. Сима добр, он — настоящий вожатый малышей. Мальчик наделен силой, но никогда не дерется зря, он любит трудиться, чистоплотен, всегда окружен друзьями. Сюжет все время заставляет читателя сопоставлять главных героев. В жанрово-стилевом отношении авторская позиция утверждается социально открытыми приемами гротеска, считалки, игры, сатиро-комической занимательности. Ощущимы в структуре сказки индивидуальные особенности поэтического мира Маяковского. Неологизмы: «Не упросишь этой злюни». Особая

звукопись: «Изо всех щенячих сил // нищий щен заголосил». Каламбурные рифмы: «За шакалом волочится // Разужасная волчица». Полемические сопоставления: «Беспорядки! Сущий ад // — дети этих буржуэт».

Детская поэтика литературно-фольклорных жанров Маяковского социально заострена, раскрывает общественно значимые пути формирования личности юного человека.

Историография темы «Маршак и советская детская литература» обширна и содержательна. Его творчество изучено наименее полно и концептуально: поэзия Маршака названа воплощением мудрости XX века. Более того — Маршак и сам был тонким и основательным исследователем детской литературы. По поручению Горького он выступил в 1934 г. на Первом съезде СП СССР с докладом «О большой литературе для маленьких». И все же поэтика его литературно-фольклорных жанров в динамике литпроцесса 20-х гг. рассмотрена недостаточно.

Поэтический мир Маршака — энциклопедический эпос роста юного человека, формирования его личности в токах духовной культуры времени, в усвоении социоэтических устоев гуманизма нашей цивилизации, советского образа жизни. Мир Маршака — равнодействие эмоции и разума, интеллигентность и стремление к культуре души и поступка, он целостен, величав, строен, внешне прост. Главная форма бытия для него — работа души, познания, открытие личности.

Особое место в субсистеме литературно-фольклорных жанров 20-х годов занимает «Сказка о глупом мышонке» (1923). Ее неверно замыкают рамками «звериной» книжки. Замечено также, что смысловое ее начало не ограничено познавательно-дидактической задачей, оригинально решаемой в игровой форме, в лирических монологах животных, как бы самораскрывающими их. Лирическое в этой сказке — диалектическое соединение комического (ситуация) и трагического (смысл). Так появилась новаторская своеобразная философическая притча-сказка. Ребенок, постигая мир, учится с ее помощью первоэлементам диалектики жизни, познавая добро и зло, их отношения в доступной его сознанию художественной модели действительности.

«Глупый мышонок» отличен от сказок Чуковского прежде всего содержательной стороной. Последнему важно утвердить юного человека в «для-себя-бытии». Оно реализуется в веселой, игровой, иногда плясовoy стихии карнавала с масками Мух Цокотух, Тараканищ и др., в вихревом движении которого при преимущественно солнечной «погоде» всегда торжествует конечная победа добра (лишь повзрослев, мы понимаем ее пиррову цену в «Бармалее», кстати, близком по поэтике произведениям Маршака). Таковы принципы — верные, замечательные — сказочного мира Чуковского — автохтонного слепка детского общения.

А вот Маршак как бы накапливает цепь ошибок «наивной» мамы, их первоначальный комизм переходит далее в драму и завершается трагедией, ибо слепая любовь не смогла остановить капризное дитя. Большое число промежуточных ситуаций-встреч с приглашенными дает возможность малышу понять разницу между капризом и необходимостью уступить желанию старшего — так постигаются сложности жизни. Если Чуковский воспитывает в своем читателе чувство уверенности в прочности бытия, радость и сопереживание добру, то Маршак показывает в динамике поэтического действия, как трудно дается доброе дело, помогает включить в познавательную работу души не только психомоторный инструментарий детского открытия мира, но и мысль.

Развитие фольклорных образов, мотивов и приемов позволили Маршаку разработать новый вид жанра сказки — научно-технической, производственной («Вчера и сегодня», 1925). В основе сюжета — фольклорный прием представления «умных вещей», только даны они в диалектике противоречий старого и нового в момент, когда старое стало тормозом прогресса и человек отвергает его. Юному читателю Маршак показывает, что смешны вещи не сами по себе — они немало поработали на людей, а смешны их потуги на новую роль — при непонимании нового. Игровой принцип организации художественной структуры сказки, ведущая доминанта стиля (комический ореол старых вещей и суть действия новых) помогают ребенку впервые получить знания об исторически обусловленном процессе развития человеческого общества, его науки и техники. На этом пути обновления жанра Маршак действовал иначе, чем Маяковский, у которого в «Кем быть?» нет спора старого и нового, новое дается сразу — как императив, у Маршака же элементы историзма юный человек усваивает с помощью конкретных, хорошо знакомых ему вещей, сопоставление которых с их прародичами дает ребенку не только знание истории науки и техники, но и их общественной роли в жизни людей.

Поистине неисчерпаем идеально-художественный код средних и малых жанров новаторов. Маршак (как и Маяковский и Чуковский) создал целый ряд стихотворений, в основе которых — поэтика анекдота, перевертыша («Багаж», «Рассеянный», загадки и др.). Позднее они были широко представлены в творчестве обериутов. Эти стихи, помимо традиционных возможностей своих жанровых генотипов, стали способом организации социально-нравственного поведения юного человека в силу проявления игровым принципом разных характеров персонажей (Власа у Маяковского, чудаков у Маршака, Бармалея у Чуковского). Причем всегда авторы оставляют своим сатирическим героям возможность стать иными.

О. Капица в свое время отметила, что Маршак «дает превосходные и в то же время близкие к подлиннику переводы английских народных песенок («Дом, который построил Джек», «Котята» и др.),

удачно применяет кумулятивную форму («Багаж»), заимствует образы и художественные приемы народного творчества («Загадки», «Фома и Ерема», «Петрушка-младенец»)»<sup>55</sup>. Ученый сравнивает народную детскую песню: «Идет кузнец из кузницы, // Несет кузнец два молота: // Тук, тук, тук, тук // — Да ударим разом вдруг», — и знаменитое стихотворение Маршака «Эй, кузнец, молодец...», в котором лексически и метрически сюжет перешел в новое качество, не снижая уровень первоисточника. Т. Трифонова уточняет фольклорно-культурную традицию, начиная ее от Пушкина. Маршак предельно далек от простого подражания фольклору, он усваивает и обогащает его поэтику для решения своих оригинальных творческих задач. Только ранние литературно-фольклорные жанры («Дом, который построил Джек», «Лошадь», «Король и пастух») Т. Трифонова относит к вольным переводам, пересказам с английского<sup>56</sup>. Правда, с излишним пристрастием она говорит о вялости сюжета в «Доме Джека»<sup>57</sup>, отметив прием повтора и ритмику с ее свободным размером, критик считает, что все это лишено четкости и упругости последующего стиха Маршака. Несправедливо указывается и на малосодержательность его произведений 1920—1927 гг.<sup>58</sup>

Поэтике Маршака чужд открытый морализм; он позволяет себе это лишь в вещах, близких к жанровой природе басни: «Мой мальчик, тебе эту песню дарю, // Рассчитывай силы свои, // И если сказать не умеешь «хрю-хрю», // Визжи не стеснясь «И-и!».

