Высшее профессиональное образование

И. Н. Арзамасцева
С. А. Николаева

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

3-е издание

Учебник

Педагогические специальности

ACADEMA

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.8я73
А809

Рецензенты:
кафедра детской литературы и библиотечной работы
с детьми и юношеством Московского государственного университета
культуры и искусств (зав. кафедрой — доктор педагогических наук,
профессор *Г. А. Иванова*);
кандидат филологических наук, доцент кафедры дошкольной педагогики
Московского городского педагогического университета *З. А. Грищенко*

Арзамасцева И. Н.

А809 Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 576 с.

ISBN 5-7695-2234-8

Учебник раскрывает понятие «детская литература» на материале устного народного творчества, русской и переводной литературы. Впервые представлены очерк истории науки о детской литературе, обзоры литературы ранней русской эмиграции, постсоветского периода и начала XXI века, а также введение в историю детских литератур народов России. Вычленен раздел «Основы теории детской литературы».

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Может быть полезен для специалистов, изучающих культуру детства, — психологов, литературоведов, историков, всех работников детской книги.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.8я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Арзамасцева И. Н., Дубровский Е. В. (наследник Николаевой С. А.), 2005
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2005
ISBN 5-7695-2234-8
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2005

ЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

И. Н. АРЗАМАСЦЕВА, С. А. НИКОЛАЕВА

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНИК

Допущено
Министерством образования и науки Российской Федерации
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности «Педагогика и методика начального образования» и направлению подготовки «Педагогика»

3-е издание, переработанное и дополненное

Москва
ACADEMIA
2005

ПРЕДИСЛОВИЕ
к 3-му изданию

Настоящий учебник предназначен для студентов высших педагогических учебных заведений, изучающих курс «Детская литература». В нем изложены основы курса, которые при необходимости могут быть расширены в том или ином направлении, заданном конкретной учебной программой.

Данное переиздание отличается помимо внесения поправок введением нового материала, призванного заполнить прежде имевшиеся лакуны (например, появилась глава «Детская литература русской эмиграции 20—30-х годов») и обновить некоторые главы (например, главу «Лубочная литература и народный театр»). Историко-хронологический принцип, изначально положенный в основу работы, намеренно не доведен до абсолюта, поскольку цель учебника — не изложение истории детской литературы, а введение в историю и раскрытие самого понятия детской литературы.

Детская литература поистине велика и достижениями, и количеством, поэтому в рамках одной книги невозможно коснуться всех ее лучших произведений, назвать все достойные имена. Оставленные за пределами учебника ресурсы литературы намного превышают отраженное в нем. Проанализированные здесь произведения представляют собой наиболее удобные для вузовского изучения и актуальные в современной школе явления.

Отбор имен писателей и произведений осуществлялся по степени значимости их для развития жанров детской литературы. Важны имена, за которыми шли последователи. Произведение берется как пример устойчивой художественной формы, поэтому список подробно изучаемых произведений и круг писательских имен принципиально ограничен. Подростково-юношеская литература не входит в план изучения.

Литературный процесс рассмотрен от истоков до рубежа XX—XXI веков.

В статьях учебника предпочтение отдано аналитическим данным перед фактическими, поэтому словари являются необходимым подспорьем в работе. Вузовские библиотеки не могут предоставить студентам полный набор текстов детской литературы, а хрестоматии и сборники смягчают остроту проблемы. В дополнение к настоящему учебнику издана учебная хрестоматия (составители И. Н. Арзамасцева, Э. И. Иванова, С. А. Николаева). Кроме

того, издательский центр «Академия» выпустил учебные пособия Л. А. Кудрявцевой «Художники детской книги» (М., 1998) и Н. В. Будур, Э. И. Ивановой, С. А. Николаевой, Т. А. Чесноковой «Зарубежная детская литература» (2-е изд. — М., 2000). Данные издания составляют единый комплект.

