

1. ВВЕДЕНИЕ. СПЕЦИФИКА ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Наш спецкурс посвящен одному из наименее изученных периодов русской литературы для детей. Но в ходе работы мы не только получим информацию о нем, перед нами стоят более широкие задачи:

1. Выяснить специфику детской литературы, определить критерии отнесения к ней конкретных произведений и особенности их литературоведческого анализа.
2. Проследить логику развития детской литературы предшествующих периодов (10 – 19 веков).
3. Соотнести развитие детской литературы с общим литературным процессом.
4. Очертить «расклад сил» в литературе рубежа XIX – XX веков – как в «большой», так и в «детской».

Итак, что же такое «детская литература»?

Основной критерий, который позволяет вычленить детскую литературу из «литературы вообще», – «категория читателя-ребенка» [86, с. 7]. Руководствуясь этим критерием, литературоведы выделяют на три класса произведений: 1) непосредственно адресованные детям; 2) входящие в круг детского чтения (не создававшиеся специально для детей, но нашедшие у них отклик и интерес); 3) сочиненные самими детьми (или, иначе, «детское литературное творчество») [86, с. 7]. Первая из этих групп чаще всего и имеется в виду под словами «детская литература» – литература, созданная в диалоге с воображаемым (а часто – и вполне реальным) ребенком, «настроенная» на детское мировосприятие. С полной уверенностью отнести к этой группе то или иное произведение не всегда легко. Как основные можно указать такие *критерии*:

- а) публикация произведения в детском издании (журнале, книге с пометкой «для детей» и т.п.) при жизни и с ведома писателя;
- б) посвящение ребенку;
- в) наличие в тексте произведения обращений к малолетнему читателю.

Но и они ненадежны (обращение к ребенку может быть только приемом, посвящение – делаться «на будущее» и т.п.), и механически использовать их нельзя. Здесь применима только совокупность биографических данных, характера произведения и указанных критериев, в каждом случае индивидуальная. И даже при этом не всегда всё ясно (например, некоторые стихотворения В. Каменского до сих пор в этом смысле остаются загадкой).

В истории детской литературы обычно «выделяются те же *периоды и направления*, что и в общем литературном процессе» [86, с. 11]. Но отпечаток на развитие детской литературы накладывают, с одной стороны, педагогические идеи того или иного периода (и, шире, отношение к детям), а с другой – запросы самих маленьких и юных читателей, которые также исторически меняются.

Можно сказать, что в большинстве случаев (хотя и не всегда) детская литература более консервативна, чем взрослая. Это объясняется ее специфической основной функцией, выходящей за рамки художественного творчества: формирование у ребенка первичного целостного образного представления о мире (изначально эта функция осуществлялась через фольклорные произведения). Будучи так близко связана с педагогикой, детская литература, казалось бы, несколько ограничена в области художественного поиска, поэтому часто и «отстает» от «взрослой» литературы или не полностью повторяет ее путь.

Но, с другой стороны, детскую литературу нельзя назвать художественно неполноценной. К. Чуковский настаивал на том, что детское произведение должно иметь высшую художественную «пробу» и восприниматься как эстетическая ценность и детьми, и взрослыми.

Фактически, детская литература – *это особый способ художественного отображения мира* (вопрос о статусе детской литературы достаточно долго был открытым; в СССР в 1970-х годах на страницах журнала «Детская литература» велась дискуссия на эту тему). Функционально и генетически она связана с фольклором, с его игровой и мифологической составляющими, которые сохраняются даже в литературно-авторских произведениях.

Мир детского произведения, как правило, антропоцентричен, и в центре его – ребенок (либо другой герой, с которым может отождествить себя юный читатель). Пользуясь юнгианской классификацией архетипов, можно сказать, что первостепенной в художественной картине мира практически любого детского произведения становится мифологема Божественного Ребенка (см.: [86, с. 39 – 44]). Основная функция такого героя – «являть собой чудо» [86, с. 39] либо быть свидетелем чуда или даже самостоятельно творить чудеса. Как чудо может восприниматься и ум ребенка, и неожиданно проявляемая им мудрость, и просто хороший поступок. Произведение, в центре которого оказывается такой герой, «становится своего рода храмом, пространством, где поклоняются Ребенку – персонажу и читателю» [86, с. 39]. Эта мифологема влечет за собой и ряд мотивов, вновь и вновь повторяющихся в детской литературе (таинственное или необычное происхождение героя либо его сиротство, увеличение масштаба его изображения – вплоть до внешних черт; способность ребенка воспринимать то, чего не видят взрослые; наличие у него волшебного покровителя и т.п.).

Мифологема Божественного Ребенка диктует особенности организации мира, окружающего героя-ребенка: в таких случаях «детский быт ... трактуется как бытие. Вопрос в том, как именно Божественный Ребенок разрешает бытовые, а значит, и бытийные противоречия» [86, с. 44]. Как вариант мифологемы Божественного Ребенка может рассматриваться его противоположность – «небожественный» ребенок-озорник, всячески нарушающий нормы «взрослого» мира и за это подвергаемый порицанию, осмеянию и даже проклятию (таковы, например, герои назидательных «страшилок» XIX века про Степку-Растрепку). Еще одна разновидность детских образов, также берущая начало в мифологических сюжетах, –

«жертвенный ребенок» (например, в библейском сюжете о жертвоприношении Исаака Авраамом); особенное развитие такие образы получили в советской детской литературе (см. [86, с. 45 – 47]). Кстати, именно к этому типу относится первый в русской литературе детский образ – князя Глеба из «Сказания о Борисе и Глебе» (сер. XI в.). Автор даже специально преуменьшил возраст героя, чтобы «преувеличить» его святость (на самом деле на момент убийства Глеб уже не был ребенком) [см. 54].

Еще одна мифологема, имеющая немаловажное значение для детской литературы, – это представление о рае, воплощенном в образах сада, чудесного острова, дальней страны и т.д. Для «взрослых» русских писателей уже начиная с конца XVIII века возможным воплощением этой мифологемы становится мир детства – чудесного времени, когда все сущее может восприниматься как рай.

Содержание детских произведений неизбежно соотносится с психологией ребенка (иначе произведение просто не будет воспринято или даже повредит ребенку). По наблюдениям исследователей, «дети жаждут счастливой развязки», им необходимо ощущение *гармонии*, что отражается и на выстраивании картины мира в произведениях для детей. Ребенок требует «*правдивости*» даже в сказочно-фантастических произведениях (чтобы было всё «как в жизни»). Дети «очень чутки к этической позиции автора-повествователя и ждут от него одобрения мира детства, допуская благожелательную критику частных недостатков» [Арз.Ник., с. 8]. Они еще не умеют «спорить» с книгой, им нужен *собеседник-единомышленник*.

Исследователи детской литературы отмечают *близость детской литературы к литературе массовой*, что в первую очередь проявляется в *формировании жанровых канонов*. Были даже попытки создания «инструкций» по написанию детских произведений различных жанров – так же, как, кстати, вполне осуществимы такие инструкции и для создания дамских романов, полицейских детективов, мистических триллеров и т.п. – жанров, канонизированных еще в большей степени, чем «детские». Близки у детской и массовой литературы и художественные средства, почерпнутые той и другой из фольклора, народного лубка (по утверждению одного из исследователей, «*«Муха Цокотуха» Чуковского – ... не что иное как «бульварный» роман, переложенный стихами и снабженный лубочными картинками*» [с. 13]).

Еще одна особенность детских произведений – создаваемых для детей взрослыми – наличие в них *двух планов* – «взрослого» и «детского», которые «перекликаются, образуя диалогическое единство внутри текста» [ibid.].

Свои художественные особенности есть и у каждой группы жанров детской литературы. *Прозаические* жанры трансформируются не только под влиянием сказки. Крупные эпические жанры «исторической и нравственно-социальной тематики испытывают влияние со стороны классической повести о детстве» [с. 8] (т.н. «школьная повесть» и др.). «Рассказы и новеллы для детей считаются формами «краткими», для них характерны отчетливо прорисованные персонажи, ясная основная мысль, развитая в простой фабуле с напряженно-острым конфликтом» [ibid.]. *Драматургия* для детей «практически не знает трагедии, так как сознание ребенка отторгает печальные развязки конфликтов

со смертью положительного героя, да еще «взаправду» представленные на сцене» [ibid.]. И здесь также огромно влияние сказки. Наконец, детская *поэзия* и лироэпические жанры, во-первых, тяготеют к фольклору, а кроме того, обладают еще рядом канонических черт, зафиксированных К. Чуковским. Детские стихотворения, по К. Чуковскому, обязательно «должны быть *графичны*» [220, с. 483], то есть легко преображаться в картинку; в них должна происходить *быстрая смена образов*, дополняемая гибким изменением *ритма* (что касается ритма и метра, то Чуковский в книге «От двух до пяти» отмечал, что в творчестве самих детей преобладает хорей). Важным требованием является «*музыкальность*» (прежде всего под этим термином понимается отсутствие скоплений согласных звуков, неудобных для произношения). Для детских стихов предпочтительны *смежные рифмы*, при этом на рифмующихся словах «должна лежать наибольшая тяжесть смысла» [220, с. 489]; «каждый *стих* должен быть *законченным синтаксическим целым*» [220, с. 490]. Детские стихотворения, по мнению Чуковского, *не следует перегружать эпитетами*: ребенку интереснее действие, чем описание. Наилучшей признается *игровая* подача поэзии, в том числе имеется в виду и игра звуков. Наконец, К. Чуковский настоятельно рекомендовал детским поэтам прислушиваться к народным детским песенкам и к стихотворству самих детей.

Говоря о детской книге, нельзя забывать и о такой ее важной части (уже не литературной, но в данном случае практически неотделимой от нее), как иллюстрации. Детская книга – это, фактически, синкретическое единство картинки и текста, причем в иллюстрировании детских книг тоже были и есть свои тенденции, связанные как с развитием изобразительного искусства, так и литературы. (Показать? Карион Истомин. Азбука Бенуа. Можно вспомнить и статью Осориной об азбуке Бенуа и современных букварях).

2. КЛАССИФИКАЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ЕЕ РОДЫ И ЖАНРЫ. ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР.

Существует несколько классификаций детской литературы.

Родо-жанровая классификация аналогична «взрослой» (эпос, лирика, драма, соотв. жанры) с той разницей, что на жанры детской литературы значительное влияние оказывает фольклор и прежде всего фольклорный жанр сказки. Отсюда и такие специфически «детские» жанровые разновидности, как повесть-сказка, поэма-сказка, драма-сказка (хотя они вполне могут быть представлены и во «взрослой» литературе; не секрет, что «Конька-горбунка» Ершов писал не для детской аудитории). Заметно и влияние народной детской поэзии на систему поэтических жанров детской литературы. Наименее развита и наименее изучена детская драматургия, которая тоже по-своему связана с фольклором (так, фольклорный жанр сказки активно взаимодействует с детской драматургией).

Учитывая сказанное выше, нам просто необходимо восстановить в памяти систему *жанров детского фольклора*.

Общепринято выделяют:

«*Материнская поэзия*» (колыбельные песни, пестушки – словесное сопровождение телесного контакта матери с малышом, потешки – игровая развлекательная поэзия для малышей, прибаутки – забавные высказывания или стихотвореньица вне игры; небылицы-перевертыши – разновидность прибауток обучающего характера: через абсурд – представление о том, как правильно).

Словесные игры (скороговорки, каламбуры, считалки).

Детский смеховой фольклор (прозвища, дразнилки и т.п.; Ф. Капица и Т. Колядич сюда же относят словесно-игровые жанры – сечки, молчанки и голосянки).

Детский обрядовый фольклор (детский народный календарь, заклички, небылицы, загадки, песни, детская сказка). Либо, по другой классификации, *Песенный фольклор* (обрядовые, исторические, лирические песни).

Эпос (былины, сказки – о животных, волшебные, бытовые = сатирические).

Кроме того, исследователи указывают современные жанры детского фольклора, которые также оказывают влияние на современную детскую литературу:

страшилки (страшные истории);

школьные альбомы (анкеты);

анекдоты;

граффити;

пародии;

саdistские стишки;

детские тайные языки.

(современный детский фольклор собран в прекрасной книге «Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов», М., 1998).

Взаимодействие практически всех жанров детского фольклора с литературой свидетельствует о ее тесной связи с детской субкультурой (это тоже специфическое свойство детской литературы: «взрослая» настолько сильно не связана с какой-то одной конкретной субкультурой).

Детскую литературу классифицируют и в зависимости от ее функций.

Функциональная классификация:

научно-познавательные произведения (школьные учебники, словари, справочники, энциклопедии и т.п.);

этическая литература (художественные произведения, утверждающие определенную систему моральных ценностей: сказочно-фантастические, приключенческие, художественно-исторические, публицистические произведения);

чисто развлекательная литература («Степка-Растрепка», Остер и т.п.; ближе всего стоит к детской субкультуре) – но не «этическая» ли это, только «от противного»?

Кроме того, существует ***возрастная классификация*** (причем чем младше предполагаемый адресат, тем легче опознать в произведении детское): книги

для младшего, дошкольного, младшего, среднего и старшего школьного возраста.

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ (X – XVIII вв.)

В *Киевской*, и вообще средневековой *Руси*, когда книжность была связана в основном с церковью, а литература преобладала каноническая, разделения текстов по возрастным категориям читателей не существовало. Мало того, ребенок «воспринимался либо как уменьшенная копия взрослого, либо как несмышленное чадо» [52]. В качестве учебных книг использовались церковные, в первую очередь Псалтирь.

Возникновение русской детской литературы, то есть созданной специально для детей, приходится на *XV – XVI века* – время, когда детство было признано особым, важным периодом в жизни человека; в это же время началась и активная секуляризация литературы. Цель первых детских книг была учебно-просветительской. Старейшие произведения для детей были рукописными (анонимная рукопись «О осьми частех слова», организованная как диалог ученика и учителя, «Написание языком словенским о грамоте и ее строении» Федора Курицына – дьяка, приближенного к Ивану III и приверженца московской ереси, отстаивавшей идею изучения грамоты на родном языке; записи народных сказок и перевод латинского учебника, выполненные Димитрием Герасимовым – всё конец XV в.; начало XVI века – «Сказание о семи свободных мудростях», каждая из которых персонифицирована и описывает свои достоинства; а также еще около 10 книг).

Нельзя забывать и о фольклоре и народной книжности (апокрифах, духовных стихах), которые всё это время бытовали в детской среде и оказали влияние на дальнейшее развитие детской книжности.

Первой печатной книгой для детей русские исследователи считают «Азбуку» (подзаголовок – «Начальное учение детям хотящим разумети писание»), напечатанную *Иваном Федоровым* в Львове в 1574 году. Примечательно, что структура этой азбуки сохранилась до нашего времени (1 часть – алфавит и начальные упражнения для чтения, 2 часть – сведения по грамматике, 3 часть – хрестоматия). Здесь же была заложена и традиция особых акростихов, где каждая строчка начинается с очередной буквы алфавита (в XX веке такие стихи писали Маршак, Заходер, Сапгир и другие поэты).

Дальнейшее развитие детской литературы шло в направлении от учебно-просветительской литературы к художественной (см. ниже) и научно-познавательной (переводные космографии и т.п. книги, адресованные, как взрослой, так и детской аудитории).

Младшему возрасту по-прежнему предлагались азбуки (книги и прописи). А для детей постарше пишется развлекательная и поучительная литература, в это же время зарождается детская поэзия. Ее первые силлабические опыты связаны с именами справщика, т.е. редактора, Книжной

справы московского Печатного двора **Савватия** и мастера печатного дела **Василия Федоровича Бурцева-Протопопова**.

<...> Како и что учнем писати к твоей младости?

Не так обо бывает лепо учение в старости.

Яко же и мягкому воску чисто печать воображается,

зело и учение от младых ногтей крепостнее во ум вкореняется.

(Савватий, из «Наставления ученику», посвященного князю Михаилу Никитичу Одоевскому)

Бурцев был автором-издателем популярного «Букваря» (1634) и еще 16 учебных книг. Начало «Букваря» также было стихотворным:

Сия зримая малая книжица,

По реченному алфавитица,

Напечатана бысть по царскому велению

Вам, младым детям, к научению.

Ты же, благоумное отроча, сему внимай,

От нижния ступени на вышнюю восступай

И не леностне и не нерадивее учися,

И дидакакала своего всегда блюдися...

(есть мнение, что авторство этих стихов тоже принадлежит Савватию).

В этот же период появляется художественная проза для детей (в первую очередь это адаптация «взрослых» повестей – «Сказание о мамеевом побоище», «Повесть об осадном сидении донских казаков», «Повесть о Петре и Февронии» и др.).

Важную ступень в развитии детской литературы составило творчество **Симеона Полоцкого** (1629 – 1680), бывшего наставником детей царя Алексея Михайловича. Его поэтическое наследие представляет барочный стиль и собрано в двух книгах: «Рифмологион, или Стихослов» (1680) – стихотворения на разные случаи жизни царской семьи, часть из них – от имени детей; «Вертоград многоцветный» (1676 – 1680) – своеобразная поэтическая энциклопедия с выдержками из «Естественной истории» Плиния Старшего, сведениями о вымышленных и экзотических животных (птица феникс, крокодил), драгоценных камнях и других редкостях, с пейзажными стихами, стихотворными новеллами. «Одно из стихотворений «Вертограда называется «Жизнь есть книга». В нем поэт перечисляет пять страниц великой книги «приукрашенного мира»: «Первый же лист есть небо, на нем же светила...», «Второй лист огонь стихийный под небом высоко...», «Третий лист преширокий аер мощно звати, на нем дождь, снег, облаки и птицы читати...», «Четвертый лист – сонм водный в ней ся обратает...», «Последний лист есть земля с дресесы, с травами, с крушцы и с животными, яко с писменами...»... Построение «Вертограда многоцветного», пафос стихов сродни современным художественно-познавательным книгам для детей» [66]. На рубеже 70 – 80-х годов С.П. издал «Букварь» с 1-м печатным педагогическим трактатом. Деятельность Симеона Полоцкого связана и с первым русским театром, организованным при дворе Алексея Михайловича; среди зрителей были и царские дети.

В 1690-х годах три книги для детей издал **Карион Истомин**: «Лицевой букварь» (1694), «Служба и житие Иоанна воина» (1695; прообраз биографической повести для детей), «Букварь языка словенска» (1696), а также ему принадлежат несколько рукописных книг (стихотворное повествование о

12 науках, мироустройстве и церковных таинствах «Полисис, си есть град царства небесного, имущий ученик, моление и премудрость», 1694, трактат «Домострой» о правилах хорошего поведения, «Книга вразумления стихотворными словесы», написанная для 11-летнего царевича Петра). Для книг Кариона Истомина характерно «единство научной мысли и искусства» [68] – их автор был талантливым поэтом. (+ картинки)

Д	
Добра учиться	кому есть охота,
постигнет того	райская доброта.
И в диадемах	в благой жизни славни
разсмотрительством	аще благодравни.
Домом ли житии –	требно домостройство,
всякому знати	своих вещей свойство.
Сего бо ради	люди разум стяжут,
да лести в мире	злобою не свяжут.
Дороги спрашай,	обычаям внемли,
ходяй повсюду,	всяк никогда дремли.

С реформами Петра I связано появление множества переводов европейской литературы, в числе которых много книг, впоследствии вошедших в круг детского чтения («Дон Кихот» Сервантеса, «Путешествие Гулливера» Свифта, «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо и др.). Но основная функция детских книг того времени состояла отнюдь не в развлечении или религиозном просвещении, а в государственной пользе (воспитание будущих гос. работников). **Феофан Прокопович** пишет для детей «Краткую русскую историю» и назидательное «Первое учение отрокам» (свод правил для детей).

Некоторый подъем пережила детская литературы в правление **Екатерины II** (1762 – 1796), которая ратовала за воспитание и просвещение и сама писала педагогические статьи и детские сказки для внука Александра («О царевиче Хлоре» и «О царевиче Февее»). Это аллегорические сказки, выдержанные в духе **классицизма**.

Это направление в русской детской литературе представлено также несколькими «поучительными» стихотворениями **А. Сумарокова**, обращенными к конкретным детям (воспитанницам Смольного института, наследнику Павле Петровичу), Як. Бор. Княжнина, Мих. Никит. Муравьева, Мих. Матв. Хераскова.

Я.Б. Княжнин
Послание к Российским питомцам свободных художеств

<...>

Науки, знания все сродны меж собой:
Небесны чада, все назначены судьбой,
В жилище брэнностей переселяясь от века,
На крыльях мудрости возвысить человека.

Старайтесь, жертвуя небесным сим сестрам,
Вы, юноши, снискать блистание дарам,
Чем вас украсила обильная природа,
Для чести ваша и русского народа.
Напрасно будете без помощи наук
Надежду полагать на дело ваших рук:
Без просвещения напрасно всё старанье, –
Скульптура – кукольство, а живопись – маранье.
И чтоб достигнуть вам до славной высоты,
Искусства видны где бессмертны красоты

И где дух творческий натурою владеет,
Где мрамор говорит и душу холст имеет,
Сравняйтесь с знанием великих вы людей;
А без того иных к успеху нет путей.
Художник завсегда останется бесславен,
Художник без наук ремесленнику равен.
<...>

В эпоху Екатерины II появилось много познавательных книг, расширявших представление детей о мире. Н.Г. Курганов издает «Российскую универсальную грамматику» (1769) – первую книгу энциклопедического характера для детей старшего возраста. А.Т. Болотов пишет для учеников своего пансиона «Детскую философию, или Нравоучительные разговоры между одною госпожою и ея детьми, сочиненные для поспешествования истинной пользе молодых людей», пьесы для детского театра, стихи.

В 1777 году появилась высоко оцененная не только современниками, но и читателями следующих поколений «Детская библиотека», составленная немецким педагогом И.Г. Кампе и частично переведенная на русский язык, частично написанная по образцу немецкого оригинала Ал. Семен. Шишковым (полное русское название – «Детская библиотека, или Собрание детских повестей, басен, разговоров и сказочек, в стихах и прозе, изданная на немецком языке Г. Кампе, а с оного переведена А.С.Ш.», то есть это была первая большая хрестоматия для детей младшего возраста).

Наконец, в это же время появился первый в России журнал для детей – организованное **Н.И. Новиковым** «*Детское чтение для сердца и разума*» (выходил с 1785 по 1789 г. еженедельно, адресован детям 6 – 12 лет). Он содержал разнообразные познавательные статьи, повести, рассказы, пьесы, сказки, веселые истории, басни, загадки и др., отличался живостью и правильностью языка. Интересно, что этот журнал появился и действовал в период, когда его сотрудники (сам Новиков, Петров, Карамзин) были особенно увлечены масонством, причем в самой мистической его вариации. Но в наибольшей степени на дух журнала оказал влияние **сентиментализм**, согласно приверженцам которого чувствительное сердце выше рассудка. Глава русского сентиментализма **Н.М. Карамзин** написал и перевел для детей около 30 произведений («Анакреонтические стихи», повесть «Евгений и Юлия», сказка «Дремучий лес», «богатырская сказка» «Илья Муромец», в круг детского чтения вошла повесть «Бедная Лиза»), характерными чертами которых были «идеализация человека и поэтизация природы», особое внимание и теплота к внутреннему миру героев и их взаимоотношениям [72]; «чувствительный человек» становится идеалом не только «взрослой», но и детской сентименталистской литературы. Одновременно Карамзин признал ценность развлекательной детской литературы (эпиграф к «Илье Муромцу» из Лафонтена: «Говорят, что мир стар; я этому верю; и всё же его приходится развлекать, как ребенка»). Читатели всех возрастов в то время увлекались сказками (сборники М. Чулкова «Пересмешник, или Словенские сказки», В. Левшин «Русские сказки...» и др.). Для сентименталистской сказки характерно смешение античных, средневековых, европейских, русских, простонародных, светских деталей, центральная роль изображения чувств (в этом, например,

отличие переводной сказки Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла» от оригинальной «Рике с хохолком» Ш. Перро: первая именно о любви), появление психологизма, своеобразие нравственного конфликта («добро борется здесь не со злом, а с сомнением» [74]), стилистическая близость к «легкой поэзии»; в основном это всё-таки сказки для взрослых, которые быстро входили в круг детского чтения («Душенька» И.Ф. Богдановича, «Причудница» И. Дмитриева, «Полим и Селина» А.Х. Востокова и др.).

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XIX в.

В начале XIX века в русской литературе утвердился романтизм. Одной из центральных для романтиков была проблема народности литературы – и в том числе создания детской литературы, соответствующей мировому уровню, но основанной на национальных традициях. Именно в начале XIX века был заложен фундамент русской детской литературы, сохраняющий значение по сей день. При всем разнообразии направлений и течений русской литературы XIX века «романтический тип творчества ... навсегда остался ведущим в литературе для детей» [78]. Романтическому противопоставлению возвышенной и «мечтательной души» «пошлomu рассудку» в детской литературе соответствовала антитеза «свободы детских “сверхчувств”» и «ограниченности взрослого сознания». «Писатели-романтики первые ввели в русскую литературу психологически очерченный образ ребенка, они угадали в мире детства целый поэтический мир» [79]. Наиболее популярным жанром стала литературная сказка, в которой воплотились свойственные романтизму интерес к фольклору и внимание к внутренней жизни героев. По мнению романтиков, мир следовало постигать сначала сердцем, а потом уже разумом.

Помимо собственно детских произведений в начале XIX века было создано много таких, которые прочно вошли в круг детского чтения: басни И.А. Крылова, стихотворные сказки А.С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П.П. Ершова. Хотя первоначально эти произведения детям не адресовались.

Собственно детские стихотворения создавал лидер русского романтизма **В.А. Жуковский** (1783 – 1852). Огромная заслуга Жуковского и в том, что он создал традицию стихотворного перевода и переложения в русской детской литературе. В круг детского чтения вошли его переводные баллады («Светлана», «Ивиковы журавли», «Лесной царь» и др.), стихотворные переложения сказок («Ундина», «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери», «Кот в сапогах», «Спящая царевна») и древнего эпоса («Слово о полку Игореве», «Наль и Дамянти» -- фрагмент Махабхараты, «Рустем и Зораб» -- фрагмент поэмы Фирдоуси «Шахнаме»). Жуковскому принадлежит перевод поэмы Гомера «Одиссея». При этом поэт собирался сделать и ее сокращенное переложение для детей и юношества, а в самом Гомере видел Младенца, который лепечет «на груди у своей кормилицы-природы».

Жуковский был наделен и педагогическим талантом. Он был домашним учителем у своих племянниц Марии Протасовой и Александры Воейковой, с семи лет учил наследника престола Александра (II). Он прекрасно понимал детей: «Знаю только, что детский мир – это мой мир, и что в этом мире можно действовать с наслаждением, и что в нем можно найти полное счастье». Именно ему принадлежит выражение «педагогическая поэма», которое характеризует его отношение к педагогике – как к творчеству.

Уже в достаточно пожилом возрасте Жуковский женился и сам стал отцом. В 1952 году он написал для дочери Саши несколько стихотворений. Замысел был шире – создать собственную систему обучения. В одном из писем поэт объяснял, что обучение это должно иметь «характер поэтического создания и весьма увлекательно, хотя начинается чисто с азбуки и простого счета ... Вот уже целый месяц, как ежедневно (правда, не более получаса в дни) я занимаюсь с Сашей, а она не чувствовала ни минуты скуки именно потому, что я заставляю ее своею головкою работать, а не принуждаю сидеть передо мной с открытым ртом, чтобы принимать от меня жеванные мною, а потому и отвратительные куски пищи... Из этих уроков может составиться полный систематический курс приготовительного, домашнего учения, который со временем может принести и общую пользу». Из уроков с детьми составилась сборник «Стихотворения, посвященные Павлу Васильевичу и Александре Васильевне Жуковским». С их помощью поэт обучал русскому языку своих детей, живших с родителями в Германии.

Это стихотворения-миниатюры, которые соразмерны миру маленького ребенка. Обращает на себя внимание тщательная словесная отделка, легкость, и в то же время тонкость ритма, рифмовки, сообразность образности («Котик и козлик», -- в духе «примитивизма», полный отказ от подтекста и прямое значение всех слов; «Птичка» -- скрытая аналогия с жизнью души, преодолением разлуки и смерти; «Жаворонок» -- типично романтическое богатство метафоры, метонимия, инверсия, звукопись):

Птичка
Птичка летает,
Птичка играет,
Птичка поет;
Птичка летала,
Птичка играла,
Птички уж нет!
Где ты, певичка?
В дальнем краю
Гнездышко вьешь ты;
Там и поешь ты
Песню свою.

Котик и козлик

Там котик усатый
По садику бродит,
А козлик рогатый
За котиком ходит;
И лапочкой котик

Помадит свой ротик;
А козлик седою
Трясет бороною.

Жаворонок

На солнце темный лес зардел,
В долине пар белеет тонкий,
И песню раннюю запел
В лазури жаворонок звонкий.

Он голосисто с вышины
Поет, на солнышке сверкая:
-- Весна пришла к нам молодая,
Я здесь пою приход весны;

Здесь так легко мне, так радушно,
Так беспредельно, так воздушно;
Весь божий мир здесь вижу я,
И славит Бога песнь моя.

Стихотворение («сказочка») «Мальчик-с-пальчик» также заложило целую мини-традицию в русской детской поэзии: он опускает сюжетные перипетии и с наслаждением описывает миниатюрный мир, в котором живет герой:

<...> С зарей просыпался,
Живой умывался
Росой, наряжался
В листочек атласный
Лилеи прекрасной;
Проворную пчелку
В свою одноколку
Из легкой скорлупки
Потом запрягал он,
И жадные губки

С ней вместе впивал он
В цветы луговые.
К нему золотые
Цикады слетались
И с ним забавлялись,
Кружась с мотыльками,
Жужжа и порхая,
И ярко сверкая
На солнце крылами <...>

В очень похожей манере выдержано исходно не совсем детское стихотворение Константина Аксакова «Мой Марихен так уж мал...» (1881), очень близки к нему по стилистике и «Фейные сказки» К. Бальмонта. Традицию «примитива» продолжают «Подписи к картинкам» Ф.Б. Миллера, самая известная из которых – «Раз, два, три, четыре, пять, / Вышел зайчик погулять...».

Исследователи отмечают, что «в детских стихах Жуковского обозначились два основных пути развития поэзии для малышей: первый – путь «легкой» поэзии точных слов и прямого смысла; второй – путь суггестивной ... поэзии подтекста и субъективных впечатлений» [90].

С романтизмом связана и первая повесть сказка для детей – «Черная курица, или Подземные жители» *Антония Погорельского* (наст. имя Алексей Перовский). Погорельский был воспитателем своего племянника, будущего писателя А.К. Толстого, которому и рассказал историю о черной курице, послужившую основой сказки. В ней совмещены две традиции. Фантастическое начало и в некотором смысле двоемирие в сказке связано с романтизмом (что не удивительно: Погорельский был лично знаком с Гофманом), а описания переживаний мальчика изображены реалистически. В сказке точно воссоздается процесс взросления ребенка, его попытка решить непростую нравственную задачу. Его душевному миру присуща двуплановость: ребенок легко переходит из мира фантазии в мир реальности, где он несет ответственность за свои поступки. Образ Алеши открывает целую галерею детских образов позднейшей литературы. «Впервые после «Рыцаря нашего времени» Н. Карамзина героем произведения стал ребенок» [116]. В этой сказке впервые четко различимы и два плана повествования – «детский» (переживания героя) и «взрослый» (манера повествования – живой разговор взрослого с ребенком). Кроме того, Погорельский фактически положил начало формированию языка отечественной детской прозы.

Значителен вклад в детскую литературу и еще одного писателя-романтика – *Вл. Фед. Одоевского*. Писатель еще в молодости стал организатором и главой кружка «Общество любомудров», искавшего пути разработки самобытной русской философии. Серьезно занимался Одоевский и вопросами педагогики (этому вопросу посвящена большая работа «Наука до наук»). Так же, как и Белинский, О. призывал воспитывать в ребенке

нравственного человека и настаивал на необходимости связи того, чему детей обучают, с реальной жизнью. В растущем человеке прежде всего следовало пробудить мысли и чувства. И помочь в этом должна была сказка (начать с «грез», а потом «перевести» ум ребенка «на другое»; уже сам процесс чтения «будил» ребенка). Одоевский утверждал необходимость специальных, собственно детских книг, назначение которых – «привести в движение орудие мышления» и считал, что до этих пор «взрослые» книги детям неинтересны. Кроме того, в «младенце», который еще живет в своем особом мире, Одоевский видел существо, которому доступна своя, особая мудрость, способность видеть и чувствовать то, чего не чувствуют взрослые. И у взрослых, и у детей Одоевский считал необходимым воспитывать добрые чувства: «понять заблудших, перечувствовать их чувства, передумать их мысли – и говорить их языком».

Уже в начале 1930-х годов в журнале «детская библиотека» появляются его рассказы и сказки. В 1833 году Одоевский издает альманах «Детская книжка для воскресных дней», куда, помимо литературных произведений, включен раздел образовательного характера с научно-популярными статьями, описаниями различных опытов, поделок, игр.

В 1833 году в сборнике «Пестрые сказки с красным словцом» появляется герой-повествователь Ириней Модестович Гомозейка. Этот герой, с одной стороны, постоянно рассуждает о высоких материях – о постижении первопричин мира, о человеческих добродетелей, а с другой – постоянно упрекает современников в недостатке воображения. Но уже здесь временами заметна авторская ирония по отношению к повествователю. В книге *«Сказки дедушки Иринея»* (1844) дедушка Ириней – прежде всего мудрый наставник, добрый и понимающий ребенка. Наиболее известное произведение книги – сказка «Городок в табакерке», написанная еще в 1834 году. Большинство исследователей признает ее «первым совершенным образцом художественно-познавательной сказки для детей» [120], где научный материал подан в доступной и занимательной форме. Но есть и другие прочтения этой сказки. Так, Б. Хеллман увидел в «Городке в табакерке»... первую антиутопию, изображающую мир эксплуатации и последовательного подчинения нижних слоев общества более высокими («вместо механизма технического прибора Миша познакомился с государственным механизмом»). Хотя другие исследователи могли бы возразить, что даже если Одоевский касается социальных вопросов, он переводит их в плоскость чисто нравственную.

В 1-й половине XIX века появляется и критика детской литературы. В 1834 году появляются первые небольшие рецензии на детские книги, написанные *В.Г. Белинским*. Критик и даже будет внимателен к детской литературе и всего напишет около 60 посвященных ей работ. Белинский требовал уважения к ребенку (а это было как раз в годы реакции последекабристского восстания, когда было создано Третье отделение, ужесточен контроль за «идеологической подготовкой» студентов и гимназистов, а в учебных заведениях были введены телесные наказания), развития его индивидуальных способностей, учета возрастных особенностей

детей, воспитания у них нравственных и эстетических представлений, связи образования с жизненной практикой. При этом Белинский считал художественную литературу важнейшим воспитательным средством. Все сколько-нибудь удачные произведения для детей он приветствовал, хотя и был очень требователен. Его огорчало обилие плохо переведенных иностранных книг дидактического плана – и самих по себе неважных (типа «Разговоров Эмили о нравственных предметах») – и отечественных низкокачественных поделок. Белинский настаивал, что детской произведение прежде всего должно быть хорошей литературой и поддерживал, конечно, прежде всего реалистические произведения с легким, правильным и простым языком. Иностранные книги для детей, по мнению Белинского, следовало не переводить, а пересказывать. В образовательной литературе Белинский первоочередное значение придавал гуманитарным знаниям, изучению языков, отечественной литературы и истории.

Кроме того, начало XIX века – период, когда *начал формироваться круг профессиональных детских писателей* (С. Глинка, А. Ишимова, А. Зонтаг, В. Бурьянов, П. Фурман, Б. Федоров и др.), расширивших жанровый диапазон детской литературы: они ввели жанры «рассказа из истории, научно-популярный, научно-художественный».

Ко второй половине XIX века формируется представление о детстве как об отдельном мире со своими духовными и этическими началами, своим бытом. Появляются разнообразные педагогические системы, по-новому ставится вопрос о взаимоотношениях взрослых и детей. На детской литературе сказывается расцвет реализма и появление революционно-демократического направления в литературе.

В детской литературе в связи с этим намечаются две тенденции: первая стремится сблизить проблематику детской литературы со «взрослой» (как раз **революционные демократы**): «опасность раннего взросления детской души кажется им меньшим злом, чем опасность духовной спячки» [140]; приверженцы второй старались **оградить детский мир** от жестокой реальности (часто в этом помогало религиозное мироощущение авторов), здесь остаются актуальными отдельные положения сентиментализма, например, о воспитании чувств красотами природы. И в детской поэзии намечается разделение на народно-демократическую школу («некрасовскую») и «**поэзию чистого искусства**». В детское чтение прочно войдет поэзия Ф. Тютчева, А. Майкова, А. Фета, А. Плещеева, писавших именно в этом направлении. Их стихотворения, вошедшие в круг детского чтения, в основном посвящены природе, вглядыванию в нее, любованию ею. К «некрасовской» школе примыкали И. Суриков, И. Никитин. В их творчестве значительное место занимало изображение тяжелой жизни крестьян, их труда, а также утверждение о необходимости учиться, чтобы впоследствии более эффективно трудиться ради общего блага («воспитание в духе гуманистических идеалов и служения народу»). **Н.А. Некрасов** с 1864 по 1873 годы пишет 7 стихотворений для детей, которые предполагал издать отдельной книжкой. Самое известное из них – «Дедушка Мазай и зайцы», среди других – «Дядюшка Яков», «Пчелы»,

«Генерал Топтыгин», «Соловьи», «Накануне светлого праздника». В них предстают образы в основном крестьян мудрых и добрых, но часто – забытых тяжелой жизнью (некрасивый пример из крестьянской жизни, сатирически изображенный в «Генерале Топтыгине»). Некрасов открыто критикует существующие порядки. В стихотворении «Соловьи» крестьянка рассказывает детям о соловьях из соседней рощи, которых когда-то отлавливали, и они перестали прилетать, что очень расстроило крестьян. С тех пор в той роще было запрещено ставить силки и ловить соловьев, и они вернулись. Один из ребят спрашивает:

А есть ли, мама, для людей
Такие рощицы на свете?