Маршак часто дает мораль в концовке действием («Фома и Ерема»): «Возле дуба, возле ели // Их сегодня волки съели». Он активно применял и такой важный элемент динамики сюжета, как диалог (например — в «Кузнече»), виртуозно разрабатывал считалку («Мыши», «Мяч»), обновил и углубил возможности пословицы, загадки, обогатил прием реализации метафоры («По проволоке да-ма // Идет, как телеграмма» — «Цирк»).

Ведущий пафос произведений Маршака — открытие детского «Почему?». Интонационно-мелодический строй многих стилей поэта отнесен богатством смысловых оттенков баллады, лирическими аранжировками эмоциональных состояний, адекватностью передачи детского восприятия длительности времени, гармоничности бытия ребенка («Усатый-полосатый»). Суть новаций, стержень жанровой поэтики Маршака заключается в открытии в детской поэзии личности юного человека, его напряженной и не менее сложной, чем у взрослого, духовной жизни. Практически одновременно к этому пришли и великие педагоги XX века Я. Корчак, А. Макаренко.

«Ироикомический» эпос Чуковского с ориентацией художественно-дидактических задач на общечеловеческую этологию включает весь спектр приемов и мотивов народно-поэтического творчества. Поэт восстановил — в литературной интерпретации — глубинные структуры народной сказки, в частности, эффект антропоморфизма

сказался в равенстве воссоздания реальных качеств персонажа-животного и поведения его по художественным законам перевертыша (термин Чуковского) в обстановке «вихревого» действия (определение М. Петровского).

Сюжетно-композиционная динамика, смена ритмов, небыличные ситуации углубляют идеино-эстетические качества остродраматичных, не лишенных социальных черт конфликтов. Особенно сильно тема столкновения рабов и господ проявилась, по мнению И. Лупановой, в «Тараканище»<sup>59</sup>. Убедительно полемизируя с Л. Кон, исследователь показывает те жанрово-стилевые особенности сказки, которые высвечивают важный философский смысл: «Сказка Чуковского не столько о тиране, сколько о тех условиях, которые создают тиранов... Наглость приносит тирану власть только потому, что находит питательную среду в обывательской трусости и шкурничестве окружающих»<sup>60</sup>. Литературовед напоминает о постоянном приеме Чуковского — изображать в роли героя-освободителя «самого маленького и слабого» (Ваня Васильчиков в «Крокодиле», комар из «Мухи Цокотухи»). Но в «Тараканище» расправа с тираном провоцирующе приста: прилетевший издалека воробей клюнул — и нету великана! Ни Л. Кон, ни М. Петровский, ни другие не заметили этого финала, смысл которого — сатирически подчеркнуть аналогичную нелепость трусливого поведения сильных обитателей леса.

Такая коллизия — творческое развитие традиции русских сказок о животных (одурачивание сильных зверей слабыми), к примеру, «Кота Котофеича». Отталкиваясь от плутовской версии сказочной новеллы, Чуковский, «копираясь на традиции... социально-бытового сказочного фольклора, создает произведение, которое, не вызывая конкретных революционных ассоциаций, воспитывало в малышах ненависть к насилию и презрение к тем, за счет кого возможно существование и укрепление этого насилия»<sup>61</sup>. В архиве поэта имеется запись о «Тараканище»: «Это — гоголевский «Ревизор» для пятилетних. Та же тема: по панике, внушающей трусам, что жалкий пигмей есть гигант. Поднять детей до взрослой Темы — такова была моя задача»<sup>62</sup>.

Этот урок социальной грамоты для юных близок пониманию народной сказки Горьким, видевшим ее задачу в воспитании социально-классового начала через органическое отвращение к угнетателям как существам низшего типа.

Стихия веселой игры, ситуативный юмор пронизывают поведенческие сказки «Майдодыр» (1923), «Федорино горе» (1926), герои которых попадают в зависимое положение вследствие бунта вещей, приобретающих в силу сказочной реальности (по Е. М. Неелову) человеческие качества с правом этической катастрофы — суда над своими элементарно невоспитанными хозяевами.

Карнавально-смеховой мир сказки Чуковского 20-х гг. с его чудесной «лестницей чувств» (Пушкин), оптимистической сутью дет-

ского понимания мира, с плотной населенностью персонажами, смешной ритмов, ассоциаций, танцевальной моторики, алогоческих переходов и чудаchestв, перевертышей, выворачивающих мир наизнанку, обнажающих скрытый смысл вещей и отношений, с его игрой, веселыми упражнениями в метрике русского классического стиха, с его естественной радостью детского бытия, верой в бессмертие и победность добра стал гарантом прав нашего детства на настоящую поэзию. На уровне одного текста этот идеально-художественный суммарий виден в сказке «Бармалей» (1925). В ней можно заметить многие темы, идеи, сюжетно-композиционные линии других произведений Чуковского. В ней впервые появляется добрый доктор Айболит, есть и Ваня Васильчиков, и Крокодил, и другие легко узнаваемые персонажи. Непривычно написан и сказочный зачин — категорический императив обращения менее всего похож на вихревое, веселое, игровое начало действия в других вещах. Более того — он непривычно серьезен, даже схож с закличками.

В «Бармалее» (как и у Маршака в «Сказке о глупом мышонке») дана философическая концепция нашей цивилизации, показаны ее социокультурные черты. Это — конспект «коллизеев человеческой истории» (Э. Межелайтис) и обобщенная до предела история любого тирана. Это и мечта о скором и быстром возмездии, которое, увы, не всегда приходит вовремя. Переинччивание функции героя на этот раз происходит параллельно с осознанием бессилия Айболита. В этой самой таинственной сказке Чуковского есть горечь бытия, ознакомление юного человека со сложными и тревожными явлениями человеческого мира, контекстный вопрос к нему о том, сможет ли он выдержать испытание будущим. Это и актуальное предостережение детям — беречь союз со всем живым на земле, гуманизировать все связи, все отношения.

В «Бармалее» есть и осознание ограниченности нашей дидактики, и ее перспектива — учение с увлечением, когда автор, отбросив карнавальную маску, прямо обращается к детям: в пути познания жизни всегда и всем настоящим людям бывает очень трудно и даже смертельно опасно. В параллель — совсем пародийно-печально — звучит заклятие родителей: «Маленькие дети! Оставайтесь дома, при нас, рано уходить в жизнь». Возникает трудно узнаваемый библейский мотив из притчи о блудном сыне. Заклинание, конечно же, бесполезно, ибо в силу принципа противоречия взрослым наставлениям маленькие Танечка с Ванечкой в «Африку бегом»... Антропоцентристическое отношение к жизни становится причиной столкновения детей — с их малым жизненным опытом и изначальной верой в доброе и праздничное состояние мира — с реалиями действительности. Более того, в силу детского недомыслия, максимализма и эгоизма, герои ведут себя в «Африке» — символе жизни природы — как конкистадоры:

Нам акула Каракула  
Нипочем, нипочем,

Мы акулу Каракулу  
Кирпичом, кирпичом,  
Мы акулу Каракулу  
Кулаком, кулаком!  
Мы акулу Каракулу  
Каблуком, каблуком!<sup>63</sup>

А далее автор делает простой и содержательный ход в развитии действия: сильный в реальной природе зверь (бегемот) уже не может ответить на оскорбление дитю человеческому: «А Таня и Ваня хохочут, // Бегемотово брюхо щекочут: // «Ну и брюхо, // Что за брюхо // — Замечательное!»<sup>64</sup>

Он зовет на помощь взрослого злого человека. Детская безумная шалость может привести к трагедии. Этический урок Чуковского на этот раз суров и впечатляющ — дети заклинают Бармалея: «Ми-лый, милый людоед, // Смилийся над нами, // Мы дадим тебе конфет, // Чаю с сухарями!»<sup>65</sup>

Видимо, духовно-нравственный потенциал этой сказки и других произведений поэта еще не до конца исследован в литературоведческих работах, хотя их число весьма значительно. Ведь вряд ли оправданно сводить смысл того же «Бармалея» к авторскому призыву к детям — быть Айболитами, а не Бармалеями<sup>66</sup>.