Детская литература обычно воспринимается взрослыми как факультативная, несущественная часть общей литературы, для детей же она представляет самостоятельную ценность. Именно точка зрения детей обусловила взгляд авторов на учебный курс «Детская литература». Выражаем надежду, что те, кому адресован учебник, разделяют нашу симпатию к юным читателям и уважение к их книгам.

Авторы учебника видят в своих читателях не только педагогов-практиков, но и соискателей научных открытий. В зависимости от степени изученности тех или иных аспектов детской литературы меняется тон изложения.

Пусть читателей не смутят появляющиеся временами осторожные выражения «может быть», «вероятно» и прочие в случаях, когда можно строить лишь гипотезы. Там, где критические отзывы пока представляют собой главные суждения о литературных фактах, авторы выстраивают собственные модели, отчасти субъективные. Там же, где наука достигла значительных успехов, например в изучении пушкинского наследия, авторам остается «идти по следам», что отмечено в ссылках и сносках.

При работе с книгой следует учитывать междисциплинарную специфику курса «Детская литература», опирающегося на данные фольклористики, теории и истории общей литературы. Необходимо обращение читателей к данным детской психологии и психологии творчества, истории чтения и педагогики, методики преподавания литературы. Преподаватель может увеличивать объем материала на аудиторных занятиях, отсылать студентов к другим учебникам и пособиям (например, по фольклору, зарубежной и русской литературе) или отводить некоторые разделы для факультативного изучения.

Русский детский фольклор представлен в учебнике в виде общего ознакомительного очерка, поскольку существуют отдельные монографические труды и учебники.

В конце каждой большой главы подведены итоги, которые помогут читателю не потерять главную нить повествования среди многочисленных фактов и суждений по частным вопросам.

При цитировании приводятся ссылки только на научные источники, литературные источники в основном цитируются, только если они малодоступны студентам. Пропуски в цитатах обозначаются знаком <...>.

Для лучшей ориентации читателя в тексте имена писателей выделены **полужирным шрифтом**, так же выделены названия ано-

нимных произведений, периодических изданий; названия произведений авторов выделены ***полужирным курсивом***; *светлым курсивом* выделены термины и понятия.

Авторство распределяется следующим образом. И. Н. Арзамасцевой написаны «Предисловие к 3-му изданию», разделы «Введение», «Основы теории детской литературы», «Праистоки детской литературы», «Дети и книга в России X—XVI веков», «Русская детская литература XVII—XVIII веков», «Лубочная литература и народный театр», «Детская литература русской эмиграции 20—30-х годов», «Детская литература 60—80-х годов», «Детская литература в России постсоветского периода и начала XXI века», «Детские литературы народов России», «Зарубежные детские писатели» (за исключением глав «Марсель Эме» и «Антуан Мари-Роже де Сент-Экзюпери»), главы «Первая половина XIX века», «Василий Андреевич Жуковский», «Александр Сергеевич Пушкин», «Петр Павлович Ершов», «Вторая половина XIX века», «Федор Михайлович Достоевский», «Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк», «Всеволод Михайлович Гаршин», «Серебряный век», «Иван Алексеевич Бунин», «Константин Дмитриевич Бальмонт», «Александр Александрович Блок», «Николай Степанович Гумилев», «Сергей Александрович Есенин», «Алексей Михайлович Ремизов», «Алексей Николаевич Толстой», «Массовая детская литература», «Детская литература 20—30-х годов в СССР», «Поэзия [20—30-х годов] в детском чтении (обзор)», «Корней Иванович Чуковский», «Владимир Владимирович Маяковский», «Самуил Яковлевич Маршак», «Поэты группы ОБЭРИУ», «Агния Львовна Барто», «Юрий Карлович Олеша», «Аркадий Петрович Гайдар», «Степан Григорьевич Писахов», «Борис Викторович Шергин», «Павел Петрович Бажов», «Наталья Петровна Кончаловская», «Валентин Петрович Катаев», «Л. Пантелеев», «Валентина Александровна Осеева», «Послесловие», а также составлены список рекомендуемой литературы и именной указатель.