И получает ответ:

Нет мест таких... без податей
И без рекрутчины нет, дети.

А если б были для людей
Такие рощи и полянки,
Все на руках своих детей
Туда бы отнесли крестьянки!

Во XIX веке развивается и жанр *сказки*, связанной с фольклором. В.И. Даль издал сборник сказок по мотивам народного творчества («Были Казака Луганского», 1833 – 39, Даль писал и рассказы для детей), С.Т. Аксаков пишет сказку «Аленький цветочек», близкую к народной волшебной сказке и основанной на детских воспоминаниях – подобную рассказывала их ключница Пелагея (кроме того, С.Т. Аксакову принадлежит книга «Детские годы Багрова-внука», основанная на воспоминаниях писателя и реалистически показывающая становление характера ребенка). Популярным в свое время был и сборник Ник. Петр. Вагнера «Сказки Кота-Мурлыки» (1872). Источником фантазии автора стали слышанные и прочитанные в детстве сказки – как народные, так и литературные, русские и зарубежные. Фантастические сюжеты чаще всего несут в себе нравственный урок. Особое место занимают «Аленушкины сказки» (1894 – 1897) Д. Мамина-Сибиряка, написанные им для дочери Елены. Ее мать умерла в родах, и сама девочка была больна. Эти обстоятельства определили и содержание сказок. Слабые в них часто одерживают верх над сильными, ведь важна не физическая сила, а духовная («Сказка про храброго зайца Длинные Уши – Косые Глаза – Короткий хвост»); даже на краю гибели надо верить и надеяться («Серая шейка»); нельзя переделать мир, но можно изменить отношение к нему. В «Присказке» с огромной силой и нежностью выражено отцовское чувство. Стилистическая черта «Аленушкиных сказок» -- отсутствие попыток стилизации под фольклор.

Выдающимся педагогом и детским писателем своего времени был **К.Д. Ушинский** (1824 – 1870). Он связывал общественный прогресс с состоянием образования и уделял особое внимание созданию русской народной школы и женскому образованию (несколько лет он был инспектором Смольного института благородных девиц). Ушинский, ратуя прежде всего за нравственное воспитание, придавал большое значение не только школе, но и церкви и был противником капиталистических реформ (считал, что это «грязь и

разврат»). Самым действенным средством воспитания он считал родной язык, а также фольклор. Педагогические идеи Ушинского сконцентрированы в работе «Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии» (1868 – 1869) и статье «Родное слово» (1861).

В 1861 году Ушинский издает книгу «Детский мир и хрестоматия», в предисловии к которой утверждает принцип связи между наукой и жизнью, а целью своей ставит «дать ученикам младших классов по возможности полное представление о мире, которое поможет развитию их мыслительных способностей» [169]. Научный материал располагался по разделам: «Из природы», «Из географии», «Из русской истории», «Первые уроки логики». В хрестоматии приводились классические произведения Крылова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, а также Некрасова, Тургенева, Гончарова, Никитина, Майкова и др., иностранных авторов. Учебная книга «Родное слово» была адресована детям младшего возраста. Она была построена на фольклоре и лучших литературных образцах и тоже имела целью дать детям целостное представление о мире, «систему реальных знаний». Ушинский поясняет, что в построении своих книг он руководствовался принципом Яна Амоса Каменского: от простого к более сложному, чтобы развивать самостоятельное мышление ребенка. Обе книги нацелены и на нравственное воспитание: практически каждое произведение в них несет определенный моральный урок, даже если дело касается естественнонаучных сведений. Вот как Ушинский рассказывает о человеке: «Я человек, хотя еще и маленький, потому что у меня есть такая же душа и такое же тело, как и у других людей... <описание человеческого тела> Человек одарен прекрасно устроенным телом, одарен жизнью, одарен душой – свободной, разумной и бессмертной, желающей добра и верящей в Творца Вселенной». Когда органы «ссорятся», тело болеет – значит, надо жить в мире. Ушинский использовал в своих книгах источники литературные («Борис Годунов» Пушкина и др.), исторические (переложение для детей «Истории государства Российского», сделанное Ишимовой), фольклор (обрабатывал для детей народные сказки), создавал собственные тексты («Четыре желания», «Вместе тесно, а врозь скучно», «Трусливый Ваня»). Он мастерски сочетал «деловое» содержание с занимательностью изложения.

Педагогические принципы Ушинского серьезно повлияли на дальнейшее развитие русской педагогики. В частности, Л. Толстой использовал их при составлении своих «Азбук». А его обработки сказок и собственные рассказы актуальны и по сей день.

Л. Толстой создал произведения, вошедшие в круг детского чтения (прежде всего – повести «Детство» и «Отрочество», посвященные «детской» теме), а также собственно детские. Его повесть «Детство» (1852) основана на самоанализе и уже содержит некоторые педагогические принципы молодого писателя: он отвергает насилие как средство воздействия на ребенка, наилучшим видом воспитания считает домашнее, «материнское». Обучение должно основываться на интересе ребенка к реальному миру и одновременно к фантазиям и быть постепенным, щадящим.

Толстой уже в юности (в 1849) в Ясной Поляне начал заниматься с крестьянскими детьми. Государственную, «официальную» школу он отвергал из-за ее прагматизма и слабой связи с жизнью. Свою школу он строил на принципах свободного общения между учителем и учеником, обучения нужным для жизни, практическим знаниям. В противовес «официальной» детской литературе Толстой начал создавать и свои произведения для детей. При этом он высоко ценил способности самих ребят (одна из его педагогических статей так и называется: «Кому у кого учиться – крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?») видеть главное и лаконично описывать его. В 1872 году вышла «Азбука» Л. Толстого в 4 книгах. Критика встретила ее очень сурово, и Толстой существенно переработал ее, издав как «Новую азбуку». Материалы для чтения он выделил в книгу «Русские книги для чтения» (1875). В новое издание Толстой добавил более 100 рассказов и сказок. Книги Толстой адресовал абсолютно всем детям – от «царских» до «мужицких». Они содержали вольные переложения сказок разных народов, басен Эзопа, пересказы произведений современных Толстому авторов и даже яснополянских учеников («Солдаткино житьё», «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза») и его собственные произведения. Причем, создавая последние, он заботился о том, чтобы сюжет был занимателен, но прост, чтобы они соединяли в себе поучительность и познавательность [175]. Он очень заботился о простоте и изяществе их стиля. Недаром они и сегодня созрывают свое значение («Филиппок», «Три медведя», «Лев и собачка», «Булька», «Кавказский пленник»).

Композиция «Новой азбуки» также выстроена по принципу от простого к сложному, причем имеется в виду и фактический материал (расширение горизонтов от собственного двора – до Вселенной), так и стиль, который постепенно усложняется. Толстой считал, что ребенок способен познавать мир только через конкретные детали и добавлял их по мере продвижения вперед. При этом он избегал прямых научных обобщений, предпочитая подавать всё в художественной форме. Особое значение Толстой придавал изучению истории, но считал, что как науку ее преподавать не следует, надо лишь давать детям впечатление от исторических событий (пример такой подачи – «Кавказский пленник», где на первом плане не война, а живые люди). Главной целью Толстого было нравственное совершенствование человека, поэтому у него, как и у Ушинского, практически из каждого произведения можно извлечь моральный урок.

В круг детского чтения также вошли произведения Вс. Гаршина и А. Чехова.

Детские журналы XIX века «Детский собеседник», «Детская библиотека», «Друг юношества», «Подснежник», «Рассвет» (близки к «Современнику» -- гуманизм и этические гражданские понятия), «Новая детская библиотека», «Новое детское чтение» (С. Глинка), «Звездочка» и «Лучи» (А. Ишимова), .

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (4 часа)

На рубеже XIX и XX веков, в эпоху т.н. «серебряного века» в литературе продолжали развиваться реализм, романтизм (представленный куда менее широко), появилась и новая художественная система – модернизм.

Реализм претерпел изменения, и в нем наметились 2 течения. Первое из них следовало пути, намеченному Чеховым – к углублению психологизма, важности, вплоть до символизации символикации деталей; философичность, для писателей этого течения характерен субъективизм, часто – импрессионизм стиля (Бунин, Зайцев, Шмелев, в сильной степени Куприн и др.). Второе течение сосредоточилось на разработке образа героя – борца за определенные политические идеалы; внимание здесь уделялось внешней, фактической стороне событий (Горький, Серафимович, Скиталец, пролетарские поэты). Романтизм во «взрослой» литературе получил воплощение как «поправка» к реализму в творчестве, например, Гаршина, Короленко, Горького и в этот период не имел самостоятельного значения. В детской литературе реализм представлен прозаическими произведениями Н. Гарина-Михайловского, А. Свирского, А. Серафимовича. Кроме того, для реалистов была важна «детская» тема: ребенок изображался прежде всего как угнетаемое, обижаемое существо, он лишен детства, и это заключительная точка в приговоре несовершенству общества. Традиция эта четко прорисована уже у Чехова («Ванька», «Спать хочется»), продолжена она у В.Г. Короленко («В дурном обществе», немного иное изображение детства, более близкое к сентименталистской и романтической традиции – в повести «Слепой музыкант»), Л. Андреева («Петька на даче», «Ангелочек» -- с большой долей пессимизма), несколько в ином ракурсе (трудности закаляют) – у М. Горького (повесть «Детство»). Почти во всех случаях огромное внимание уделяется внутреннему миру маленького героя, изменениям, которые происходят в его сознании. В жанре автобиографической повести создавалась незаконченная тетралогия Н. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры» (1892 – 1906), где также в центре становление характера мальчика, а вместе с тем присутствует и изображение нищей детворы (жителей «наемного двора»), и неудовлетворительных порядков в гимназии (за внешней пристойностью кроется безразличие к детям); выделяются образы родителей Тёмы, особенно его матери, в которых, видимо, запечатлены педагогические размышления самого писателя.

Реалистическая литература для детей также знает пример повести о похождениях мальчика, о его взрослении – «Рыжик» А. Свирского (1900). И здесь мы встречаемся с образами детей-беспризорников и даже с беглым гимназистом. А. Чехов стал родоначальником еще одного жанра детской литературы – рассказов о животных (специально для детей он написал рассказы «Каштанка» и «Белолобый»). Эту линию продолжил А. Куприн в рассказах «Барбос и Жулька», «Сапсан», «Ю-ю», «Слон», «Белый пудель». Куприн был убежден, что общее между детьми и животными – способность, которой не

хватает взрослым: непосредственно чувствовать и искренне, открыто выражать свои чувства.

Реалистическая литература для детей. Детские сказки Н. Гарина-Михайловского («Книжка счастья», «Волшебница Ашам», «Счастье» и др). Повесть А. Свирского «Рыжик», рассказы А. Серафимовича для детей («Три друга», «Змеиная лужа» и др. «Воробьиная ночь», «Маленький парикмахер», «Мишка-упырь», «Черный треугольник», «Аленушкины сказки» Д. Мамина-Сибиряка) и традиции демократической литературы.

Невероятный размах на рубеже XIX – XX веков приобрела массовая литература для детей. Это было связано, с одной стороны, с коммерческой выгодностью детских изданий, а с другой – с запретом, который был наложен на многие детские книги «демократического» толка (в их числе оказалось даже «Путешествие к центру Земли» Жюль Верна, не говоря уже о книгах Ушинского). Даже если замысел таких книжек бывал интересным, исполнение чаще всего было очень слабое (пример – сказка «Кукольный бунт» А. Федорова-Давыдова: игрушки взбунтовались против детей, которые плохо с ними обращались; оригинальная идея испорчена опошленной разработкой и стилистической неумелостью автора). В массовой детской литературе существовало и социальное расслоение адресатов (на дворян и «кухаркиных» детей), что также не лучшим образом сказывалось на ее качестве. Выдающимся феноменом стало творчество *Лидии Чарской* (урожденная Воронова, по мужу – Чурилова, 1875 (78?) – 1937), безумно популярное в свое время, но изгнанное из детского чтения в советские годы. В биографии писательницы много пробелов. Если верить ее автобиографическим произведениям (например, повести «За что?»), Чарская рано осталась без матери, очень любила отца, но не приняла мачеху. Убегала из дому к цыганам, но в таборе ее обокрали, и она вернулась домой. Окончила Павловский женский институт в Петербурге (1886 – 1893). Вышла замуж за офицера Б. Чурилова, родила сына, но вскоре ушла из семьи, чтобы стать актрисой. С 1898 по 1924 год она проработала (в основном на ролях второго плана) в Александринском театре, и фамилия «Чарская» была ее сценическим псевдонимом. Этим именем она стала подписывать и свои книги, первая из которых – «Записки институтки» -- вышла в 1902 году (по др. информ. – опубликована в журнале «Задушевное слово» в 1901). Всего Чарская написала более 80 книг для детей – сказок, повестей автобиографического плана, исторической тематики. В основном критика встречала их дружелюбно, хотя в 1912 году вышла разгромная статья К. Чуковского, который назвал стиль писательницы «аффектированным», упрекал ее в обилии экстремальных ситуаций, театральности, высмеивал языковые несурезицы (которые действительно у Чарской иногда встречаются – чего стоит, например, фразочка: «В ту же минуту что-то юное, бледнолицее, сероглазое, с легким криком радости, обвилось руками вокруг шеи Нади» или «+- ее чернокудрую головку украшали черные кудри» -- но это редкость!). Чарская была далека от политики и воспринимала происходящее скорее эмоционально, чем рационально. Герои ее дореволюционных повестей задыхаются от восторга при виде государя; но и Октябрьскую революцию Чарская восприняла с радостью. В гражданскую

войну ее сын служил в Красной армии и погиб. А вот книги Чарской были признаны «контрреволюционными» по своей сути и по специальной инструкции Наркомпроса изымались из библиотек как вредные для советских детей. В 1920-е годы Чарской удалось издать только четыре маленькие книжечки для малышей под псевдонимом «Н. Иванова». Чарская умерла в 1937 году в Ленинграде.

Ее произведения мы можем разделить на следующие тематические группы:

о потерянных, брошенных, похищенных детях («Сибирочка», «Лесовичка», «Щелчок»);

о жизни воспитанниц закрытых институтов («Записки институтки», «Белые пелеринки» и др.);

исторические повести («Смелая жизнь», «Газават. Тридцать лет борьбы горцев за свободу» и др.);

сказки («Сказки Голубой феи», «Подарок Ангела»).

Чарская создавала произведения различных жанров: кроме многочисленных прозаических книг это стихи («Голубая волна»), пьесы.

Можно определенно говорить о сильном влиянии *романтизма* на поэтику ее произведений. Критики-современники находили в ее книгах такие достоинства, как «занимательность рассказа, необычные приключения, выдающиеся характеры персонажей» -- личностей незаурядных, привлекательных, «магических» [Вл. Приходько «Скачи, мой конь, во весь опор...» // Чарская Л.А. Смелая жизнь. – М., 1991. – с. 7]. Критик указывает на любовь Чарской к Лермонтову («Герой нашего времени»), интерес к исторической прозе Вальтера Скотта, Лажечникова, Бестужева-Марлинского, которой родственны и исторические повести Чарской.

Например, повесть «Смелая жизнь» (1905) рассказывает о «кавалерист-девице» Надежде Дуровой и основана на ее записках, напечатанных Пушкиным в «Современнике». Эти записки, кстати, тоже не были строго документальными (автор «преуменьшила» свой возраст на момент вступления в армию, проявила фантазию и в некоторых других местах). Реальные факты:

НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА ДУРОВА

17 сентября 1783, Киев - 21 марта (2 апреля) 1866, Елабуга

Человек героической биографии, первая в России женщина-офицер, известна как "кавалерист-девица, ротмистр, писательница.

Родилась и воспитывалась в семье отставного гусарского ротмистра и городничего города Сарапула А. В. Дурова. Выйдя в 18 лет замуж, в 1803 после рождения сына вернулась в семью родителей. В 1806, "из-за семейных огорчений" и твердо решив "выйти из сферы, назначенной природою", Дурова, переодевшись в мужское платье, ушла из дома. Выдав себя за помещичьего сына Александра Дурова, она присоединилась к направлявшемуся на театр боевых действий с французами донскому казачьему полку С. Ф. Балабина.

В марте 1807 ее приняли "товарищем" (рядовым из дворян) в Конно-Польский уланский полк под именем Александра Васильевича Соколова. В составе этого полка она приняла

участие в боях под Гутштадтом, Гейльсбергом и Фридландом, и за спасение жизни офицера была награждена знаком отличия Военного ордена (солдатским Георгиевским крестом).

В конце 1807, из-за прошения отца, требовавшего вернуть дочь в семью, ее вызвали на аудиенцию к Александру I, который разрешил ей продолжить службу, но уже под фамилией Александра Александра Андреевича. Повелением Александра I Дурову перевели в чине корнета в Мариупольский гусарский полк,

В 1811 Дурова перешла в Литовский уланский полк, в составе которого она приняла участие в боевых действиях от границ России до Тарутина, получила в Бородинском сражении контузию ядром в ногу и была произведена в чин поручика. После отпуска для излечения ран служила ординарцем у М. И. Кутузова. Участвовала в кампаниях 1813-14, отличилась при Модлине и Гамбурге. За храбрость получила несколько наград. Прослужив около десяти лет, в 1816 вышла в отставку в чине ротмистра.



Н. Дурова была талантливой писательницей, творчество которой высоко ценили А. С. Пушкин, В. Г. Белинский. Автор нескольких романов, повестей и автобиографических "Записок" (1839). Пушкин писал: "Сейчас прочел переписанные "Записки": прелесть, живо, оригинально, слог прекрасный. Успех несомненен." Пушкин напечатал фрагменты из "Записок" в журнале "Современник" с собственным предисловием, с чего и началась ее литературная известность. Позднее вышел ряд ее беллетристических произведений, но с 1840-х годов она прекратила литературную деятельность.

Остаток жизни Дурова провела в маленьком домике в городе Елабуга в окружении любимых животных. Умерла Надежда Дурова в 1866 году в возрасте 83 лет. Хоронили ее в мужском платье, с воинскими почестями.

Дурова послужила прототипом Шурочки Азаровой в пьесе Александра Гладкова "Давным-давно" и в фильме "Гусарская баллада", ее судьбе посвящены также роман Д.Л.Мордовцева «Двенадцатый год» (1885), повесть Я. С. Рыкачева «Надежда Дурова» (1942), опера А.В.Богатырева «Надежда Дурова» (1957).

Литература:

1. Бородино 1812. М.: Мысль, 1989.
2. Малая Советская Энциклопедия.
3. Н. А. Дурова "Кавалерист-девица" - автобиографические записки (на сервере "Музей отечественной войны 1812 года")

Янус Невструев, 1998

Чарская сохранила авторскую «обработку» фактов (героине в 1806 году 16 лет, она уходит от отца с матерью, а не от мужа) и преподносит свою героиню в ореоле романтической героини, который ни разу не разрушается на протяжении всего произведения (самое критическое высказывание о Наде – «странная» или «странный», что также вполне соответствует характеристике

романтического героя). Для Нади-Саши наивысшие идеалы – честь, доблесть, патриотизм («родной государь» и «милая Родина»). У нее есть четкий исторический ориентир – Жанна Д'Арк, в связи с чем война и у Нади Дуровой приобретает, с одной стороны, характер увлеченной детской игры («в Жанну»), а с другой – сакральный характер, возможно, родственный изображению войны в стихотворениях Н. Гумилева 1914 – 1916 гг. Героиня непоколебима в этом, и редкие вынужденные колебания только подтверждают крепость ее убеждений или, скорее, чувств. Потому что эмоциональная составляющая в произведении доминирует. Но Чарская не скрывает, что в «большом» повествовании есть много от красивой сказки. Недаром в заключении книги («Заключение автора, написанное в 1905 году») Чарская еще раз вкратце излагает биографию Надежды Дуровой, на этот раз указывая точную дату ее рождения и факты, соответствующие действительности (и сопровождает ее соответствующим комментарием: «такова *подлинная* история Надежды Дуровой...» -- выделено В.Ж.). Однако Чарскую это не смущает: она намеренно создает *эмоциональную* картину давно минувших событий, что очевидно даже из ее стиля. Достаточно сравнить описание военных действий у Чарской и, например, Льва Толстого.

Кавалерия еще не была в деле, и Надя, находясь вне опасности на дне громадного рва, где коннопольцы были укрыты в ожидании своей очереди вместе с конями, могла наблюдать величественную и страшную картину боя. Девушка была как в тумане. При виде ужасной картины смерти ее словно пришибло, словно лишило возможности сосредоточиться и приготовиться к бою.

«Где же бранная слава? Где львиная храбрость? Где самая битва? – думалось ей. – Люди уничтожают друг друга страшными снарядами без боевого натиска, без рукопашной атаки! Ужас! Ужас!»

Вон молоденький артиллерист готовится вложить зажженный фитиль, и вдруг разом разорвавшаяся поблизости граната вырывает и фитиль, и руку, отхватив заодно добрую половину туловища несчастного... А тут офицерик, такой жизнерадостный и веселый, кричит, надрываясь: «Молодцы, ребята! Так его, так! Поддай горяченького!» -- и вдруг с безумно-расширенным взором падает навзничь...

Мы замечаем, что:

повествование подается хоть и «от третьего лица», но «с точки зрения» главной героини (это проявляется и на уровне композиции – «монтажной», фиксирующей только важные, ключевые моменты боевой жизни надежды);

используется много слов со значением эмоций (недаром автор и так часто вспоминает о «маленьком смелом сердечке» героини, которое бьется под военной формой);

натуралистические сцены смягчены настолько, чтобы не ранить читателя-ребенка, в чем проявился писательский такт Чарской, ее умение чувствовать своего читателя.

Иначе проявился романтизм в сказках Чарской, собранных в книге «Сказки голубой Феи» («Вступление», «Царевна Лыдинка», «Волшебный оби», «Король с раскрашенной картинкой», «Фея в медвежьей берлоге», «Чародей-Голод», «Дочь Сказки», «Три слезинки королевны», «Дуль-дуль, король без сердца», «Чудесная звездочка», «Галина правда», «Сказка про Ивана, искавшего счастье», «Веселое царство», «Мельник Нарцисс», «Живая

перчатка», «Сказка о Красоте», «Герцог над зверями», «Подарок Феи», «Меч королевны»). Издавала Чарская и другую книгу прозаических сказок – «Подарок Ангела» (вошли: «Галина правда», «Чудесная перчатка», «Капризная принцесса», «Два брата», «Подарок Ангела»). Здесь усилен религиозно-нравственный компонент. Кроме того, у Чарской есть стихотворные сказки («Голубая волна», «Белый лотос», «Гений лета» и др.).

Из очерка «Профанация стыда»: «С самого раннего детства, как некогда древние эллины демонстрировали культ красоты тела человека, так мы должны воспитывать его (ребенка) душу, пробуждать в нем все гордое, человеческое, прекрасное, к чему он, как к солнцу, должен стремиться шаг за шагом каждым фибром своего существа».

Романтическая традиция в ее сказках актуализируется через театральность (зрелищность, романтическую условность), а также через их слог (образность, гиперболичность, музыкальность речи).

А. Матвеева определяет метасюжет всей книги как «мистериальный путь героя к восстановлению себя и самой души по образу и подобию Божьему» (Автореф., с. 9).

Неожиданно продуктивным для детской литературы и, в частности, для детской поэзии стал *модернизм*. Возможно, и потому, что настроения художников-модернистов оказались созвучными новейшим педагогическим веяниям того времени.

Именно на рубеже веков наиболее четко был поставлен вопрос об особом «мире» детей, об их праве отличаться от взрослых, требовать к себе уважения. Именно тогда К. Чуковский доказывал, что «дети живут в четвертом измерении, они в своем роде сумасшедшие, ибо твердые устоявшиеся явления для них шатки, и зыбки, и текучи. Мир для них, воистину – “творимая легенда”. Все необычайно, только что начато, все неожиданность и творится впервые, сейчас, на ходу» [219, с. 18]. Эти слова были созвучны исканиям наиболее «передовых» педагогов.

В педагогике, с одной стороны, вновь приобрели популярность идеи «натурального воспитания», восходящие к Ж.-Ж. Руссо (не без влияния провозглашенных Ницше идей индивидуализма и духовного аристократизма), а с другой – стало ощутимым влияние мистических учений.

К числу работ «руссоистско-ницшеанского» направления относится ознаменовавшая начало нового столетия книга *Эллен Кей «Век ребенка»* (1900). Ее автор пишет: «Великая тайна воспитания заключается именно в том, чтобы не воспитывать!» [104, № 10, с. 69] и отрицает право взрослых как-либо воздействовать на личность детей. Серьезной *критике* с подобных позиций подвергалась и сложившаяся на тот момент *система образования*. Примером может служить пересказанная Л.Е. Оболенским (с неодобрением) статья французского педагога *Паланта*, который страстно выступал против «эдукационизма», разумея под этим словом «теорию, в силу которой верят в непреложную способность и безграничное могущество эдукации – воспитания» [174, с. 832]. Воспитание Палант называет «коллективной морализацией»,

смысл которой – «конфискация личности обществом» [174, с. 833]. С ним солидарен **Жюль Готье**, который «указывает на присутствие во всей системе воспитания ... некоторого “внушения (suggestion) иллюзии”, посредством которого воспитатель накладывает на врожденную личность индивидуума выдуманную, искусственную личность, представляющую известную степень гармонии с мнениями или желаниями группы» [174, с. 838]. Говоря о недопустимости любых воспитательных воздействий непосредственно на личность, более того, об отсутствии у старших *права* воспитывать младшее поколение, педагоги-«ницшеанцы» понимали воспитание как самовоспитание и самопостижение.

Еще одно новое направление педагогической мысли начала XX века основывалось на мистических учениях (в частности, теософском и антропософском), совместивших определенные эзотерические элементы религии и оккультизма. Одним из наиболее ярких его представителей был **Рудольф Штейнер**, труды которого в начале века пользовались интересом и в России.

В своих педагогических рассуждениях Штейнер опирается на мистические представления, согласно которым человек состоит из нескольких «тел», которые «рождаются» не сразу, а по очереди. *Физическое тело* (physischer Leib) «подчинено законам физической жизни и включает в себе такие же вещества и силы, как и вся ... “неживая” природа» [221, с. 5], оно «рождается» первым. На этом этапе развиваются не только двигательные навыки ребенка, но и фантазия. Р. Штейнер в связи с этим критикует купленных в магазинах «уродливых», то есть слишком «реалистичных» кукол, к облику которых воображение уже ничего не может добавить. *Жизненное, или эфирное тело* (Lebensleib oder Aetherleib), которым обладают люди, растения и животные и которое «рождается» около 7 лет, «отвечает за жизненные процессы» и является носителем «склонностей, привычек, совести, характера, памяти, темперамента» [221, с. 18]. В период с 7 до 14 лет, по Р. Штейнеру, наибольшую важность представляет развитие памяти. При этом рассудочное понимание запоминаемого не требуется (рассудок – функция астрального тела, которое в этот период еще не «рождено»). Важно интуитивное и эмоциональное проникновение в сущность вещей. Любые объяснения, наглядность и т.п. в этом возрасте должны быть «одухотворены»: ребенку необходимо усвоить, что каждое явление и предмет «заклучает в себе значительно больше того, что доступно органам чувств. Нужно, чтобы он почувствовал веяние тайны бытия» [221, с. 25] и ощутил, что явления этого мира – это *иносказания* мира иного. *Тело ощущений, или астральное тело* (Emphindungs oder astral Lieb) «рождающееся» около 14 лет, – «носитель страдания и радости, стремлений, вожелений, страстей» [221, с. 7] и рассудка, оно присуще животным и человеку. После 14 лет человек переходит в стадию «свободного внешнего развития ... способности суждения» [221, с. 28] и может осмыслить то, что он ранее запомнил. При этом, пока не все другие духовные возможности развиты, рассудку «дозволена лишь роль посредника» [221, с. 29]. Наконец, «*Я-тело*», свойственное только человеку, «является носителем

высшей души» и «делает человека венцом творения» [221, с. 9]. Каждое из этих «тел», по Штейнеру, раньше своего «рождения» не должно подвергаться воздействию извне. Итак, педагогика Р. Штейнера исходит из учета возрастных особенностей ребенка, понятых с точки зрения мистической «духовной науки».

Следуя логике Р. Штейнера, одним из самых действенных средств воспитания ребенка до 14 лет может быть поэзия, причем очень органично в этой роли выглядит поэзия символизма – поскольку способ постижения мира, приписываемый Р. Штейнером ребенку 7 – 14 лет, оказывается близким к символистскому мировосприятию.

Независимо от источника теорий воспитания (идеи Руссо – Ницше или теософия и антропософия), все названные выше педагоги признавали ребенка особым существом, к которому нужен осторожный, уважительный подход.

Лекция 6

Над феноменом детства задумались и писатели-модернисты.

В 1906 году в журнале «Русская школа» была напечатана статья **А. Герцык «Из мира детских игр»**. Наблюдая за тихими и молчаливыми играми своей дочери, писательница начала вспоминать, как она сама играла в детстве, задумалась о влиянии детских игр на ее дальнейшую судьбу.

Излюбленными играми Герцык в детстве были фантазии обо всем окружающем, сохранявшиеся в тайне от взрослых:

«В столовой висела большая карта полушарий и с раннего детства привлекала моё внимание. Я взбиралась с ногами на диван и подолгу простаивала перед ней. Я играла, что это – таинственное, никому непонятное изображение, оставшееся от диких народов. Все внутренние моря, линии рек, точки, черты означали что-нибудь: или оружие моего народа, или его битвы, или число погибших воинов. Помню, что меня сначала смутила форма полушарий, но потом я решила, что это – год, история за два года, так как я всегда представляла себе год круглым ... Я старалась приходить в такие часы, когда в комнате никого не было, и когда, наверно, кто-то из взрослых, заметив моё упорное внимание к карте, предложил мне объяснить, что это такое – помню чувство страха, с которым я, как удара, ждала объяснения, почти готовая заранее отказать от него» [Герцык06, с. 34].

Еще один важный момент – восприятие «взрослого» мира как чуждого, мало того, абсолютно неинтересного («Мне хотелось взять мир под свою охрану от убивающих взоров взрослых» [с. 35]). Герцык, кроме того, отмечает любовь детей к всяческим обрядам – они создают «мифическую обстановку», «которой жаждет душа ребенка, того тайного значения и смысла, который красит и углубляет обыденную жизнь» [36]. Если такие обряды в семье не практикуются, дети создают их сами (в Троицын день девочка рассыпала сахар, и с тех пор 2 года в Троицын день рассыпала сахар – «раз в году должны гибнуть все белые сахарные дворцы» [36]. Вспоминая о своём детстве, А. Герцык замечает, что дети разные и играют по-разному. Детство в ее понимании – особый период, когда человек склонен мифологизировать мир. И от того, как играет ребенок в детстве, зависит и его дальнейшая жизнь.

М. Волошин (кстати, интересовавшийся педагогическими идеями Р. Штейнера) откликнулся на статью А. Герцык работой *«Откровения детских игр»*: на основании ее воспоминаний он создает свое концептуальное построение.

Первое и ключевое положение статьи Волошина – постановка знака равенства между филогенезом и онтогенезом: *«человек – сокращение вселенной ... Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце историю этого мира»* [102, с. 493]. **Детский возраст соответствует человеческой древности.** Соответственно, любимые игры детей – «наивные, неосознанные символы и иероглифы самых острых переживаний человеческого прошлого» [102, с. 496]. Пропасть между детьми и взрослыми М. Волошин считает «непереходимой»: детство – это иная эпоха, пережитая «на иной планете и в оболочке иного существа» [102, с. 493].

Особенность детского восприятия мира характеризуется, во-первых, абсолютной *новизной* всего воспринимаемого, а во-вторых, тотальной *неразделенностью* реального и воображаемого, игры и жизни, а также «внешней» жизни и «внутренней», мечты и действительности. Всё ново – отсюда необычайная насыщенность и острота восприятия мира, где все предстает «в своей первобытной полноте и громадности, не смягченное никакими привычками» [102, с. 493], каждое явление воспринимается как единичное, особое, каждая минута полна необычайных открытий. Наилучшим способом описания такой реальности признается *миф*.

«Тайный механизм создания мифов» [102, с. 499] состоит в *перекодировании* (точнее, в заново создаваемом определении) *смысла явлений и предметов*, с которыми ребенок встречается впервые (как раз таковы описанные А. Герцык «игры» с незнакомыми знаковыми системами – географическими картами, буквами в книгах, алгебраическими символами). При этом объяснений истинного смысла этих знаков, слишком «ограниченного», ребенок не приемлет. Исчерпывающая информация об окружающем мире мифологическому сознанию и не нужна. Оно сравнивается с «чудовищно плодородной почвой»: «чем ничтожнее доля реальности, заложенная в основу системы, тем богаче и фантастичнее ее формы, чем больше фактов, тем система скупее и проще» [102, с. 499]. Миф здесь – порождение игры, которая для ребенка подчас реальнее самой реальности: «...мифы – великие деревья-призраки, возвращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры ... Игра – это вера, не потерявшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов “пусть будет так...” и “давай играть так...” вселенная преобразалась» [102, с. 499]. Итак, если *миф*, по М. Волошину, – это *способ описания действительности* (где малая доля реальности смешана со значительной долей вымысла), то *игра* – это *механизм порождения мифов*, а также *способ жизни* в мире, воспринимаемом через миф, – и для ребенка, и для древнего человека. М. Волошин отмечает (как позже и Й. Хейзинга) незаинтересованность играющего в результатах игровых действий: «разница между действием игры и действием “жизни” в том, что игра это действие, совершаемое без всякой

мысли о его результатах, действие ради наслаждения процессом действия, между тем как “жизнь” взрослых это всегда действие целесообразное, которое сосредоточивает все внимание на его результате, на его последствиях» [102, с. 497].

М. Волошин считает, что, взрослея, человек значительно обедняет свои представления о мире: «...наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды» [102, с. 494]. Познание-«припоминание» детства, которое для М. Волошина практически равнозначно познанию истоков всего человеческого, представлялось писателю важной задачей всей литературы. Однако, по его мысли, «ни ... <Чехов>, ни Достоевский, ни Аксаков, ни Толстой не коснулись детства в его глубинной сущности ... Только самое последнее поколение принесло с собой смутную память об этой стороне своего детства» [102, с. 498], в чем М. Волошин видел неоспоримую заслугу поколения модернистов.

Мы помним, что игровой фактор немаловажен и в детских литературных произведениях. Включение *игры* как основного эстетического элемента в литературное произведение влияет на «содержательную, формальную, жанровую сторону текста» [103, с. 3]. Различные игровые приемы могут выходить на первый план, заменяя «собой другие формы выражения авторских взглядов» [213, с. 3]. Иногда игра перестает быть только приемом, составляя основной смысл произведения. В этих случаях можно говорить о формировании своеобразной эстетизированной (игровой) художественной реальности: игра здесь происходит «ради игры», и ее правила для художественного мира произведения абсолютны. Кроме того, для поэзии игровое начало имеет особое значение: по утверждению Й. Хейзинги, «то, что язык поэзии делает с образами, есть игра» [217, с. 133].

В детской литературе чаще всего находит воплощение детская игра (Й. Хейзинга выделял ее как особый вид игры, соответствующий значению греческого слова παιδιά), имеющая ряд отличий от игр взрослых. Существенная часть детских игр связана с процедурами ролеполагания и ролеприятия. Распространенные примеры – игры в дочки-матери, в войну. Образцом для конструирования игровой реальности тут служат взаимоотношения взрослых, книги, на основе которых ребенок моделирует ситуации чужой жизни и обретает собственный опыт, воображая себя в роли «другого». Особенности таких игр: отсутствие агонального (соревновательного) начала и соответственно – стратегий выигрыша, ситуации «конца игры» (Н. Ганжара обозначает именно эти компоненты как определяющие структуру «взрослых» произведений с игровой поэтикой) и т.п., произвольность развития «сюжета» игры (главное тут – смоделированная ситуация и роли, избранные для себя детьми). Для взрослых такие игры не характерны. Современные «ролевые» игры используются для обучения, то есть имеют конкретное практическое применение и не являются свободным «незаинтересованным» действием, а потому играми могут быть названы только условно. Театр, хотя и связан с

ролепологанием, но предусматривает «разыгрывание» готового текста, вживание в роль как искусство, и лишен присущей детским «ролевым» играм произвольности. В детских произведениях такие игры реализуются прежде всего на идейно-содержательном уровне, становясь предметом изображения (темой) либо определяя особенности художественной картины мира. Взрослый автор в таких произведениях «включается» в игру либо самоустраивается, передавая функции повествователя или лирического героя ребенку. «Правила» игры здесь размыты, но очевидна условность происходящего и наличие у персонажей игровых «ролей», не соответствующих их реальной сущности.