Выдержали испытание временем многие стихи Чуковского, написанные в средних и малых формах литературно-фольклорных жанров. М. Рыбникова писала в свое время, что загадки, считалки, перевертыши привлекают юного человека алогичностью представления мира, когда неожиданно открываются его суть и отношения. Таким образом, эти жанры становятся художественно-дидактическими играми, упражнениями для детского ума, они выводят мысль ребенка из рамок привычных ассоциаций<sup>67</sup>. Ясно, что в загадке даются реальные сравнения, в ней воплощена суть поэтического приема, ядро образа, метафора и оксюморон в их точном качестве<sup>68</sup>. Но и в этом жанре Чуковский драматизирует поэтическое действие, углубляет и расширяет художественные границы произведения:

Шел Кондрат  
В Ленинград,  
А навстречу — двенадцать ребят.  
У каждого по три лукошка,  
В каждом лукошке — кошка,  
У каждой кошки — двенадцать котят.  
У каждого котенка  
В зубах по четыре мышонка.  
И задумался старый Кондрат:  
«Сколько мышат и котят  
Ребята несут в Ленинград?»<sup>69</sup>

Традиционная жанровая структура оригинально дополнена счетом, комической ситуацией, динамикой действия.

Мотивы и приемы лимериков (амбивалентность вещей и их знаков, отношений, социально-ролевых масок людей, текучая эвфония), русские потешки, дразнилки, считалки, загадки, повторы, поэтика приключенческой литературы в силу творческой индивидуальности Чуковского стали неповторимым художественным космосом поэта, обогатили новую советскую поэзию для детей. В эстетике жанров — своя иерархия, своя шкала возвышения от простого к сложному. Шутка, анекдот («Аэроплан»): «Купил баран аэроплан, // Сел и полетел, // А овечки // На крылечке — // М-м-эээ!»<sup>70</sup>

Трагикомическая история («Доктор»): «Лягушонок под тину // Заболел скарлатиною, // Прилетел к нему грач. // Говорит: «Я врач!» // Полезай ко мне в рот, // Все сейчас же пройдет!» Ам! и съел»<sup>71</sup>.

Потешка (вариант английской песенки «Барабек»): «Робин Бобин, Барабек // Скушал сорок человек...» Перевертыши в знаменистой «Путанице».

В. Лейбсон в свое время указал на еще одну важную черту жанрово-стилевого своеобразия Чуковского — умение развивать классические сказочные ритмы в союзе с раешным стихом: «У меня зазвонил телефон. // — Кто говорит? // — Слон. // — Откуда? // — От верблюда...»<sup>72</sup> Верно отмечена литературоведом связь ритмики «Телефона» и сказки Пушкина о попе и Балде.

Чуковский обобщил специфику жанрово-стилевого мышления новаторов в области детской поэзии, опубликовал свои поэтические заповеди детским поэтам еще в конце 20-х гг., уточняя и дополняя их с каждым новым изданием монографии «От двух до пяти». В публикации 1970 г. они выглядят так:

- 1) графичность стиха (сотворчество с художником);
- 2) динамика смены кадров-образов;
- 3) лиризм словесной живописи;
- 4) подвижность ритмики;
- 5) оптимизм музыкальной тоники поэтической речи;
- 6) стягивание рифм друг к другу;
- 7) рифма — главный носитель смысла стиха (перекличка с Маяковским);
- 8) законченность высказывания в каждом стихе;
- 9) минимум прилагательных в лексике, глагольность, единственность стиха;
- 10) преобладание в метрике хорея;
- 11) игровой настрой стиха;
- 12) эстетическое равенство детских и взрослых стихов;
- 13) постепенность в усложнении задач детского стиха;
- 14) этически гуманская, светлая суть творческой жизни детского поэта.

Эти заповеди стали основой идеально-тематического диапазона творчества Чуковского, поднявшего детскую поэзию до решения глав-

нейших проблем общечеловеческого в соотнесении с конкретным временем, с художественными уроками социальных и поведенческих норм. Он стал одним из авторов принципиально новой концепции духовной жизни юного человека в общем мире, способной инициировать его социально-этический рост, начальную фазу творческого поведения и общения в жизни.

В основе поэтического мира Чуковского — также и эстетическая доминанта комического, идея мира-праздника с его динамичными радостными ритмами, с его фантастикой, игрой, стремительными вихрями действия. Поэтическая графика этого мира линейна, плоскостна, ибо она задана жанрами, отвечающими за осознание юным человеком художественных знаков (перевертыш, приключений, игр, танцев, смены ритмов, карнавальности), прорисованных Чуковским на карте человеческой вселенной. Целостный мир как бы расчленяется, дает ребенку познать его составные части. Единство глагола — рифмы и ритма создает радостное начало содействия читателя и сюжета. Даже в заглавиях экспрессивно-акцентная окраска выдает эмоциональную динамику сказочного мира поэта («Тараканище», а не таракан; «Майдодыр» — императив и др.). Замечено, что «слова «добро» и «жизнь» оказываются в сказках Чуковского синонимами и приобретают абсолютное значение», они выражают «естественный, необходимый для нормального развития ребенка эгоцентризм детского сознания (ощущение абсолютной ценности моей жизни), сохраненный и во взрослом сознании, но в новом качестве и преобразуемый в чувство абсолютной ценности любой жизни...»<sup>73</sup>. Это естественный детский эгоцентризм, в перспективе переходящий во взрослый альтруизм, радостный и праздничный. Картина нашей «взрывной» по происхождению Вселенной Чуковский в своей мифологии жизни дополняет системой антропоэтических ценностей, что придает его эпосу универсально-мифологический характер. Интуитивная энциклопедичность детства, его начально-генетический спектр, вмещающий «все во мне и я во всем», теряющийся впоследствии или, наоборот, развивающийся в силу судьбы, сродни этому поэтическому миру, детско-взрослой концепции смысла бытия и поведения в нем»<sup>74</sup>.

Чуковский стремился передать одухотворенное радостное начало в жизни земной цивилизации, используя комически-карнавальную форму раскрытия нравов и законов, типологически раскодируя пространственно-временной континуум добра и зла, используя сказочную поэтику, воспитывая тем самым творческие начала личности. В отличие от Маяковского и Маршака комическое у Чуковского имеет свой стилевой характер. Первые двое сохраняют в этом плане привычные черты комических фольклорных персонажей (жирный нэпман и его толстый сын Петя как бы продолжают галерею отрицательных фольклорных героев). Чуковский же рисует образы традиционных персонажей, наделяя их множеством неожиданных качеств, которые

испытываются незамедлительно, в массе ситуаций, требующих поступка или выбора. М. Петровский удачно сказал, что в сказку Чуковского попадаешь как в трамвайный вагон на полном ходу<sup>75</sup>.