С. А. Николаевой написаны «Устное народное творчество», главы «Иван Андреевич Крылов», «Алексей Васильевич Кольцов», «Антоний Погорельский», «Владимир Федорович Одоевский», «Возникновение теории и критики детской литературы и их дальнейшее развитие в XIX веке», «Детские журналы и детские писатели», «Учебная и познавательная литература для детей», «Поэзия [второй половины XIX века] в детском чтении (обзор)», «Николай Алексеевич Некрасов», «Владимир Иванович Даль», «Сергей Тимофеевич Аксаков», «Николай Петрович Вагнер», «Константин Дмитриевич Ушинский», «Лев Николаевич Толстой», «Владимир Галактионович Короленко», «Николай Георгиевич Гарин-Михайловский», «Антон Павлович Чехов», «Александр Иванович Куприн», «Детские журналы на рубеже веков», «Максим Горький и "новая" детская литература», «Детские журналы», «Дискуссии о

детской литературе», «Художественно-познавательная литература», «Михаил Михайлович Пришвин», «Борис Степанович Житков», «Виталий Валентинович Бианки», «Евгений Иванович Чарушин», «Константин Георгиевич Паустовский», «Детская литература 40—50-х годов», «Историческая литература», «Природоведческая литература», «Журналы для детей 60—80-х годов и журнал "Детская литература"», а также главы «Марсель Эме» и «Антуан Мари-Роже де Сент-Экзюпери».

Книга посвящается памяти Софьи Анатольевны Николаевой. Тексты, написанные ею, в своей основе оставлены без изменений.

И. Н. Арзамасцева выражает признательность коллегам, которые своими замечаниями и рекомендациями помогали готовить настоящее издание: А. В. Дановскому, Л. В. Долженко, Л. У. Звонаревой, Л. Я. Зиману, Э. И. Ивановой, Ф. С. Капице, Т. М. Колядич, Н. Е. Кутейниковой, Е. О. Путиловой, С. В. Сапожкову, Г. А. Черной, а также всем читателям предыдущих изданий учебника.

ВВЕДЕНИЕ

Российская наука о детском фольклоре и детской литературе еще молода, она не насчитывает и двух веков.

Культурологическое понимание детства в России началось с *интереса к детскому фольклору*. С конца 1830-х годов образцы детского фольклора собирали и публиковали И. П. Сахаров, В. И. Даль, П. В. Киреевский, П. А. Бессонов, П. В. Шейн, Е. А. Покровский. К концу 1920-х годов О. И. Капица и Г. С. Виноградов дали научное описание детского фольклора и определили академические принципы работы. Во второй половине XX века В. П. Аникин, М. Н. Мельников, С. М. Лойтер и другие дополнили имеющиеся данные и систематизировали их; они утвердили курс детского фольклора в программе подготовки педагогов. В начале 1980-х годов О. Н. Гречина и М. В. Осорина обратили внимание научного сообщества на современный фольклор детей.

Представление о *связи детского фольклора и детской литературы* сложилось на рубеже XIX—XX веков, а в 1930-х годах оно было обосновано методистом-филологом М. А. Рыбниковой и фольклористом-литературоведом М. К. Азадовским. Эти ученые разработали один из ведущих методов исследования детской литературы — с позиций народного искусства, тем самым способствуя сохранению ценнейшей части дореволюционного наследия в постреволюционных условиях развития культуры и реформы школьного образования. Собирали, переводили, изучали фольклор и писатели. В итоге дети получили богатейший свод фольклора разных народов в лучших обработках, а также большую библиотеку фольклоризированной литературы.

Исследователи второй половины XX века В. Д. Разова, Е. М. Неелов, а также ученые рубежа XX—XXI веков В. В. Головин, О. Ю. Трыкова развивают комплексный подход к фольклору и детской литературе: они рассматривают не только связи между ними, но и связь старинных форм с современными произведениями, бытующими в детской среде, а также с культурой и литературой современности.

Научный интерес к детской литературе впервые обозначился в 1820—1830-х годах. Он рождался из потребностей воспитателей и книгопродáвцев. Каталоги книг вначале составлялись издателями,

они классифицировали читателей по сословиям и возрастам. Издатели и книгопродавцы XVIII — XIX веков часто объединяли книги для детей и книги для народа.