Гораздо реже, чем во «взрослой», в детской литературе встречаются игры, основанные на наборе правил (карты, шахматы и т.п.; классический и редкий пример – сказки Л. Кэрролла) и ориентированные на выигрыш. В детской поэзии Серебряного века такие игры не выявлены даже в качестве предмета изображения.

Игровое начало может проявляться на уровне жанра (особенно в случае переноса в литературу игровых жанров фольклора). Детской литературе не чужда и игра с элементами художественной формы. Здесь встречаются практически все ее разновидности: случаи фонетической аттракции (в том числе определяющие ход авторской мысли), алогизмы и другие смысловые сдвиги, игра с другими текстами (пародирование, травестия). Для детской литературы характерно пополнение арсенала поэтических средств особенностями детской речи – фонетическими сдвигами, «наивными» алогизмами, случаями «детской» этимологии.

Все перечисленные особенности характерны для поэзии различных литературных направлений. Новой существенной чертой литературы модернизма стало понимание *игры как модели жизни, игровая концепция житнетворчества* (игра художника-творца как выразителя мировой воли, проявления которой сводятся к игре с самой собой). Эта идея, развитая в «философии жизни» Ф. Ницше, оказалась продуктивной и для детской литературы. Обращаясь к ребенку, взрослый писатель теперь не «снижился» до его уровня, не учительствовал, а общался с существом высшим (примечательна образная иерархия степеней развития человеческого духа у Ф. Ницше: верблюд – лев – *ребенок*). Играя в «детские» игры, взрослый реализовал платоновский тезис о познании-«припоминании». Приводя в детском произведении образец игры, он не просто описывал ее, а преподносил читателю определенную поведенческую и, шире, философскую модель. Сам же процесс создания детского произведения для взрослого писателя приобретал и цель самопознания.

Характерный пример модернистской книги для детей – «Азбука» А. Бенуа, которая не только соответствует требованиям развивающей «свободной» педагогики, но и в мифолого-игровой форме решает важную для модернизма задачу культурного синтеза. В составе «Азбуки», а также в «Словнике», созданном при ее подготовке, представлены разнообразные источники образов (как литературные, так и внелитературные): приключенческая литература: историческая, книги о путешествиях,

экзотических странах; учебная литература; поэзия из круга детского чтения (сказки Пушкина); русский фольклор; мировой фольклор, в первую очередь западноевропейский, а также мировая литература из круга детского чтения; образы библейские или связанные с христианской обрядностью; античная мифология; детские игры и быт. Все эти разнородные образы, объединенные общим художественным стилем, составляют целостную картину. Писатель-взрослый ведет с читателем-ребенком *доверительный диалог*, сообразуясь с детским мировосприятием и предпочитая нравочениям *эстетическое развитие* юного читателя. Художественная картина мира в книге выстроена четко и последовательно (она задана уже оформлением обложки¹), что позволяет автору подняться выше установления элементарных связей между предметом и его названием и выйти на более высокий уровень осознания явлений мира. Можно даже говорить о попытке представить в игровой форме некоторые философские идеи.

Впрочем, эстетическая утонченность, усложненность образной и идейной стороны произведений требовала от читателя определенной подготовки. Не удивительно, что у большинства модернистских детских изданий был ограниченный адресат – дети из городских интеллигентских семей, хорошо знакомые с русской и зарубежной детской литературой и фольклором, обладающие определенной культурой мышления, развитым воображением.

Интерес к детству не всегда это воплощался в создание произведений для детей. Очень популярным стал концепт детства и в литературе для взрослых.

А. Ханзен-Лёве указывает, что в *раннем символизме* «существовало представление о символическом как о праединстве, как о гармонии части и целого, синтезе или соединении противоположностей и, соответственно, реализации этого единства в мышлении, языке и жизни» [215, с. 57]. Подобная позиция проявляется у Д. Мережковского (например, стихотворение «Детское сердце», выдержанное «в стиле мистико-эротического пафоса соединения» [215, с. 75]), у В. Брюсова (например, в стихотворении «Поэт»), К. Бальмонта. Ф. Сологуб недвусмысленно противопоставляет детство «взрослости»: «*Живы дети, только дети, – / Мы мертвы, давно мертвы*» [81, с. 185]².

Образы детства, младенчества востребованы и в творчестве *младосимволистов*. А. Белый и другие «поэты-мифотворцы» были убеждены в существовании параллели «между развитием сознания ребенка и историей культурных эпох всего человечества» [215, с. 63]. Значимость детства для младосимволистов связана и с характерной для них оппозицией становления (отождествлявшегося «с архаически-непосредственной естественностью мифологического подсознания», а значит, и с детством) и «ставшего» (т.е. с «мертвой рациональностью и рефлексирующим сознанием» [215, с. 68]). В статье А. Блока «О современном состоянии русского символизма» первая фаза развития символизма, соответствующая зарождению его как школы («теза»),

¹ Подробнее об этом см.: [173].

² Впрочем, А. Ханзен-Лёве считает, что в данном случае «дети» – это «натуральные люди», «дети природы» [215, с. 303].

уподобляется детству: это, по словам Блока, «первая юность, детская новизна первых открытий» [21, с. 142]. Вторая фаза, «антитеза», связана с утратой этого ощущения. Здесь поэт «по произволу» «злой творческой воли» при помощи многочисленных демонов создает «красавицу куклу» [21, с. 144 – 145], только внешне напоминающую «Лучезарный Лик», увидеть и воплотить который стремился творец. «Антитеза» призрачна, в то время как «теза» – «реальная данность» [21, с. 149]. И к этому состоянию Блок призывает вернуться. Ведь, собственно, и в фазе «антитезы» главное не исчезло, а только скрылось: «есть неистребимое в душе – там, где она младенец» [21, с. 150]. С этим «неистребимым» связывается возможность воскрешения души – как поэта, так и народа: «...должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» [21, с. 151]. Можно сказать, что детство / младенчество у А. Блока становится одним из символов высшего бытия.

Несколько иные семантические оттенки приобрело понятие детства у *акмеистов*. Н. Гумилев в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» особенно важным для поэта признает «детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания» [41, с. 458], благодаря которому само неведомое обретает особую ценность. В целом ряде его стихотворений детство соотносится с блаженным неведением Адама и Евы, в котором они пребывали в раю до грехопадения. В других случаях на первый план выходит «детская мудрость»: персонаж-ребенок оказывается наделен особым знанием, связан с магическими силами «земной» природы, и в этой области он действует гораздо успешнее взрослых. В-третьих, сама жизнь предстает у него как играющий ребенок («Жизнь»). У С. Городецкого детские образы впервые появляются в социально ориентированных стихотворениях на городскую тематику. Первобытное состояние мира у него, в отличие от Н. Гумилева, соотносится с зачатием и рождением, но не с детством. Даже в его статье «Некоторые течения в современной русской поэзии», где неоднократно упоминаются Адам и сотворение мира, нет ни одного указания на связь человеческой древности с детством. Однако С. Городецкий рано начал и практически всю жизнь продолжал писать произведения специально для детей, где отразилась преимущественно наивная картина мира, основанная на восприятии мира самим ребенком (эти произведения рассматриваются далее в диссертации).

Очень внимательны к детству и особенно детскому стихотворчеству *футуристы*. Собственно детских произведений в начале XX века никто из них не создал (за исключением отдельных стихотворений В. Каменского?), однако нельзя сказать, что детство для них ничего не значило. Знаменитая провокационная строка Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети» выражала существенную тенденцию в его творчестве – стремление противопоставить свою поэзию всей ранее существовавшей традиции: ведь ценность детства до этого никогда не отрицалась, тем более в такой форме. Садизм по отношению к детям здесь – синоним бросания «Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности», а любовь либо нелюбовь к детству – культурологические модели отношения к миру.

В то же время кубофутуристов интересовало детское сознание, с которым связаны отличное от «общепринятого» представление о мире и особый язык. Прежде всего их интересовали особенности детской речи и детское стихотворство. Они могли использоваться как образец при создании собственных произведений (у Е. Гуро, В. Каменского), вплоть до превращения «детскости» в творческий метод (у Хлебникова в период «Гилеи») [159, с. 36]³. В 1913 году (2-е издание в 1914) А. Крученых включает в свою книгу «Поросята» стихотворения одиннадцатилетней Зины В. – «для сопоставления с образцами футуристической поэзии» [147, с. 26]. Тогда же В. Хлебников включает в сборник «Садок судей II» два стихотворения 13-летней «малороссиянки Милицы». Годом позже А. Крученых издает книгу «Собственные рассказы и рисунки детей». Исследователи связывают внимание футуристов и, шире, авангардистов к детскому творчеству с их интересом к примитивному искусству вообще (в той же плоскости находится и интерес футуристов к фольклору) как образцу особого художественного мышления.

Для футуристов других групп более типичны представления о детстве, сложившиеся еще в творчестве сентименталистов⁴. Так, для И. Северянина детство – «это особый мир, недоступный взрослым людям, но бережно хранимый ими в памяти» [193, с. 146], подобие земного рая. Дети – «всеблагие» существа («Только о детях»). Миру взрослых, напротив, «жесток, черств, расчетлив, бездушен и практичен» [193, с. 147]. Детское восприятие мира нашло отражение и «в лексике поэта, в его словообразовательных моделях, в его окказиональных словосочетаниях» [193, с. 148].

Знаменательно, что некоторые футуристы (например, А. Крученых, В. Хлебников) соотносили детство с первобытным состоянием человечества – так же, как Волошин и младосимволисты. Интерес футуристов (особенно кубофутуристов) к феномену детства был даже более определенным, чем у символистов и акмеистов. Однако слишком «узкоспециальный» подход, возможно, и не позволял кубофутуристам избрать ребенка в качестве своего адресата.

Однако попытки обратиться к детям модернисты делали, и не без успеха. Распространено мнение о «недетской» природе модернизма, но представители нереалистической литературы начала XX века, обращаясь к детям, не отказались от своих художественных принципов, хотя им и пришлось их определенным образом трансформировать. Для большинства писателей-модернистов диалог с читателем-ребенком во «взрослом» плане приобретал цель познания мира и самого себя, в том числе сквозь призму собственного детства.

Лекция 7

³ Использование детского словотворчества свойственно не только авангардистской поэтике: детскими «неологизмами» активно пользовался, например, и А. Ремизов.

⁴ Хотя и тут есть исключения: например, стихотворение В. Шершеневича «Городское» (1913), в основе сюжета которого лежит убийство ребенка матерью.

Свидетельство художественной состоятельности детской литературы модернизма – отзыв **К. Чуковского** о журнале «Тропинка» в работе *«Матерям о детских журналах»* (1911).

Детских журналов в начале XX века было множество (см. список). Но большинство из них имело общие недостатки. Делая обзор содержания журналов «Юная Россия», «Родник», «Семья и школа», «Юный читатель», К. Чуковский находит их очень похожими на журналы для взрослых, лишь слегка сокращенные. Он связывает это с недопониманием своеобразия внутреннего мира ребенка: издатели думают, что «ребенок есть уменьшенная копия взрослого» и что «если взять взрослого и равномерно убавить каждое его свойство, то и получится ребенок» [219, с. 18]. Почти во всех детских журналах основу литературной части составляли переводы, тогда как оригинальные художественные произведения были слабыми и очень немногочисленными. О них К. Чуковский высказался достаточно резко: «...детских поэтов у нас нет, а есть бедные жертвы общественного темперамента, которые, вызывая во всех сострадание, в муках рождают унылые вирши про Пасху и Рождество, про салазки и ручейки; которым легче пролезть в игольное ушко, чем избежать неизбежных “уж”, “лишь”, “аж”, “вдруг”, “вмиг”, для которых размер – проклятье, а рифма – Каинова печать» [219, с. 31]. И это при том, что, по мнению К. Чуковского, «писатель для взрослых может быть бездарен, сколько угодно, но писатель для детей обязан быть даровитым» [219, с. 25].

Приятное исключение, по мнению К. Чуковского, составил только один журнал, принципиально по-новому строивший отношения с читателями. Это была *«Тропинка»* (1906 – 1912), издававшаяся П. Соловьевой и Н. Манасеиной и ориентировавшаяся на модернистскую эстетику.

К. Чуковский высоко оценивает поэтическую часть журнала, авторы которой «нужны детям, и знают детей, и хранят про себя новые формы детской литературы» [219, с. 34]. Это были Allegro (П. Соловьева), Андрей Белый, А. Блок, З. Гиппиус, С. Городецкий, Вяч. Иванов, А. Ремизов, Дм. Мережковский, Ф. Сологуб (правда, стихотворения А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского в журнале были единичными, а Ф. Сологуб предлагал прозу); в «Тропинке» дебютировала принадлежавшая к «Цеху поэтов» М. Моравская (под псевдонимом Рики-Тики), там же как детский поэт начал печататься и сам К. Чуковский. Важно было даже не столько владение поэтической техникой, как то, что «“Тропинка” ... говорит не для детей и не про детей, а именно от лица детей», открывая возможность «как-то по-новому, без тени насилия и лганья подойти к ребенку» [219, с. 36]. Основу поэзии авторов «Тропинки» составляет детское видение мира, мифологичное по своей природе.

К. Чуковский отмечает общие черты мировидения поэтов «Тропинки»: во-первых, удивительное для «городских» поэтов (Блока, Иванова, Белого) пристрастие к фантазиям на *«деревенскую»* тему, внимание к *миру природы* при абсолютном равнодушии к городским «мифам». Во-вторых, *«религиозная»* ориентация «Тропинки»: «Христос и звери, звери и Христос – вот и вся программа этого журнала. Попадают, конечно, и люди, но они либо с

Христом, либо со зверями, а сами по себе выступают редко» [219, с. 38]. «Звери и Христос» в «Тропинке» не только соседствуют, но и становятся неотделимыми друг от друга, что, по мнению Чуковского, соответствует особенностям детской психологии: здесь «спуталось дьявольское, звериное, божеское, и мило все это ребенку, как дворовый пес Валетка» [219, с. 38]. Верх интимности отношений поэтов «Тропинки», ребенка и Бога для Чуковского – «божий насморк». Воодушевленный критик выводит его из поэтической строки К. Бальмонта «Христос озяб – Его укройте». «Простуженный Бог» – это, конечно, преувеличение, но расхождения с ортодоксальной теологией у авторов «Тропинки» временами были весьма значительными, и нередко отклонение происходило в сторону более интимных взаимоотношений человека, природы и Бога.

Для К. Чуковского очевидно преимущество «теологии» «Тропинки» перед официальной доктриной, излагавшейся детям в школе: «Там, в “Тропинке”, Бог почти товарищ, свой, деревенский Бог, а здесь, в учебничке, это что-то до того путанное, неинтересное, что и думать о нем не хочется, не то что его любить» [219, с. 40]. Мало того, Бог в «Тропинке» не интернационален («международного Божества не бывает, Бог – ведь это вовсе не эсперанто!» [219, с. 47]), а, напротив, максимально приближен к русскому народному быту, осмыслен через фольклор. Именно такой, максимально конкретный, предметный, образный вариант религиозного воспитания представляется К. Чуковскому необходимым. Это религия «с мясом и костями» [219, с. 48], сформировавшаяся в народном быту и близкая к нему, не ограничивающаяся абстрактным верованием: это «известный уклад жизни, своеобразный быт, сумма народных особенностей» [219, с. 51]. А в сумму эту входит множество не присущих самой религии народных мифических существ, суеверий и т.п., без которых немислимо восприятие достаточно сложной религиозной догматики ни народом, ни ребенком. Обилие в этих верованиях фантастических существ, чудес, необычайных происшествий К. Чуковский считает преимуществом, когда речь идет о детской литературе: «...дитя – свой человек в области чудесного. Ему кажется удивительным не чудо, а отсутствие чуда, закономерность явлений, о которой оно понятия не имеет» [219, с. 51].

Пристальное внимание авторов «Тропинки» к фольклору, народным верованиям К. Чуковский расценивает как «*воскрешение ... народничества – “применительно к детскому возрасту”*», – не того народничества, которое заботилось лишь о “*нуждах*” народа, а “*мнениями*” народа пренебрегало, но того, которое хочет жить и питаться именно этими “*мнениями*”, и психику народную ставить, так сказать, во главу угла» [219, с. 53].

Кстати, влечение авторов «Тропинки» к фольклору, народным верованиям логично связывать не только с «народничеством», но и с неоромантическими тенденциями, с другой стороны, народничество как раз и стало одной из предпосылок появления символизма, который современники обозначали как «неоромантизм».

Именно «Тропинка» стала детским изданием, которое в эпоху Серебряного века наиболее полно, на уровне редакторской концепции, воплотило модернистские художественные принципы.

Еще одним изданием для детей, программно обозначившим новый подход к созданию детских произведений, был журнал «*Галчонок*» (1911 – 1913), издававшийся редакцией «Сатирикона». В обращении «К родителям» редактор А. Радаков признает, что его журнал, для России совершенно нового типа издание, уже имеет многочисленные аналоги в Западной Европе (“*Mon journal*”, “*St.-Nicolas*”, “*Qui lit rit*” во Франции, “*Primavera*”, “*Gorriere dei Piccoli*” в Италии, “*Little Folk*”, “*St.-Nicolas*” в Великобритании, “*Der gute Kamerad*” в Германии и др.). В изданиях такого типа материалы (в том числе достаточно серьезные) подаются «в веселой популярной форме», часто – в картинках. Один из основных педагогических принципов «Галчонка» – «ребенок должен учиться, играя» [187, с. 13]. Журнал оказался нужным в России не только потому, что подобные издания уже заслужили популярность на Западе. Установки его редакции оказались закономерным шагом на пути к созданию специфически детского издания, учитывающего интересы и психологические особенности читателя. А. Радаков выступал против перепечатывания в детских журналах репродукций картин, которые «нарисованы не для детей и, в лучшем случае, лишь изображают детей» [187, с. 13], и выдвигал свои требования к иллюстрированию детского издания. Это «примитивность рисунка и подчеркнутость характерного», «яркая (но непременно гармоничная) раскраска» [187, с. 13]. Принцип – «в очень простую форму ... вкладывать очень сложное содержание» [187, с. 13]. Кроме того, работая для детей, надо «всегда переживать свое детство, чтобы избежать ужасного, так сильно вкоренившегося в нашу литературу сюсюканья» [187, с. 13]. Редакция «Галчонка» часто привлекала к совместному творчеству и самих читателей: на страницах журнала печатались рисунки и литературные произведения детей, осуществлялись отдельные издания с их участием («Азбука Галчонка» и др.).

Основную часть редакции и авторов «Галчонка» составляли реалисты, но здесь смогли воплотиться и модернистские тенденции: интерес к *примитиву* (в литературной практике он чаще всего реализовался как «наивное письмо», основанное на имитации особенностей детского мышления, возведенного в ранг художественного принципа), *эстетизм* (особенно связанный с абсолютизацией игры как эстетической деятельности). Редакция охотно привлекала к сотрудничеству писателей-модернистов – в журнале печатались С. Городецкий, М. Моравская, Н. Гумилев. Конкретизация эстетической принадлежности детских произведений поэтов-сатириконцев, публиковавшихся на его страницах (П. Потемкина, В. Князева, А. Радакова и др.), требует дополнительного исследования. Однако влияние модернистской эстетики и поэтики на некоторые их произведения несомненно.

Переходя к системному изучению модернистской детской литературы, нам необходимо вспомнить, что происходило в литературе «для взрослых». В настоящее время предложено несколько подходов к ее рассмотрению (А.

Ханзен-Лёве, Е. Тырышкина, З. Минц и др.). Постараемся найти некий компромиссный вариант.

Уже в 1880-х годах в литературе наметились явления, «объективно близкие к “новому искусству” следующего десятилетия» [166, с. 145] и впоследствии интересовавшие самих символистов. Для обозначения этих явлений З.Г. Минц предложила термин “*пре(д)символизм*”. Под ним можно объединить следующие поэтические пласты: «лирика “школы Фета”, поздненародническая поэзия, “философская поэзия” восьмидесятников, творческая система Вл. Соловьева, стилистические поиски “натуралистического”, “импрессионистического” и т.п. характера» [166, с. 145]. Как типологически наиболее близкое к символизму течение З.Г. Минц выделяет «неоромантизм», представленный киевским кружком «Новые романтики» и «посленародническим» творчеством Н. Минского; А. Ханзен-Лёве к тому же течению относит творчество К.М. Фофанова и К. Случевского.

Для киевских «*новых романтиков*» характерно: «отказ от установки на полное бытовое правдоподобие, повышение меры художественной условности текста, интерес к фольклору и литературной легенде, тяготение к универсальной (часто – пантеистической) “картине мира”, к глобальным проблемам бытия» в сочетании с «четкой установкой на самоценность искусства», романтическим двоемирием и интересом «к околоничшеанской тематике» [166, с. 150]. Стилистически произведения неоромантиков характеризовались усилением «эмоционализмов и поэтики антитез» [166, с. 149]. В произведениях участников киевского кружка заметны черты, типологически предвосхитившие «будущие программы “старших” и “младших” символистов» [166, с. 152], хотя у «новых романтиков» они еще не расчленены. Кстати, термин «неоромантизм» с течением времени распространился в литературной критике и публицистике как обозначение новых литературных явлений: например, у С.А. Венгерова под этим названием объединено все модернистское направление 1890-х – начала 1910-х годов.

В развитии *символизма* большинство исследователей выделяет две основные фазы⁵, различные по философским основаниям, подходу к творчеству, пониманию сущности и целей поэзии.

З.Г. Минц предлагает рассматривать их не как различные фазы в развитии одной художественной системы, а как тенденции, которые уже в 1890-х годах существовали «в рамках формирующегося “нового искусства”» [167, с. 12] и на протяжении истории символизма только сменяли друг друга в качестве доминирующих.

Исходя из положения о «панэстетизме» как основополагающей черте символистской картины мира, З.Г. Минц очерчивает три варианта русского символизма, реализовавшиеся и в других модернистских течениях:

⁵ Исследователи расходятся в отношении периодизации символизма. Указанная нами последовательность является наиболее распространенной. Другие варианты периодизации символизма приводятся в книге А. Ханзена-Лёве [215, с. 23 – 28].

1) «Эстетический бунт» («диаволический»⁶ символизм по А. Ханзену-Лёве, «идеалистический» символизм по Вяч. Иванову, «ранний символизм»), доминирует в 1890-е гг. Здесь «“панэстетическое” начало ... резко противопоставлено любой внеэстетической реальности» [167, с. 11 – 12], в том числе двум из компонентов «кантовской триады» – добру (этике) и истине. А. Ханзен-Лёве отмечает соответствующий этой разновидности тип творческой личности – «поэт-демиург».

2) «Эстетическая утопия» («младосимволизм»; «мифопоэтический» символизм по А. Ханзену-Лёве, «реалистический» символизм по Вяч. Иванову), доминирует в 1901 – 1907 гг. В его рамках «мир “панэстетического” мыслится утопически – как сила, преобразующая внеэстетическую реальность» [167, с. 12]; значительно смягчается противоречие между этическим и эстетическим: «Красота формирует новый мир, куда войдет и добро; объективная истина безусловно понимается как “истина о Красоте” – основе мироздания» [167, с. 12]. Ранний символизм не имел единой метафизической базы; для «младосимволистов» философской опорой стало учение Вл. Соловьева. Изменилось и представление о творчестве: если для раннего символиста это игра по им же созданным правилам, то в основу «младосимволистской» концепции творчества заложен миф о «ребячестве бога», и творчество, таким образом, уподобляется наивной детской игре, сближающейся с мифотворчеством (см.: [215, с. 56]).

3) «Самоценный эстетизм». Здесь «“панэстетическое” в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность», но без резкого противопоставления внеэстетической реальности. Этот вариант «панэстетизма» связан с «“модернистской” периферией символизма» (см.: [167, с. 12]), воплотившейся в творчестве М. Кузмина, И. Анненского. О его доминировании в «символистский» период говорить не приходится, однако в постсимволистской литературе эта подсистема реализуется в акмеизме.

В детской поэзии проявлялись все эти тенденции, хотя и несколько размыто. Смещены и временные рамки преобладания тех или иных символистских подсистем. Порой детских изданиях одновременно появлялись произведения, связанные с разными направлениями и течениями, стремительно, но последовательно сменявшими друг друга в литературе «для взрослых». Поэтому определяющим для эстетической дифференциации детских стихотворений можно считать не время их создания, а типологическое сходство с принципами определенной художественной системы (подсистемы). В целом мы можем выделить в детской модернистской литературе рубежа веков такие крупные эстетические блоки, как предсимволизм, символизм и постсимволизм.

Предсимволизм

связан с журналом «Тропинка»; ввиду того, что до 1906 года у писателей-модернистов не было своей детской «издательской базы», эти произведения

⁶ А. Ханзен-Лёве обращает внимание на семантику слов διαβάλλειν, означающего «деструктивное, раздробляющее ... начало, противоположное συμβάλλειν – мифологически-религиозному символу» [215, с. 71], который сами символисты определяли как «слияние смыслов» [215, с. 71].

появлялись в печати одновременно с символистскими и даже постсимволистскими.

Обратимся в качестве примера к стихотворениям О. Беляевской и М. Пожаровой, опубликованным в «Тропинке» (Обе писательницы сотрудничали и с другими изданиями. О. Беляевская печатала детские стихотворения в журналах «Солнышко», «Детское чтение», «Читальня народной школы». Однако количество ее публикаций в «Тропинке» значительно, и обе книги детских стихотворений О. Беляевской вышли в издательстве «Тропинка» («Капель», 1908, и «Золотой поясок», 1914). М. Пожарова наиболее активно сотрудничала с журналом «Задушевное слово», с которым ее связывали еще детские воспоминания (см.: [66, с. 726]), печаталась в других детских изданиях).

Для **О. Беляевской** одной из основополагающих является мифологизированная идея *пути* (зафиксированная, кстати, и в названии всего журнала), представленная в различных аспектах. В большинстве случаев путь предстает как канал сообщения между разными мирами.

В СЕРЕБРЯНОМ ЦАРСТВЕ

По серебряным лунным дорожкам –
В царство лунных серебряных грез
 Посмотри: по замерзшим окошкам
 Набросал нам узоры Мороз
 Кистью снежной. Вон ивы и ели,
 Сосны с гордой венчанной главой;
 Меж стволов, над тропинкой, качели
 Серебристою зыбкой петлей.
 Там какие-то странные птицы
 И невидимой формы цветы;
 К теремам с островерхой светлицей
 Через хрустальную реку – мосты.

Если будешь ты умницей, крошка,
 Я средь ночи тебя разбужу,
 По серебряной лунной дорожке
 К теремам островерхим свожу.
 По мостам над хрустальной рекою
 В лунном свете с тобой мы пройдем,
 Под серебряно-иглой сосною
 Под серебряным пнем отдохнем;
 На качелях в серебряной сени
 Буду тихо тебя я качать,
 Рой серебрянокрылых видений
 На ресницы твои навевать.

// Тропинка. – 1908. – № 2. – С. 59-60.

Здесь морозные узоры на окнах – это «*дорожки в царство лунных грез*» [4, с. 59], «Серебряное царство» обозначено как «видение», то есть нечто менее реальное, чем его земное соответствие. Подобную ситуацию находим и в стихотворении О. Беляевской «В печке»: здесь говорится о золотых дорожках в химерическом «янтарном» замке, выстраиваемом огнем в печи. «Несбыточность», нереальность этого видения в стихотворении подчеркнута. Дорожками из сказочного мира в «реальный» становятся и лучи от свечи, по которым в земной мир попадают фантастические человечки («Золотые человечки»). Однако это происходит, когда люди спят, и ситуация снова условная, нереальная. *Луч как путь* для проникновения фантастических существ в земной мир – продуктивная «поэтическая» модель, которая обнаруживается и в творчестве других авторов «Тропинки». Так, в стихотворении П. Соловьевой «Больной мальчик» («Тропинка», 1910, № 7) по лучу свечи с обоев сходят сказочные человечки; а в стихотворении М. Пожаровой «Расцвет вереска» («Тропинка», 1908, № 17) по солнечному лучу на землю спускается фея. В большинстве случаев здесь говорится не о физическом перемещении, а о проникновении в воображаемый мир сказки, фантазии, при этом сам процесс прохождения пути редуцируется, акцент переносится на функцию *связи между мирами*.

Главная отличительная особенность «сказочного» мира – населяющие его фантастические существа, часто являющиеся олицетворениями различных состояний, явлений и т.п. Соотношение между фантастическим и реальным мирами парадоксально осмысливается в стихотворении О. Беляевской «Сон-Дрема». Положение заглавного персонажа, фольклорного по происхождению, парадоксально: *«он к бессонным нейдет, / Наяву-то он людям невидим, / А лишь только он в спальню скользнет, / Мы уснем и его не увидим»* [66, с. 376]. Сон-Дрема, таким образом, становится обязательным, но принципиально неуловимым посредником между двумя мирами – яви и сна.

«Население» «сказочного» мира довольно разнообразно. О. Беляевская охотно заимствует фантастических персонажей из фольклора (Дед Мороз, Старик-Годовик, Кощей, Змей, Сон-Дрема, Снегурочка и др.). М. Пожарова гораздо активнее вводит фантастические существа собственного изобретения. Чаще всего это старички-карлики, по функциям напоминающие стихийных духов. Таковы *«старикашка невиданный»*, *«лесной Снеговик»* [52, с. 99], вступающий в спор с *«Дедом Ледяным»* («Снеговик»); «карлик лесной», который проказничает в компании с русалкой («Лесные затеи»). В стихотворении М. Пожаровой «Тучи» причина непогоды – внезапный раздор между двумя приятелями: грозным Ветром и «серым старичком», гуляющим в тучах с лейкой (стихийная природа обоих персонажей очевидна).

Кроме того, в стихотворениях обеих поэтесс встречаются привычные, уже тогда прочно вошедшие из фольклора в литературную традицию олицетворенные времена года, особенно Весна и Зима. При этом Весна, всегда юная, прекрасная, связана с положительно оцениваемым «иным» миром. В стихотворении О. Беляевской «Светлый странник» Весна приходит благодаря магическим действиям своего таинственного «посла»:

СВЕТЛЫЙ СТРАННИК

Светлый странник недавно селом
проходил,
Посидел у избы, на завалинке,
Посошком все какие-то знаки чертил, –
На снегу показались проталинки.
За селом, над рекой он потом постоял,
Там, где вербы с обрыва склонились,
Заговор ли какой, иль молитву шептал, –
Смотрим: почки на вербах раскрылись.

Стали теплиться алые зори поздней,
Побежали ручьи говорливые,
На широкую гладь почерневших полей
Стаи птиц налетели крикливые.
Мы смекнули тогда: то Весны был посол,
Да его не признали мы, темные,
И в другие селенья от нас он ушел
Через рощу тропею укромною.

// Тропинка. – 1908. – № 9. – С. 359.

В стихотворении «19 февраля 1911 года» О. Беляевская соотносит наступающую весну, «волю» (точнее, ее «обретение» крестьянами в 1861 году) и религиозные ценности народа. У М. Пожаровой стихотворение о Пасхе называется «Воскресение Весны», что также свидетельствует о соотнесении Весны с планом божественного:

ВОСКРЕСЕНИЕ ВЕСНЫ

Под звон пасхальный, рассветный,
Пловец в венце из лучей
Скользил в ладье нежноцветной

Средь пены небесных морей.
Без паруса плыл и без весел,
Воздушно сияло лицо.
И алое, алое бросил
Он с неба на землю яйцо.

Пылая, оно покатилося
И тучки зажгло зарей,
И в блеске лучистом разбилося
О синий гроб ледяной.
Пасхальный звон разливался,

Запела высь и волна.
И гроб ледяной распался,
И, ясная, встала Весна.

// Тропинка. – 1912. – № 4. – С. 305.

На иерархическое соподчинение олицетворенных обозначений времени указывается в стихотворении О. Беляевской «Встреча», где Солнце настоятельно рекомендует Зиме встречать Весну с пирогами.

Образ-олицетворение *Зимы*, также достаточно частый у обеих писательниц, связан с землей, земными силами. «Зимние» фантастические и сказочные существа (Мороз, Снеговик и др.) живут на земле (в лесу, в деревне и т.п.), побаиваются солнца, которое может их уничтожить. Зимнее время в соответствии с уже сложившейся в литературе и фольклоре традицией у О. Беляевской оценивается как «безвременье» [66, с. 375]. В ее же стихотворении «Клад» наступление зимы связывается с закланием клада Кощея, а приход Весны соответствует снятию заклания. Впрочем, нельзя говорить об однозначно отрицательной оценке зимы. В одном из стихотворений О. Беляевской зимние «силы» – Дед Мороз и Старуха Зима – готовят для зверюшек теплые шубки, чтобы спасти их от холода. Так же амбивалентен и образ-олицетворение старухи – зимней полночи в стихотворении Пожаровой «Сон Гнедко». Старуха поет «вьюжную песню» [53, с. 215], вызывая мороз и непогоду, но, с другой стороны, она навеивает уставшему коню Гнедко волшебные сны, благодаря которым бедное животное попадает в рай.

Сказочные и реально-осязаемые образы и персонажи в поэзии О. Беляевской и М. Пожаровой составляют два аспекта мира земного, который осмысливается как чувственно воспринимаемая реальность и одновременно дополняется фантастическим, сказочным, заведомо нереальным планом.

Помимо «земного» мира, где многое отдано в ведение аналогов низших духов, существует еще один пласт, выделяемый «по вертикали»: *мир «иной»*, трансцендентный, чаще всего скрытый и только упоминаемый.

Некоторый свет на его природу проливает еще одна разновидность путей, встречающаяся в произведениях О. Беляевской, – *пути, скрытые* от людей или утраченные. Такие пути, на наш взгляд, демонстрируют представления, характеризующие не пространственную, а временную ось. Например, в стихотворении «Хоромы Красного Солнышка»:

ХОРОМЫ КРАСНОГО СОЛНЫШКА

Золотые хоромы у Солнышка,
Кровли скатные золотом кованы,
Частокол золотой вокруг терема,
На тычинке на каждой жемчужинка.
Переходы, крылечки – червонные,
Парчевою дорожкой устланы,
Слюдяные окошечки светятся
И финифтью расцвечены ставенки.
А в саду, во зеленом, у Солнышка

Маки алые пламенем рдеются,
И кружат пчел рои золотистые
В жаркий полдень над светлой лужайкою.
Говорят, в старину люди добрые
Знали путь к теремам солнца красного,
Да забыт теперь заговор солнечный,
Залегла та дорога туманами,
Заросла вся колючим репейником, –
Не пройти, не проехать и конному.

// Тропинка. – 1908. – № 21. – С. 821.

-- сообщается, что когда-то таинственный путь людям был известен. Знаменательно, что нынешнее незнание пути связано с утратой магических формул («заговора солнечного»). В этом стихотворении присутствует распространенная мифологическая схема: разделение времени на сакральное «правремя», «золотой век», и профанное «теперь», когда утрачено магическое знание и связанные с ним блага. Приближенное к фольклору словесное оформление содержания указывает на источник этих представлений: русские сказки и предания, а на более глубоком уровне, вероятно, солярные мифы.

Впрочем, утрата пути не окончательна. В стихотворении О. Беляевской «Северная легенда» появляются персонажи, которым «солнечный путь» известен:

СЕВЕРНАЯ ЛЕГЕНДА

Снежными угодьями,
Белыми равнинами
Проходили странники,
Странники усталые.
- Вы откуда, странники,
Далеко-ль путь держите?
Отвечали странники:
- Путь мы держим посолонь.
За полями снежными,
За холмами дальними,
В тайне ночи северной
Солнце нарождается.
Снежными дорогами
Мы идем, усталые,
К светозарным куполам
Солнечных обителей.
- Что же в дар несете вы,
Странники убогие?
Серебро ли, золото ль,

Скатные ли жемчуги?
Поснимали странники
Сумки переметные,
Разложили по снегу
Дар свой: ветки свежие
Ельника, сосенника
В серебристом инее,
Вереска зеленого,
Терпкого брусничника.
- Мы преддверье светлое
Солнечных обителей
Уберем с молитвою
Ветками душистыми.
Знаменуя радостно
Веру неослабную
Вечно юной зеленью
Дальней нашей родины.

// Тропинка. – 1908. – № 24. – С. 1013-1014.

Основа этого стихотворения – диалог не посвященных в таинства людей с загадочными странниками – носителями особого знания и исполнителями особой миссии. Топография пути странников описывается в романтико-фольклорных формулах. Знаменательно здесь упоминание тайны, которая указывает на скрытость сакрального события (рождения Солнца) и одновременно напоминает о христианском оформлении сакрализованных событий – о таинствах. Возможность христианской трактовки поддерживается и другими образами стихотворения: так, «*светозарные купола*» «*солнечных обителей*» [14, с. 1013] отсылают к архитектуре церквей и напоминают о монастырях, часто называемых обителями. Само странствие «посвященных» к месту рождения божества ассоциируется с паломничеством волхвов в Вифлеем, так же, как и дары, которые несут странники; несомненна, наконец, связь Христа с солнечными и с умирающими / воскресающими божествами различных религий и мифов. Не случайно и упоминание в стихотворении молитвы и «веры неослабной». Кроме того, странники еще на рубеже XIX – XX веков составляли особую прослойку русского населения: основной целью

странничества было посещение святых мест, а специфической «профессией» слепых странников – исполнение духовных стихов. Соответственным было и отношение к ним – как к людям, гораздо более сведущим в религиозных вопросах, чем обычный «поселянин». Впрочем, у О. Беляевской прямых христианских реминисценций нет: лирическими героями / рассказчиками у нее являются «непосвященные». Странники, говоря о том, что держат путь «посолонь», указывают на циклическую модель времени и на центральное положение в мировой иерархии Солнца, а не христианского Бога. Таким образом, мифологический контекст стихотворения расширяется, включая в себя народную солярную символику.