Такой способ художественного решения сближает сказочно-условный фантастический мир поэта с социально-временной основой оценок, которые должен «проставить» юный человек, вовлеченный в действие того или иного произведения. Так, гипнотам в «Тараканище» наделен обязанностями, которые обычно исполняет царь зверей — лев (сравните с Маяковским: царь зверей — председатель). Монолог этого персонажа — «Кто злодея не боится // И с чудовищем сразится, // Я тому богатырю // Двух лягушек подарю // И еловую шишку пожалую!» — близок к пародии на речь царя и ребенка-лидера в игре. В этом алогически смещенному мире пародируется все традиционное, однако с необходимым остранением, поэтому быки и носороги проживают в берлоге (перевертыш), отплясывает лихо слониха-щеголиха. Но по таким же правилам строится и детский игровой мир, в который Чуковский (в своем эпосе) вносит массу важных смысловых уточнений, ибо игра в жизнь должна переходить в труд жизни.

Новое жанрово-стилевое решение литературной сказки на пионерскую тему предложил в 1925 г. С. Есенин. К этому времени в детское чтение уже вошли малые жанры его природоведческой лирики. И вдруг — «Сказка о пастушонке Пете, его комиссарстве и коровьем царстве».

Сказочная реальность, как известно, сгущает исторический духовный опыт народа, она одновременно локальна, содержит закодированные черты периода своего создания и проецирует их в будущее. И в литературной интерпретации сказка как бы вечна и остро современна одновременно. Есенин, как и Маяковский, обращается к проблемам пионерского движения тех лет. Полемическая задача (борьба с юным комчванством) решается в лирико-сатирическом ключе. Из опыта народной сказки поэтом взяты мотивы трудного пути совершенствования характера, будничного труда. Есенин развенчивает ложные идеалы беззаботно героической жизни, образцами которой изобиловала авангардистская литература.

По сюжету Петя-пионер, крестьянский сын, возмечтал изменить свою жизнь — надоело скотину пасти, вот бы стать комиссаром, насторить звонких и быстрых дел. Следует сказочный прием — во сне начинается петькина сладкая жизнь:

Петя комиссаром,  
На своей квартире  
С толстым самоваром  
Чай пьет на террасе,  
Ездит в тарантасе,  
Лучше нет на свете  
Жизни, чем у Пети<sup>76</sup>.

В этот момент развития действия Есенин, как и Маяковский, включает в сон героя реальные дела и заботы тогдашних комиссаров. Оказывается, надо знать декреты нового строя, люди приходят к Пете с трудными проблемами (нет хлеба, нужна новая школа, трактор для кооператива и др.): «Ну, а где же Петя? // Он ведь пас скотину. // Понимал на свете // Только хворостину»<sup>77</sup>.

В сказке Есенина зафиксированы основные черты незавершенного процесса стяжения к новому смысловому центру (как и каким быть юному человеку из села в новой жизни) разных жанрово-стилевых форм — лирического стихотворения, басни, бытовой сказки, детской поэмы, дидактического монолога. Генотипы жанров мутируют в сторону детской поэмы. Фабула сюжета — басня. Формы реализации сюжета — сказочные. Включения «от автора» — лирическое стихотворение, дидактическое стихотворение-беседа. Во взаимодействии составляющих форм рождается концепция автора, его понимание неразрывности вечного природного кольца жизни, крестьянского труда-заботы на земле. В этом — есенинская актуализация нового социального смысла детского бытия: забудешь извечное — не получится новое. Подобный подход оказался плодотворным для дальнейшего развития нашей детской поэзии («Быль для детей» С. Михалкова, «Звенигород» А. Барто и др.).

Верно сказано, что Маяковский и Есенин — современники великих событий, лирики, «интимно, остро, горячо ощущавшие большие, сущностные коллизии эпохи... самой историей были поставлены в положение соревнователей и, несомненно, в какой-то мере осознавали это положение. Как бы ни разнились их творческие устремления, они решали общую задачу, живо, страстно, лирически проникновенно реагируя на перемены, которые... революция внесла в жизнь народа, в самосознание личности. Самим фактом своего присутствия в литературе, индивидуальной художественной интерпретацией происходящего они влияли, воздействовали друг на друга, заставляли принимать, видеть, учитьывать — хотя бы в политических целях — иную точку зрения, несходную литературную позицию»<sup>78</sup>.

Таким образом, новая политика литературно-фольклорного жанра суммировала приемы сказочных поэм Маяковского, Есенина, Маршака, Чуковского, и, сохраняя в ассоциации отличное, индивидуальное, выражая новое единство социально-этического и художественного начал в доминантах идеально-тематического подхода и специфики выразительности, выявила особый перспективный типоряд: «Сказка о Пете и Симе» Маяковского (1925), «Сказка о Пете» Есенина (1925), «Война с Днепром» Маршака (1931), «Тараканище» Чуковского (1923), «Кутерьма» Асеева (1930), у обериутов — «Армия труда» А. Введенского (1930) и «Миллион» Д. Хармса (1930).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Виноградов Г. С. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930. Кн. I.
- <sup>2</sup> Аникин В. П. Русское устное народное творчество. М., 1981. С. 70—71, 72.
- <sup>3</sup> См.: Мотяшов И. П. Детская литература // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 92.
- <sup>4</sup> Китайник М. Г. Детский фольклор и детская литература // Детская литература. 1940. № 5. С. 12.
- <sup>5</sup> См.: Левина Е. О комическом в «лепых нелепицах» — фольклорных и литературных // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1976. С. 185.
- <sup>6</sup> См.: Левина Е. Небылица и небыличность в детском фольклоре и детской литературе // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 111—128.
- <sup>7</sup> См.: Кон Л. Не лучшее у автора: О сказках Чуковского // Детская и юношеская литература. 1934. № 5. С. 20.
- <sup>8</sup> См.: Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания. Харьков, 1923; Кон Л. О «теории» Яновской // Литературный критик. 1933. № 4.
- <sup>9</sup> См.: Чуковский К. Поэзия и дисциплина // Красная новь. 1936. № 1. С. 208—212.
- <sup>10</sup> Там же. С. 208.
- <sup>11</sup> Там же. С. 210.
- <sup>12</sup> Целинский К. За нового писателя в детской литературе // На литературном посту. 1930. № 21—22. С. 67.
- <sup>13</sup> См.: Мустангова Е. Николай Асеев // Литературный критик. 1936. № 12. С. 92—110.
- <sup>14</sup> См.: Там же. С. 97.
- <sup>15</sup> Чуковский К. Барабек и другие стихи для детей. Л., 1929.
- <sup>16</sup> Чуковский К. Рыжий и красный. Л., 1925.
- <sup>17</sup> См.: Полтавский С. Новому ребенку — новая сказка. Саратов, 1919. С. 112.
- <sup>18</sup> Новые детские книги. М., 1926. С. 127—128.
- <sup>19</sup> См.: Всеходский-Генгресс В. И. Интерпретация сказки // Игра. Пг., 1918. С. 11.
- <sup>20</sup> Рагозина С. Новая детская литература. С. 20.
- <sup>21</sup> См.: Капица О. И. Фольклор в современной детской книжке // Книга — детям. 1929. № 2—3. С. 22—24. См. также: Чуковский К. Лепые нелепицы // Русский современник. 1924. № 4; Привалова З. Советская детская литературная сказка. М., 1959; Разова В. Д. Поэзия С. Я. Маршака. М., 1964; Эбин Ф. Маяковский — детям. М., 1961; Лейбсон В. И. Чему учат стихи? М., 1964; Бегак Б. Неиссякаемый родник: Детская литература и народное творчество. М., 1973; и др.
- <sup>22</sup> Капица О. И. Фольклор в современной детской книжке. С. 22.
- <sup>23</sup> См.: Там же. С. 23—24.
- <sup>24</sup> Никулина Н. И. Метод и стиль // Курс лекций по теории социалистического реализма / Под ред. П. С. Выходцева. С. 199.
- <sup>25</sup> Езерский В. Качели Ветра // Октябрьские всходы. 1924. № 1. С. 29.
- <sup>26</sup> Самойлова Н. Приключения маленького летчика. Пг., 1924. С. 16.
- <sup>27</sup> Гринберг А. Лицо советской детской книги: Первое десятилетие // Печать и революция. 1929. № 7. С. 116.
- <sup>28</sup> Галицкий Л., Валентинова З. Дед Электрик. М., 1924.
- <sup>29</sup> См.: Рагозина С. Новая детская литература. С. 125.
- <sup>30</sup> Агницев Н. Октябрёнок-постреленок. М., 1925. С. 9—10.
- <sup>31</sup> См.: Агницев Н. Винтик-шпунтик. М., 1925.
- <sup>32</sup> Городецкий С. Бунт игрушек. М., 1924; Он же. Чертяка в гимназии // Галченок. 1911. № 1—5.
- <sup>33</sup> Громов Е. С. Художественное творчество: Опыт эстетической характеристики некоторых проблем. М., 1970. С. 192.
- <sup>34</sup> Маршинский С. Путь поэта // Городецкий С. Стихотворения. М., 1964. С. 31.
- <sup>35</sup> Городецкий С. Лети, лето! М., 1924. С. 3.
- <sup>36</sup> Там же. С. 6.

<sup>37</sup> Там же. С. 12.

<sup>38</sup> Городецкий С. Веснушки Ванюшки. М., 1924. С. 3—4.

<sup>39</sup> В близкой манере работали тогда Н. С. Ашукин — историк литературы, библиофил, секретарь книгоиздательства К. Ф. Некрасова, организованного племянником великого поэта в дореволюционные годы; крестьянские поэты И. Новиков, С. Дрожжин, А. Ширяевец (последние двое вышли из сурковской школы).

<sup>40</sup> Андреев М. Чудесный остров. Л., 1928.

<sup>41</sup> См.: Сланкаменц П. Детская литература в России // Новь. 1929. № 3—5. Цит. по анонимному обзору — «Rossica» // Книга — детям. 1929. № 4—5. С. 71.

<sup>42</sup> Статьи в германских газетах «Die Welt am Abend» (1927. 25 окт.) и «Deutsche Allgemeine Zeitung» (1927. 28 окт.) цит. по анонимному обзору «Rossica» // Книга — детям. 1928. № 1. С. 41—42.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Статья в германской газете «Borsen Courier» (1927. 30 окт.) цит. по обзору в «Книге — детям» (1928. № 1).

<sup>45</sup> См.: Цветаева М. О новой русской детской книге // Дет. лит. 1966. № 6. С. 23—24.

<sup>46</sup> Голомб С. Урожай. Л., 1925.

<sup>47</sup> Крандиевская Н. Звериная почта. Л., 1925.

<sup>48</sup> Мексин Я. Картаяс. М., 1928.

<sup>49</sup> Эренбург И. Колыбельная // Альманах «Красной нивы». М., 1924. Вып. 3. С. 4.

<sup>50</sup> Инбер В. Сеттер Джек // Там же. С. 20.

<sup>51</sup> См.: Субботин А. С. Малые жанры поэзии 20-х гг. С. 28.

<sup>52</sup> Рождественский Вс. Федя-поповырь. М.; Л., 1926.

<sup>53</sup> См.: Маршак С. Из черновых набросков и ненапечатанных автобиографий

// Жизнь и творчество Маршака. С. 427, 429.

<sup>54</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1957. С. 228.

<sup>55</sup> Капица О. Фольклор в современной детской книжке. С. 24.

<sup>56</sup> См.: Трифонова Т. С. Маршак // Литературный критик. 1935. № 5. С. 82.

<sup>57</sup> См.: Там же. С. 83.

<sup>58</sup> См.: Там же. С. 84.

<sup>59</sup> См.: Лупанова И. Полвека. С. 96.

<sup>60</sup> Там же. С. 98—99.

<sup>61</sup> Там же. С. 101.

<sup>62</sup> Цит. по: Коринец Ю. К. И. Чуковский // Советская детская литература / Под ред. В. Д. Разовой. С. 134.

<sup>63</sup> Чуковский К. Бармалей. Л., 1925.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> См.: Бегак Б. Сложная простота. М., 1980. С. 113.

<sup>67</sup> См.: Рыбакова М. А. Загадки. М.; Л., 1932. С. 57.

<sup>68</sup> См.: Там же. С. 6.

<sup>69</sup> Чуковский К. Барабек и другие стихи для детей. Л., 1929. С. 4.

<sup>70</sup> Чуковский К. Свинки. Л., 1927 (?). С. 2.

<sup>71</sup> Там же. С. 3.

<sup>72</sup> Лейбсон В. И. Чему учат стихи? С. 33.

<sup>73</sup> Неелов Е. М. Переступая возрастные границы: Заметки о «взрослом» содержании сказок К. И. Чуковского // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1976. С. 66.

<sup>74</sup> Там же. С. 69.

<sup>75</sup> См.: Петровский М. Корней Чуковский. М., 1962. С. 50.

<sup>76</sup> Есенин С. Сказка о пастушонке Пете, его комиссарстве и коровьем царстве // Пионер. 1925. № 23. С. 14.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Субботин А. С. Маяковский: Сквозь призму жанра. М., 1986. С. 307—308. См. также: Шешуков С. Основатели русской советской поэзии // Сергей Есенин: Проблемы творчества. М., 1985. Вып. 2. С. 21.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



И на исходе XX века многим трудно понять то, что дети приходят в наш мир хорошо экипированными разведчиками будущего, обладая генетически заданной направленностью на познание жизни. Интраусловия для всех малышей равны, важно только вовремя включить биосоциальные пускатели всестороннего развития личности<sup>1</sup>. В необходимую программу развития входит и детская литература. При максимуме должных затрат общества в идеале «на выходе» возможно появление гармонически развитой личности, но пока препятствий на этом пути предостаточно. До сих пор живы в воспитательном процессе рецидивы теорий автономного и «золотого» детства и детства заорганизованного, овзросленного. До сих пор негласная конвенциональность старшего поколения заставляет относиться к детской жизни как только учебной, подчиненной. А между тем «детство... не подготовка к будущей жизни, а настоящая, яркая, самобытная жизнь. И от того, как прошло детство, кто вел ребенка за руку в детские годы, что вошло в его разум и сердце из окружающего мира — от этого в решающей степени зависит, каким человеком станет сегодняшний малыш... Детство — каждодневное открытие мира, нужно, чтобы это открытие стало прежде всего познанием человека и Отечества. Чтобы в детский ум и сердце входила красота настоящего человека...»<sup>2</sup>.