В уже цитированном стихотворении О. Беляевской «Светлый странник» также присутствуют точки соприкосновения с христианской образностью и одновременно – с мифологическими народными представлениями. Странник – как «посол Весны», и значит, связан с мифологической универсалией умирающей-воскресающей природы; с другой стороны, предположительно выстраивается связь олицетворенной Весны с традицией странничества, и, следовательно, с народной религиозностью. В этом смысле не случайно и упоминание в стихотворении вербы, связанной в церковной традиции с предпасхальным вербным воскресеньем. Противопоставление «темных» людей (т.е., определенно, непосвященных: «*Да его не признали мы, темные*» [13, с. 359]) и «светлого» странника указывает на его связь с эзотерическим знанием о скрытом «высшем» мире, каковой, надо полагать, представляют в стихотворениях О. Беляевской не получившие эксплицитного обозначения христианские небесные силы.

При всем своем различии земной и «иной» миры неотделимы друг от друга; христианская образность «опредмечивается», обретая сказочно-мифологические черты. Так, например, изображается идиллическая, созвучная народной религиозности картина мироздания в стихотворении О. Беляевской «Пастырь добрый»:

ПАСТЫРЬ ДОБРЫЙ

Солнышко вечернее у ворот на лавочке
В берестяных лапотках, в алой камилавочке.
От креста наперсного на груди – сияние,
В зёрнах четок искрится первых звезд мерцание.
Свет вечерний теплится на главе часовенки,
Стадо тучек-ярочек гонит месяц новенький.

// Тропинка. – 1911. – № 12. – С. 471.

Здесь «небесное», нисколько не снижаясь, обретает черты земного, земное озаряется светом «небесного», и весь мир существует в гармонии. Г.П. Федотов считал, что «русская народная религиозность должна быть названа софийной» [212, с. 65], имея в виду, что для народного русского сознания и «церковный» мир, и «природный» были хоть и различными, но в равной степени божественными. Подобные представления отразились и в стихотворении О. Беляевской.

С христианской традицией и у М. Пожаровой, и у О. Беляевской связано чудо (знаменательно, что проделки «низших» фантастических существ как чудеса обычно не воспринимаются), проявляющееся как «отмена» божеством им самим положенных «правил» [200, с. 30].

Стихотворение М. Пожаровой «Расцвет вереска» – легенда о создании чудесного прецедента природного явления:

Между соснами лесными с темно-бурыми стволами,
Между ельником смолистым и песчаными тропами,
Между грудями суровых цепенеющих камней
И с косматой сединою в забытых поникших пней, --
То темнее по лощинам, то карабкаясь на кручи,
Расстился, колыхался вереск жесткий и колючий,
Вереск грустно-трепетавший, обделенный красотой,
Но в безмолвии дышавший неразгаданной мечтой.
Раз, с вечернею зарею, серебрясь и розовея,
По лучам сошла на землю ослепительная фея,
Вся в сияньи, в одеяньи из небесной бирюзы,
С огневыми крылами златокрылой стрекозы.
И когда она порхала, вея нежным волхвованьем,
Перед ней склонялся вереск, опьяненный ожиданьем.
И везде, куда с улыбкой взор волшебницы упал,
Вереск, радостный и зыбкий, от блаженства расцветал.
И, осыпанный цветами, в блеске розово-лиловом,
Он раскинулся медвяным, сладко-дышащим покровом;
И лучи его ласкали, и шумя, зеленый лес
Прославлял напевом сосен чудо благостных небес.
А под утро, втихомолку, приглашала пчелка пчелку
С тонким гулом покружиться по сияющему шелку,
Там, где в новое убранство, в ткани яркие одет
Вереск, Богом забытый, светлый праздновал рассвет.

// Тропинка. – 1908. -- № 17. – С. 675.

Здесь обращает на себя внимание то, что фея (плод «языческой» фантазии) спускается на Землю в ответ на «мечту»-*молитву* вереска. Ее появление – сошествие с небес по вечерним солнечным лучам – к лицу скорее ангелу, чем хтоническому существу (которому было бы логичнее не спуститься с небес, а явиться откуда-нибудь из лесу). Вереск – невзрачный, «обиженный» и впоследствии награжденный за веру и терпение, также вполне органично выглядит в контексте народных религиозных представлений, для которых характерно сочувствие невинным страдальцам (для некоторых святых единственный залог святости – их «жалостливая судьба»). Вереск, в отличие от человека, не может получить небесное воздаяние за свою «обделенность» и потому заслуживает награды «благостных небес» на земле. «Легитимность» чуда, свершившегося с вереском, подтверждается «напевом сосен» и посещением цветов вереска пчелами – насекомыми, связанными в народных верованиях со Спасом и Богородицей [134, с. 357]. Наконец, непосредственное название Бога в последней строке определенно указывает на Божью волю как источник чуда и ставит Бога на вершину всемирной иерархии.

В стихотворении М. Пожаровой «Сон Гнедко» появляется ангел, который выполняет почти ту же функцию, что и ангелы в народных духовных стихах: он является вестником смерти и проводником души в иной мир (см.: [212, с. 58]). Но если в духовных стихах речь шла только о человеческих душах, то у М. Пожаровой говорится о «душе» коня (для которого уже способность видеть сны предусматривает возможность пребывать не только в «животном», «телесном» состоянии):

Родное село далеко...
Распряженный,
 привязан к телеге,
Скорбно дремлет усталый
 лохматых Гнедко
 У избенки чужой на ночлеге.

Зимняя полночь
 в серебряном блеске идет,
Сеет снежинки
 и вьюжную песню поет.
Зимняя полночь, старуха,
 Шепчет протяжно и глухо:
«Сны летают кругом,
Вдоль полей и дорог,
Над безмолвным селом,
От звезды к звезде.
Отдохни без тревог,
Ты давно изнемог
Под свистящим кнутом
В непосильном труде».

И видит Гнедко: в голубой полумгле
Приблизился путник с венцом на челе.
Улыбка его благодатно-светла,

Блестят за плечами два белых крыла.
И дрогнул Гнедко сквозь таинственный сон,
Неведомой силы исполнился он –
И в беге воздушном понес седока
Туда, где с землею слились облака.
И выше, все выше, в пучину без дна,
Где в облачной пене гуляет луна,
Где влажные звезды дрожат, как роса,
Где в царство Господне зовут небеса.
Раскрылась долина – вся в Божьих цветах,
И спрыгнул седок на медвяных холмах.
В нездешние страны примчался Гнедко –
И радостно ржет он и дышит легко.
Смарагдовый блеск излучает земля,
Разбегаются шелесты травные,
Волной нежноцветной струятся поля,
И колышутся тени дубравные.
Райская песня в лазури плывет,
И ликующий голос блаженно зовет:
«Горе развеялось. Кончен твой путь.
Здесь суждено отдохнуть... отдохнуть!»

// Тропинка. – 1911. – № 5. – С. 215-216.

Случившееся с Гнедко снова представляется как чудо. Путь Гнедко с седоком обозначен как путь в «царство Господне», а место их прибытия вполне можно квалифицировать как рай со всеми традиционными народно-мифологическими атрибутами.

Это «очеловечивание» природы – в смысле переноса на растения и животных таких чисто человеческих, согласно ортодоксальной теологии, преимуществ, как душа и Божия благодать, характерно практически для всех авторов «Тропинки». В поэзии О. Беляевской и М. Пожаровой, а также П. Соловьевой, С. Городецкого, отчасти К. Бальмонта и А. Блока сказочно-мифологического восприятия мира совмещается с религиозно-христианской трактовкой его явлений и событий, преломленной сквозь призму «примитивного» народно-мифологического сознания.

Проблема «земного» и «небесного», как известно, занимала многих символистов. В этом направлении двигался Д. Мережковский (а равно и другие приверженцы «нового религиозного сознания»), пытавшийся преодолеть «раздвоение плоти и духа, земли и неба, мира и Бога» [163, с. 66]. Несколько

иным путем (но со сходным результатом) шел Вяч. Иванов, сближая Христа и ницшевского Диониса. Однако если в этих случаях мы имеем дело с метафизическими или философскими выкладками, то О. Беляевская, М. Пожарова и др. авт. предпочли народно-христианскую мифологию.

Поэзию О. Беляевской и М. Пожаровой нельзя назвать символистской. Проявляющееся в их стихотворениях двоемирие статично – его наличие только констатируется, эсхатологические ожидания, характерные для младосимволизма, отсутствуют («холистская» утопия О. Беляевской связывается с сакрализованным прошлым); позиция автора в отношении мистического пассивна (о его теургической или даже демиургической роли не может быть и речи). Кроме того, символ как выразительное средство ими практически не используется.

В то же время целый ряд черт позволяет сблизить творчество обеих поэтесс с одним из предсимволистских течений – неоромантизмом. Это *отказ от бытописания* с переключением на *сказочные и мифологические сюжеты*, повышенный интерес к *фольклору*. Романтическое *двоемирие* в произведениях О. Беляевской и М. Пожаровой не только констатируется, но и становится основой относительно целостной картины мира – с земной реальностью, «продублированной» «сказочным» измерением (здесь время циклично) и таинственным, непознаваемым «иным» бытием, только иногда приоткрываемым, чтобы продемонстрировать относительность земных «законов».

Еще одна деталь, подтверждающая верность нашего предположения, – *связь неоромантизма с народничеством*. Так, Н. Минский начинал свою литературную деятельность как поэт-народник; характерна и читаемая в киевском кружке «Новых романтиков» литература – «с некоторым предпочтением художников демократической, околонароднической ориентации» [166, с. 148]. Однако в произведениях «новых романтиков» симпатии к народничеству проявлялись довольно своеобразно. Характерный пример – герой романа Иеронима Ясинского «Великий человек» художник Божинский, который, желая быть «народным», «помогает “простым умам” уйти от действительности ... в мир “высокого, неземного, идеального”, в царство “высшей правды, поэзии”» [166, с. 152]. О. Беляевская и М. Пожарова со страниц «Тропинки» тоже не рассказывают детям о тяжелой жизни трудового народа и не преподают необходимости трудиться и учиться (как это делали Н. Некрасов, И. Суриков и другие поэты той же ориентации, да и сами О. Беляевская и М. Пожарова до сотрудничества с «Тропинкой»), они уводят своих героев и читателей в мир сказки, тайны, фантазии, а иногда и прямо в рай.

Вместе с тем в их стихотворениях, печатавшихся в «Тропинке», как и в произведениях «взрослых» неоромантиков (а иногда и символистов, выросших на народническом искусстве), сохраняются штампы «народнической» риторики (показательна строка «*Ты давно изнемог под свистящим кнутом в непосильном труде*» [53, с. 216] в стихотворении М. Пожаровой «Сон Гнедко»), которые соседствуют не только с элементами романтической поэтики, но и с

некоторыми чертами, «предвосхитившими» символистскую эстетику и поэтику (наличие «запредельной» утопии – «золотого века» – в творчестве О. Беляевской; не только изобразительная, но и символическая колористика появления феи в стихотворении М. Пожаровой «Расцвет вереска»). Правда, о «предвосхищении» можно говорить только в контексте творчества О. Беляевской и М. Пожаровой, которые писали уже во время существования символизма, но сами по пути «новой» поэзии зашли «недостаточно далеко».

Одновременно с их произведениями в «Тропинке» печатались стихотворения К. Бальмонта, А. Блока, П. Соловьевой, А. Белого, Вяч. Иванова – поэтов, в большинстве своем следовавших символистской программе во «взрослом» творчестве и сумевших применить ее принципы в произведениях для детей.

Лекция 8

Эволюция символизма и детские стихотворения К. Бальмонта

Стихотворения К. Бальмонта, адресованные детям, появлялись в печати начиная с 1895 года в журнале «Детское чтение». В 1905 году в этом же журнале (№ 11) был опубликован цикл стихотворений «Светлый мир»; все они вошли в книгу «Фейные сказки», изданную в конце года. В 1906 – 1912 годах К. Бальмонт продолжал сотрудничать с детскими журналами («Тропинка», «Детское чтение», «Юная Россия»), где опубликовал еще ряд стихотворений. Как видим, его детская поэзия создавалась во время, охватывающее несколько периодов развития русского символизма.

«*Фейные сказки*» посвящены четырехлетней (на момент их выхода) дочери К. Бальмонта Нине. В книге три части («Фея», «Детский мир» и «Былинки»), которые можно рассматривать как циклы; их последовательность составляет «метасюжет» всей книги⁷.

В первой части земной природный мир противопоставляется «сказочному» миру фантазии. Земной мир изображается детально (одних видов живых существ и растений здесь упоминается не менее двух десятков). Но в центре внимания именно «фейное» освоение природного мира: в известном открывается чудесное, в видимом – то, чего не видно. Эту функцию поэт приписывает Фее («Чары Феи»): «*Кто так развежил облака, / Они совсем жемчужны? / И почему ручью река / Поет: мы будем дружны? / И почему так ландыш вдруг / Вдохнул, в траве бледней? / И почему так нежен луг?*» [2, с. 293]. Вывод подсказывает рифма: «*Это Фея*» [2, с. 293].

Однако «фейный» мир не имеет отношения к трансцендентному: «чары Феи» становятся принципом особого, сказочного преобразования и «удвоения» «земного» мира. Не случайно, побыв женой светляка, Фея в конце концов улетает с жуком бронзовкой. Если обратить внимание на корни имен ее компаньонов, получается, что она меняет *свет* на *бронзу*, то есть нечто невесомое, почти невещественное (и, по существу, принадлежащее «иному»

⁷ В. Брюсов замечал, что «Фейные сказки» «составляют единую “лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту”» [149, с. 193].

миру) на вполне ощутимый по виду и весу металл. В стихотворении «Фея и снежинки» Фея прямо названа «земной», в отличие от «снежных фей», которые спускаются с облаков.

«Фейный» мир изменчив, хаотичен. Особенно характерны в этом смысле семейные неурядицы, которые в «Фейных сказках» встречаются неоднократно. Например, в стихотворении «Наряды Феи» сообщается о свадьбе Феи и Светляка, а уже в следующем стихотворении, «Прогулка Феи», героиня подумывает, не променять ли своего мужа на мотылька. На этот раз Фея вовремя вспоминает о Светляке, однако из следующих стихотворений видно, что семья не представляет для нее никакой ценности. В стихотворении «Фейная война» мухи – союзники Светляка, воюющего против муравьев, – конечно же, за Фею. А в стихотворении «Фея за делом» она буквально «сдает» своих гостей-мушек пауку, то есть уничтожает друзей своего мужа. И в стихотворении «Беспорядки у Феи», где Фея – лирическая героиня, ее отношения с мужем тоже далеко не безоблачные («Пошла бранить я Светляка, / Чтоб не давать поблажки» [2, с. 294]); Светляк же, как выясняется, любит бывать в гостях у мухи, то есть тоже дает Фее повод для ревности. В стихотворении «Фея и бронзовка» Фея вообще покидает родной край в компании жука-бронзовки, забыв о Светляке окончательно⁸.

Семейное неблагополучие проявляется и в других стихотворениях сборника, выходящих за пределы «фейного» цикла. Например, кошкин дом «Погубила ревность злая» [2, с. 302]. Эфемерность и хрупкость (и то, и другое в буквальном смысле) счастливого брака следуют из «Детской песенки». Две счастливые семьи тут погибают в мгновение ока: «Но мгновенно улетел / Одуванчик белый. / Маргаритке был удел / Стать вдовой несмелой. / А с улиткой каблуком / Вмиг была расправа. / Что же стало с червяком, / Я не знаю, право» [2, с. 302].

В детских стихотворениях мотив семейного неблагополучия характеризует не только сферу взаимоотношений героев: он сигнализирует и о восприятии всей вселенной как хаотичной, поскольку семья для ребенка – это первый образец не только организации человеческого мира, но и миропорядка вообще.

С ранним символизмом, в контекст которого можно определенно вписать «фейный» мир, связано и то, что зло в нем никогда окончательно не побеждается. Фея часто испытывает негативные эмоции: гнев, усталость, нерешительность, неудовольствие, боль («Фея за делом», «Забавы Феи», «Беспорядки у Феи», «Фея в гневе», «Фейная война» и др.). И ни в одной из сказок (за исключением разве что довольно иронического стихотворения «Волк Феи») не происходит «перевоспитания» «злых» существ, предметов, действий и явлений в «добрые» – в лучшем случае речь может идти о наказании (как, например, произошло с угольком в стихотворении «Фея в гневе»). Фейная война, прекратившись с наступлением темноты, не исчерпывает конфликта

⁸ Муха является устойчивым мотивом раннесимволистской поэзии, связанным «с дионисийской сферой» [215, с. 101]; светляки присутствуют и в стихотворении К. Бальмонта «Нежные»: не довольствуясь «земной» любовью, они сгорают.

(который, правда, является следствием только прихоти «муравейного царя»). Стихотворение «Беспорядки у Феи» заканчивается тем, что Фея, его лирическая героиня, засыпает «*совсем, совсем не в духе*» [2, с. 294]. Фея устает даже от собственной безмятежности и доброты – ведь ей нужно отвечать взаимностью на влюбленность всего окружающего мира («Трудно Фее»).

Сомнение в реальности мира фантазии, свойственное ранним символистам, справедливо и для первой части «Фейных сказок». Постоянное обозначение Феи как «лунной», «изменчивой» позволяет отнести ее к разряду женских персонажей, связанных с *Луной* и нередких в поэзии раннего символизма (в противоположность «солнечной Нинике» – реальной живой девочке). На преобладание «лунных» символов над «солнечными» в раннем символизме обращает внимание А. Ханзен-Лёве. При этом акцентируется «вторично-производный характер лунного мира», ибо «луна не черпает свой свет ... в самой себе ..., но лишь отражает, передает свет солнца» и поэтому «может представлять лишь нечто “условное” и “неподлинное”» [215, с. 199]. Отмечается изменчивость луны, «постоянная несамостоятельность ... в ее метаморфозах» [215, с. 200]. В некоторых случаях в раннем символизме солярное начало замещается лунным (претерпевая соответствующие изменения), а функции Софии (солнечной Девы) или *sol rex* (царя-солнца) передаются «лунной жене». Нечто подобное происходит и в первой части «Фейных сказок». «Фейному» миру, таким образом, сообщаются все свойства мира «лунного»: изменчивость (это качество Феи неоднократно подчеркивается в стихотворениях); «неподлинность», условность; иллюзорность всех устанавливаемых в нем связей и взаимоотношений.

Условность «фейного» мира связана и с *игровым началом*, которое в первой части «Фейных сказок» реализуется согласно творческим установкам раннего символизма. Игра, отождествляемая с искусством, здесь «состоит в фиктивном, зачаровывающем ... круговороте, вечным кружением которого захвачен поэт-демиург» [215, с. 56]. Однако в «Фейных сказках» эта стратегия совмещается с особенностями детской игры, что делает условный «лунный» «фейный» мир гораздо более убедительным и живым. «Фейный» мир имеет сразу несколько признаков игры. Во-первых, можно говорить об ограниченности его пространства. Правда, не физического, а «пространства в сознании», или «пространства созерцания» [208, с. 227] (<-В.Н. Топоров, цитируя Н. Гартмана): все, что отмечено присутствием Феи, преобразовано ею и окружает ее, входит в игровое пространство; все, что за пределом ее досягаемости, остается «вне игры».

Конвенциональность характеристик «фейного» мира подтверждается «заговорщицкой» интонацией «Посвящения»: оговаривается специфика сюжета и персонажей – *Фейные* сказки; реакция читателя: «*После блеснешь мне зелеными глазками, – / В них не хочу я росинок*» [2, с. 287] и «*Чур, не пугаться*» [2, с. 287]. В стихотворении «Фея» Бальмонт говорит о сознательном выборе этой, а не иной (тоже возможной) игры: «*Ныне Фею выбираю / Музою моей*» [2, с. 288].

«Фейное» пространство тщательно обставляется различными предметами (В.Н. Топоров: для мифологического сознания типичен «тезис о первичности вещи и о том, что она “создает” пространство» [208, с. 238]) и населяется множеством побочных персонажей. Этот избыток подробностей, с одной стороны, делает «фейный» мир материальным, предметным, осязаемым, а с другой стороны, в очередной раз ограничивает пространство-время игры и круг игроков (не упомянутое – не «играет»). Неоднократно указывается на отделенность происходящего в «фейном» мире от реальной жизни. Как нам кажется, именно роль такого «ограничителя» исполняет подчеркнутая *миниатюрность* всего в «фейном» мире, приобретающая комический эффект⁹.

Иногда использование литоты становится основой для пародии, например, на шаблонные батальные сцены при описании воюющего Светляка: «С войском мушиным / Шел по долинам / В пламени грозном Светляк» [2, с. 296]. В любом случае, литоты, порождающие комический эффект, служат для отмежевания «фейного» мира от действительности, хорошо известной читателю.

Не-единственность «фейной» игры / сказки подчеркивается в стихотворении «Волк Феи», где «сталкиваются» сюжетные элементы сразу нескольких сказок. «Лилейный» Волк Феи изначально вовсе не беззлобен: это именно он когда-то («в старине былых годов» [2, с. 297]) съел бабушку Красной Шапочки, и тогда он был безусловно злым. «Перевоспитание» волка производится довольно зверским образом: «Но, когда Охотник рьяный / Распорол мне мой живот, / Вдруг исчезли все обманы, / Все пошло наоборот» [2, с. 297]. Лирический герой стихотворения также оказывается охотником. Его не удовлетворяет травоядный Волк Феи, и он уходит «в дремучий лес» на поиски «злющего» Серого Волка. Итак, автор отсылает читателя к еще одной сказке – русской народной. Между литературной сказкой Ш. Перро и русской народной сказкой не делается никаких качественных различий. Возможность же существования различных миров для разных сказок говорит об относительности каждого из них.

«Механику» взаимодействия с различными сказочными мирами К. Бальмонт вскрывает во **второй части** книги («Детский мир»), обращаясь к хорошо известным ребенку литературным и фольклорным мотивам, персонажам и образам – прежде всего заимствованным из русских народных сказок. К. Бальмонт не открывает для ребенка этот мир: предполагается, что читатель уже хорошо знаком с ним. Здесь происходит «*переоткрытие*»

⁹ Подобный пример использования литоты с комическим эффектом мы находим в стихотворении К.С. Аксакова «Мой Марихен так уж мал, так уж мал...». Здесь в каждом катрене миниатюрность Марихен создает комические ситуации: «Мой Марихен так уж мал, так уж мал, / Что из крыльев комаришки / Сделал две себе манишки / И – в крахмал!» [66, с.137]. И так далее. Ситуации, в которые попадает Марихен, имеют подчас весьма близкие соответствия в «Фейных сказках» Бальмонта: Марихен изготавливает себе предметы гардероба из «крыльев комаришки» и «скорлупы рачонка», зонтик – «из листика сирени», а Фея, «чтоб в замке приютиться, / Нужен лишь один листок, / Им же может нарядиться / С головы до ног» [2, с. 287]; и для Марихен, и для Феи ткань плетут пауки; Марихен заказывает себе фэтон из яичной скорлупы – Фея строит лодку из листка.

сказочного мира, игра с его образами, которая имеет вполне определенные закономерности.

В целом ряде стихотворений применяются *однотипные композиционные ходы*: в завязке задействованы сказочные герои, мотивы, сюжеты; развитие действия ломает сказочные каноны; развязка неожиданная, как правило, ироническая. Так, в стихотворении «У чудищ» в традиционный, «застывший» сказочный мир (где «*все как прежде*» [2, с. 300]) вторгается инородный по отношению к нему лирический герой. Он совершенно не считается с законами сказки, у него своя цель: «*Узнаю тайны – и был таков*» [2, с. 300]. В других стихотворениях от исходных сказок тоже осталось не более, чем «бусы Ведьмы» и «жемчуга Кощея».

Стихотворение «Зайнышка» – своего рода полемика с известной песенкой Ф. Миллера, завершающейся убийством зайчика. Здесь К. Бальмонт, переключаясь с множеством фольклорных «дописок» стихотворения, протестует против трагического финала: «*Зайнышку белого ежели убьют, / Что же нам песенки веселые споют!*» [2, с. 301]. Интересно, что под охраной всех сил природы оказывается не сам зайнышка, а литературная деталь произведений о нем – счастливый финал «веселых песенок». В стихотворении «Кошкин дом» народный сюжет также переосмысливается: кот и кошку губит несогласие в их семье, а мышка, подпалившая коту усы, торжествует.

В стихотворении «Сказочки» устанавливаются трехсторонние взаимоотношения: рассказчик – адресат / слушатель – рассказываемое произведение. Первое пятистишие стихотворения связано с рассказчиком, причем текст сказочки про петушка К. Бальмонт изменяет таким же образом, что и ранее – русские былины (за что его критиковал В. Брюсов), – вставляя для выравнивания ритма (хорея) односложные слова: «*Петушок, да петушок, / Золотой он гребешок*» [2, с. 301]. Во втором пятистишии сказку прерывает девочка, которая смеется, не желая «*говорить про петуха*» [2, с. 301]. Здесь реализуется анти-коммуникативный принцип, сигнализирующий, на наш взгляд, о перекодировке культурного значения сказки. В третьем, заключительном пятистишии повествование о строптивой девочке неожиданно переводится в лирический план: «*...И журчала нам вода, / Если б, если б нам всегда / В этих сказочках быть!*» [2, с. 301]. В этом случае «сказочки» утрачивают значение для их адресата и становятся знаком состояния детства, желанного для лирического героя.

В стихотворении «Глупенькая сказка» сказочный сюжет вообще оказывается второстепенным и вводится иронически: девочка, адресат сказки, спит и ничего не слышит (снова анти-коммуникация, на этот раз сводящая ценность сказки на нет). Стихотворение «Трясогузка» также заканчивается юмористическим разочарованием лирического героя: птица-«баловница» отвергает посвященный ей восторженный гимн. Еще в двух стихотворениях, «Гномы» и «Русалочка», иронически изображается восприятие мира сквозь призму сказки (характерное для «фейного» цикла): таинственные подземные гномы оказываются обычными кротами, а общение с русалками лирического героя «Русалочки» оканчивается полным конфузом: «*Мелькнул их рой, и был*

таков. / Я мокрый! Как мне стыдно!» [2, с. 305]. Таким образом, во второй части «Фейных сказок» любая сказочная реальность оказывается призрачной, и *притягательны сказки только потому, что связаны с детством.*

В финале второй части «Фейных сказок» возникает образ *рая*, также связанный с детством. Путь в рай, указываемый Бальмонтом, – мечта и сон («Колыбельная песня», «Испанские колыбельные песенки»; подобный путь указан и в более позднем стихотворении «Облачная лестница»). В стихотворении «Цветок» Бальмонт отмечает непостижимость волшебного мира; эпистемологическую проблему снимает эстетическая оправданность его существования: *«Но зачем разгадка снов, / Если нежен лик цветов, / Если вводят нас цветы / В вечный праздник Красоты»* [2, с. 309].

Образы *рая*, *цветка*, связанных с ними Весны, Звезды (именно с прописной буквы) выступают уже не как элемент игры, а как составляющие мифопоэтического описания мира, где выделяется оппозиция мира «земного» (природного и «сказочного»), сомнительного в своей ценности, и *сакрального мира «иногo» – мира детства.*

Тема многих из стихотворений *третьей части* книги («Былинки») – природа. Однако ее импрессионистическое описание зачастую служит иллюстрацией для философского содержания «Былинок».

В стихотворении «Лучше» К. Бальмонт формулирует свое поэтическое кредо, характерное для всей книги: шуму и грому он предпочитает «тиховейную» сказку, огромному и величественному – маленькое и скромное: *«Я не хотел бы стать грозой, / В ней слишком-слишком много грома. / Я б лучше сделался росой, / Ей счастье тихое знакомо»* [2, с. 309].

Отсюда и внимание к тихому, незаметному, малому в природе. Уникальным явлением оказываются огни в капле росы («Росинка»): *«Их еле заметишь, / Так малы они. / Но где же ты встретишь / Такие огни?»* [2, с. 311]. По-своему прекрасны «кораллы зеленые мишинок» [2, с. 311] на огромных соснах («Лесные кораллы»). Малые явления вписываются в своеобразную иерархию: они существуют рядом с большим, даже огромным, но независимо от него и имеют не меньшую ценность. Вероятно, точно так же миниатюрный мир «фейных» сказок, соотносящихся с детством, может быть вписан в «большой» «взрослый» мир.

В первой части книги литота выполняла игровую функцию, описывая свойства сказочного «фейного» мира, в «Былинках» же *малое, тихое, нежное конституирует «иной», идеальный мир.* Его знаками является и ряд образов-символов, встречающихся на протяжении всего сборника: Весна / Май, Утро / День, сон, сказка, поцелуй, улыбка, нежность, причуда. В третьей части книги все эти образы помогают восстановить связь с миром детства – через воспоминания, встречи с детьми. Таким образом выстраивается временная ось картины мира в «Фейных сказках»: «взрослому» и «детскому» лирическим планам стихотворений соответствует «двойничество» их героев, реализуемое как «столкновение асинхронных аспектов ‘я’» [215, с. 79], из которых один («профанный») принадлежит к «взрослому» миру, а другой («сакральный») – к миру детства.

В условиях двоемирия в «Былинках» особое значение приобретают понятия *связи* и *возвращения*. Связь может пониматься как связь душ (символически выраженная, например, через природные образы в стихотворении «Паутинка» – не исключено, что речь здесь идет о душах взрослого человека и ребенка). Мотивы детского воспоминания и «иного» «нового» мира совмещаются в стихотворении «Бессмертники»: *«Бессмертники, вне жизни, я мальчик был совсем, / Когда я вас увидел, и был пред вами нем ... Бессмертники, я знаю. Чего нам медлить тут? / Мы жили здесь. Довольно. Нас в новый мир зовут»* [2, с. 315].

Связь времен может осуществляться и через годовой цикл. Сразу же за стихотворением «Бессмертники» следуют несколько стихотворений об осени. В них, как и в более поздних детских стихотворениях, постоянно повторяются указания на связь осени с весной: *«Осень, я тебя люблю, / Так же, как Весну»* [2, с. 316] («Веселая осень»). Осень может ворожить о весне, предсказывать ее, как, например, в стихотворении «Осенняя радость»: *«Осень, в желтых листьях, в нежной позолоте, / Медленно колдует. Что нам суждено? ... Пляска желтых листьев завершится Маем. / Лютики засветят снова по лугам»* [2, с. 316]. В результате весна становится точкой притяжения всего годового цикла. То же мы видим в некоторых стихотворениях, связанных с зимой: *«Миг за мигом в Небе вьются звездовидные снежинки, / С ветром падают на землю, и лежат, как белый слой, / Но снежинки сон лелеют, то – цветочные пушинки, / Нежный, свежий одуванчик с влажной весной»* [2, с. 321] («Одуванчик»). Или в стихотворении «Зима»: *«Но солнце любит круг. Оно хранит Весну. / Опять вернется Молодая»* [2, с. 320].

Годовой цикл в «Фейных сказках» не замыкается традиционно – последовательным выстраиванием произведений по временам года (как, например, в книгах П. Соловьевой «Елка», А. Блока «Круглый год», С. Городецкого «Ия», А. Ремизова «Посолонь»). В «Былинках» собраны рядом стихотворения, посвященные осени («Веселая осень», «Осенняя радость», «Осень», «Осенний воздух»), переходу от осени к зиме («Изморозь», «К зиме») и зиме («Зима», «Одуванчик», «Снежинки»), о лете говорится только мимоходом. Зато весна «растворена» во всем сборнике, начиная от «фейного» цикла, где постоянно упоминается Май, и заканчивая стихотворениями о природе, где весь круговорот времен постоянно возвращается к весне, символическими синонимами которой становятся Утро и детство.

В «Былинках» детство и тесно связанные с ним сказки (в том числе «фейные»), которые получают аналогию со всем малым и незаметным в мире, вписываются в контекст двоемирного вселенского пространства – времени, обеспечивая проницаемость границы между мирами *realia* (в данном случае – миром «взрослых») и *realiora* (соответственно, миром детства), разделенных прежде всего по временной оси. В пространственном отношении большее вмещает в себя меньшее, хотя живут они автономно, во временном отношении Весна=Утро=детство оказываются отправными точками в круговоротах различных масштабов, занимая отмеченное место во временном цикле. Еще одной важной *символической отсылкой к миру детства* являются сказки: не

случайно вторая часть книги, в которой существенное внимание уделяется восприятию сказок ребенком и самим поэтом называется «Детский мир».

В *позднейших стихотворениях* К. Бальмонта (1906 – 1912) усиливается влияние фольклора (как источника образов, персонажей или образца для создания собственных)¹⁰. Мифопоэтическая картина мира характеризуется прежде всего неоднородностью времени, неодинаковой оценкой различных его периодов. Здесь сохраняется свойственная «Фейным сказкам» оценка детства как периода цельности и понимание его как «мира иного». Кроме того, выстраивается более универсальная модель круговорота времен, показанная чаще всего через сказочные образы-олицетворения.

Персонифицированные времена года и природные явления – наиболее частые персонажи стихотворений этого периода. В центре годового круговорота – Весна; актуализируются связанные с ней образы народной поэзии и солярная символика. Весна («*Красная Сестра*» [66, с. 436]) приходит в алой парче к своему «*Братцу*» – Солнышку, чтобы изгнать тьму и ее поклонницу – Ведьму-Зиму, «*Ягу*» («Алая парча»). В другом случае Весна и «Солнышко-вёдрышко» сливаются в образе «красной девицы», которой надоело ходить по «синему полю» неба, и она спустилась на «зеленое поле» земли. «Изоморфизм» двух «полей» в этом стихотворении мы расцениваем как указание на однородность «земного» и «небесного», отсутствие у Бальмонта оппозиции «земли» как «тварного» мира и «неба» – как «божественного», в отличие от поэзии О. Беляевской, М. Пожаровой и П. Соловьевой. В указанных стихотворениях К. Бальмонта выстраивается иная оппозиция: темной холодной (профанной?) Зимы и многоцветной, теплой, светлой¹¹ (сакральной?) Весны. Праздник встречи Весны у Бальмонта обставлен в соответствии с солнцепоклоннической народной традицией: жаворонки из теста, круглый хлеб, выносимый на поле, обряд, связанный с «березкой», песня-веснянка («Праздник весны», 1907, «Юная Россия»).

Взаимодействие различных времен года часто представлено как спор или битва (по Й. Хейзинге, оба вида деятельности являются игровыми). Столкновение персонифицированных Зимы и Весны в стихотворении «Сретенье» (1908, «Юная Россия») заканчивается мирно: «врагинь» примиряет цвет вишен, совмещающий «весенние» и «зимние» свойства, – живой, но белый, как снег. Спор между временами года становится темой сразу двух стихотворений. В первом из них, «Узорный сарафан», спорят Осень, которая хочет нарядить поля, и Зима, желающая положить их «под холстинку». При «пособничестве» «двуличного» ветерка побеждает Весна (дословно – «*Март и Апрель*» [66, с. 438]), наряжая землю в сарафан цветов. В стихотворении «Золотое слово», которое тоже начинается со спора Осени и Зимы («*Я озолочу*» – «*Как я захочу*» [66, с. 439]), в дело сразу вмешивается Весна и «золотит» все,

¹⁰ Знаменательно, что в этот период Бальмонт и во «взрослой» поэзии обращается к народному творчеству. Это нашло отражение в его книгах «Злые чары» (1906), «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1909).

¹¹ Знаменательно, что этот же эпитет названные выше писательницы устойчиво связывали с предметами «божественного» мира.

к чему ни прикоснется. Таким образом, Весна оказывается союзницей Осени, а Зима – поверженной противницей обеих.

В стихотворении «От птицы к птице» (1907, «Юная Россия») птицы выступают как символические соответствия сразу нескольких временных циклов – годового, суточного и круговорота человеческой жизни.

Ласточка и соловей, упоминаемые последовательно, символизируют смену весны – летом и дня – ночью. С упоминания весны начинается каждая из трех строф стихотворения (в «птичьем» выражении – дважды с ласточки и один раз с жаворонка). Круговорот дня и ночи связан с характерным для творчества К. Бальмонта культом мгновения («*Пенься, мгновение, будь многопенней, / Свежих мгновений нам, ветер, навей*» [66, с. 435]). Жизненный цикл человека обозначен кукушкой, отсчитывающей годы. Замыкается он «приобщением к земле». Стихотворение заканчивается своеобразной загадкой: «*В осень же спросим про все – журавлей*» [66, с. 435]. Журавли, перелетные птицы, как известно, улетают осенью и возвращаются весной (что тоже стало литературным «общим местом»). Зима, таким образом, выпадает из круговорота времени – в стихотворении она, как и человеческая смерть, не упоминается.