Пора понять что в нашем настоящем юный человек живет как наше будущее. Своей реальной детской жизнью он открывает свое будущее, допустим, через ролевую игру — игру в профессию, овладевает ею в учебном заведении уже в момент пересечения настоящего будущим, потом входит в свое уже реальное взрослое настоящее. Мало используя в педагогической практике этот принцип неопределенности, трудноуловимую диалектику взаимопереходов из нашего взрослого будущего в реальное настоящее детства, мы зачастую остаемся в прошлом для юного человека, тормозим его развитие, превращаем процесс социализации (в широком смысле слова) его личности в процесс адаптации к социально-культурным условиям того или иного времени.

В детской литературе есть принцип, благодаря которому преодолевается этот парадокс, это соотношение неопределенности. Это — память детства. Это умение, по Я. Корчаку, «растить» до наших детей,

опускаясь перед ними на цыпочки. Но опускаясь не до инфантилизма, а сохраняя открытую дистанцию, аккумулировав в себе взрослый опыт, знания, веру, чтобы помогать росту нового человека. Надо всерьез считаться со своеобразной гениальностью детей, с их «всемением», детским схематизмом, всепроникающей детской интуицией, способностью схватить главное в явлении, человеке, событии, предмете, о мускульном биологически здоровом, солнечном, мажорном ощущении бытия — основе будущего мировоззрения.

Слушание — чтение детской книги — своеобразный обмен информацией через такого важного посредника, как детский писатель, поэтому важна атмосфера доверия взрослых и идущих волею, атмосфера праздничности, естественности. Таков пафос лучших произведений советской детской поэзии — пафос Маяковского, Маршака, Чуковского, комсомольских поэтов, обериутов, А. Барто, С. Михалкова...

В 20-е гг. Маяковский решил написать откровенно дидактическое послание — своеобразный вариант для детей своих «приказов», «посланий» — «Что такое хорошо и что такое плохо?». Великий поэт верил, что после разговора «мальчик радостный пошел». Ясно, что немедленного результата не будет, но будет хотя бы толчок к осознанию юным человеком столкновения двух этических полюсов «хорошо» и «плохо».

Итак, руководствуясь новой концепцией детства, воспитания, которая под воздействием революции вобрала в себя и политическое начало художественности, новаторы 20-х гг. довели уровень детской поэзии до уровня взрослой. Страна-подросток и ее дети — не подготовительный класс, а единая общность, достойная самой высокой поэзии. Контрасти времени, активное участие искусства в революционном динамичном преобразовании общества, живое творчество масс, богатство событий, конфликтов — все эти приметы времени стали тематической основой общности поэзии для отцов и детей, что диктовалось самой эпохой. Ведь в ней искусство стало одной из ведущих сил в творении новых форм жизни (Горький).

Жанрово-стилевая полифония с высоким показателем общей культуры стиха — целостная характеристика литературного процесса в области детской поэзии 20-х гг. Ведущее звено — социально-направленные жанры. Именно в них открыты и освоены главные начала социально-этических проблем времени.

Обращаясь к революционной истории, к героям тех лет, поэты использовали жанровые качества поэмы, лирико-публицистического рассказа в стихах. Не совсем удачной была в этом плане попытка модернизировать сказку в начале периода, когда новое социальное содержание авторы пытались втиснуть в старые формы. С 1925 г. стали появляться сказки с органичными чертами современности (Маяковский, Маршак, Асеев и др.).

Конечно, художественный уровень многих произведений неодинаков. Не все они имеют четкую прописку в пределах той или иной суб-

системы жанров. Так, нельзя ограничить только рамками пионерской темы «Сказку о Пете» Маяковского; наиболее полно воплощает возможности поэтики социально-направленных жанров, ее идейно-тематического компонента, особенности поэтического строя произведение на пионерскую тему «Отряд» Маршака. Поэма «Спор между домами» Н. Агнивцева уступает в искусности тематически соположенной сказке «Вчера и сегодня» Маршака, хотя оба автора используют и антропоморфизм, и игровой принцип, но степень художественности произведения Маршака выше. Однако в целом и эти вещи, и многие другие создают особые жанровые субсистемы, отличающиеся своим новаторским строем, обновлением традиционных мотивов и приемов детской поэзии.

Строение всей системы жанров, ее иерархия, новые типы и линии взаимодействия разных форм наиболее полно и концептуально представлены в творческих исканиях Маяковского, Маршака, Чуковского, Н. Асеева, комсомольских поэтов, обернувших, В. Инбер, А. Барто, Е. Шварца, Э. Эмден и др. Жанровое многообразие соотносимо с опытом взрослой поэзии, тяготеет к большим поэтическим формам, к эпическому характеру поэтики с лирическими элементами, что отвечает принципам специфики детской поэзии. Между тем можно говорить об открытии чисто лирических форм детской поэзии. Тогда же, в 20-е годы был создан и особый метажанр — детская советская лирика — перспективная линия дальнейшего развития.

Система жанров русской советской детской лирики 20-х гг. диахронически определяется противоречиями, переплетениями и метаморфозами трех изначально автономных идейно-стилевых течений традиционалистов, авангардистов и новаторов. В апогее сказочного «нашествия» в середине периода на первый план выдвигается новаторская поэтика Маяковского, Маршака, Чуковского, лирико-романтический, героико-революционный эпос комсомольских поэтов. Происходит активная перестройка традиционалистов, круг вечных тем, идей, мотивов уже органично обновляется под влиянием современности, складывающейся советской концепции детства, не отрицавшей его общечеловеческие ценности, которые активно отвергали леваки. Авантюристы уже лишь чисто внешне занимают «передовые» позиции, экстремистская их часть переходит от творческого соревнования к политическим инвективам, имевшим трагические последствия в конце 30-х — начале 40-х гг. для судеб Д. Хармса, А. Введенского, О. Мандельштама, В. Брунса и др. В конце периода внехудожественная засоциологизированная дидактика, крайности экспериментов конструктивистов постепенно становятся достоянием архивных запасников детской поэзии. Однако вульгаризаторские рецидивы у ряда авторов 30—80-х гг. эпизодически дают себя знать. Но это — уже периферия литпроцесса, который с начала 30-х гг. развивается в русле новаторской поэтики 20-х гг.

В синхронии системы жанров детской поэзии тех лет, ее сложная

динамическая художественная целостность образована четырьмя проблемно-тематическими зонами. Они инициированы содергательной стороной советской концепции детства. В составе этой системы — структурно-направляющие локаторы общечеловеческих ценностей, логика мировой и отечественной культуры воспитания-познания-чувствования жизни, ее открытия детьми через искусство слова в фольклоре, в классике благодаря прогрессивным традициям литературы. Далее — современность, социальные преобразования в стране; собственно детский мир, его ролевая дидактика, игровое общение, существенные способы познания-включения в действительность, формы комического как функциональные линии размежевания со старым регressiveно-инерционным опытом и недостатками своего времени.

Это — содержательно-пафосные образующие четырех субсистем целого, иерархически выстроенных революционным характером конкретно-исторического тока времени. Отсюда на первом плане — социально-направленные жанры (дети и время), далее — художественно-дидактические жанры (собственно детский мир — цивилизация — метаморфозы школы жизни под воздействием перемен), сатирические жанры, литературно-фольклорные жанры (освоение истоков, народных традиций бытия).

Революционно-определяющая динамика периода отражена новыми идеино-художественными типами связей всех субсистем, она конституировалась в первой из них, перестроила все остальные — вплоть до деталей на всех уровнях — речевом, предметном, сюжетно-композиционном, идеино-тематическом. Жанрово-стилевое своеобразие детской поэзии тех лет выразилось и в ойкумене всей системы — природа — общество — человек — культура — художественно-литературный мир.

Первый тип связи системы: анализ общественной фазы с реально-идеальным проектированием новой личности и ее социума, деятельности-творческой позиции в жизни, интернациональный пафос, поэтизация реальных тенденций развития (детская поэма А. Введенского «Октябрь», «Кем быть?» Маяковского, его же «Гуляем», «Прочти и катай в Париж и Китай»; стихоповесть-энциклопедия А. Барто «Октябрятская звездочка», «Миллион» Д. Хармса, «Отряд» Маршака, баллады Н. Тихонова, М. Светлова и др., творчество комсомольских поэтов). Второй тип: вечные жанры обновляются новым содержанием. Это — революционный гуманизм, утверждение прав нового общества и юного человека на реальный труд-заботу об улучшении окружающей жизни (сказки Чуковского, «Что такое хорошо и что такое плохо?» Маяковского, художественно-ролевой эпос обериутов, бытовые сказки А. Барто и др.).

Третий тип: моральный и эстетический кодекс героя лироэпики прочно связан с народной жизнью («Конь-огонь» Маяковского, «Пожар» и «Почта» Маршака, раешники Е. Шварца и др.). Происход-

дит художественное открытие юной личности («Сказка о Пете и Си-  
ме» Маяковского, стихи Маршака, Н. Асеева и др.), усложняется  
его духовно-нравственная практика (проиномический эпос Чуков-  
ского).

Четвертый тип: социализация через постижение гармонии приро-  
ды, овладение второй природой («Эта книжечка моя про моря и про  
маяк» Маяковского, «Посадка леса» Маршака, зимняя поэма-сказ-  
ка Н. Асеева «Кутерьма», стихи крестьянских поэтов и др.). Пятый  
тип: новая лексика, тропика, сюжетно-фабульное начало, новый  
гармонический принцип организации поэтической структуры — совет-  
ская детская лирика и лироэпос, детерминированные правдой жиз-  
ни, характером идеально-эстетического идеала, тенденциями развития  
общества, добровольно-творческим выбором авторами политического  
действия в искусстве слова. В поэтику вводятся художественно-  
документальные элементы — Волховстрой у В. Войнова, Днепрогэс  
у Маршака, телеграммы, радиосводки, репортажи, дневники, стенга-  
зеты у А. Барто, Д. Виленского, М. Тименса и др. Появляется совет-  
ская лексика. Обновляется сюжетно-фабульное начало баллады в  
творчестве Н. Тихонова, М. Светлова, В. Тамбеллини и др. В тропике  
Маршак открывает принцип реализации метафоры, Маяковский —  
социальную гиперболу.

Глубокое обновление жанровой поэтики детского стиха 20-х гг.  
обусловлено небывалым социальным масштабом, панорамой дина-  
мично и противоречиво менявшейся жизни, сочетанием близкой, сред-  
ней и дальней исторических перспектив. Вблизи — рождение совет-  
ского детского мира, пионерии, комсомола, отраженные Маяковским,  
комсомольскими поэтами, Н. Асеевым, Э. Эмден и др. В среднем  
плане — утверждение ростков новых отношений во всех сферах жиз-  
ни, в дальнем — предупреждение об угрозе фашизма, разработка  
стихотворной конституции советской детской республики («Октябрят-  
ская звездочка» А. Барто), выявление духовного строя новой жизни  
(Маяковский).

По времененным связям системе свойственна конкретно-историче-  
ская поэтика, создан выразительный портрет своего времени, пора-  
жающий точностью своих деталей (политическая лирика Маяковско-  
го, баллады М. Светлова, детские поэмы Н. Асеева, «Отряд» С. Мар-  
шака, стихи о новой школе Е. Чернышовой и др.).

Жанрово-стилевые особенности поэтического строя передают  
настоящий драматизм творческих исканий, интенсивность пережива-  
ния-освоения мира, революционно-гуманистический пафос пересе-  
кается с исследовательско-экспериментальным:

Мы  
новая кровь  
городских жил,  
тело нив,  
ткацкой идеи

нить.

Ленин —  
жил,  
Ленин —  
жив,  
Ленин —  
будет жить.  
Маяковский;

Вот экскаватор паровой.  
Он роет землю  
Головой,  
И тучей  
Носится за ним  
Огонь,  
И пар,  
И пыль,  
И дым.

Маршак;

Еще полутемная  
Наша страна,  
Но в почве недаром  
Лежат семена,  
— Я вижу:  
Сквозь сумрак,  
Тяжелый и хмурый,  
Земля расцветает  
Ростками культуры.

М. Светлов

Конец периода (1929—1932) отмечен появлением в поэзии особыго метажанра — советской детской лирики. Это — целая ассоциация жанровых форм (от социально-направленных до литературно-фольклорных), в которых воплощен пафос праздничного, солнечного, весеннего видения жизни, лироэпическое утверждение главных начал обновляемого мира, показ самого характерного в советском детстве, образа жизни, его духовно-нравственного строя, определенного реальными проявлениями в движении времени идеалов революционного гуманизма.

В этих стихах отчетливо виден новый лирический герой, его двуединство: лирическое «я» автора (в лирическом начале) и обобщенный образ детства, новый юный человек, конкретно, как правило, не обозначенный. Среди авторов — В. Маяковский, Н. Асеев, М. Светлов, А. Введенский, О. Берггольц, А. Барто, Е. Тараховская, Э. Эмден и др.

Интонационно-ритмический мелос, образный строй сравнимы по аналогии с живописью А. Дейнеки, с праздниками на «Динамо». Даль стиха перспективна, оптимистична, окрылена юной свежестью социалистического мира. Конечно, авторитарно-волюнтаристский стиль уже начинал проявлять себя, смыкался круг хулителей В. Маяковского, М. Булгакова и др. Однако на молодежи того времени это больно скажется лишь в середине 30-х гг., а в начале даже самые

прозорливые советские поэты писали детские стихи с оптимистической верой в светлое будущее юной смены, радуясь за тех, кто уже растет «сильными, смелыми, на солнце загорелыми».

Метажанр проявил себя прежде всего в тонике:

А на площадь  
повернули,  
а на площади стоят  
не компания,  
не рота,  
не толпа,  
не батальон,  
и не сорок,  
и не сотня,  
а почти что  
М И Л Л И О Н!<sup>3</sup>

В императивном марше для малышей тоника настраивает на самую суть желаемой радости единения советских людей, высоты их духа, праздничного вдохновения:

Дружно выступает,  
Дружно выступает,  
Дружно выступает  
Наш отряд!  
Люди распевают,  
Птицы распевают,  
Трубы распевают  
— Кто о чем!  
Здорово на солнце,  
Здорово на солнце,  
Здорово на солнце  
Горячо!<sup>4</sup>

М. Корнилов в своей рецензии определил этот марш как формалистический выкрутас, лишенный содержания революционного праздника<sup>5</sup>. Графика, ритм, солнце-образ, динамика слитного движения на самом деле соотносимы здесь с сущностными основами бытия, созвучны идеям Вернадского, Циолковского, Чижевского.