Круговорот времен года у К. Бальмонта можно рассматривать как *вариант солярного мифа*. В роли солнечного божества (солнечной Девы) выступает Весна (часто в союзе с самим Солнцем, иногда – с Осенью), в роли ее противника (злой колдуньи, «Яги») – Зима. Если, сравнивая годовой круг с жизненным, Зиме можно соотнести со старостью, смертью, то Весна соответствует детству. Особенное внимание Бальмонта к весне и осени (переходным периодам от холода к теплу и наоборот), а также культ мгновений, сменяющих друг друга, указывает на предпочтение, отдаваемое «становящемуся» перед «ставшим». Эта особенность, а также абсолютное преобладание солнечной символики в детских стихотворениях Бальмонта 1906 – 1912 годов позволяет отнести их к «мифопоэтическому» символизму. А в целом мы можем сказать, что даже в эпоху «эстетического бунта» детская поэзия символизма тяготела к «эстетической утопии».

Лекция 9

«Мифопоэтический» символизм в детской поэзии

Детские произведения Поликсены Соловьевой (Allegro) многочисленны и разнообразны по жанрово-видовому составу: это и драматургия, и проза, и поэзия (в отличие от творчества О. Беляевской и М. Пожаровой, которые тяготели к «чистой» лирике или лиро-эпике с короткой фабулой. Даже то, что могло бы послужить материалом для больших эпических полотен, они подают «свернуто», практически не пытаясь создать иллюзию течения времени). Для П. Соловьевой обычны большие стихотворения и поэмы, тяготеющие к жанру литературной сказки и приключенческой литературе (поэма «Как бесенок попал на елку», эпическая по преимуществу поэма-сказка «Куклин дом», стихотворная сказка «Приключения Кроли», генетически восходящая,

вероятно, к европейскому животному эпосу). Создавала П. Соловьева и чисто лирические стихотворения, и чисто игровые произведения – шарады и загадки (книги «Разгадай-ка», 1910, «Головоломка», 1914).

У П. Соловьевой также подчеркнута разграничены «земля» и «небеса», причем в земном мире содержится дополнительное «сказочное» измерение (особенность, как мы можем заметить, чисто «детская»). Природа даже в относительно «реалистических» произведениях исполнена чудес и одухотворена. В некоторых произведениях мифологическое начало преобладает. Характерно в этом плане стихотворение «Старый месяц», изображающее один из моментов космической эволюции:

В небе плакал месяц старый:
- Прожил, прожил жизнь свою!
Восходя, рождал пожары,
А теперь едва встаю. –
Дымки-тучки проползали,
Утешали старика,
Тихо, ласково шептали:
- Будет смерть твоя легка. –
Не унялся круторогий,
Не утешился старик:
- Был великий, стал убогий,
В небе царствовать привык,
А теперь никто не знает
О моей ночной поре
И никто не замечает,
Как бледнею на заре. –
И взмолился старец Богу:

- Жизнь мою, Господь, продли,
Дай мне новую дорогу,
Загореться повели. –
Внял Господь его молениям,
И на ангельских крылах
Полуночным дуновеньем
Пролетел он в небесах.
Всемогущею десницей
Старый месяц раздробил,
Зажигая вереницей
Новых блещущих светил.
Так не умер месяц старый,
Нам преданье говорит,
И в ночи, золотожарый,
Гроздью звездною горит.

// Тропинка. – 1908. – № 8. – С. 334-335.

В этом «предании» (так обозначает жанр произведения автор) о чудесном космогоническом прецеденте присутствует и главный вершитель чудес, управляющий всем миром, – Бог. Однако тема космогонии у П. Соловьевой на этом исчерпывается. В ее авторском мифе наиболее серьезно разрабатывается «*божественное*» (в основе – христианское) *обоснование «земных» событий*, а также *церковные праздники*. Причем «праздничные» стихотворения П. Соловьевой – не дань традиции, а выражение глубинных убеждений писательницы.

Наиболее полно авторская картина мира П. Соловьевой воспроизводится в книге «*Елка*» (1907). Сборник имеет единый временной стержень (последовательность стихотворений определяется временем действия – по годовому кругу, начиная с зимы) и заканчивается словом «всё». Это свидетельствует о том, что книгу правомерно рассматривать как единый текст. Мифологическое представление о *цикличности времени* наиболее устойчиво и доступно ребенку (мышление которого мифологично). Но временная модель сборника имеет 2 уровня. Циклический круговорот предстает как «профанное» время, из которого возможен прорыв – в вечность («Елка и осина», «Как бесенок попал на елку»). Важно и то, что год у П. Соловьевой, в соответствии с христианской традицией, начинается с зимы.

Миф П. Соловьевой основан на христианских представлениях, хотя далеко не ортодоксальных. Еще одна из его основ – мифологема *мирового древа* – в данном случае елки. У елок Соловьевой можно выявить по крайней мере два яруса: *корни* – дом различных существ, вплоть до бесенят, и *верхушка*, которая представляет собой крест и которую можно однозначно трактовать как знак высшего, духовного смысла елки, ее «божественной» принадлежности. Само дерево объединяет эти два уровня.

Книгу «Елка» открывает одноименное стихотворение, которое посвящено празднику Рождества Христова:

посвящается Наташе
Ты не даром вырастала
В тихом сумраке лесном
И с молитвой поднимала
Ветви стройные крестом.
Строгой зеленью одета,
Свой наряд всегда храня,
С верой ты ждала рассвета
Уготованного дня.

Внял Господь твоим желаньям,
И пришла твоя пора,
Ты упала с содроганьем
Под железом топора.
И, внимая песням рая,
Светом ярким облита,
Прославляешь, умирая,
В мир грядущего Христа.

Авторы-современники обычно освещали «елочную» тематику несколько иначе. Например, в раннем стихотворении О. Беляевской «Елка» (1890) новогоднее убранство и шумный чужой дом для елочки – «*грустная неволя*» и «*горе тяжелое*» [66, с. 365]. В стихотворении Р. Кудашевой «В лесу родилась елочка» (1903) елка – чудесная лесная гостья на детском празднике. Все религиозные реминисценции здесь остаются скрытыми или вообще отсутствуют. У П. Соловьевой, напротив, **мистический смысл** происходящего становится определяющим. Крестовидная верхушка елки определяет ее предназначение – это молитва и ожидание сочельника, когда елку срубят. Насильственная смерть во имя Христа для нее наивысшее счастье.

В контексте всей книги образ елки становится символическим. В стихотворной сказке «Елка и осина» параллель елки и Христа (оба – искупительные жертвы) получает эпическое расширение: елка, умирая, искупает «*невольный грех*» [70, с. 48] осины. Большую роль в этом произведении играет народная символика деревьев. Осина из-за ее природных и легендарных особенностей у многих народов, в том числе славянских, считается проклятым деревом. Народно-христианская мифология объясняет это следующим образом: «во время крестного пути Христа осина не склонилась перед ним и не дрожала от жалости и сострадания ...; прутья, которыми бичевали Христа, и крест, на котором его распяли, были осиновыми; на осине удавился Иуда» [207, с. 266], за что дерево и было наказано. В сказке Соловьевой дрожание осины – следствие «родового проклятия»: «– *Я дрожу от печали и страха: / Род несчастный наш проклял Создатель. / Говорят, в час ночной на осине / Удавился Иуда-предатель*» [70, с. 48]. Ель, сжалившись над соседкой, искупает ее грех в рождественские праздники, когда многим елкам выпадает счастье умереть «за Христа» [70, с. 48]. В последние свои минуты она молится за осину. В предсмертном сне елка видит, что они стоят в летнем лесу рядом, и осинка прощена – «*в вечности*» [70, с. 48] она уже не дрожит.

Рождество и елка появляются и в стихотворной сказке «Как бесенок попал на елку». В этом произведении присутствуют эсхатологические мотивы: герой-резонер, мудрый и добрый старик живет в лесу и помогает зверям, поучая звериных детенышей: *«Не вечно в плену вы<, > откроются двери: / “Вся тварь свободится”, апостол сказал, / Надейтесь и ждите – Господь обещал»* [70, с. 9]. Знаменательно, что «земной» мир в поэме обозначен как «плен», то есть состояние неудовлетворительное и вполне соответствующее состоянию «богооставленного» мира в христианстве. «Освобождение всей твари» означает воссоединение «тварного» мира с «нетварным», но, с другой стороны, новообретение вечности оказывается сродни возвращению в невинное состояние, свойственное детству. В детстве же, по мнению П. Соловьевой, все существа безгрешны, не знают зла. Даже маленький бесенок, существо, враждебное Богу, не составляет здесь исключения, и когда звери не хотят пустить его на елку (на важный *христианский* праздник!), за него заступается медведь: *«Ну, положим, он бесенок, / Будет гадости творить, / Но теперь еще ребенок, / Отчего ж не пропустить?»* [70, с. 30]. С позиций церкви такое «оправдание нечистой силы» невозможно, а на фоне народно-христианских представлений оно вполне убедительно.

Помимо стихотворений с «религиозным» подтекстом в сборник входят вполне «обычные», вне его контекста даже «реалистические», изображающие мир детских забав, игр, жизнь природы. Эти стихотворения в наше время довольно часто попадают в хрестоматии для детского сада и другие подобные издания. Но в контексте сборника они получают звучание «с поправкой» на его смысловую доминанту.

Елка не случайно вынесена в название книги. С этим символическим образом связаны стержневые, прежде всего нравственные, идеи (всепрощение, любовь, сострадание, самопожертвование), составляющие основу художественного мироздания сборника. Елка в качестве «божественного» дерева совмещает в себе функции мифологического *arbor mundi* и символического воплощения христианских идей.

Религиозно-мифологическая подоснова художественной вселенной П. Соловьевой *за пределами книги «Елка»* раскрывается в стихотворениях на евангельские сюжеты и в произведениях, посвященных церковным праздникам.

Наиболее сложное с точки зрения организации художественной вселенной стихотворение – «Благовещенье».

Солнце в узкое окно бросало	Над тем, что будет скоро, что было...
Золото весеннего напева.	Ветерком весна лучистая
Неподвижен был занавес алый.	В светлую храмину дверь отворила.
Великую книгу читала Дева.	
	Мудрой книги сказанье вещает
И думала, опуская вежды:	О суде, о родившемся Боге.
- Как счастлива будет Матерь Бога!..	Дева глаз от букв не поднимает,
Лепестково-белые одежды	Но слышит, кто-то стоит на пороге.
Падали складками нежно и строго.	
	Как пламя, дрогнул занавес алый,
Задумалась Дева Пречистая	Тихо качнул тенью голубую,

И слышится голос небывалый:

- Радуйся, Мария, Господь с Тобою!..

// Тропинка. – 1910. -- № 6. – С. 299.

Здесь парадоксальна сама ситуация: Дева Мария накануне Благовещенья читает в «Великой книге» о том, что еще не произошло. Сама героиня находится «вне времени», стараясь осмыслить происходящее с ней вне его течения. Описываемый момент выпадает из общего хода «земного» времени: «весна лучистая» остается **за порогом**, «весенний напев» – за «**узким окном**». Дева Мария отделена от всего мира и пространственно – она находится в «светлой храме». Эпитет «светлый» тут (как и в поэзии Беляевской, Пожаровой, Бальмонта) сигнализирует об отношении определяемого им понятия к сфере «божественного». Граница между «храминой» и остальным миром обозначена четко. Во-первых, это окно – «узкое», ограничивающее сообщение между «мирами» внутри и вне, в том числе для ветра, и поэтому «занавес алый» (обратим внимание и на цветовую символику!) в начале произведения неподвижен. Во-вторых, это порог, на котором стоит архангел, готовый возвестить о будущем чуде (о котором Дева Мария только что прочитала). Впрочем, размежевание между «храминой» Марии (соотносящейся с божественным миром) и всем остальным миром («земным») не абсолютно. Весна на улице, возрождение природы, безусловно, соотносится с вестью о грядущем рождении Бога; «*золото весеннего напева*» [67, с. 229], то есть солнечные лучи, также явление не целиком «тварной» природы: золото, золотое, так же как и свет, светлое у П. Соловьевой чаще всего атрибут божественного. Вход в «храмину» (кстати, находящуюся на земле) не закрыт для «земных» явлений: дверь отворяет «*ветерком весна лучистая*» [67, с. 229]. Все это позволяет говорить если не о слиянии, то об активном взаимодействии «небесного» и земного миров, о максимальном приближении «земного» мира по своей природе к «небесному», что вполне соответствует духу готовящегося свершиться чуда.

Вообще, по П. Соловьевой, вся природа – «христианка» или мечтает стать таковой, да и мир «божественный» также стремится к сближению с земным. Стихотворение «Свете Тихий» демонстрирует именно такое обоюдное стремление к слиянию двух различных природ:

В сельском храме, простом, убогом,
Свет вечерний на лике строгом.
К ветхой ризе он льнет, алеет.
Вздых молитвы под сводом реет.
Меркнут окна, чуть рдеют главы.
«Свете Тихий Святыя Славы...»

Встретив вечер за день вчерашний.
Тихо молвит: «Леса, долины,
Небо гаснет, но свет единый
Ждите завтра, молясь, с утра вы...
Свете Тихий Святыя Славы...»

Ангел сходит к земле с приветом,
Весь одетый вечерним светом.
Молит Бога над темной пашней,

Вторят росы, вздыхают травы:
«Свете Тихий Святыя Славы...»

// Тропинка. – 1911. -- № 19. – С. 695.

Существенную роль здесь играют образы, связанные с лучами, светом, пронизывающим все описываемое пространство. В первой строфе небесный свет озаряет икону и ризу внутри храма. Две последние строки строфы – уже взгляд на храм извне. Далее изображается еще более масштабная картина –

фактически, устанавливается связь между «небом» и «землей». Молитва ангела над пашней низводит на землю покой и одновременно предвещает единение земного мира с «божественным». «Росы» и «травы» (порождения, безусловно, «земли») также возносят молитву к Богу, повторяя строку из Всенощного бдения. Символическое сближение света вечернего солнца и Света духовного, «божественного», озаряющего «земной» мир, создает впечатление полной гармонии, почти свершившегося слияния «земли» и «неба», неизбежного в будущем и неявно присутствующего в настоящем.

Мистическое осмысление у Соловьевой иногда получают даже политические события. Так происходит, например, в стихотворении «5 марта 1861 года», написанном к 50-й годовщине освобождения крестьян – акта довольно сомнительного и половинчатого. Это событие у Соловьевой соотносится с прощенным воскресеньем накануне Великого поста. Пора «зимней тьмы» здесь сравнивается с неволей, весна – с освобождением. Землю и небо соединяет колокольный звон, возвещающий «*весть золотую*» («божественную») «*исстрадавшимся, дальним, безвестным*» [73, с. 143], то есть тем, кто полностью соответствует народным представлениям о святости, с призывом в духе народного благочестия: «*Осени себя знаменем крестным, / Труд свободный подьемли, народ!*» [73, с. 143]. Мистическое осмысление неоднозначного события русской истории позволяет стихотворению не превратиться в факт политической пропаганды.

Соловьева использует *постоянные метафоры и эпитеты*, описывающие явления «иногo» мира. Образы, связанные с семантикой света, практически всегда не указывают на зрительное восприятие, а являются символами «небесного» мира; подобное значение имеют и слова «золото», «золотой». Лучи и колокольный звон (часто в конгломерате) исполняют функцию связи между «землей» и «небом», в полном соответствии с мифопоэтическими символистскими принципами. Эти понятия и образы, наряду с образом-символом елки, в мифологической картине мира Соловьевой оформляют «небесный» ярус, по подобию которого стремится существовать и «земной».

Помимо «мифологизированных», в творчестве поэтессы встречаются произведения с несколько иным подходом к изображению мира. Это, во-первых, эпические стихотворные повествования о приключениях, а во-вторых, произведения, основанные на словесной или образной игре, – шарady и загадки. И в тех, и в других (исключение – поэма «Как бесенок попал на елку») имплицитное присутствие религиозного подтекста устанавливается только в контексте всего творчества Соловьевой.

«Приключенческие» произведения представляют собой различные модификации *литературной сказки*. И.Г. Минералова выделяет, в зависимости от степени близости к произведениям устной словесности, следующие типы литературных сказок:

1. Запись народных сказок.
2. Обработка, адаптация фольклорных записей сказок...
3. Авторский пересказ...

4. Авторская сказка (в ней создана своя собственная внутренняя форма, фольклорное используется с иной, художественно оригинальной семантикой...

5. Стилизация и пародия (это путь от литературной реальности навстречу фольклорному образцу с разной художественно-педагогической задачей)...

6. Собственно литературная сказка» [164, с. 72].

Поэмы-сказки Соловьевой соответствуют нескольким из этих модификаций: «Медведь и лиса» – авторский пересказ (сказка переписана тоническими стихами с полным сохранением исходного сюжета; кроме того, П. Соловьевой принадлежит прозаическое авторское переложение нескольких народных сказок); «Небесная избушка» – авторская сказка (если принять предположение о сознательном изменении посыла фольклорных сказок-источников); «Приключения Кроли» – авторская сказка; «Как бесенок попал на елку» и «Куклин дом» – собственно литературные сказки.

«*Небесная избушка*» – на первый взгляд, контаминация нескольких сказочных сюжетов, мотивов и образов. Здесь обнаруживаются сюжетные элементы русских сказок «Крошечка-Хаврошечка» / «Буренушка», «Петух и жерновцы»; распространенные в фольклоре и насыщенные мифологическими смыслами образы козы, горошинки; наконец, мифологема дома – своего и чужого, «иномирного». Однако сказочные мотивы у П. Соловьевой переосмыслены и перегруппированы. Соответственно изменяется и «мораль» сказки. Во всех упомянутых народных сказках прославляется трудолюбие и скромность либо содержатся отголоски тотемных мифов; преодоление границ между мирами здесь – один из необходимых этапов пути героя. В «Небесной избушке» П. Соловьевой финал, неожиданный и даже абсурдный (после всех пережитых приключений герои вдруг «упали и пропали»), демонстрирует полный разрыв между «земным» и сказочным «небесным» миром. Единственное, что с необходимостью следует из сказки, – недопустимость нарушать запрет на вторжение в иной мир. Мы видим в этом «возвращение» к более ранней, чем символистская, неоромантической модели мира, для которой не характерно представление о возможности поглощения «земного» мира «иной», идеальной реальностью. В том же духе романтической сказки написан еще ряд произведений П. Соловьевой. Так, в стихотворении «**В лунной тишине**» герой-повествователь без тени сомнения описывает мышку ростом с «приготовишку» (то есть ребенка лет семи – это обозначено как *чудо*), которая по ночам играет менуэты на давно молчащем «пьянино»:

Однажды в ночь бессонную

Я слышу в тишине

Возню неугомонную

И беганье в стене.

Потом чуть слышны шорохи,

Как будто кто скребет

И тихо движет ворохи

Забывших старых нот.

Вот, точно вздоха медного

Печальный звук летит...

Мое пьянино бедное!

Оно давно молчит.

Так кто же ночью лунною

Мог ноты разбирать

И тихо сердце струнное

Заставил вновь вздыхать?

Надевши туфли-котики,

Неслышно зашагал

Я к двери библиотеки
И – чудо увидал:

Пред поднятою крышкою
Пбянино – лунный свет,
И ясно вижу мышку я, –
Играет менуэт.

Ведь мыши – вещь обычная,
И с ними я знаком:
Зверушки преприличные,
Но чудо было в том,

Что не казалась мышкою
По росту мне она,
Скорей пригодишю:
Косица, бант, спина...

То не было ль видение?
Сказать я не могу,
Но чувствовал смущение:
Стою и – ни гу-гу!

А лапочки мышинные
По клавишам скользят,
И песенки старинные
Плывут, дрожат, звенят.

Примечательно, что герой никак не пытается объяснить странное явление и безоговорочно верит в истинность происходящего. Знаменательно и время, в которое у П. Соловьевой наиболее часто случаются чудеса, – ночь (как и у многих романтиков).

Кроме того, в творчестве Соловьевой есть стихотворения, просто и, можно сказать, «реалистически» воссоздающие мир детства. Вот – игровое стихотворение-шутка о жителях двора:

ЦЫПЛЯТА

Играл цыпленок с братом.
«Ты хочешь быть солдатом?»
Спросил он. «Ты ведь мал.
Я больше и умнее,
Во всем тебя сильнее,
Я буду генерал».

А вот – похождения самого юного героя:

РАЗБОЙНИК АЛИ

Я был маленький мальчик с утра,
А теперь я – разбойник Али.
Я нагребил немало добра,
Я врагов потопил корабли.
Был я ранен в жестоком бою,
Но о ранах не стоит тужить.

Я тихо чиркнул спичкою, –
Все скрылось в тот же миг.
Взметнувшись, бант с косичкою
Исчезли между книг.

Но знаю, в ночь бессонную
Она придет опять,
Чтоб песней тихозвонною
Мне душу утешать.

Вновь спустит косу длинную
На кругдый табурет.
За песенкой старинною
Раздастся менуэт.

Увидев бант с косичкою,
Замру я у стены.
Не стану чиркать спичкою
Средь лунной тишины.

Под песенку старинную
Пусть гаснут фонари:
Я музыку мышиную
Рад слушать до зари.

// Тропинка. – 1911. – № 7. – С. 295-297.

Брат младший согласился.
С ружьем ходить учился.
Устроили парад.
Ученье шло исправно.
Кричал брат старший:
«Славно!»
Меньшой:
«Стараться рад!»

Я разбойничью песню пою,
Чтоб для слабых примером служить.
Я на землю сошел с корабля,
Я спустился в глубокий овраг,
Там, где жгучим листом шевеля,
Ждет крапива, смертельный мой враг.
Я и вправо и влево рубил,
До вечерней сражался зари.

Весь крапивный народ победил,
Но... на пальцах моих пузыри.
Левый локоть ушиб я о пень
И штанишки испачкал в земле,
Но не даром приплыл в этот день

Я в овраг на своем корабле:
Победил весь крапивный народ
Я до края овражной земли...
Слышу: ужинать мама зовет...
До свиданья, разбойник Али!

Оба эти стихотворения входят в книгу «Красное яичко», изданную в соавторстве П. Соловьевой и Н. Манасеиной и адресованную детям младшего возраста. «Религиозное» название здесь свидетельствует, пожалуй, только о том, что эта книга – пасхальный подарок малышам.

Поэма «*Приключения Кроли*» – дань иной традиции: здесь ощущается переключка с *животным эпосом*. Один из возможных образцов – французский эпос о лисе Ренаре, переведенный П. Соловьевой в 1910 году («Жизнь Хитролиса»). Уже в этом переводе внимание сконцентрировано не на социальном или мифологическом подтексте, а на авантюрном приключенческом сюжете. Хитрый и ловкий герой всегда с честью выходит из затруднительных ситуаций, посмеиваясь над своими противниками. Победы Хитролиса и составляют главный смысл повествования и вызывают наибольшее удовольствие читателей.

Подобным образом строятся и «Приключения Кроли». В этой сказке картина мира подчинена развлекательной, включающей игровые моменты задаче повествования, но в то же время она сохраняет многие архаические черты, свойственные мифам и позже – эпосу и сказкам.

Пространство в поэме четко разделено на две области, враждебные друг другу: лес (свое, «родное») и сад (чужое). Пространственному разделению соответствует абсолютное для художественного мира поэмы противопоставление «мира кроликов» («своих») и «мира людей» («чужих», врагов). Завязка сюжета – нарушение главным героем (Кролей) запрета пересекать границу «вражеской» территории. Именно там происходят его основные приключения: сначала Кроля теряет в саду свои вещи, затем возвращается туда, чтобы забрать их. Одной из важных тем поэмы оказывается *ориентация героя в новой для него и опасной ситуации*. С этим связана и подробнейшая разметка сада. Однако в отличие от мифологических моделей здесь пространство – не более чем декорация, в которой происходят события. Это позволяет предположить игровой характер всего происходящего в поэме (особенно если учесть, что маленький ребенок склонен отождествлять себя с главным положительным героем).

На основе пространственных образов, связанных с лесом (для кроликов – «домом»), воспроизводится целый мир *семейных взаимоотношений*. Это вполне соответствует детской психологии: дом, семья и взаимоотношения в семье создают «предпосылки для развития внутренних психических структур» ребенка. При этом «для ребенка, особенно маленького, жизненно важно чувствовать незыблемость и надежную прочность домашнего мира» [178, с. 43].

Семья и дом важны и для другой поэмы-сказки Соловьевой – «*Куклин дом*». Здесь проблема переносится в игровой план: куклы «не желают» убирать в своем игрушечном доме, и им «на помощь» приходит дружная мышинная

семейка. Люди, сначала «недооценившие» мышиную помощь (интересен их метод борьбы с мышами: для охраны кукольного дома от нежелательных посетителей поставлен игрушечный городской), позже стараются их всячески отблагодарить. Даже старая няня, которую мыши раздражали, приходит к выводу, что «*Мышь ведь тоже Божий зверь*», и воцаряется всеобщее счастье. Художественный мир поэмы «Куклин дом» (так же, как и «Приключений Кроли») строится по законам *литературной сказки*: животные «очеловечиваются», обретают дар речи, имена, кодекс чести, «не зверский» уклад жизни и т.п. Предметом обыгрывания становится несоответствие взглядов людей, мышей и кукол. Так, куклы всеми героями оцениваются по-своему: мышами – с «мышиной» точки зрения (характерна реплика мыши, разозленной беспорядком в куклином доме, в адрес кукол-нерях: «*Пусть вас съест голодный кот!*»); людьми – с человеческой. Сами куклы остаются безмолвными и бездеятельными до финального момента, когда игрушечный городской, выйдя в отставку, открывает лавочку, и куклы начинают ходить туда за покупками. Вероятно, это «преображение» кукол (до которого их характеристики полностью соответствовали их природе) – наибольшее чудо во всей поэме. Однако это «чудо» не вполне «чудесно» для ребенка: ведь для него все куклы – живые.

Роль игры – не только как темы или приема, но и как самоценного действия – в поэмах-сказках П. Соловьевой, а также подробное изображение в них предметного мира позволяет говорить о *постсимволистских тенденциях* в ее творчестве. За пределами символистской эстетики оказываются и произведения чисто игровых жанров, занимающие в детской поэзии Соловьевой значительное место – *шарады и загадки*. Она издала не одну книжку, включающую, помимо шарад и загадок, ребусы и математические игры. Загадки в большей мере ориентированы на фольклорные образцы, шарады – на литературный канон.

В шарадах центром игрового «возможного мира» становится слово, которое необходимо найти, средство достижения этого «центра» – образы, связанные с его внешней и внутренней формой; их значение во «внеигровой» речи второстепенно. Правила игры, таким образом, предусматривают «десакрализацию» христианских понятий, о чем свидетельствует легкость обращения с формой обозначающих их слов, как, например, в шараде о манне – Анне:

С моею головой – в пустыне я явилась,
Когда проклятьями пустыня озарилась,
И долго там питала человека.
Возьмите голову вы прочь –
Я стану женщиной, чья дочь
Прославлена от века и до века» (Манна – Анна)

С не меньшей легкостью в одной шараде совмещаются евангельские мотивы и описание вполне обыденных вещей и существ:

Светлое чудо свершилось
В моем начале.
Окончанье из дерева родилось,

Вы в постройке его встречали.
А все – лишено свободы
И, за милость природы одну,
Проводит долгие годы,
Других пленяя, в плену. (Кана-рейка).

Естественно, в церковной традиции о превращении манны в Анну или соединении Каны с рейкой не могло быть и речи.

Правда, чаще шарады у Соловьевой вполне традиционные – и не без юмора:

Мой первый слог вы видите всегда,
Когда любуетесь балетом,
Бывает слог второй
Горой,
Конец же вы найдете летом,
Он возле сладкого летает,
А все мое дымит и медленно сгорает (Па-пир-оса).

Мой первый слог есть звукоподражанье,
Второй мой слог и окончанье
Хотели б многие прожить,
А всем моим легко убить (Пистолет).

Не взяв меня хоть раз без головы,
Сумеете едва ли вы
И с головой со мною обращаться
И с помощью моею защищаться (К-урок).

Слог первый – напиток; конец
Вы в азбуке часто встречаете,
Всё – птица. Приметы ее угаю,
А то вы шараду мою
Уж слишком легко разгадаете (Чай-ка).

Мой первый слог – опасный человек,
Конец – местоименье,
А весь живу я долгий век
И в голосе моём есть страшное значенье (Ворон).

Предлогом начинаюсь я,
Конец мой в деньгах не нуждается,
А все мое, как вредная змея,
Таится в темноте и злобою питается (Из-мена).

Любители еды бывают рады мне,
А если вы меня с конца прочтете,
То городом известным назовете
В прекрасной и прославленной стране (Налим – Милан).

Гласной буквой и предлогом назову я первый слог,
А в коней хочу умчаться я порою без дорог.
Всё же – молодо, красиво, так и рвется на простор,
Любоваться заставляет,

Одобренье вызывает
И, волнуя, тешит взор (У-даль).

Однако в игре, которую ведет П. Соловьева, внешняя форма слова не окончательно отрывается от внутренней. Набор слов и связанных с ними образов у поэтессы не случаен: это тот же мир природы, игрушек, семейных взаимоотношений, праздников, что и в ее стихотворениях и поэмах. И то, что библейские и религиозные мотивы попадают в шарады наряду с остальным словесно-образным «инвентарем», свидетельствует, на наш взгляд, о глубокой укорененности библейских и церковных образов, праздников, реалий в сознании и быту как их автора, так и предполагаемых читателей.

А вот несколько примеров загадок:
Я прекрасен, как цветок,
Легче, тоньше, чем пушок,
Я рождаюсь от дыханья,
Весь – полет, весь – колыханье,
Перламутром озарен,
Исчезаю, словно сон (Мыльный пузырь).

Я извиваюсь, как змея,
Но не ужалю я.
Зимой я часто пропадаю,
А летом в зелени мелькаю;
Я в чащу леса заведу,
Но и дорогу вам найду (Тропинка).

Я в молодости вам три раза повстречаюсь,
Но в старости лишь раз вы встретите меня.
В воде, в горах, в домах всегда я попадаюсь,
Я в строгости, в посте, в молитве обретаюсь,
В огне я нахожусь, но не боюсь огня (Буква О).

В Великом Новгороде я велик,
А маленьким живу в Казани,
Ни в шлеме быть, ни в латах не привык,
Но вечно нахожусь средь брани (Буква Н).

Я незаметна и скромна,
Но мне судьба высокая дана:
Я выше древнего Сіона,
Святых, князей, -- в том спору нет, --
Я даже выше Пеліона,
И подо мной весь Божий свет (Точка над і – в словах Сіонъ, Владиміръ, Іона, Сергій,
Іоаннъ, Пеліонъ, міръ).

Какая птица
Из множества букв родится? (40а)

Характерная черта практически всех рассмотренных произведений – *гармоничность картины мира* или ее стремление к гармонии, *идиллическое*

разрешение всех конфликтов. Художественный мир П. Соловьевой явно космичен, а не хаотичен. Это выражается и в отношениях «неба» и «земли» («тварной» и «нетварной» природ), которые разъединены только из-за фатальной заданности и устремлены к чудесному слиянию. Разрыв, следующий из догматов веры, которые для поэтессы незыблемы, мучителен для нее еще и потому, что «земная» природа в ее поэзии – «христианка», а Бог – любящий, оправдывающий, сожалеющий об оторванности от Него «земного» мира и желающий его преображения. Стремление к преодолению этого разрыва создает эмоционально-духовное напряжение в стихотворениях на религиозные темы. П. Соловьева не делает никаких предположений о состоянии мира после преображения, описывая его в самом общем виде («*Вся тварь свободится*»). Однако на земле она находит один несомненный аналог совершенного «небесного» мира. Это *мир детства*, в котором безгрешны даже бесенята. Стремление к гармонии и идилличности выражается и в образах *семей* – всегда дружных, крепких, «положительных». Знаменательно, что стремление к мировой гармонии проявляется и в религиозно-мифотворческих, и в приключенческих произведениях поэтессы.

Наличие в поэзии П. Соловьевой мощного мифотворческого начала и одновременно серьезного игрового пласта, можно считать, соответствует двум основным тенденциям, проявившимся в русской детской поэзии начала XX века. Мифотворческие устремления мы связываем с общемодернистскими поэтическими и эстетическими принципами; игровое начало (которое среди поэтов «Тропинки» в такой степени проявилось только у Соловьевой) получит развитие позже, особенно в детской поэзии К. Чуковского, В. Маяковского, Д. Хармса, С. Маршака, которые, осознанно или неосознанно, оставались связанными с поэтической культурой Серебряного века.

Лекция 10

В рамках младосимволистской эстетики находится и детская поэзия А. Блока, хотя ее правомерно рассматривать в более широком литературном контексте. Начало детского (в буквальном смысле) творчества поэта относится к его раннему возрасту, что связано с сильнейшими культурными традициями его семьи: известно, что бабушка А. Блока Е.Г. Бекетова и мать А.А. Кублицкая-Пиоттук были не чужды литературной деятельности, пробовали писать и детские произведения. Они наряду с другими членами семьи принимали деятельное участие в рукописных изданиях юного А. Блока (первые из них относятся к 1888 – 1890 годам, а с 1894 по январь 1897 года А. блок издавал вполне «солидный» рукописный журнал «Вестник»¹²).

А. Блок интересовался вопросами воспитания, детской литературы и вынашивал планы издания детской книги, которые реализовались в 1913 году, когда вышли сразу два его детских сборника. В книге «Круглый год»¹³

¹² Подробнее см.: [115].

¹³ Большинство стихотворений книги написано специально для детей.

значительное место занимают стихотворения о природе, основанные на фольклорных образах либо на литературно-мифологических представлениях, берущих исток в литературе романтизма (не случайно одному из стихотворений книги, «Я стремлюсь к роскошной воле...», предпослан эпитафия из «Песни» В. Жуковского¹⁴). Исследователи указывают на иное, чем у В. Жуковского, осмысление заданной в стихотворении темы. Сорвать чудесный цветок лирическому герою В. Жуковского не позволяет Рок; у А. Блока эта проблема разрешается оптимистически: «Я увидел – и сорву!» [66, с. 488]. Это связано, вероятно, со свойственной младосимволистам ориентацией на познание «иногo» мира, на активную деятельность ради единения земного и «иногo» миров посредством искусства.

Для А. Блока, в отличие от П. Соловьевой, мир «иной» не связывается с христианским вероучением. Если Вяч. Иванов видел идеал искусства в его единении с религией и служение ему понимал как «послушание», «‘внутренний канон’, подчинение божественной идее» [203, с. 63], то для А. Блока «послушание» составляло «изучение мира, самоуглубление, ‘пристальность взгляда’» [203, с. 63].

В книге «Круглый год» картина мира гармоничностью сходна с художественным космосом П. Соловьевой. Однако религиозный пласт представлений здесь значительно редуцирован. Основа картины мира в книге – символистское двоемирие (в его «мифопоэтическом», по А. Ханзену-Лёве, варианте) и народное творчество. Мир «иной» в книге «Круглый год» близок, достижим, и его присутствие ощущается постоянно. Но даже церковные праздники оказываются привлекательными прежде всего с точки зрения их «земной» реализации – как необычные радостные события. Так, в стихотворении «Вербочки» главным является не религиозный смысл вербного воскресенья, а радость маленькой героини весне и празднику¹⁵. Радующийся ребенок оказывается и в центре стихотворения «Рождество».

В книге «Круглый год» представлена лирика, отмеченная младосимволистской символикой, и стихотворения, связанные с фольклором. В стихотворениях первой группы преобладает вдохновенное стремление лирического героя-поэта «к прекрасной воле», «к роскошной стороне» [66, с. 487], которая может расцениваться и как мир «иной» (трансценденция), и как мир фантазии. Его представителями оказываются «молодой народившийся Бог» [18, с. 24] («Дышит утро в окошко твое...»), неведомая «Ты», обладающая «источником света» («Блудящий огонь»)¹⁶, «непомерный звон неуследимый» [66, с. 490] («Осенняя радость»). Дихотомия «земного» и «иногo» миров дополняется противопоставлением ночи (оцениваемой негативно: «Непонятная тревога / Под луной царит» [66, с. 488]) и дня – солнечного и полного жизни.

¹⁴ Связь творчества В. Жуковского с поэзией английского и немецкого романтизма очевидна; общеизвестно и влияние немецкого романтизма на младосимволистов.

¹⁵ Это один из редких случаев, когда героем символистского детского стихотворения становится ребенок.

¹⁶ Интересно, что большая часть таких стихотворений, созданных в 1898 – 1901 годах, собрана в разделе «Лето».

Стихотворения, связанные со сказочным и игровым фольклором, передают несколько условную идиллическую картину мира. В некоторых из них («Зайчик», «Ворона») смена времен года представлена «через ощущения и даже переживания зверей» [192, с. 74]. Однако следует помнить, что и зайчик, и ворона, персонажи, часто выступающие как герои сказок и народных детских песенок, заключают в себе огромный мифологический и игровой потенциал. Подобным образом, в стихотворении «Ветхая избушка» снежный дом, который тает весной, имеет известное сказочное соответствие.

В стихотворениях «Учитель» и «Снег да снег», кроме описания веселящихся детей, представлено соотношение разных поколений, приближающееся к традиции, заданной поэтами суриковской школы (бабушка, которая *«не перечит ребячьему нраву»* [66, с. 490] и старый учитель, без радости следящий за детской игрой – олицетворение разрыва между интеллигенцией и народом). Поэтика этих произведений действительно приближается к реалистической.