В следующей фазе поэтика усложнялась лиризмом, природными мотивами:

Не мягкие диваны,  
Не коврик под ногой  
— А солнечные ванны,  
Где пыли никакой!  
Шагает на прогулку  
Отряд: Раз, два!  
По самую макушку  
Зеленая трава<sup>6</sup>.

Близки по поэтике здесь рассказы-путешествия А. Коваленского, А. Роховича<sup>7</sup>.

Социально-этическое здоровье нового мира поэты увидели прежде всего в детях, в их жизни, как одном из итогов развития общества

в 20-е гг.: «Воздух жарче и жарче» // Ослепительней солнце. // Собирайтесь, отряды, // На горячий простор . В стихах для подростка — усложнение идейно-тематического комплекса, конкретизация познавательных мотивов:

Мы будем работать,  
Работать, бороться,  
Сквозь почву мы выроем к знанию колодцы,  
Мы сроем вконец  
Неподатливый камень,  
Мы знания нальемся  
Большими глотками<sup>9</sup>.

В философическом плане, патетично звучит одическая проповедь-послание юным Маяковского — «Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1927).

Речевой уровень метажанра активно насыщен новыми слово-символами (радио, метро, самолет, аэростат, трактор, смычка, индустриализация, кимовец и др.). Произошло редуцирование авангардистской поэтики и перестройка традиционалистов: «Ветер дует, ветер рвет, // Выпускаем самолет. // Полетай, аэроплан, // За далекий океан»<sup>10</sup>. Здесь — явное влияние Маяковского.

Н. Асеев углубляет социальную направленность метажанра:

Смотрите:  
Они перед вами — поля  
И новых запашек посевы,  
— Они колосятся и без короля  
И зреют без королевы.  
Вот трубы заводов дымят на ветру,  
Поднявшись высоко и гордо,  
И ими владеют упорство и труд  
Без капиталистов и лордов<sup>11</sup>.

В семантике рифмы — дух времени: «выстроенных электростанций — страны рабоче-крестьянской».

Солнце и Первомай — сквозные образы в детской лирике О. Высотской<sup>12</sup>. Пафос метажанра максимально воплощен в поэтическом строем пионерских песен Маяковского:

Весна сушить развесила  
свое мытье.  
Мы молодо и весело  
идем!  
Идем!  
Идем!<sup>13</sup>

Так великий поэт встал у руля советской лирики для детей. Многие поэты равнялись на лидера, объявившего себя заводом, вырабатывающим человеческое счастье. Здесь вполне уместно вспомнить слова Л. Гинзбурга о том, что «лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи»<sup>14</sup>

Лирический характер героя-ребенка мог быть и конкретизирован в поэтике метажанра:

Загремело «Ура»  
— Нынче новая игра!  
Взятие Ростова,  
Конница готова.  
Кто Буденный, командарм?  
— Выбран Валька и не даром  
— На губе усы,  
На руке часы,  
Сделал их из теста,  
Налепил на место.  
Говорить он тоже мастер —  
Дескать, вверенные части,  
Драгоценная братва,  
Ждет, надеется Москва!  
Машет правою рукой  
— Сам Буденный, как живой!  
Ворошилов рядом,  
Так и режет взглядом,  
Отдает приказ начдиву,  
Чтобы двинуть на крапиву<sup>15</sup>.

Мотивы и приемы детской лирики тех лет программно и перспективно выражены Маяковским:

Веди  
светло и прямо  
к работе  
и к боям,  
моя  
большая мама —  
республика моя.

Снова и снова повторяются символы весны, обновления, общего и деятельного энтузиазма: «Садами и заводами // Сменили пустыри»<sup>16</sup>.

Маяковскому была понятна детская уверенность в том, что его мир светел и прочен и что «взрослый мир... к которому его тянет с первых дней, не обманет его ожиданий»<sup>17</sup>. Маяковский утверждал эту уверенность так, что в его детских стихах правда художественная была нерасторжимо связана с исторической правдой революционного гуманизма. Это и есть «сердце с правдой вдвое», то доверие, которое оказывал поэт идущим вслед, его завет им — «быть не дитем, а деятелем».

Сформировав коренные черты и глубинные структуры поэтического строя, преодолев авангардистские и обновив традиционалистские течения, поэты 20-х гг. вывели молодую советскую поэзию для детей на уровень мирового значения, окрылив ее лирико-романтическим пафосом, создав поэтическую школу радости и света, оптимистической перспективы бытия и включения в революционно-гуманистический социум, обеспечив единство познавательных, воспитатель-

ных, этических и эстетических ее качеств, талантливо усвоив социалистическое содержание, раскрытое в жанрово-стилевом многообразии, в масштабности идеино-тематического ряда.

В детской поэзии тех лет впервые в мире своим голосом заговорило детство, открылся для юных социохудожественный космос человеческой цивилизации, та бурная и яростная эпоха, право первородства (Мартынов) отразились в стихах и поэмах, в советской лирике для детей. Это и стало главным и принципиальным достижением творческих исканий первых поэтов-вожатых детского мира 20-х годов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Никитин Б. П. Ступеньки творчества. М., 1976. С. 3—10.

<sup>2</sup> Сухомлинский В. А. О воспитании. 2-е изд. М., 1975. С. 12—13.

<sup>3</sup> Хармс Д. Миллион. М., 1931.

<sup>4</sup> Тараховская Е. Бей в барабан! М., 1930.

<sup>5</sup> См.: Корнилов М. Рец. без названия // Дет. лит. 1932. № 2—3. С. 9.

<sup>6</sup> Высоковский А. Лагерная. Л., 1932. С. 8.

<sup>7</sup> См.: Коваленский А. На моторной лодке. М., 1927; Рохович А. Хорошо быть туристом! // Октябрьские всходы. 1929. № 11—12. С. 21.

<sup>8</sup> Эмден Э. Весенний марш. М.: Л., 1930. С. 13.

<sup>9</sup> Светлов М. Ростки // Октябрьские всходы. 1928. № 14. С. 6.

<sup>10</sup> Клокова М. Лес и поле. М., 1928.

<sup>11</sup> Асеев Н. Английским пионерам // Асеев Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 1963. Т. 2. С. 98.

<sup>12</sup> См.: Высотская О. Да здравствует 1 Мая! // Мурзилка. 1929. № 5. С. 1.

<sup>13</sup> Маяковский В. Майская песенка // Еж. 1928. № 4. С. 1.

<sup>14</sup> Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 163.

<sup>15</sup> Шварц Евг. Лагерь. С. 6.

<sup>16</sup> Маяковский В. Песня-молния // Пионерская правда. 1929. 25 авг.

<sup>17</sup> Рассадин Ст. Так начинают жить стихом. М., 1967. С. 307.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

### Введение

3

Социально-направленные жанры  
детской поэзии 20-х гг.

13

Художественно-дидактические жанры  
поэзии для детей 20-х гг.

49

Сатирические жанры  
детской поэзии 20-х гг.

73

Литературно-фольклорные жанры  
поэзии для детей 20-х гг.

93

Заключение

124