Композиция книги «Круглый год», как следует уже из названия, построена в соответствии с годичным циклом. Здесь реализуется оптимистический вариант «вечного возвращения», и круг выражает «идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства» [209, с. 18]. Мы уже отмечали характерное для младосимволистов представление о подобии эволюции индивидуального и коллективного сознания. Книга «Круглый год», адресованная маленьким детям, вероятно, соответствует начальной ее ступени.

Книга «Сказки. Стихи для детей», адресованная детям среднего возраста, соотносится с более поздним этапом освоения мира человеком – и человечеством). Здесь собраны произведения, писавшиеся не специально для детей и только местами переработанные. Картина мира, отраженная в них, усложняется; далеко не последнюю роль в сборнике играет социальная тематика, «сказочная» перелицовка политических событий («Сказка о петухе и старушке»). А. Блок почти не делает скидок на возраст читателей, предлагая им практически в полном объеме сложную и противоречивую картину мира, выраженную в сказочно-мифологической форме.

На наш взгляд, в целом стихотворения книги «Сказки», созданные А. Блоком в 1905 – 1912 годах, должны рассматриваться в контексте его «взрослой» поэзии, что выходит за рамки нашей работы. Тем не менее, примечательна педагогическая установка, отмеченная в «Записных книжках» А. Блока и отразившаяся в книге: честность по отношению к ребенку, отсутствие ложной сентиментальности, а также подготовка к будущему «сближению с народом», которое представлялось поэту неизбежным.

В творчестве всех авторов, рассмотренных в этой главе, есть ряд общих черт, которые можно обозначить как особенности детской поэзии символизма, хотя некоторые из них проявились уже в предсимволистской детской поэзии.

Базовой для всех символистов является *двоемирная модель*, оппозиция земного / «природного» мира и мира трансцендентного / «божественного». Однако в отличие от «взрослой» поэзии (особенно раннего символизма),

земной мир никогда не обесценивается. Кроме того, часто он дополняется сказочно-фантастической «параллелью», составляющей особый сказочный «иномир» в рамках мира земного. При его создании часто задействуются фольклорные образы и сюжеты.

В качестве «иноного» мира нередко выступает объективное трансцендентное (сакральная сфера солярных мифов у О. Беляевской, недостижимый мир божественного либо рай у М. Пожаровой; христианский мир божественного у П. Соловьевой) или порождение фантазии поэта (так, у К. Бальмонта противопоставление земного и «иноного» миров в детской поэзии выстраивается по временной оси, и в роли идеального «иноного» мира выступает детство). В детской поэзии А. Блока роль мира «иноного» выполняет как «чудесная сторона» вдохновения и поэтического озарения, так и таинственный «иной» мир, проявляющийся только через намеки или явления его отдельных представителей.

Детство занимает особое место в творчестве практически всех детских поэтов-символистов. Ребенок – существо, более близкое к природе, к идее «естественного человека», что обуславливает его большую цельность и близость к миру «божественного», чем у взрослых людей. Благодаря этому граница между земным и «иным» мирами в детской поэзии более проницаема, чем в поэзии «для взрослых».

Еще одна особенность детской поэзии символизма – практически полное *отсутствие* в ней изображения *города*, при том что во «взрослых» стихотворениях тех же поэтов городская тематика занимает подчас значительное место. Эту странность заметил еще К. Чуковский, удивлявшийся, что «даже Александр Блок, даже Вяч. Иванов, даже Андрей Белый – эти городские поэты, порожденные городом и для города, говорят о белочках, об оврагах, о теплом весеннем ветре ..., совершенно забывая, что у большинства из нас первые впечатления: крыши, трубы и городовые» [219, с. 37]. На наш взгляд, отсутствие города в детской поэзии символистов мотивировано и взрослым читателем должно восприниматься как значимое отсутствие, «нулевая позиция». Во «взрослой» поэзии символистов всех школ город получает отрицательную оценку, заключая в себе наихудшие свойства цивилизации. В творчестве ранних символистов (В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба и др.) существование городского человека связывается с состоянием одиночества, отчужденности, «замкнутости». В творчестве младосимволистов город – средоточие «страшного мира», с ним связываются мотивы социальной несправедливости, бытовой и душевной неустроенности человека (у А. Блока «Фабрика», «Сытые» и др.; детская и городская темы трагически переплетаются в его стихотворении «Из газет»).

Город оказывается несовместимым с контекстом мира детства, который существует как бы «до» появления города. С другой стороны, почти полное отсутствие¹⁷ городских образов в детской поэзии символизма позволяет сделать

¹⁷ Исключения редки и незначительны. Например, игрушечный городской в поэме П. Соловьевой «Куклин дом».

вывод, что детская поэзия для символистов оказалась своеобразным «пространством отдохновения», где города не было и не могло быть.

Своеобразна и манера общения поэтов-символистов с юными адресатами. Чаще всего им предлагается готовое, довольно абстрактное построение, плод убеждений и фантазии взрослого поэта; ребенку же отводится пассивная роль «зрителя», «наблюдателя». Характерно, что ребенок очень редко оказывается лирическим героем¹⁸, нечасто дети входят и в число центральных персонажей, что ограничивает важную для детей-читателей возможность отождествить себя с главным героем¹⁹. Мы связываем это со стремлением символистов к созданию целостного мироописания со своим комплексом философских идей. Писателей-символистов, видимо, привлекала возможность создания собственной целостной мифологической картины мира, в которую посвящается читатель-ребенок. При этом уважение к детям, существам «божественным», позволяло не упрощать диалог с ними. Для взрослого же этот диалог оказывался возвращением к собственному «божественному» состоянию целостности, «весны» и естественного мифотворчества.

Лекция 11

Литература *постсимволизма* была далеко не однородной: это и акмеизм, и футуризм, и творчество самих символистов, которое уже не «вписывалось» в сформулированные ими же программы. Исследователи обнаруживают в ее «лице» конгломерат «художественных фактов, которые ... не поддаются единому системному охвату», однако обладают «скрытым структурным каркасом» [199, с. 101].

Что же между ними общего? Во-первых, ряд предпосылок появления постсимволистских течений (в первую очередь – акмеизма, футуризма). Поэтов младшего поколения *не устраивала туманная*, «развеществленная» *поэтика символов*, во многом уже исчерпавшая себя и «сниженная» многочисленными подражаниями. Нарекания вызывали и младосимволистские представления о *поэте-теурге*, деятельность которого переходила из эстетической области в религиозную. Акмеисты и футуристы декларативно заявляли о необходимости ставить перед литературой *собственно эстетические задачи*. Метафизическая утопия младосимволистов была заменена *идеей гармонии* (равновесия), достигаемой посредством искусства у акмеистов и урбанистической либо лингвистической утопиями у футуристов. И те, и другие сосредоточили внимание не на «запредельном», «непознаваемом», а на «земных», *материальных объектах*.

Вряд ли здесь можно говорить о характерности для постсимволизма «монистического взгляда на реальность» [199, с. 103]. В акмеистическом манифесте «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев не отрицает существования «непознаваемого», а только говорит о бесплодности попыток

¹⁸ Немногие исключения – «Вербочки» А. Блока, «Больной мальчик» П. Соловьевой.

¹⁹ Здесь исключение составляют поэмы П. Соловьевой, где действуют дети – и человеческие, и «животные», и даже «бесовские»; возможно самоотождествление ребенка и с Феей у К. Бальмонта.

его познать. Характерны и формулировки эгофутуристских манифестов («Человек – дробь Бога», «рождение – отдробление от вечности» [64, с. 629] и т.п.), в которых явно зафиксирован дуализм миропонимания. Лингвистические и формально-поэтические теории кубофутуристов также вряд ли могут быть истолкованы как монистические: «лингвистическая» реальность у них подчас противопоставлялась предметному миру (налицо связь их манифестов со взглядами А. Потебни: «мы считаем слово творцом мифа; слово, умирая, рождает миф и наоборот» [64, с. 620]).

Таким образом, мы не можем говорить о принципиальном *отличии модели мира в постсимволизме от символистской*, но смещение определенных акцентов в ней, безусловно, было.

1. *Отходит в тень* наиболее значимая для символизма *оппозиция мира земного и мира «иноного»*. «Земное» здесь, как и в раннемифологических представлениях, является материальным проявлением «иноного», неотделимым от него. Граница между земным и «иным» мирами здесь гораздо более проницаема, ее преодоление доступно человеку – в частности, посредством магии, связанной с силой слова. Кроме того, в манифесте Н. Гумилева выдвигается новая оппозиция – *бытия и небытия*: «для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления брата» [41, с. 459]. Слово у акмеистов становится главным оружием в борьбе с «небытием» и действенным «магическим» инструментом преобразования мира – как земного, так и «иноного».

2. Появляется и еще одна «новая» оппозиция – *культурного и стихийного*. Акмеистам свойственна «углубленность в культурный мир образов и значений» [148, с. 88]: «символистский принцип соответствий и аналогий» в их поэзии «заменяется принципом культурных ассоциаций» и в собственный текст вовлекаются многочисленные культурно значимые цитаты [148, с. 88]. Кроме того, акмеистическая программа «поощряла художественный захват таких блоков реальных событий, которые были осознаны как расположенные за чертой культуры», способствуя таким образом «поэтическому окультуриванию мира» [199, с. 153]. С этой точки зрения важна и сосредоточенность футуристов прежде всего на формальных аспектах слова, текста (явлений *культуры*), которые рассматривались как первичные по отношению к обозначаемым ими предметам. И у акмеистов, и у футуристов налицо противопоставление *знаковой* реальности – *неозначенной* с явным предпочтением первой.

3. Активизация в 1910-х годах *интереса к примитиву* (творчеству поэтов / художников-«непрофессионалов» [112, с. 85]): к творчеству и мышлению первобытного человека (и «диких» народов), детскому сознанию и его «продуктам», фольклору (особенно современному). В результате профессиональные писатели начинают прибегать к «сознательной имитации» наивной словесности [112, с. 82], и *примитивизм* становится одним из заметных признаков русской постсимволистской литературы. Его примеры многочисленны и у футуристов, и у акмеистов (например, пьеса Н. Гумилева

«Охота на носорога», где имитируется мышление и речь первобытных людей, интерес кубофутуристов к детскому творчеству и попытки его имитации и др.). Примитивизм нашел проявление и в детской поэзии постсимволизма – прежде всего в попытках взрослых поэтов в буквальном смысле «вспомнить детство», вообразить себя ровесниками потенциальных читателей и мыслить в их категориях. В связи с этим одним из важнейших начал постсимволистской детской поэзии становится *игра*.

Детская поэзия постсимволизма, вобрала в себя многие тенденции общего литературного процесса, и ее трудно соотнести с какими-либо литературными школами. Футуристы в рассматриваемый период практически не писали для детей (исключение – разве что несколько стихотворений В. Каменского), и игровое начало явственно проявилось в лишь детской поэзии акмеистов и участников Первого «Цеха поэтов». Достаточно яркое выражение в детской поэзии постсимволизма нашли мировоззренческие и семиотические положения акмеистов («вещность» художественной ткани, включенность изображаемого в культурный контекст).

Детская поэзия акмеистов (синтетическое мировидение С. Городецкого, «мифогеография» Н. Гумилева)

С. Городецкий уже к 1917 году был автором двух детских книжек и ряда журнальных публикаций (в целом – более 50 стихотворений для детей, поэм), не только количественно, но и качественно значительных для развития детской поэзии Серебряного века²⁰. С. Городецкий – поэт, которого достаточно уверенно можно причислить к постсимволистской генерации. Уже его первый сборник «Ярь» рассматривается как переходный от символизма к постсимволизму²¹. Последующее творческое развитие поэта связано с акмеизмом²². Его детская поэзия (книги «Ия», 1908, «Ау», 1913, публикации в детских журналах) разнообразна и отражает многие тенденции, проявившиеся в детской литературе постсимволизма. Хотя есть в ней и черты, роднящие ее со всей поэзией модернизма для детей: внимание к психологии маленького читателя, стремление разговаривать с ним «на равных», фантазировать вместе с ним. Некоторые особенности поэзии Городецкого отметим сразу же:

1. Подчеркнутая ориентированность на ребенка. Детская книга «Ия» названа именем одной из дочерей поэта, и годовой круг в книге «стартует» в день ее именин (11 сентября). Книге предпослано посвящение, которое «расширяет» круг ее адресатов до целой вселенной – но от *личности*:

Эту книгу посвящаю
Дочкам Ие, Тае, Нае,
Также Солнцу и Луне,
Детям всем по всей стране.

²⁰ Примечателен отзыв К. Чуковского о книге С. Городецкого «Ия»: это «для каждого ребенка сокровище, – она так оригинальна и грациозна» [219, с. 35].

²¹ Например, в работе Л.В. Павловой «Парадигмы 1907 года: “Ярь” С. Городецкого и “Эрос” Вяч. Иванова» (Смоленск, 1994).

²² Несмотря на некоторые сомнения исследователей, вызванные, видимо, высказываниями А. Ахматовой, Городецкий «был одним из основателей акмеизма, причем современниками он зачастую воспринимался как “главный” акмеист» [152, с. 11].

2. Активное включение сказочных персонажей фольклорного происхождения и собственного изобретения, неумная фантазия.

3. Попытки создать персональный миф на материале древней славянской мифологии.

Чтобы понять, в чем отличие постсимволизма от символизма в стихах для детей, обратимся снова к картине мира. В общих чертах она у Городецкого соответствует программным положениям акмеизма. Здесь безусловно *преобладает предметная реальность*. Особенно показательны образы *пути*, который у символистов часто понимался как канал связи между земным и «иным» мирами. У С. Городецкого практически всегда имеются в виду «земные пути», обеспечивающие сообщение между различными пространственными точками земного мира:

ТРОПИНКА	Тут была дорога,
Лес Тропинку защемил.	Уж давно тебя щемлю –
Плачется Тропинка:	Вот еще немного».
«Больно, больно, милый Лес,	«Ах ты старый, глупый Лес!» --
Ноют ножки, спинка,	Солнце речь заводит:
Всю меня ты раздавил!»	«По два раза каждый день
«Ох-хо-хо,» -- хохочет Лес:	Детвора из деревень
«Что за недотрога!	За водой тут ходит!»
Щелей в теле не люблю!	(«Ия»)

Идея человека как того, кто создает и обновляет «земные пути», четко выражена в стихотворении «Первопуток»: здесь обновление летней тропинки, засыпанной снегом, выглядит как явная заслуга героя. Временные планы (прошлое и настоящее, лето и зима) связываются между собой сходной деятельностью человека по «окультуриванию» (в широком смысле) природы.

Несколько в ином ракурсе пространственная и временная модели предстают в стихотворении «На юге»:

Мы, дети юга,	Лишь на минутку.	Готовят нивы
Совсем другие.	Весна до Лета,	Травы покосы.
Метель и выюга?	За нею Лето.	Глядишь – и с веток
Да кто ж такие?	Глядишь – Зиме-то	Цветы слетели.
Мы снег виали.	Уж места нету.	Для южных деток
Упал – и сразу	За снегом белым	Чем не Метели?
Лучи украли	Миндаль белеет.	Снег лепестками
Зимы проказу.	Веселым бегом	Белей друг друга
Зима на юге	Цвести все спеет.	Летит над нами –
Играет шутку.	Раскрылись сливы	Вот Выюга юга!
Мы в зимнем круге	И абрикосы.	

Здесь устанавливается существенное для детской литературы постсимволизма соотношение «своя страна» – «дальние страны», тоже имеющее «культурологическую» подоплеку. «Горизонтальному» членению пространства соответствует и разделение «леса» и «города» в поэме С. Городецкого «Чертяка в гимназии».

Отношение к миру как к целому, объединяющему различные виды реальности, но воспринимаемому через предметы (причем для акмеистов – через артефакты), сказалось и на трактовке С. Городецким *сказки*, вообще сказочного, чудесного. Сказка уже не воспринимается им ни как

проникновение в мир «иной», ни как «чудесное» измерение земного мира. Она трактуется как *культурное явление* – повествовательный фольклорный жанр, выполняющий по преимуществу развлекательную функцию. Этим объясняются многочисленные случаи нарушения коммуникации между рассказчиком сказок и маленьким слушателем / читателем. Так происходит в стихотворении «Зимняя колыбельная», где рассказывание сказок прерывается реальным засыпанием рассказчика и слушателя:

Ты устала? Я ласкаю.
Воет вьюга? Я с тобой.
Гаснут искры, улетаю,
Блекнет пепел золотой.
Хочешь сказку? Жил на свете
Белый ангел. Где? Забыл.
Помнят звезды. Знают дети.
Он всегда печален был.

Уж слезинка? Ну, не надо.
Много сказок для тебя:
Вышла козочка из сада...
Что? Обидел? Я – любя.
Воет вьюга. Потемнело.
Лето, лето... Светлый юг...
Ходит дрема и несмело
Замыкает сонный круг.

В стихотворении «Аист» и ребенка, и рассказчика отвлекает от сказки появление на крыше аиста. В стихотворении «Сын рыбака» предпочтение реальности сказке эксплицируется:

Мама! Мне <не?> спится. Расскажи мне сказку.
Нет, не сказку, правду! Море глубоко?
- А не хочешь сказку, Птицу-Синеглазку,
Как слепил гнездо ей Ангел высоко?
- Лучше правду, мама. За морями что-же?
Долго будет папа плавать по морям?
- Он вернется скоро, помоги нам, Боже!
А за морем – море. Только море там.
- У отца ведь лодка крепкая, большая?
Утонуть не может он в морских волнах?

- Что ты плачешь, мальчик, сердце сокрушая.
Это темный вечер нагоняет страх.
- По ночам мне, мама, и страшной бывает:
Снится дно морское и глаза зверей.
- Всякий сон, любимый, мимо пролетает.
Положи головку, засыпай скорей.
- Мама, слушай, мама! Я уж засыпаю –
Только пусть не снится страшный этот сон.
- Тихо спи! На сердце Божье уповаю:
Боже, Боже, Боже! Пусть вернется он.

В стихотворении «Горный ангел», где взрослый-повествователь пытается описывать окружающее в «сказочных» категориях, девочка высказывает сомнения, вполне созвучные программным выступлениям Н. Гумилева, а в финале «ангельские» мотивы нарочито снижаются:

Мы прошли долиной горной,
Я и девочка с глазами
Ярче вишни самой черной.
«Горный Ангел пролетел» --
Я сказал – «Сейчас над нами».
«Людам Божий мир невидим» --
Черноглазка так вздохнула:
Мы ведь ангелов не видим,
Как Его ты подглядел?»
Так и сказала и взглянула.
Я ответил Черноглазке:
«Наклонись-ка над цветами;
Отчего они, как в сказке,
Смотрят нежно в небеса
Самоцветными огнями?»

Недоверчиво нагнувшись,
Черноглазка посмотрела
И сказала, отвернувшись:
«Это просто ведь роса.
Вечер скоро. Потемнело».
«Ну, а видишь, чьи-то крылья
Уплывают в небе темном,
Золотой покрыты пылью?» --
Я еще сказать посмел
Вишням девочки огромным.
Но уж ей досадно слушать,
«Это тучи» -- пробурчала:
«Мне пора свой ужин кушать,
Как бы Ангел твой не съел!»
И, как белка, побежала.

Впрочем, пренебрежение к чудесам С. Городецкий не поощряет, а, скорее, рассматривает как случай культурной невменяемости:

Краснолесье, Краснолесье,
Чудо-юдо из чудес!
Что-ты, кто ты, отвечай-ка!
- Эх ты, девочка незнайка!
Просто я сосновый лес,
А зовусь я Краснолесье,
Оттого, что красный весь я.
Солнце яркое зардеет,
Все стволы мои алеют.
Солнце красное взошло,
Все стволы мои зажгло.
Под стволами глухо-глухо,
Под ветвями гриб растет,
Под грибом живет старуха,
У старухи рыжий кот.
Краснолесье, краснолесье,
Гриб большущий все ж не дом.

Как же можно под грибом
Жить старухе и коту?
Сказку начал ты не ту.
А не ту, так не другую.
Уж ни слова не солгу я:
Как под сосенкой-сосной
Выпал дождик игляной.
Капнул разик, капнул два,
Глядь – коровья голова.
Краснолесье, Краснолесье!
Экий право ты затейник!
Это просто муравейник.
Ведь солгал ты, отвечай-ка!
- Эх ты, девочка всезнайка!
Коль с ученою ты спесью,
Не гуляй по Краснолесью.

И сам С. Городецкий охотно рассказывает свои сказки – в основном заведомо нереальные развлекательные истории, хотя зачастую они и содержат фольклорные и мифологические компоненты (таковы «Проводы Солнца», «Неулыба» с продолжением «Откуда сласти», «Кот» и «Именины кота», «Самая белая березка», «Колдун», «Доктор Козява», «Невидимочка», «Грибовница», «Дед Федул и Ваня-Воин» и др.).

ДОКТОР КОЗЯВА
Выйди в лесок,
Повернись направо,
За пень, за колоду,
За стоячую воду.
Стоит бугорок,
На бугре домок,
Старый, дырявый,
С хозяином Козявой.
У Козявы нос кривой,
У Козявы рот пустой,

Золотит себе он рожки,
Чешет хвостик, скоблит ножки.
У Козявы полон дом
Всяким-всяческим зверьем:
Вот большой навозный жук,
Вот чахоточный паук,
Вот кузнечик без крыла,
Вот ослепшая пчела.
Всем лекарство и прием
Утром, вечером и днем. («Ия»)

ГРИБОВНИЦА
Старая грибовница,
Добрых сов питомница,
Листика и камушка,
Всякой травки мамушка, --
Вышла погулять.
Ей грибочки алые
Будто дети малые,
Дружные, умильные,
От дождей обильные –
Их нельзя срывать.

Лешему пригожему
(На козла пожему),
В годах молодых.
Мчался к свадьбе с зорюшкой,
Да случилось горюшко:
Под его копытами
Повалились сбитыми
Семь семей грибных.

Юбка вся заплатана:
В ней была сосватана

Добрая грибовница,
Старых сов питомница,
Очень рассердилася,
С женихом простилася, --
Стала жить одна.

Лес – ее владение,
 Ей в лесу почтение:
 Всякий сук поклонится,

ДЕД ФЕДУЛ И ВАНЯ-ВОИН
 Ваня с Машей, брат с сестрой,
 Жили дружно под горою.
 На горе старик Федул
 Днем и ночью ветер дул.

Маша в поле выходила,
 Алый цветик посадила.
 Налетел старик Федул,
 Цветик аленький задул.

Ваня-воин рассердился
 И на битву снарядился.
 «Выходи скорей, Федул,
 Иль никто тебя не дул?»

Дует дед, пылит и злится.
 Ваня едет, не боится.

Перед ней сторонится
 Каждая сосна.

Гонит тучи дед Федул,
 Скулы старые раздул.

Маша плачет под горою.
 Ваня-воин той порою
 Бьется в море. Дед Федул
 Тонет в волнах. Потонул!

Но у Вани сил не стало.
 Море тихо застонало.
 Вечер в море заглянул:
 Воин вечным сном уснул.

Ярко, цветики, растите,
 Долго, алые, цветите!
 Ветер злой, старик Федул,
 В синем море потонул.

Стихотворения-«сказки» С. Городецкого разнородны. Некоторые основаны на народных источниках или построены по их образцу; многие имеют игровую природу, нередко комического характера. Иногда у С. Городецкого слово «сказка» приобретает расширительное значение: под ним разумеется описание нереального места или ситуации при минимуме повествовательности. Например, «Лесная сказка» – описание быта Лешего:

Отломивши сук березовый
 С белкою зевакой вместе,
 Леший к озеру идет,
 Улыбается, поет,
 А лиса ему из лести
 Бородицу-то расчесывает.
 Совы, умницы слепые,

Сели в веточки густые,
 Темной ночи смирно ждут.
 Как гадальщица-старушка,
 Кличет в ельнике кукушка,
 Шустрый заяц тут как тут!

// Галчонок. – 1911. – № 6. – С. 5.

«Сказка», рассказываемая Черным котом в стихотворении «Зимняя ночь», сводится к описанию фантастического «ледяного холма» – обиталища Зимы. Итак, *сказка* у С. Городецкого становится не только повествованием о чудесном мире, но и *обозначением* описания любого из его фрагментов, *картинок из заведомо «нереального» мира*. О «нереальности» сказки С. Городецкого свидетельствуют и взаимоисключающие характеристики сказочного мира, который конструируется не как нечто единое, а представляет собой набор, «каталог» культурно значимых «нереальностей». Например, в книге «Ау» предлагаются два (поставленных рядом) совершенно различных «сказочных» объяснения необычной для января теплой погоды. В стихотворении «Новый январь» она объясняется шалостями малютки-января; а в стихотворении «Теплая зима» – тем, что морозы, снега и метель не нашли

себе на базаре необходимых для работы инструментов. Оба объяснения явно шуточные, а образы, создаваемые в стихотворениях, имеют игровую природу:

НОВЫЙ ЯНВАРЬ

- Забияка и лгунишка,
Просто уличный мальчишка
Новый нынешний январь,
Нет, не так бывало встарь!
(Это плачут январь,
Что ушли в календари.)

Но малыш январь хохочет,
Из кровати вылезть хочет,
И кричит себе всюю:
«Я моёзов не хосю!»
(Соску бросил изо рта
На вздремнувшего кота).

- Грубиян, совсем мальчишка,
Не январь, а январиска!
Как детей тут не пори! –
Рассердились январь.
(Вылезают поскорей
Из своих календарей).

«Переплеты, не пускайте!
Я один хозяин, знайте!
Январь! На полки! Киш!»
Закричал январь-малыш.
(И назад в календари
С плачем лезут январь).

И теплеет все, теплеет,
Солнце снега не жалеет,
Шубы лезут в сундуки,
Вниз с полатей – старики.
(Вот какой пошел январь!
Нынче все не так, как встарь.)

ТЕПЛАЯ ЗИМА

Зима, наступая, сказала:

Лишь в редких случаях сказка (повествование о фантастических событиях) не отстраняется от реального мира, в ней присутствует элемент неопределенности, реальность описанного не опровергается. Один из таких примеров – стихотворение «Лесная ведьма»:

Маленькая Маша
Полное лукошко
Набрала грибов.
Вдруг из-за стволов
Кто-то лапой машет,
Словно из окошка.

«Морозы, снега да метель!
Пойдите вы в город сначала
За тридевять книзу земель.

Купите всего, что вам нужно,
А я наверху посижу». —
И все разлетелися дружно.
Что вышло – сейчас расскажу.

Ходила метель по базару,
Метлу подлинней покупать,
Да крепкого нету товару,
А слабого лучше не брать.

Морозы по лавкам ходили,
Хотели трещоток достать,
Да все сторожа раскупили,
Чтоб ночью ходить да трещать.

Снега все ряды обыскали,
Чтоб ваты запас запасти,
Но всю уж купчихи забрали,
И фунта нельзя наскрести.

Что делать? С пустыми руками
К работе нельзя приступить,
И сели они под домами
Рыдать, причитать да вопить.

Сидели не много, не мало,
Вдруг ветер заморский подул,
Снегов и метели не стало,
И в луже мороз потонул.

Зима, наверху дожидаясь,
Сидит, головою трясет,
А люди глядят, удивляясь,
Что ж долго она не идет?

- Подойди, не бойся! –
Слышен голос гулкий.
Маша подошла.
Страшно! Обмерла!
Хоть под мох заройся!
Ведьма в закоулке!

Вылезла старуха,
Обняла Машутку,
Стала целовать,
Жалобно рыдать.
Маше жутко-жутко!
Плачет с перепуга.
Говорит старуха:
«Вот такая ж дочка,
Мне глаза не врут,
Заблудилась тут
Новогодней ночью!»
И рыдает глухо.
- А давно то было? –

Машенька спросила.
«Сотня лет прошла!» --
Ведьма отвечала:
«Я искать пошла,
С горя ведьмой стала.
Ты не бойся, детка!
Только приласкаю.
И домой пущу,
Очень уж грущу!
В лес заходит редко
Схожая такая»...

// Галчонок. – 1912. – № 9. – С. 5.

Здесь подоплекой полуфантастической ситуации оказывается вполне реальное человеческое горе.

В детской поэзии С. Городецкого проявляется и свойственное акмеизму повышенное внимание к *миру предметов*, «вещному» окружению человека. Характерный пример – стихотворение «Кресло»:

На дедушкином кресле,
Вблизи посмотришь если,
Такие небылицы!
На спинке деревянной
Два карлика сцепились.
Кругом цветы завились,
Узор на загляденье!
А на цветах-то птицы
С хвостами до сиденья.
Сиденье вышивное,
Соломой набивное –
Я краешек задрала.
А вышита прогулка –
Мне няня рассказала –
Две дамы кавалеру

Кивают: погуляем
По садику, к примеру.
Внизу стоит шкатулка
И клетка с попугаем,
На ручках две собаки
С разинутыми ртами
И черными зубами.
Укусят – это враки.
Засунешь палец – пыльно,
А вкус какой-то мыльный.
На ножках птичьих лапки,
У них змея в охапке.
Умру с тоски по кресле,
Уеду замуж если!

(«Ия»)

Примечателен сам по себе предмет, изображения на котором соотносятся с различными культурными контекстами: сказочными сюжетами, пасторальными миниатюрами, геральдическими мотивами. В то же время девочка подчеркнута воспринимает кресло как неживой предмет, интересный и ценный разнообразием и необычностью деталей, их функциональным несоответствием реальным прототипам.

Иногда в стихотворениях С. Городецкого сам предмет превращается в повествование о себе – как о своем внешнем виде, так и о своей истории:

ПЛЕТЕНЬ
Снесло меня, плетенаго,
Водою вешней.
Примчало, разоренного,
К лужайке здешней.
Несло, пока не схлынуло,
Волною дружной.

На двор чужой закинуло,
Лежу ненужный.
Далеко дом оставленный
И двор знакомый.
Лежу, я в землю вдавленный,
На мне солома. («Ия»)

Общей для всей детской поэзии постсимволизма является еще одна черта: *лирическим (или главным) героем произведений* часто становится

ребенок. Исходным при описании мира оказывается его мировосприятие; *наивная картина мира* восстанавливается как из характера суждений героев, так и из специфики их *речи*. В результате большое значение приобретает *игра*, становясь и предметом изображения, и жанрообразующим принципом, и организующим началом выразительных средств.

С. Городецкий часто использует *игровые фольклорные жанры* – считалки:

ПЕРВЫЙ СНЕГ

Месяц с Солнцем стал считаться,
Кому раньше подыматься.
Раз, два, три, четыре, пять
Вышел ветер полетать.
Напустил он птиц крылатых,
Облак серых и лохматых.

Заглушило небосвод,
Днем и ночью снег идет,
А меж облак, под оконцем,
Плачет горько Месяц с Солнцем:
Раз, два, три, четыре, пять,
Кому тучи разгонять. («Ия»)

хороводы:

ВЕСЕННЯЯ ПЕСЕНКА

Выпал вешний денек,
На бугре солнцепек.
Собирайся, собирайся, народ,
В хоровод!

Станем кругом ходить
Да весну веселить,
Хоровод заведем,

Запоем:

Здравствуй, здравствуй, весна!
Прилетела весна
Впопыхах.
Разносила красу,
Зеленила в лесу,
На полях.

Ах ты, елочка-ель,
Ах, сосна, ты сосна,
Не одни вы теперь зелены
У весны!
Вешний воздух, как хмель,
И пьянит, веселит,
И зовет
В хоровод.
Будем кругом идти,
Ты, весна, залети
В тесный круг.
Улыбнись, озари
И цветами весь луг
Убери! («Ия»)

загадки («Кто это?») и др. Однако особенно интересны *игровые лингвистические эксперименты*, характерные скорее не для акмеизма, для которого внешняя форма знака оставалась неприкосновенной, а для авангардных школ. Основанием для нее служит детская речь, при этом ребенок выступает не как Адам, впервые называющий вещи, а как ученик, усваивающий уже готовую фонетическую и грамматическую структуру языка. Эта игровая задача решается у С. Городецкого разнообразными способами. В «классическом», достойном книги К. Чуковского «От двух до пяти» ключе детское словотворчество изображено в стихотворении «Радунница»:

Много грязи, мало снегу,
У крылечка тройка птица –
Уезжает на погост.

«Пошевеливай, возница!

Закрути гнедому хвост!»

Села бабушка в телегу,

Привязала воротник.

«Мех-то, бабушка, собачий?»

- «Брысь под печку, озорник!»

В узелке пирог горячий,

На тарелочке кутья,

Бочка квасу для питья.

Вот приехали и сели.

«Кто здесь, бабушка, закрыт?»

- «Здесь прадедушка лежит».

«А вот там, у старой ели?»

- «Пра-пра-бабушка моя».

«А пра-пра-пра-пра-пра-дед?»

- «Отвяжись, такого нет!»

Вечереет, розовеет,

Собираемся назад.
Ах, приехать поскорее!
Шибко лошади летят.
Шибче, шибче, тройка-птица!
Пошевеливай, возница,

Торопись, дорогой,
Колокольчик Дарвалдая
Треньки-треньки под дугой.
Кто умеет, разгадай,
Кто такое Дарвалдай?

Типологические параллели такой игры, кстати, мы найдем в рассказах А. Ремизова «Богомолье», «Змей». Несовершенство детского произношения обыгрывается и в стихотворении «Новый январь» («*Я моёзов не хосю!*»). Эта фраза, вложенная в уста младенца-января, подчеркивает его «невзрослость». В стихотворении «Кот» моделируется изучение слов учеником-котом; здесь благодаря усложнению игровой структуры «детская» речь дополняется «кошачьей»:

В теремочке-теремку
Белый Кот,
Толстый Кот,
Мой знакомый Кот живет.
Ходит в школу,
Носит узел претяжелый:
Грифель, книги и доску;
Завтрак – вкусная печенка,
Пообедал – два мышонка,
В школе шум и крик стоит:
Дятел азбуку долбит,
Задаётся всем урок:
Петуху ку-ка-ре-ку,
А кукушке сто ку-ку.

Белка цокает: цок-цок,
Где б – цок-цок – достать орех?
Белый Кот прилежней всех:
Мяу-мяу дважды два,
Мяу-ко, мяу-са,
Мяу-мяу – колбаса.
Разболелась голова,
До обеда далеко,
Быть ученым не легко!
Хорошо б теперь по крыше
Погулять,
На трубу залезть повыше,
Лапки мягкие размять,
Спину круглую согнуть
Да вздремнуть! («Ия»)

Лингвистическая игра у С. Городецкого встречается и вне связи с детским словотворчеством. Показателен пример стихотворения «Теплая зима», семантический сдвиг в котором основан на ряде реализованных метафор. Помощники Зимы – «*Морозы, снега да метель*» [22, с. 20] – отправляются покупать себе инструменты. Морозы хотят приобрести трещотки (чтобы «трещать»), метели, естественно, ищут метлы, а снега – вату. Но все это уже раскуплено людьми – сторожами, дворниками и купчихами. Таким образом, сказочно-игровое начало формирует картину мира: нарочито условную, с комическим оттенком.

Акмеистическая ирония, имитация детского мышления, а также включение в поэтический арсенал средств игровой поэтики обусловило в детской поэзии постсимволизма широкое распространение произведений с *комическим* пафосом. В особенности это касается *обыгрывания различных культурных кодов*, переосмысления фольклорных и литературных образов и ситуаций. Так, в поэме «Чертяка в гимназии» С. Городецкий попытался поместить персонажей низшего языческого пантеона славян в условия «человеческого» официального учреждения. Таким образом, граница между земным и «иным» мирами оказывается разомкнутой: представитель «иного» мира не только попадает в мир земной, но и имеет при этом вполне «земные» характеристики.

Строение картины мира в поэме определяет оппозиция *леса* и *города*, соответствующая более широкому противопоставлению природы и цивилизации. Лес – пространство свободы и многообразия: здесь находится место не только самым различным формам земной жизни, но и «мифическим» существам – чертям и т.п. Город – воплощение несвободы, насильственно установленного людьми порядка, впрочем, более внешнего, чем сущностного. Чертяке, чтобы проникнуть в городскую обстановку, приходится прежде всего изменить свой физический облик: подпилить рожки, спрятать копытца и хвост, избавиться от серного запаха. Городской «порядок» в поэме С. Городецкого подвергается саркастическому осмеянию. Воплощением «порядка» становится гимназия: даваемые в ней знания не связаны с жизнью, процесс учебы напоминает строевую подготовку, а воспитание сводится к поддержанию видимости порядка. Изображение учителей гимназии гротескно: это «одномерные» существа, для характеристики которых достаточно одной карикатурной черты; у большинства из них «говорящие» фамилии. Так, учитель физкультуры поручик Шпорин «*от природы ... пришпорен / И сердит*» [37, № 7, с. 3] и только и делает, что «пришпоривает» учеников; лысый математик Цыфрин ставит отличные оценки только ученикам с аккуратными прическами; географ Тибрин имеет двусмысленную фамилию: помимо названия реки Тибр в ней звучит еще и просторечный глагол «тибрить». Словесник же вообще не имеет фамилии, то есть не назван никаким *словом*.

Первые ученики гимназии похожи на своих наставников. Их характеристики связаны с образами животного мира. Миша Фрик, в фамилии которого слышатся названия мясных изделий, сын колбасника; он, «*питаясь ветчиной, / Пятачок имел свиной*» [37, № 3, с. 2]. Иллюстратор поэмы (вероятно, А. Радаков) придал герою еще большее сходство с поросенком: у него не только нос-пятачок, но и свиные уши, и прическа в виде аккуратной щетинки. Другой отличник, Федя Стракунов, демонстрирует иную крайность: этого мальчика реальный мир совершенно не интересует. На вопрос Чертяки «*Знаешь, как режут медведи?*» Федя отвечает: «*Знать не надо, как режут, / Только б ять была вот тут!*» [37, №3, с. 2], – и таким образом не просто отрывает означаемое от означающего, но «уничтожает» означаемое, лишая означаемое всякого смысла.

Гимназия, ее преподаватели и лучшие ученики у С. Городецкого напоминают мир страшной сказки: в них все мертво, плоско, условно. Поэт как бы «переворачивает» традиционные литературные представления, согласно которым школа всегда была местом обретения знаний, наделенным самыми положительными характеристиками. Нетрадиционно «добрými» выглядят в поэме представители «нечистой силы», оказавшиеся жертвами гимназических порядков. Вывод, который делает Чертяка из всей своей учебы – «*Всякая наука / Мука или скука*» [37, № 4, с. 2] – выглядит вполне закономерным. Интересно, что оформлен он в виде песенки, то есть Чертяка предстает стихийным поэтом. «Бунт» против гимназической муштры под влиянием Чертяки поднимает и инспектор Петр Иванович Домовой, сущность которого соответствует его

фамилии. Счастливая развязка поэмы – освобождение Чертяки и Домового из тисков города, возвращение героев в родную стихию.

Поэму «Чертяка в гимназии» можно назвать сатирической, но сатира С. Городецкого направлена не на конкретные недостатки гимназии или города. Поэт протестует против городской цивилизации вообще, представляя ее как жуткую абстракцию, не имеющую ничего общего с жизнью. Не удивительно, что положительными персонажами здесь оказываются низшие мифологические существа, воплощающие живую силу земли.

В детском творчестве С. Городецкий стремится к синтезу различных способов мироописания. Здесь соседствуют элементы народно-поэтической (мифопоэтической), народно-христианской и научной картин мира, а кроме того, игровые «возможные миры».

Народной мифопоэтической картине мира соответствует тенденция к олицетворению временных образов (времен года, суток), небесных светил (Солнца и Месяца); стремление населить мир фольклорными или созданными по образцу фольклорных персонажами, такими как Дрема, Иван Царевич, дед Мороз; Неулыба, Грибовница, Невидимочка, дед Федул (персонификация ветра) и др. Особую группу персонажей составляют древнеславянские божества Велес и Стрибог, представляющие часть не осуществленной до конца

реконструкции славянского пантеона:

СТРИБОГ И ЕГО ВНУКИ

По Стрибоговым палатам
Вой, и свист, и шум, и гам:
Бог Стрибог велел внучатам
Погулять по небесам,
По лесам да по лугам
Тихо дремлющей земли.
Он на море скачет сам
В волнах рушить корабли.
Закричал Стрибог: «Эй внуки!
Не люблю я тишины!
Бурю на море от скуки
Подниму я с глубины,
Вы же на землю летите,
И меня к полудню ждите.
Свистнул Ветер-Свистунок,
Прыгнул ветер – внук Лесной,
Брызнул Ветер – внук Речной,
Дунул Птичий Ветерок,
Ветер-Сказочник вздохнул.
По палатам свист и гул:
И Стрибог-то счесть не в силах,
Сколько Ветров, внуков милых!

Разлетелись внуки с воем,
Где по двое, где по трое,
Где гуляют вчетвером.
По лесам-то бурелом,
По дорогам пыль столбом,
Речка пенится и злится,
Рожь высокая ложится.
Вдруг полился дождь ручьями,
За седыми облаками
Конь огромный встрепенулся.
Закричали внуки хором:
«Что же, дед любимый, скоро
Ты пожалуешь назад?»
Им Стрибог ответил с горем:
«Там катается над морем
Бог Велес, быки мычат.
Мне мычанье слушать – мука!»
Ветры грустно засвистали:
«Кабы взял с собой ты внуков,
Мы бы всех быков прогнали!»

// Галчонок. – 1912. – № 38. – С. 5.

* * *

Широка и глубока
Синева родных небес,
Дремлет сонная река,
Притаился знойный лес.

Вдруг наплыли облака.
Облака – не облака,
А огромных три быка:
Небом едет бог Велес.

Бог быков, коров, коней,
И баранов, и овец,
Всем зверенышам отец,
Верный друг зверью всему.
Чем стада земли тучней,
Чем звериный крик сильней,
Тем приятнее ему
Плыть по небу своему.

Добрый взор его лучист,
Дальнозорок этот взор:
Смотрит он под каждый лист
И на весь земной простор.
Едет бог Велес к земле,
С неба едет, будто с гор:
Он в лесной зеленой мгле
Любит слушать птичий свист.

Сам когда-то он сломал

Иногда С. Городецкий заимствует целые фрагменты народного мироописания – например, магический «маршрут» заговоров в стихотворении «Доктор Козява».

Христианская (народно-христианская) картина мира нашла отражение прежде всего в «календарной» поэзии С. Городецкого. В рождественском стихотворении «Дети у Христа» традиционная ситуация модифицирована, особенно по временной оси. Здесь дети (участники повторений прецедентного события) приходят к новорожденному Христу (то есть оказываются современниками прецедентного события) и дарят ему свои рождественские подарки; перечисление игрушек создает явный анахронизм:

Скрылись волхвы. Но с далеких дороги
Снова идут на священный порог:
Дети за светлой звездой идут,
Стройно, как ангелы Божьи, поют.
Вышла Мария с Младенцем Христом,
Села в сияньи звезды золотом.
С тихой улыбкою стали встречать

Две тростинки над рекой
И умелою рукой
Две свирели просверлил.
Он одну дал пастуху,
А другую взял себе:
Сам взыграет наверху,
А пастух в полях, в избе.

Отдавая ту свирель,
Пастуху Велес сказал:
«Ты играй, играй, пастух,
Утешай звериный слух,
Человека весели,
Счастье нужно для земли!»
И пастух тот передал
Всем певцам певучий хмель.

// Галчонок. – 1912. – № 32. – С. 9.

Новопришедших Младенец и Мать.
Все, что под елкой в сочельник нашли,
Дети в подарок Христу принесли:
Куклу и мельницу, скрипку и дом,
Меч и коня с настоящим седлом.

// Галчонок. – 1911. – № 8. – С. 1.

Стихотворение «Пасха», наоборот, содержит традиционное отождествление воскресшего Христа и возродившейся природы. В стихотворении «Христова дочка», также пасхальном, план «чудес» отсутствует. В центре – образ девочки-«сиротинушки», несущей «разговенье» на могилу своих родителей. Народно-религиозный фон здесь поддерживается социальным положением девочки: это сирота и странница, а сироты и странники согласно народной традиции возлюблены Богом. Кроме того, алый узелок в руках девочки в контексте поэзии С. Городецкого связывается со стихией огня и солнца. Стихотворение «Святая сказка» не является календарным, однако и в нем отразились народно-религиозные представления:

Осень ясная была,
Листья упали.
По опушке тихо шла

Божья Мать в печали.
Хоть один, один исток,
Только бы зеленый

Захотел Ее Сынок –
 И сошла с иконы.
 И пошла листок искать
 По лесу пустому,
 Изливая благодать
 В золотую дрему.
 Но ведь все уж отцвело,
 Ветки обнажились,
 Горе в сердце залегло,
 Очи оросились.
 Вдруг навстречу пастушок,
 Чахлый и болезный,
 Через плечи ремешок
 С кружкой железной.
 - Ты куда идешь? – спросил:
 Плачешь отчего ты?
 Кабы слезы лес любил,
 Был бы он болото.
 Улыбнулась Божья Мать:
 - Пастушок смысленый!
 Я хочу листок сорвать

Хоть один зеленый.
 - Поздно, матушка, пришла!
 Осень все сорвала.
 Чур! В овраге у дупла
 Ива не опала!
 Побегу сейчас сорву,
 Побегу для Бога.
 Ты коровушек во рву
 Попаси немного.
 Улыбнулась Божья Мать
 И пасти осталась.
 Пастушок бежать опять,
 Веточка досталась.
 - На, не плачь теперь, смотри!
 - Нет, не буду, милый.
 Никому не говори,
 Что с тобою было.
 И ушла. А на селе
 Дети стали краше
 Всех детей на всей земле
 Необъятной нашей. («Ия»)

Его главный герой – «мудрый ребенок», которому удается сотворить чудо – не единственный подобный персонаж в поэзии Городецкого; ср. строку «*Знают звезды, знают дети*» [27, с. 16] из стихотворения «Зимняя колыбельная». От ортодоксального христианства такие представления, разумеется, очень далеки.

С. Городецкий вводит в детскую поэзию и элементы *научной картины мира*. Стихотворение «Ящерица» отражает некоторые биологические закономерности: здесь указывается на родство современной ящерицы с древними ящерами, делается попытка логически объяснить причину их исчезновения:

Где под скалами солнце и гранит,
 Ящерица юркая в щель бежит.
 Стройная, зеленая, как огонь быстра,
 Хвостиком мелькающим, как стрела,
 остра.
 Если глаз твой зорек и тихи шаги,
 Ты ее, пугливую, тут подстереги.
 И в глаза печальные быстро загляни;
 Много могут, умные, рассказать они:
 В древности, за тысячи-тысячи веков,
 Вся земля полна была диких голосов;
 Звери небывалые, ростом до небес,
 Наполняли девственный тростниковый
 лес.

Были рыбы с крыльями, птицы плыть
 могли...
 Всех назвать невысказанно чудищ той земли.
 Были там и ящеры – прадеды вот той
 Ящерицы маленькой с грустной красотой.
 Тяжкие, огромные, как высокий дом,
 Шевелили шеями, волоклись хвостом.
 Но ведь жизнь меняется. Воздух стал
 другим.
 Умерли чудовища: трудно было им.
 Измельчали дети их, извелись – и вот
 Ящерица малая пред тобой ползет.
 Но душою ящеричной помнит старину,
 Оттого в глазах ее видишь скорбь одну.
 («Ия»)

Герои стихотворения «Величание Брэма» – животные, которые благодарят Брэма за то, что он их описал, причем «верно» и при этом «никого не забыл». В стихотворении «Ковер-самолет» сказочные чудеса рассматриваются как прототипы новейших технических изобретений (ковер-

самолет «предвосхищает» аэроплан), причем сказочные образы выступают как источник вдохновения изобретателей. Научные филологические методы С. Городецкий (филолог по образованию) пробует применить при реконструкции древнеславянского пантеона. Так, стихотворение «Широка и глубока...» он сопровождает научно-популярным комментарием, где делает попытку при помощи сравнительно-исторического метода восстановить облик и функции бога Велеса, соотнося его с древнегреческими солнечными божествами – Гелиосом и Аполлоном:

Славянская мифология не создала, вследствие различных исторических причин, таких стройных и величавых сказаний, как, например, немецкая или финская. Она успела сложить только отдельные образы языческих богов. Сведения, которые до нас дошли, очень скудны. Иногда они заключаются только в одном имени бога, и тогда приходит на помощь сравнение этих имен с именами богов у других народов, ибо в основе всех европейских сказаний лежит нечто общее.

Про Велеса известно из письменных древних источников, что он был «скотий бог», то есть бог животных. Было он также богом поэтов. Как же соединить столь различные понятия? Тут помогает сравнение имени Велес с именем Гелиос, которое относилось к греческому богу Аполлону. А Аполлон, как известно, был олицетворением солнца, которое влияет на животных и поэтов.

Итак, Велес был у славян олицетворением одной из стихий солнца, именно стихии доброй, тучной, благостной.

С. Г.

В контексте детской поэзии С. Городецкого элементы различных картин мира, соединяясь, создают общую знаковую реальность, не исключая друг друга, а обеспечивая «равновесный» подход к явлениям жизни, совмещая одинаково ценные для автора «научное», «мифопоэтическое» и игровое осмысление реальности.

Лекция 12

Ребенок в художественном мироздании М. Моравской

М. Моравская – автор книги детских стихотворений «Апельсинные корки» (1914) и ряда публикаций в журналах «Тропинка» (под псевдонимом Рики-Тики), «Галчонок», «Солнышко». Писала она и «взрослые» стихотворения (книги «На пристани», 1914, «Стихи о войне», 1914, «Золушка думает», 1915, «Прекрасная Польша», 1915 – стихи и проза). Детские стихи Моравской отличаются поразительным проникновением в мир ребенка, непосредственностью, формальной адекватностью. Например:

ЁЛОЧНЫЕ ДНИ

Опустели в кухне щёлки, –

Что такое хлеб и сыр?

Тараканчики у ёлки

Правят пир!

Пляшут с пенъем, пляшут с писком,

Сердце, душу веселя:

«Слава яблочным огрызкам,

Слава крошкам миндаля!»

Сколько всякой бакалеи:

Мёд, изюминки, кутья!..

«Ешьте, братцы, посмелее!

Мне кусок! И я! И я!

Нет на празднике милее

Тараканьего житья!

СТРЕЛОК

Грустный вышел я на берег,
Весь невесел свет...
У меня есть револьверик,
А патронов—нет.

Над заливом вьётся чайка,
Реет вороньё...
Эй, солдатик, выручай-ка,
Одолжи ружьё!

—Ишь охотник: «Выручай-ка»...
И тебе, малыш, не жалко?
Вдруг подстрелишь матку-галку,—
Перемерут галчата!
Да и ворон, да и чайка
Чем же виновата?

Вот так, батеньки, солдат...
Жалостливый—страсть!
Не кори без толку, брат:
Мне ведь не попасть.

Но своеобразная концептуализация детства в ее «взрослом» творчестве заставляет посмотреть на них под неожиданным углом. Поэтому обратимся сначала к «взрослой» Моравской.

Доминирующие мотивы в поэзии М. Моравской «для взрослых» – *странствия* (путешествия, бегство, мечты о дальних странах, экзотические растения и животные в условиях петербургского быта) и образ *Золушки*, имеющий для поэтессы автобиографическое основание: она в три года осталась без матери и всегда конфликтовала с мачехой. Эти мотивы отражены в названиях двух «взрослых» книжек М. Моравской.

Страсть к путешествиям (сначала в мечтах, а потом и в реальности) – вряд ли только прихоть изнеженной дамочки, желание поехать на юг, ближе к солнышку (именно так вслед за своей матерью охарактеризовал содержание первой книги М. Моравской А. Блок). Это желание *убежать* скорее не от холодных мест, а *от человеческого холода*, возможно, от пошлости идущей по накатанной колее городской жизни. Перемена места устойчиво связывается М. Моравской с переменой обыденного течения жизни, хотя часто это невозможно – прежде всего психологически. В сборнике «На пристани» противопоставляется холодный Петербург (где туман, грязь, лед, лужи) и вполне реальный, но недостижимый «юг», напоминания о котором обнаруживаются в петербургской предметной реальности: это растения, экзотические географические названия, предметы, ассоциирующиеся с «югом» (марка из Судана, разноцветные ткани: «*Яркий атлас – солнечного цвета, / Шелк, ясно-синий, как небо и море*» [47, с. 37], старые сандалии и др.); поезда и пароходы и, соответственно, вокзалы и пристани:

МАРКА

Я сегодня встала очень рано,
Я была в марочном магазине
И купила марку Судана
С верблюдом, бегущим по пустыне.

Закат сегодня, как пески Сахары...
Меня волнуют намеки заката
И мне жаль эту марку старую
Отдать маленькому брату.

ЗАПАХ ЮГА

Ветка жасмина, тонущая в луже
У фонаря, где зажигают газ...
В северной, ветренной, предвесенней
стуже
Ветка жасмина, тонущая в луже
У фонаря, где зажигают газ.

Обронили, уйдя из магазина,
Где люстра меж зелени зажглась...
Улица в сумерках пустынна,
Корки льда затягивают грязь,
А я вспомнила – за стеклами зеркальными

Пахнет югом, желанным, жарким,
дальним...
Разве может быть сердце беспечальным?

ЮЖНЫЕ ЦВЕТЫ

Здесь весна – серая и хилая,
И так поздно прилетают птицы...
Почему я гиацинтов не купила
В магазине, где «цветы из Ниццы?»

Мне б от запаха не было тоскливо
И кружилась бы тревожно голова,
И приснилась бы, пожалуй, синева
Южного веселого залива.

.
Запахи тоски не утоляют,
Сны о юге наяву со мною, –
Даже темно-синие обои
О морях теперь напоминают!

УХОДЯЩИЕ ПОЕЗДА

Туман мутный над городом встал
Облаком душным и нетающим.

«Зябкость» жительницы «севера» постоянно противопоставляется «южному» «огню». Конечно, оппозицию «севера» (серой реальности) и «юга» (мечты), нельзя приравнять к символистскому двомирию. Разделение мира происходит «*по горизонтали*», и преодолеть границу между «севером» и «югом» физически легко. Однако обольщение «югом» воспринимается героиней М. Моравской как заведомая «подделка»:
УЕХАТЬ...

Так по-книжному я думаю о южной природе,
Я не видела жарких стран...
Я сделаюсь горничной на пароходе
И уеду за океан.

Я буду прислуживать дамам праздным
И со злостью стлать им постели,
А ночью, на палубе, под небом звездным
Мечтать о двадцатой параллели.

Меня не обманет ни одна книга,
Все будет чудесней, чем говорят!..

.
Ах, как безнадежно туманит вьюга
Утомительно знакомый Летний Сад...

Стремление на «юг» для человека, затерянного в большом городе, оказывается жадной преодолеть «вселенское» одиночество. Однако и эта надежда призрачна:

МЕНЯ ОЖИДАЮТ

Я так давно одна,

Я пойду сегодня на вокзал,
Буду завидовать уезжающим.

Буду слушать торопливые прощанья,
Глядеть на сигналы сквозь туман
И шепотом повторять названья
Самых далеких стран!

Заблестит над рельсами зеленый сигнал,
Как яркая южная звезда...
Я пойду сегодня на вокзал
Любить уходящие поезда.

НА ПРИСТАНИ

Батавия, Чили, Гонолулу... –
Не туда ли уходят корабли?
Как радостно от топота и гула,
Сколько тюков к пристани снесли!

Я гляжу на мерцание маяка,
Улыбаюсь, волнуясь и мечтаю...
Быть может, я тоже уезжаю? –
Не надо последнего гудка!

Но к друзьям не стану стремиться.
Я вижу во сне их лица

И днём им даю имена...

Я переждала все сроки,
Все мои надежды тают!..
Быть может, в стране далёкой,
На чужбине, меня ожидают?

ОТЧИЗНЫ НЕТ

Мир пристани, -- якоря и мачты
Моей печали уже не обострят.
Уже душа о странствии не плачет,

Впрочем, Моравская оптимистична: ее мечта попасть на юг в книге сбывается (правда, не приносит окончательного счастья), и вся книга завершается стихотворениями светлыми. В самом последнем стихотворении книги оптимизм связан с детским образом.

СЛУХОВОЕ ОКНО

Когда земля становится вся мрачной,
И всю нежность к жизни я клянущу,
Я поднимаюсь по лестнице чердачной
К слуховому круглому окну.

Гляжу на небо широкое, на птиц,
И многое вновь могу понять.
Перестаю, перестаю томиться,
Круг жизни ширится опять...

Я благодарна, что такую ширь
Даже в городе видеть мне дано;
Кажется, словно вижу целый мир
Через маленькое круглое окно!

ВЕСЁЛЫЙ НИЩИЙ

Бродит здесь такой весёлый нищий!

Образ *Золушки* (центральный во второй «взрослой» книге поэтессы) также можно связать с темой *одиночества*, стремления к естественной природе. Это отметил и критик, давший отзыв на книгу: «по натуре своей не городская “Золушка” страдает в импрессионистской атмосфере городских чувств и переживаний» [158].

КОРОТКАЯ ПАМЯТЬ

Ах, дружба, любовь – двухдневная,
А забвенье – на тысячу дней!
Короткая память душевная
У здешних людей.

Размякнет, о чувствах наскажет
В какой-нибудь нежный вечер,
Случайно вам душу покажет,
Словно сыграл в чёт и нечет.

Постижение несчастий мира и собственного одиночества воплощается в образе *тяги земной*, хотя образ этот двоякий. С одной стороны – тяжесть

К тоске бродяг не вернусь назад.

Моей отчизны нет за океаном.
Я здесь чужая, буду там чужая.
Ни в ярких странах, ни в городе туманном
Моих друзей и близких не узнаю.

Я стала чёрствой. Вся тоска притушена.
И улыбаюсь, и страдаю вяло...
Ах, если б, только ложью малодушной
Было всё, что я сейчас сказала!

Маленький, шустрый, босой...
Часто слышу, -- у ворот он свищет
Утром ветренным, и в стужу, и в зной...

Даже если над улицей липкой
Туч осенних виснет серый груз,
Он снимает предо мной с улыбкой
Свой промокший в тумане картуз.

Долго я болела горем старым
И не ждала светлых перемен,
И бродила по тротуарам
Краешком, у самых стен...

Больше я не стану к стенам жаться...
Жить! – какое счастье огромное,
Если жизни могут улыбаться
Даже нищие – мальчики бездомные.

А после, в тупом безразличии,
Уйдёт, отойдёт, позабудет...
Не вспомнит и не позовет,
И даже стыдно не будет.

Как грустно, смешно и странно:
Был человек или не был?
Иль растаял клоком тумана
Под низким столичным небом?

некоего знания и долга, а с другой – притяжение, в том числе и взаимное притяжение людей друг к другу:

ТЯГА ЗЕМНАЯ

Как трудно! словно я обязана
Весь мир продумать до конца!
И не смею замечтаться праздно,
И от жизни отвернуть лица.

Я решаю громоздкие вопросы,
Тяжести ворочаю душой,
Словно ссыльные каменотесы,
Что должны урок исполнить свой.

Разве так уж все души измельчены,
Что моя должна играть пророка?
Я ведь только маленькая женщина,
Одинокая...

Однако с образом Золушки связан и другой момент, который сама М. Моравская обозначила как «ужас материнства». Здесь раскрывается специфика отношения «взрослой» поэтессы (ибо этот мотив явно автобиографичен) к детям. «Ужас материнства» (так назван целый раздел в книге «Золушка думает») связан у героини М. Моравской с настоящей фобией беременности и, следовательно, ее антиэстетизацией, восприятием этого состояния как недопустимого для себя самой, в том числе и из-за своеобразного «комплекса вины» (во-первых, ей «*и одной не спастись*», во-вторых, нежелание завидовать собственному ребенку):

ЖЕСТОКОЕ МАТЕРИНСТВО

Так нежно зовут её: Лиля.
Полудетская грудь у нея...
Так жестоко её любили, --
Двое детей у нея.

Помертвело лицо у нея,
Под глазами убогие (глубокие?) тени...
Как мне больно видеть её
В детской – весь день, весь день!...

Он с ней, но лучше бы не было
Ни любви, ни страстных забот! –
У нея глаза, как небо,
И уродливый грузный живот.

<* * *>

Не говорите мне о детях, --
Такая хрупкая их жизнь...
Ведь я одна на целом свете,
Мне и одной не спастись!

Такое хрупкое у меня тело,
Я с каждым месяцем бледней...

СОЮЗ ОДИНОКИХ

Милые, будем друзьями,
Друг друга в лицо не зная!
Разделится между нами,
Разложится Тяга Земная.

Через головы всех равнодушных,
Через головы всех счастливых,
Обменявшись пожатьем воздушным,
Вспомним вместе о вешних разливах.

Жажда жизни одна и та же...
Я вас кличу, имен не зная,
Чтоб живая Тяга Земная
Нам не стала лишь тяжкой поклажей.

Такое кукольное моё тело,
А вы хотите, чтоб я имела
Настоящих детей!

<* * *>

Я не хочу иметь детей, --
Моя мама умерла.
Я рук не целовала ей,
Ни разу кукол и сластей
Ей на показ не понесла...
Я не люблю матерей, --
Моя так рано умерла.

Я очень зябну. Я молчу.
Иду сквозь жизнь одна, сторонкой...
Но я ребёнка не хочу,
Я завидовать не хочу
Моему собственному ребёнку!

УЖАС МАТЕРИНСТВА

Я не верю в цельность, в гармонию
страстей,
Я не верю в мировое единство.
Я так люблю маленьких детей

И так ненавижу материнство!

Мне страшно, что зародыш копошится,
Словно червь ест живое тело...
В этих схватках уродливых биться? –
Лучше бы страсть навеки омертвела!
А ведь на земле – я так верю –

Следующий за «Ужасом материнства» раздел называется «Мои дети». Герои его стихотворений – дети в лучшем случае одинокие, беспризорные, в худшем – обреченные на смерть:

ЛИЛЯ

У Лили разбили игрушку,
И Лили уткнулась в подушку,
И плачет, что скверные все,
И бант развязался в косе...

У Лили был рыцарь фарфоровый
С золочёными яркими шпорами,
С глазами, как синее море...
А нынче одни лишь осколки
Глядят сиротливо с полки...
Большие, не трогайте Лилию, --
У Лили игрушку разбили.

ЮНГХ-КОНА

Откуда ты приехал?

С миром детства роднит книгу и ее основа, почерпнутая из детской сказки. Золушка мечтает о своем Принце. Но сказка перенесена в городскую реальность, и героиня не ждет чудес. Сказка, таким образом, иронически переосмыслена.

ЗОЛУШКА

Я Золушка, Золушка, – мне грустно!
Просит нищий, и нечего подать...
Пахнет хлебом из булочной так вкусно,
Но надо вчерашний доедать.

Хозяйка квартирная, как мачеха!
(Мне стыдно об этом говорить),
Я с ней разговариваю вкрадчиво
И боюсь, опоздав, позвонить.

На бал позовут меня? Не знаю.
Быть может, всю жизнь не позовут...
Я Золушка, только городская,
И феи за мной не придут.

* * *

А может быть, он придет?
Он вовсе не сказочный рыцарь,
Он вовсе не вырос в теплице,
Он знает наш невский лед...

Не стояло никогда, быть может,
Ничего нежнее детских ножек.

И с таким стараньем в пыльном сквере
Я пою для уличных детей
Песню, одуванчиков нежней!

-- Шанхай!

А как тебя зовут?

-- Юнгх-Кона.

Ему наверно холодно, хоть на дворе май,
И всё кругом враждебно, незнакомо...

Он отвечает бойко и задорно,
И пляшет с бубном, и поёт: тон! тон!
В его косичку, тонкую и чёрную,
Лоскуток оранжевый вплетён.

Боюсь, его простудит серый май,
И отсыреет скоро бубен звонкий...
Его косичке, гладенькой и тонкой,
Не растрепаться на пути в Шанхай.

Он тоже закутался в плед,
Как поплыли с Ладоги льдины...
Быть может, мой Принц, мой Единый,
Просто больной поэт?

О СТАРОСТИ

Мне страшно, что старость будет ясной
После юных обесцвеченных дней,
И тогда уж будет всё напрасно,
Что любила я всего нежней!

Красные не подойдут тюльпаны
К моим поседевшим волосам,
Я проеду невиданные страны,
Не внимая их ярким голосам.

Стану думать, что незачем кручиниться,
Если в юности не сбывались чары,
И если в дороге встречу Принца,
Он уже наверно будет старый...
(«На пристани», в «ЗД» есть похожие)

Золушка Моравской – персонаж, который был выброшен из мира детства, но не смог приспособиться к миру взрослых. Несмотря на сказочные иносказания, поэзия Моравской явно автобиографична:

ВЕЧЕРНИЕ СТИХИ

Я песенки утром пою для детей,
А под вечер – пою для себя.
Я днем веселее, а под вечер нежней,
Я думаю в сумерки о сказке моей,
И детский смех тише...
Или я неясно слышу?

Ах, петъ бы под солнцем о малых
зайчатах,
Ах, петъ на свету, и чтоб полдень был
вечно!
Веселой, смешливой быть и беспечной,
Не помнить, не помнить о мгlistых
закатах...
Не думать бы в парке вечером росным,
О том, что я Золушка, грустная, взрослая.

Мотив Золушки в *детских стихотворениях* М. Моравской эксплицитно не проявлен (хотя многих из ее героев, как и Золушку, можно отнести к категории «нелюбимых детей»). Однако именно его наличием в художественном мире писательницы мы склонны объяснять чуткое и бережное отношение к миру детства и необычайно легкое проникновение в него, свойственное ее стихам и необычное для детской поэзии ее времени.

В книге «Апельсинные корки» нашли преломление оба указанных мотива.

Название книги фиксирует два важных для автора момента. Во-первых, экзотики: апельсин – южное растение, а кроме того, явная отсылка к мотиву южных стран, например, в стихотворении «Апельсинная страна»:

Цыганёнок с обезьянкой,
С колокольчиком, с шарманкой,
Всем на смех и удивленье
Затекает представленье
Обезьянка ух—ловка!
Шустро пляшет гопака.

Обезьянка их жуёт,
Нюхает, и лапкой трёт,
И забавно кривит рот...
Вспоминает Апельсинию,
Где, как синька, море синее,
И верблюды, и пустыня...

Кушал Коля апельсин
И услышал: дин-дин-дин!
С апельсином побежал,
От восторга закричал
И мохнатенькой танцорке
Шутки ради кинул корки.

Там превкусные орехи,
И на листьях мягко спать.
И не надо для потехи
Под шарманку танцевать.

А во-вторых, одиночества:

АПЕЛЬСИННЫЕ КОРКИ

Горько жить мне, очень горько –
все ушли, и я один...
Шебаршит мышонок в норке,
я грызу, вздыхая, корки, –
съел давно я апельсин.
Час я плакал длинный-длинный,

не идет уже слеза.
Соком корки апельсинной
Я побрызгаю глаза.
Запасусь опять слезами,
буду плакать хоть полдня, –
пусть придут, увидят сами,
как обидели меня.

Впрочем, одиночество и жажда странствий в детских стихотворениях М. Моравской разведены довольно далеко и лишены трагического оттенка, присущего ее «взрослой» поэзии; часто они трактуются в юмористическом (а по отношению к «взрослым» стихотворениям – в ироническом) ключе. Именно

ребенок здесь – тот, кто прежде всего имеет право на существование и свободу действий.

Антропоцентризм у М. Моравской проявляется едва ли не наиболее четко, чем во всей детской поэзии Серебряного века. В центре ее стихотворений – ребенок «как таковой». «Детский» мир у нее отчетливо отделен от «взрослого». Поэтессе неведомо изображение счастливой семьи. *Старшие* практически всегда оказываются в *противостоянии* с маленьким героем. Зато его «внутренняя» и «внешняя» жизнь изображается в *мельчайших подробностях*, чаще всего через его собственное восприятие. Поэтому события большинства детских стихотворений М. Моравской происходит «здесь» и «сейчас». Внешний мир интересует поэтессу главным образом как окружение героя-ребенка, отсюда и *многочисленные детали детского быта*, начиная от разорванных штанишек, самодельных удочек, «вербных» игрушек и заканчивая школьными ранцами (далеко не всегда желанными). Через предпочитаемые героем М. Моравской игрушки и развлечения мы узнаем о его характере. Чаще всего это человек действия – поэтому ему интереснее всего на улице. Герой стихотворения «Мечты» перечисляет свои любимые развлечения, без которых он не сможет жить, если осуществится его «мечта» – бегство в Африку: «Ну, а как же я буду в апреле / Без базара на вербной неделе? / Жалко также и новых коньков: / Там, пожалуй, не будет катков... / Жалко маму, котёнка и братца... / Нет, уж лучше остаться...». Игрушкам, даже самым лучшим, герои М. Моравской всегда предпочтут «что-нибудь живое». «Говорящие» звери и птицы совершенно естественно вписываются в картину мира ее детских стихотворений (ведь и ребенку приходится скорее объяснять, что у зверей всё «не так, как у людей», чем наоборот); настоящим же чудом оказываются вполне обычные (с точки зрения взрослого человека) вещи, которые ребенок, однако, открывает для себя впервые: рождение медвежат в феврале, суслик, которого мальчик принимает за столбик, и т.п.

Кстати, общение с животными – особая тема для М. Моравской (недаром 2-й раздел ее книги называется «Звери обиженные», а 3-й – «Звери веселые»). Ее герои-дети всегда рады встрече с представителями фауны, даже если это тарантулы. Ребенок соперничает животным, и через образы животных Моравская не боится поведать ему о больших и для человека бедах: одиночестве («Покинутый»), старости («Черепашье горе»), болезнях («Больная обезьянка», «Отчего тигр болен»), даже о горе матери, у которой отняли ребенка («Волчья тоска»):

ПОКИНУТЫЙ

Ах, осень бесприютная!

Катится речка мутная,

Плюются облака...

Ах, тяжкая годинушка,

Ах, горькая судьбинушка

Для дачного щенка!

Все кустики измочены,

Все дачи заколочены, –

Куда я ни взгляну...

И, вот, сижу на мостике

С росинками на хвостике

И вою на луну:

У-уу...

ЧЕРЕПАШЬЕ ГОРЕ

Я – старенькая черепаха,

Я – хворенькая черепаха,

А дети портят мне нору!..

Я, право, от злости и страха

Совсем умру!

Все косточки отсырели,
Все лапочки обомлели, –
А места сухого нет.
Ох, тягостно мне, сиротинке,
По мокрой осенней тропинке
Скитаться на старости лет.

БОЛЬНАЯ ОБЕЗЬЯНКА

В зверинце спозаранку
Кашляет обезьянка, –
 Не топили ещё печей... –
Соседушке мартышке
Тычет лапки под мышки,
 Чтоб стало вдвоём теплей.
Проснувшись спозаранку,
Печальна обезьянка,
Но смотрит сквозь решётку

 Встречаются и забавные жалобы: например, слон протестует против того, чтобы его изображали на ластиках:

ЖАЛОБА СЛОНА

Для маленького Гришки
Все – мышата и мартышки –
Одинаково милы.
“Милый моржик,
Хочешь коржик,
Хочешь ломтик пастилы?”

Все Гришутке очень рады,

 Но самая большая беда для зверей – неволя.

<СОВА>

 Я – сова.

Я не стану ручной.

Я охотник лесной.

 Я – сова.

Пусть не лгут, пусть не лгут
человечьи слова,
что хороший приют –
человечий приют.
Клетка мучит меня,

 Знаменательно, что действие стихотворений раздела «Звери счастливые» только в одном случае происходит в зверинце (« Попрошайки»). Неволя невыносима для всех героев детских стихотворений М. Моравской – и для детей, и для животных.

 В детской поэзии Моравской, не только о животных, но и вообще, постоянны мотивы неволи, заточения, которым противопоставляется страсть к путешествиям, экзотике. Обезьянка у шарманщика, естественно, мечтает о

Ласково и кротко...

 Пожалейте обезьянку, –
У неё – чахотка.

ВОЛЧЬЯ ТОСКА

Лишь затихнет сад звериный,
Ночью зимней, ночью длинной,
Долго, жалобно и тихо
Воет старая волчиха:

 “На родной сторонке,
на лесной сторонке,
нет зимою логова,
отняли волчонка –
сероголового...”

Долго, жалобно и тихо
Воет старая волчиха,
И, заслышав волчий плач,
Гулко ухает пугач.

Писк и лай со всех сторон,
Только грустен у ограды
Старый, серый, толстый слон.

Но лишь хлеба ему дали
И спросили о печали,
Он Гришутке дал ответ:
“Не хочу, чтоб рисовали
На резинках мой портрет!..”

Все леса – для меня.
 Я – сова.

Пусть не лгут, пусть не лгут
человечьи слова:
мне не нужен приют,
я – охотник лесной,
я не стану ручной,
буду злой, буду злой, –
 я – сова.

недостижимой Апельсинии. Восстают против «неволи герой и героиня стихотворения «Беглец»:

Утром Гришка удрал в Америку.
Боже мой, как его искали!
Мама с бабушкой впали в истерику,
Мне забыли на платье снять мерку
И не звали играть на рояле...
Гришку целые сутки искали—
И нашли на приморском вокзале.
Папа долго его ругал,

Путешествия называл ерундой...
Гриша ногти кусал и молчал,—
Гриша очень неловок и мал,
Но я знаю, что он—герой,
И в подарок бесстрашному Гришке
Вышиваю закладку для книжки,
Красным шёлком по синему полю:
“Герою, попавшему в неволю”.

«Книжное» происхождение имеют и шалости «полковника краснокожих» – героя стихотворения «Пленный охотник». В отличие от «взрослых» стихотворений, в детской поэзии маленькие герои М. Моравской успешно преодолевают препятствия к своим путешествиям, часто имеющим характер игры.

Игра – одно из основных средств, позволяющих поэтессе обособить «детский» мир от «взрослого». При этом игра выступает в различных культурных функциях и реализуется на разных художественных уровнях произведений.

Во-первых, игра у М. Моравской вполне может рассматриваться в культурологическом контексте как особый, свойственный ребенку (или детенышу животного) вид деятельности. Правомерными применительно к ее поэзии выглядят и представления о древности как общечеловеческом «детстве». В описании детских игр у М. Моравской мы находим поразительные совпадения с воспоминаниями А. Герцык и статьей М. Волошина (с которым, кстати, М. Моравская была хорошо знакома). Это:

а) далекий *отрыв «детского» мира от «взрослого»*. Старшие часто не понимают маленьких героев, рассуждают совершенно иначе, имеют совершенно другие приоритеты и ценности. Так, в стихотворении «Купальщики» Петрусь (лирическое «я») хочет искупаться в песке, как воробышек, но боится порицаний матери и старших товарищей:

Сижу себе на кочке
синички веселей.
Купается в песочке
серый воробей.

Ай, люлиньки-люли,
ай, люлиньки-люли,—
так хочется ворочаться
на тёпленькой пыли.

Ай, люлиньки-люли,
ай, люлиньки-люли,—
купаются, ныряет,
полощется в пыли.

Смеются ребяташки—
ай, люлиньки-люли,—
разорваны штанишки,
и волосы в пыли.

Купался бы я тоже,
Да маменьки боюсь,—
расскажут ей прохожие:
измазался Петрусь...

Ай, люлиньки-люли,
ай, люлиньки-люли,—
разорваны штанишки,
и волосы в пыли.

В стихотворении «Апельсинные корки» ребенок брошен взрослыми, которые как раз в тот момент, когда они ему нужны, исчезли. Солдат в стихотворении «Стрелок» начинает читать маленькому герою лекцию о

недопустимости убивать птиц, хотя ребенок и не собирался этого делать. В стихотворениях «Беглец» и «Пленный охотник» противостояние детей и взрослых перерастает в конфликт.

Для М. Моравской, как и для А. Герцык, важен эмоциональный фактор: мир взрослых воспринимается как однообразный, скучный, бессмысленный, а взрослые – как глупые люди, не умеющие «пользоваться своей безнаказанностью и свободой» [105, с. 35];

б) наличие стихотворения, посвященного *детской обрядности*:

ПОХОРОНЫ ЦЫПЛЁНКА

Нынче дети хоронили
Мёртвого цыплёнка.
Саван шили, ямку рыли,
Распевали тонко...

Были свечи, были дроги,
Все играли дружно.
Только каркал старый ворон:
“Очень это нужно!..

На могиле кипарисы
Посадили, полили...
И, стащив у мамы рису,
Коливо готовили.

Неприятно даже слушать,
Как пишите тонко...
Я не прочь бы просто скушать
Дохлого цыплёнка”.

Заметим, что обряды и ритуалы встречаются и в творчестве других авторов, посвященном или адресованном детям. А. Ремизов широко включал в свои произведения переработанные в соответствии с собственной мифологией элементы народных обрядов, магических игр и т.п. В стихотворении П. Потемкина «Охота» похоронный плач оказывается одним из элементов гротескной версии стихотворения Ф.Б. Миллера «Раз-два-три-четыре-пять...». У М. Моравской похоронный ритуал слит с детской игрой. Есть и в этом стихотворении персонаж, который высказывает «прагматическую» точку зрения, – «строгий ворон», очень похожий на «взрослого». Хотя и не с обрядностью, но также с древними элементами мироощущения (в частности – с мифом об Антее) связана ситуация в стихотворении «Купальщики»;

в) проявления *жестокости* и подчас неосознанного детского садизма. Чаще всего этот мотив у М. Моравской объясняется даже не своеобразным обыгрыванием детьми моральных правил и темы страдания, а тем, что герои еще не понимают некоторых законов природы: если кота потянуть за усы, ему больно (а вовсе не «*жалко пары волосков*» [45, с. 9], как думает маленький герой стихотворения); если котика показать птенчиков, он их съест («Грустная история»).

Эти черты связаны с культурологическим и отчасти психологическим аспектами игры. На наш взгляд, именно они определяют содержание детских произведений М. Моравской, связанных с игрой, поскольку детская игра в них практически никогда не является единственным предметом изображения. Без нее просто невозможно существование ребенка, глазами которого стремится смотреть на мир поэтесса.

Игровое начало присутствует и в чисто *формальном* художественном арсенале М. Моравской. Наиболее ярко это проявляется в подборе рифм – подчас весьма смелых и оригинальных (*апельсин – дин-дин-дин; ну-с – ус;*

яблоки – зяблики; Америку – истерику – мерку; златоокая – сорока; наелись – прелесть; логова – сероголового; кутья – и я; повозка – загвоздка и др.).

Игровое начало в контексте всей поэзии М. Моравской можно, наряду с «югом», рассматривать как вариант бегства из «взрослого» / «северного» мира, где царят серость, холод и одиночество. И детство, и «юг» у М. Моравской связываются с естественностью (южная природа – противовес «северному» городу; ребенок – «естественный человек»). Так же, как и юг, детство тепло и солнечно, свободно от городских / «взрослых» рамок, но все это недостижимо.

Таким образом, в картине мира, зафиксированной в поэзии М. Моравской, четко прослеживается бинарная оппозиция (в самом общем виде): серая душная реальность (которой соответствуют «север», город, «взрослость» и связанные с ними образы) противопоставляется неосуществимой мечте (представленной как «юг», дальние страны, детство). Однако в отличие от поэзии ранних символистов, для которой также характерно сомнение и «в ценности посюстороннего повседневного мира», и «в реальности другого, потустороннего мира» [215, с. 57], у М. Моравской мир мечты не связан с мистическими, трансцендентными сферами. И «юг», и детство принадлежат земному миру, и разрыв с ними подготавливает постановку экзистенциальных проблем, путь решения которых поэтессе, очевидно, неизвестен, однако возможность найти его не исключается. Недаром во многих стихотворениях М. Моравской звучит призыв *преодолеть* холод и одиночество, а герои-дети в стычках со взрослыми одерживают моральную победу.

Лекция 13

«Наивная» и игровая детская поэзия начала XX века (П. Потемкин, В. Князев)

Связь поэтов-«сатириконцев» с культурой Серебряного века, несмотря на реализм их сатирической поэзии, нам представляется достаточно тесной. Они «отметились» не только пародиями на символистов, но и сотрудничеством с театром Н.Н. Евреинова «Кривое зеркало». Довольно широко сатириконцы пользовались формальными находками модернизма. Поэзия П. Потемкина современниками (например, Н. Гумилевым) нередко воспринималась как модернистская. Л. Евстигнеева усматривает «явный отпечаток поэтики символизма» [117, с. 215] и в политической поэзии П. Потемкина (например, в стихотворении «Ветер знойный, ветер вольный...»).

Еще более тесная интеграция поэтов «Сатирикона» с литературой модернизма осуществлялась в детской поэзии: сотрудниками журнала «Галчонок» были С. Городецкий, М. Моравская, печатался в нем Н. Гумилев. Лишенный политико-сатирического пафоса (неуместного в поэзии для детей), «Галчонок» следовал принципу: «ребенок должен учиться, играя» [187, с. 13]. И действительно, художественные произведения «Галчонка» либо посвящены школьной теме (чаще всего они написаны с позиции гимназистов) либо являются игровыми по преимуществу. И в том, и в другом случае наряду с

воссозданием детского мышления имитируется стиль «наивного письма», приобретает распространение синтез словесного и изобразительного искусств – в том числе в технике комикса. Характерна история России, изложенная поэтом В. Князевым и художником В. Лебедевым в картинках со стихотворными подписями. Подача словесного материала по стилю здесь напоминает скорее ответ ученика у доски, чем изложение сведений в учебнике. Например, вот как описывается жизнь и смерть князя Олега: «*Олег царил не мало дней, / С врагами храбро дрался; / Его ужалил в ногу змей, / От яда он скончался*» [44, с. 8].

Игра часто становилась для авторов «Галчонка» не только средством обучения и общения с читателями. Взрослые поэты сами включались в игру, «входили в роль» ровесников своих читателей или сказочных персонажей. Так, в роли редактора и ведущего «Почтового ящика» журнала выступал симпатичный персонаж – Галчонок (наверное, первый подобный случай в детской журналистике), которому приписано немало шуток и смешных стихотворений, печатавшихся в журнале. Игра способствовала не только оживлению, но и *эстетизации* учебного процесса; игровые «роли» или реальности, создаваемые поэтами «Галчонка», приобретали самостоятельную ценность, не менее, а подчас и более значительную, чем фактическая информация, заложенная в тексте (если таковая вообще была).

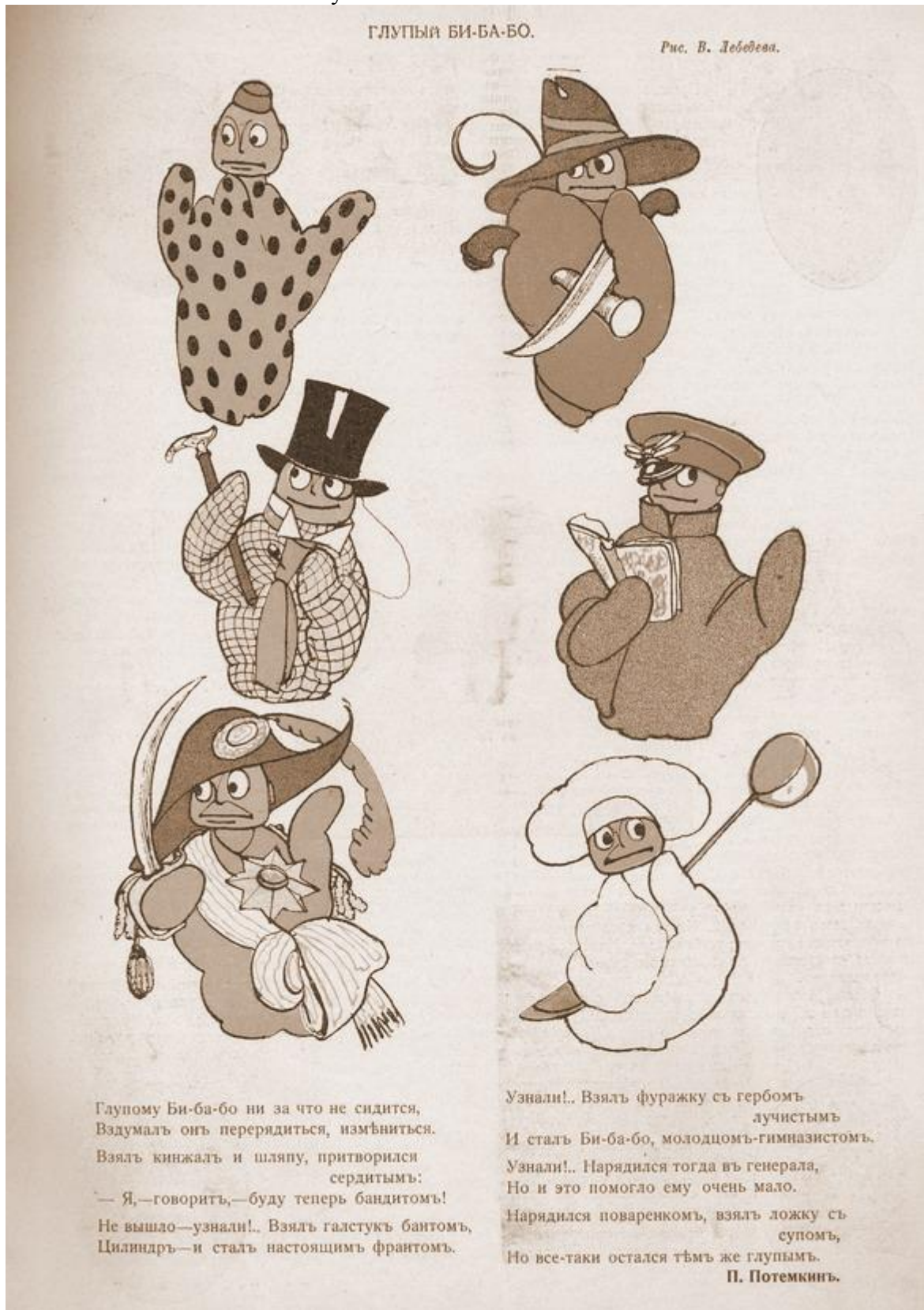
Многие поэты-«сатириконтцы» писали для детей только от случая к случаю, однако в творчестве некоторых из них детская поэзия занимает значительное место²³. Так, **П. Потемкин** опубликовал в «Галчонке», а также в других периодических изданиях множество детских стихотворений и поэм; в эмиграции он издал книгу детских стихотворений «Зеленая шляпа» (Берлин, 1924). Однако его поэзия уже в доэмигрантский период представляет собой достаточно целостное явление. Ведущим в ней является игровое начало, которое реализуется чрезвычайно разнообразно.

Во-первых, это *описание игр* – не «извне», а с точки зрения «правил», по которым функционируют игровые «возможные миры». Здесь для произведений П. Потемкина характерно отсутствие играющего ребенка: игрушки действуют самостоятельно, будто бы играют сами с собой (например, в стихотворении «Глупый Би-ба-бо», в поэме «Война кукол»):

Глупому Бибабо не сидится.
Вздумалось ему перерядиться, измениться.
Взял кинжал и шляпу, притворился сердитым:
-- Я, -- говорит, -- буду теперь бандитом!
Не вышло – узнали... Взял галстук бантом,
Цилиндр – и стал настоящим франтом.
Узнали!.. Взял фуражку с гербом лучистым
И стал Бибабо молодцом-гимназистом.
Узнали!.. Нарядился тогда в генерала,

²³ В числе таких поэтов чаще всего упоминают Сашу Черного, однако его детская поэзия, по существу, реалистическая, довольно хорошо издана и изучена. Достаточно полное научное издание ее содержится в книге «Русская поэзия детям» (с комментариями Е. Путиловой); очерк творчества Саши Черного, в том числе его детской поэзии представлен в книге Л. Евстигнеевой «Журнал “Сатирикон” и поэты-сатириконтцы» (М., 1968); кроме того, как указывает Л. Евстигнеева, «в целом творчество его как детского писателя развернулось главным образом после 1917 года» [117, с. 194], в эмиграции.

Но и это помогло ему очень мало.
 Нарядился поваренком, взял ложку с супом,
 Но все-таки остался тем же глупым.



Такая самостоятельность игрушек имеет параллель в его «взрослой» поэзии: в книге «Смешная любовь» «кукольный» мотив является одним из основных. Изображая влюбленных как парикмахерских или жестяных кукол, П. Потемкин подчеркивал ущербность, искусственность их отношений, их

пассивное следование выработанным «улицей» или бульварными романами клише (отчего, собственно, и возникает пошлость). И одновременно эта кукольность, «не дотягивающая» до «человеческих» отношений, у Потемкина трагична, подобна физическому уродству (которое в книге «Смешная любовь» оказывается синонимом «кукольных» отношений). В детской поэзии П. Потемкина трагизм и порицание пошлости отсутствуют, хотя за игрушками закрепляются определенные черты характера и способы деятельности, своего рода «роли», в большинстве случаев малосимпатичные. Би-ба-бо – глупый, в какие бы маски он ни рядился, и амбициозный («мудрствующий» Би-ба-бо в поэме «Война кукол»); казак (или офицер) – храбрый, воинственный, но туповатый; деревянная матрешка (Матрена) – патриархальная, сварливая и ограниченная, и т.п. Неизменные качества персонажей, наряду с «неизбежными» случайностями (такими, как, например, острая сабля офицера в поэме «Сержант Верти-ус и Матрешки Деревянные-Ножки», которой он отрубает головы обеим своим невестам), не являются объектом высмеивания, но «фаталистически» предопределяют развитие действия в произведениях. Такой «примитивистской» трактовке персонажей можно найти аналогию в народных сказках и лубке. Например, «несовместимость характеров» Матрены Ивановны и еще более глупой и спесивой иностранной куклы Софи становится причиной кукольной войны («Война кукол»).

Для творчества П. Потемкина характерна и *игра с текстами*, хорошо известными ребенку. Излюбленные способы их видоизменения – пародия, бурлеск и особенно – гротескно-абсурдистское преобразование сказочной / поэтической реальности.

Часто предметом *пародирования* П. Потемкина оказывается жанровая традиция, например, «батальная». При этом широко используется уже наработанная техника «низведения» изначально «высокого» эпического жанра («Война мышей и лягушек») или его романтического сказочного переосмысления («Щелкунчик» Гофмана). В поэме «Война кукол» батальный сюжет реализуется в духе лубочных картинок, это впечатление поддерживается и стиховой организацией (тактовик со смежными рифмами, более упорядоченный ритмически, чем раешник, но приближающийся к нему по интонации). Снижение всего эпического регистра достигается введением комических сцен: женской драки («*Матрена Иванна Софи кулаком, / Матрену Иванну Софи каблуком!*» [56, с. 10]), комических перебранок, задействования особенностей кукольной «физиологии». Последнее позволяет ввести в поэму элемент семантического сдвига: у обеих кукол оказались стертые лица, и нянька заменяет им головки, что приводит к смене их образа мыслей. К гофмановской сказке отсылает введение в число свидетелей «войны» крысы, которая *«хоть и стояла городовым на посту, / Но в драке попало и ей по хвосту»* [56, с. 10].

Фольклор нередко переосмысливается П. Потемкиным с использованием почти тех же приемов: снижение образности и стиля, а также введение в сказочный мир современных реалий или, наоборот, перенесение сказочной «матрицы» на описание современного мира. В поэме «Мороз и весна»

сказочный Мороз (Мороз-Румяный нос) из величественного зимнего повелителя (ср. Мороза-воеводу у Н. Некрасова) превращается в довольно прозаического злобного старичка, ожиревшего от мороженого и студня и к тому же не совсем здорового. Острастки такого Мороза людям не страшны, особенно младшему поколению – гимназистам. Мытарства Мороза заканчиваются тем, что весной гимназисты растаскивают его на снежки. Тот же образ Мороза подвергается переосмыслению в стихотворении «Забавы Мороза». Здесь Мороз выступает в роли садиста-тюремщика, засадившего за «железную решетку» весну и «лето красное» и с удовольствием наблюдающего за ужасами, происходящими в замерзшем мире:

ЗАБАВЫ МОРОЗА

За железною решеткой
Взаперти сидит весна,
Смотрит на зиму так кротко,
И грустна-то, и бледна.
А налево, тоже в клетке,
Лето красное грустит –
Вместо листиков на ветке
Снег озябнувший блестит.
Царь мороз один на воле,
Забавляется вовсю, --
Волку хвост морозит в поле,
В речке – жабры карасю.
На висках его корона
Ледяная, лед в руке,

И с тюленем морж у трона,
Как пажи при старике.
Смотрят все на представленье
И во весь хохочут рот! –
Гимназистик на ученье
Вышел, пляшет, уши трет...
Нищий прыгает со стужи,
Щеки тряпкой обвернул...
А богатый только туже
Полы шубы застегнул.
Старичок замерз. В сторонке
Птички мертвые лежат...
А мороз хохочет звонко,
Приключенью очень рад.
// Галчонок. – 1913. – № 4. – С. 1.

Аллюзии на сказки у П. Потемкина проявляются как образные соотношения различного порядка: например, весьма вероятно ассоциативное соотнесение героя стихотворения «Война кукол», липового (это указано) медведя Деревянная Лапа с героем русской сказки «Медведь Липовая нога», которое, однако, на сюжетном уровне не поддерживается. Во всех случаях П. Потемкин *перекодирует фольклорные образы*, включая их в контекст собственной, зачастую гротескной картины мира. Важно, что в каждом из этих случаев *комическая игра* с образами фольклора оказывается самоцелью.

В том же направлении производятся и изменения *в литературных текстах*. Так, в стихотворении П. Потемкина «Охота» комическое развитие получает стихотворение Ф.Б. Миллера «Раз-два-три-четыре-пять...». Сопоставление этих двух текстов дает представление о творческих приемах Потемкина. Напомним «подпись к картинке» (именно так определен жанр) Ф.Б. Миллера:

*Раз-два-три-четыре-пять,
Вышел зайчик погулять;
Вдруг охотник прибегает,
Из ружья в него стреляет...
Пиф-паф! ой-ой-ой!
Умирает зайчик мой!* [66, с. 161].

В «Охоте» П. Потемкина есть сюжетные соответствия практически всем миллеровским строчкам, но происходящее последовательно преувеличивается;

кроме того, Потемкин «дописывает» исходное стихотворение, расширяет круг персонажей (вводит, например, сына охотника, кухарку, мать зайчика и т.д.) и масштаб действия.

Стихотворение Потемкина начинается с экспозиции – описания зимнего леса в хорошую погоду: *«Солнце весело блестит, / Снег под валенком скрипит: / Все в снегу застыли ели, / Ветер дует еле-еле»*. Далее следует описание радующихся жизни лесных зверей – эпизод, которому у Миллера соответствует строка: *«Вышел зайчик погулять»*. Однако у Потемкина «погулять» выходит не один зайчик, а *«вся звериная порода»*, которая веселится, *«не предчувствуя»* беды. В связи с этим заметим, что у героя Миллера вообще нет никаких предчувствий: охотник появляется «вдруг». Слово «вдруг», несмотря на предчувствие повествователя, отмечает и завязку действия у Потемкина: *«Вдруг охотник из кустов / Выстрелил из двух стволов / Пиф и паф раздались звонко: / Зацепила дробь зайчонка»*. На этом мучения животного не кончаются (он умрет от ранения, дотянувшись до дома матери). Интересно, что строка *«Раз, два, три, четыре, пять...»*, повторяющая первую строку стихотворения Миллера, у Потемкина представляет собой подсчет выстрелов (которых на самом деле было больше, чем пять: *«Сколько раз, не сосчитать»*). Не удивительно, что зайчонок – не единственная жертва охотника: *«Восемь зайчиков подряд / Все убитые лежат. / И еще штук семь навеки / Безобразные калеки: / У кого нога висит, / У кого весь лоб разбит, / У кого не стало уха...»*. Таким образом, одного убитого зайчика Потемкин превращает в целую кровавую бойню, в чем, конечно, есть определенная логика: если убийство совершено единожды, далее число жертв может быть бесконечным.

Миллеровский сюжет завершается смертью зайчика, однако Потемкин «дописывает» его, добавляя эпизоды, которых в исходном тексте не было. Во-первых, это мучительная смерть зайчонка на глазах у матери и его похороны. Во-вторых – сцена в доме охотника, принесшего домой добычу. Гротеск здесь также очевиден: вес добычи составил *«пуда три»*, то есть около 48 килограммов, что заставляет вспомнить Рабле. Люди изображены кровожадными чудовищами: охотник прямо назван «злым»; его сынок и кухарка – отпетые разбойники: *«Уж кухарка ножик точит, / И сынок вовсю хохочет, / Счастью папиному рад»*. В заключительных строках стихотворения дом охотника и лес соотнесены как два совершенно разных мира: в доме охотника обедают (видимо, теми самыми зайчиками), а в лесу *«так тихо-тихо / Плачет старая зайчиха»*. Но людям до этого нет никакого дела.

Таким образом, с некоторой натяжкой можно говорить об экологической проблематике в стихотворении, хотя основной художественный «вес» в нем приходится на серию преувеличений, на игру с чужим текстом, и все ужасы стихотворения производят скорее комический, чем какой-либо иной эффект.

Еще одна группа произведений П. Потемкина посвящена *«игре в театр»*. Значение игрового компонента здесь усиливается, поскольку в большинстве случаев речь идет о театре кукол. Таковы события стихотворения «Глупый Биба-бо»; связь тематики стихотворения «Театр марионеток» с театром очевидна уже из названия:

Дают сегодня, в воскресенье,
Два старших брата представленья.
Усевшись важно в первый ряд,
Сестрица с нянькою глядят.
И все довольны, без сомненья.

На ниточках марионетки
Забавно пляшут. Вот к соседке
Пришел сосед Паяц. Влюблен

Уж целый год в соседку он –
Жениться хочет на кокетке.

Она согласна. Только надо
Потанцевать. Но вот досада! –
Вдруг нитка лопнула и... бац!
Свалился наземь мой Паяц!
А публика ужасно рада.
// Галчонок. – 1913. – № 5. – С. 5.

В этом стихотворении следует отметить наличие двух сюжетных линий (и соответственно двух планов реальности): во-первых, событие в жизни зрителей (двух братьев), которые в воскресный день смотрят представление в домашнем театре, а во-вторых – сценическое действие; трагическая (для кукол) развязка стихотворения связана с нарушением границы «миров»: счастливая женитьба паяца на соседке не состоялась, потому что оборвалась нитка, держащая марионетку.

Преимущественно на «игре в театр» основан и замысел книги **В. Князева** *«Нинкины сказочки»*. Обыгрывая образ феи, уже прочно закрепленный в русской детской поэзии книгой К. Бальмонта *«Фейные сказки»*²⁴, В. Князев переносит «фейный» сюжет на подмостки фантастического лесного театра. Путь к лесу, в котором находится театр, обозначен в стихотворении *«Сказка о сказках»*: это лес²⁵, где живут Сказки, расположенный *«от Истины в пяти верстах»* [43, с. 3], то есть между сакральным «иным» миром и земной реальностью, ни принадлежа ни тому, ни другому (в отличие от земного леса, преобразуемого «фейными чарами» у Бальмонта):

СКАЗКА О СКАЗКАХ

Для маленькой моей приятельницы Нинки
Решил я написать веселых сказок ряд,
Поведал ей о том, как рядятся былинки
В хрустально-чистых рос сверкающий наряд,
Как ярко светляки в ночной траве горят,
И именно куда ведут в лесу тропинки.
Ах, только бы найти необходимый слог!..
Ведь я, друзья мои, профан в таких вопросах.
По счастью, мне помог знакомый мотылек, –
Он в руку сунул мне дорожный верный посох,
Расправил крылышки, присел, вскричал: «Садись!»
И быстро от земли мы к Солнцу понеслись...
От Истины в пяти верстах
Живут оне – Причудливые Сказки...
С улыбкою на розовых устах,
Устав от беганья, возни и пляски,
Они, как бабочки, слетаются в кружок,
Щебечут, строят милые гримаски,
А Старый Гном, их пастырь и божок,
В свой рог серебряный трубит им для острастки.

²⁴ Интересное совпадение: обе книги – и В. Князева, и К. Бальмонта посвящены девочкам Нинам.

²⁵ Здесь возможно провести параллель с прекрасным, но труднодоступным садом из книги Л. Кэрролла *«Алиса в стране чудес»*, который соотносится одновременно с раем и с идеей детства.

И вот увидел я веселый их приют;
 То было в августе, минувшим знойным летом.
 Что за движение! Какой везде уют!
 Как звонко иволги в густых кустах поют
 И чистят перышки заботливо при этом!..
 Я помню и сейчас широкий, сонный пруд,
 Поросший камышом и стройною осокой,
 Над ним – шатер небес, лазурный и высокий,
 И тут же, в двух шагах, зеленый тихий лес,
 Скрывающий в себе огромный мир чудес.
 Какие в том лесу широкие аллеи!
 И шагу не шагнешь без светлого лужка!
 А белки? А кроты? А крохотные феи,
 Так – с полвершка?..
 Конечно, есть в лесу, среди болот и змеи,
 Но для чего они и как живут, о том
 Я расскажу тебе когда-нибудь потом.

Сохраняя ведущую роль литоты и весь «фейный» антураж, В. Князев, однако, делает «фейный мир» совершенно фантастическим, отделенным от «бытовой» реальности не только сказочностью сюжетов и персонажей, но и тем, что все происходит на сцене, в то время как ребенку отводится роль зрителя. В. Князев «разыгрывает» посещение театра достаточно подробно. После посвящения («Сказка о сказках») и представления главной героини – феи «из кукольной пьески» [43, с. 5] («Сказка о фее Усладе») следует «афиша» – стихотворение «Фейный театр», где перечисляются пьесы, поставленные в необычном театре:

Средь темной аллеи	Здесь ставила фея	Здесь ставились пьесы,
Белеет палатка.	Веселые пьески,	Каких не найдете:
То – маленькой феи	А двор чародея	«Лесные повесы»,
Любимая хатка.	В малиновой феске:	«Мурзилка в болоте»,
То – крохотный домик,	Жучки и козявки,	«Скандал на лужайке»,
Что прошлой весной	Букашки и мошки,	«Волшебные розы»,
Построил ей гномик	Вставали на лавки	«Проказницы-майки»
Под старой сосною.	И били в ладошки.	И «Чудо-стрекозы».

Некоторые из них («Мурзилка в болоте», «Скандал на лужайке») представлены далее как самостоятельные драматизированные произведения:

«МУРЗИЛКА В БОЛОТЕ»

I

Мурзилке хочется морошки,
 Мурзилка тросточку берет
 И, напевая, по дорожке
 Из парка в темный лес идет.
 На нем малиновая феска,
 Перчатки, смокинг и монокль,
 А сбоку новый, полный блеска,
 На черной ленточке бинокль.
 Ему вослед кричит кузнечик:
 - Вернись, веселый человечек!
 Ему вослед жужжит оса:
 - Вернись, темнеют небеса!

Кузнечик и оса

- Поверь друзьям, в лесу – не дома!
 Ты – мал и слаб, а лес дремуч!

Кузнечик

- Я слышу дальний грохот грома!

Оса

- Я вижу горы черных туч!

Но им в ответ задорно, пылко
 - Не попаду! – кричит Мурзилка. –
 Я у знакомой стрекозы
 Найду приют в часы грозы.

Я, право, был бы очень рад
 С живой душою повстречаться...
 Однако, надо попытаться:
 Ау-у-у!.. Ни звука. Вот беда!
 Ау-у-у!.. Спасите, господа!

II

* * *

Бредет Мурзилка по тропинке,
 Усталый, мокрый и... босой.
 (Ах, заграничные ботинки
 В конец испорчены росой!)
 Вокруг – ни зги! Грохочут громы,
 Скрипят деревья... Сущий ад!..

Когда тебе придет охота
 Помочь несчастному в беде –
 Иди прямехонько в болото.
 Там между кочек на воде
 Пустая плавает бутылка,
 Ее лесник сюда занес;
 В бутылке, скорчившись, Мурзилка,
 Усталый, мокрый и босой,
 Ест бутерброды с колбасой.

Мурзилка

- Куда девались эльфы, гномы?..

Их сверхминиатюрность, редуцированность развития сюжета (в пьеске «Скандал на лужайке» Майский жук стучится к Фее, убеждая ее, что он артист, и Фея открывает дверь, о Мурзилке вы слышали) и включение в текст не свойственных драматическому произведению элементов (например, «морали» в конце «Мурзилки...») превращает их в «не настоящие», «игрушечные» пьески «для чтения», а лесной театр – в «игру в театр», практически лишенную какого-либо иного, кроме игрового, подтекста.

Итак, для постсимволистской детской поэзии характерно внимание к «земному» миру, центром которого становится ребенок; детское видение мира и способы его освоения и берутся за основу при создании поэзии для детей.

За период в 1890-х по конец 1910-х годов в русской детской поэзии сформировалась и получила развитие модернистская парадигма, представленная символизмом как основным направлением и такими течениями, как неоромантизм (на предсимволистском этапе) и акмеизм (на постсимволистском); появлялись и модернистские произведения смешанной эстетической природы. Детская поэзия Серебряного века предвосхитила и подготовила дальнейшее развитие поэзии для детей и, несомненно, требует полной публикации и дальнейшего изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

1. Бальмонт К.Д. Фейные сказки // Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Правда, 1991.
2. Бенуа А. Азбука в картинах Александра Бенуа. Факсимильное воспроизведение книги Азбука в картинах Александра Бенуа, выпущенной в 1904 году. Приложение к факсимильному воспроизведению. – М.: Книга, 1990. – 72 с.
3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., СПб. Т. 1, 2, 4.
4. Гарин-Михайловский Н. Детство Темы. Гимназисты. Мн., 1985.
5. Городецкий С. Ау. Стихи для детей. М., 1913; Ия. Стихи для детей и рисунки. М., 1908;

Чертыка в гимназии // Галчонок. 1911. № 1 – 7.

6. Гумилев Н.С. Мик // Гумилев Н.С. Собр. соч. М., 2000. Т. 2.
7. Елка: Книжка для маленьких детей / Сост. А. Бенуа и К. Чуковский. М.; Мн., 1994.
8. Есенин С. Полное собрание сочинений. М., 1999.
9. Князев В.В. Нинкины сказочки. М., 1915.
10. Куприн А. Детям. Мн., 1999.
11. Мамин-Сибиряк Д. Алёнушкины сказки. Мн., 1979.
12. Моравская М.Л. Апельсиновые корки. Пб., 1914.
13. Ремизов А.М. Посолонь // Ремизов А. Н. Собр. соч. М., 2000. Т. 2.
14. Русская поэзия детям. В 2 т. СПб., 1997.
15. Свирский А. Рыжик. Мн., 1997.
16. Серафимович А. Три друга. Л., 1979.
17. Соловьева П.С. Елка. СПб.: Тропинка, 1907; Головоломка. Ребусы, шарady и загадки. М., 1914; Приключения Кроли. СПб., 1994; Разгадай-ка! Сборник ребусов, шарad и загадок. Часть 1. СПб., 1910.
18. Соловьева П., Манасейна Н. Красное яичко. Рассказы, сказки, стихи, картинки и загадки для маленьких детей. СПб., 1913.
19. Толстой А. Н. Сказки. М., 1993.
20. Чарская Л. Сказки голубой феи. М., 1994.
21. Детская литература (Вторая половина XIX и начало XX вв.): Хрестоматия для пед. ин-тов / Сост.: А.И. Борщевская, И.И. Халтурин, Н.С. Шер. М, 1954.

НАУЧНАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Уч. для студ. высш. и сред. пед. уч. заведений. М., 2000.
2. Жибуль В.Ю. Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. Мн., 2004.
3. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред.: Ж. Нива и др. М., 1995.
4. Корсаков Р. Стихи А. Блока для детей // Детская литература. 1940. № 11/12.
5. Кузьмина С.Ф. История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: Учеб. пособие для студентов гуманитар. фак. БГУ. – Мн.: БГУ, 2003. – 290 с.
6. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
7. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
8. Минералова И.Г. Детская литература. М., 2002.
9. Осорина М.В. Идеологическое лицо книги: психологический анализ обложек советского «Букваря» и «Азубки» А. Бенуа // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 2003. С. 155 – 168.
10. Попов В.В. Мария Людвиговна Моравская (попытка портрета) // Рус. литература. 1998. № 3. С. 181 – 217.
11. Путилова Е.О. Русская поэзия детям // Русская поэзия детям: В 2 т. СПб.: Акад. проект, 1997. Т. 1. С. 5 – 58.
12. Русская детская литература. Под ред. доц. И.Ф. Сетина. Учеб. пособ. для библиотеч. ф-тов ин-тов культуры. М., 1972.
13. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 –2. ИМЛИ РАН. М., 2000, 2001.
14. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. Русские детские писатели XX в.: Биобиблиогр. словарь. М., 1997.
15. Скоропанова И.С. Специфика образности в реализме, модернизме, постмодернизме // Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001. С. 358 – 362.

16. *Тыррышкина Е.В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х гг.: От декаданса к авангарду (литературный процесс в единстве теории и практики): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Томский гос. ун-т. Томск, 2002.
17. *Чуковский К.И.* Матерям о детских журналах. СПб., 1911.
18. *Чуковский К.И.* От двух до пяти. Живой как жизнь. М., 1968.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Арзамасцева И.Н.* «Век ребенка» в русской литературе 1900 – 1930 годов. М., 2003.
2. *Бабушкина А.П.* История детской литературы. М., 1948.
3. *Будникова Л.И.* «Детский мир» К.Бальмонта (книга стихов «Фейные сказки») // Мировая словесность для детей и о детях. Материалы VII Всероссийской науч.-метод. конф. «Мировая словесность для детей и о детях». М., 2002.
4. *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.
5. *Герцык А.* Из мира детских игр // Рус. школа. 1906. № 3.
6. *Гиппиус З.Н.* Поликсена Соловьева // Гиппиус З.Н. Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926 – 1930 гг.). СПб., 2002.
7. *Гриценко З.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. М., 2004.
8. *Демурова Н.М.* «Июльский полдень золотой...»: Ст. об английской детской книге. М., 2000.
9. *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916 – 1926. Л., 1928.
10. *Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока. Пб., 1922.
11. *Иванов В.И.* Поликсена Соловьева в песне и думе // Русская литература XX века (1890 – 1910): В 2 кн. / Под ред. С.А. Венгерова. М., 2000. Кн. 2.
12. *Кей Э.* Век ребенка / Пер. с нем. Е. Залого и В. Шахно. Под ред. и с предисл. Ю. Айхенвальда. М., 1905.
13. *Козубовская Г.П.* Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков: Монография. Самара – Барнаул, 1995.
14. *Костюхина М.С.* Степка-Растрепка в русской народной книге // Проблемы детской литературы и фольклор. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1995.
15. *Кохно О.И.* Пейзажная лирика К.Д. Бальмонта для детей // Диалектика литературы и творческая эволюция писателя. Сб. науч. трудов / под ред. В.И. Самусенко. Мн., 2002.
16. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1975.
17. *Миц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
18. *Миц З.Г.* «Новые романтики» (к проблеме русского предсимволизма) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.
19. *Миц З.Г.* Об эволюции русского символизма (к постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, № 735. Тарту, 1986.
20. *Оболенский Л.Е.* «Ницшеанцы» о воспитании» // Вестник Европы. 1904. Кн. 4.
21. *Павлович Н.* Блок и детская литература // Детская литература. 1940. № 11/12.
22. *Пайман А.* История русского символизма. М., 2000.
23. *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем: Монография / Отв. ред. Д.С. Лихачев. М., 1977.
24. *Тимощенко М.И.* «Шли единой стремниной...» (Александр Блок и Вячеслав Иванов): Монография. Мн., 2002.
25. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. СПб., 1999..
26. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. СПб., 2003