Начиная с того же времени, шло накопление каталого-библиографических данных и образование специального раздела критики, в котором главной проблемой долго оставалось выявление специфики этой литературы. В. Г. Белинский, первый теоретик и критик детской литературы, решал вопрос об отношении ее к национальной культуре и современному сознанию, идеалом которого был для него здравый народный ум в союзе с «полезным» воображением.

На литературно-издательский процесс оказывали влияние педагоги второй половины XIX века — П. Ф. Каптерев, М. В. Соболев и др. На основе воспитательно-образовательного опыта они вычленили собственно детские произведения из массы так называемой «народной» литературы, выдвинули принцип воспитательной ценности произведения, которому подчинили принцип художественности.

Время от времени вспыхивали «бунты» против диктата педагогов в детской литературе и критике. Так, в 1912 году Л. Г. Оршанский, методист и психолог, заявил, что «педагоги... были всегда помехой для свободного развития детской литературы», и противопоставил педагогической критике детской книги критику с позиций «чистого искусства»: детская книга «перестает быть учебным пособием педагога, законоучителя, средством политической и моральной дрессировки...». До сих пор два направления критики и науки — педагогическое и эстетическое — остаются в противоборстве. Последний «бунт» был выражен в статьях современного литературоведа М. О. Чудаковой: она выступила против «детского литературоведения», страдающего мелкостью идей, и призвала заняться фундаментальными филологическими исследованиями.

Оба направления исследований и критики дали в настоящее время свои результаты. Педагогическое направление развивается с опорой на разработки по детской психологии (например, работы И. П. Мотяшова, Л. В. Долженко) и на методику преподавания литературы (А. В. Дановский). Эстетическое, хотя и отстает пока от первого, имеет значительные перспективы, открытые на современном уровне языкознанием, литературоведением, культурологией и социологией (работы М. С. Петровского, В. И. Глоцера, Е. О. Путиловой). Главное отличие эстетического подхода — в отборе материала для исследования: берутся не только ценные с воспитательной точки зрения произведения, но и не признанные таковыми, не только шедевры, но и явления с «обочины» искусства. Эстетический подход к предмету дает фундаментальные знания, а педагогический — позволяет использовать ресурсы мировой детской библиотеки в образовании и воспитании. На стыке

двух направлений развивается научная деятельность Э. И. Ивановой — исследователя и переводчика.

Первые поколения рецензентов брали на себя общие задачи; элементы критики, теории и истории детской литературы в их работах не расчленялись. В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, И. А. Гончаров, М. Е. Салтыков-Щедрин, Д. И. Писарев обращались к детским новинкам, редко интересуясь книгами прошлого. Они не выстраивали преемственных связей между литературными явлениями, поэтому детская литература не имела отдельной истории и прочного статуса в искусстве.

Вопрос о специфике этой литературы первым перешел из области критики в область науки, хотя до сих пор остается дискуссионным. Дискуссия обусловлена двумя полюсами, обозначившимися в XIX веке: В. Г. Белинский настаивал на том, что детским писателем «надобно родиться», Д. И. Писарев категорически отрицал специфику творчества для детей. От решения вопроса зависело быть или не быть самостоятельной критике и исследованиям детской литературы. Дискуссии вели к осознанию потребности в объективных исследованиях.

В XIX веке издания для детей и народа собирались в библиотеках при учебных заведениях. Учителя изучали особо важные для их работы просветительско-воспитательные аспекты детской книжности. При этом художественная критика была уделом литераторов, представлявших «взрослую» литературу. Детские писатели заговорили в полный голос в XX веке. В целом педагогическая критика детской литературы преобладала над критикой эстетической. На рубеже XX—XXI веков положение меняется: ныне дискуссии чаще разворачиваются в книговедческой печати, нежели на страницах педагогических журналов.

После отмены крепостного права, по мере распространения воскресных и земских школ и подъема народнического движения, интерес к народному и детскому чтению резко возрос. Земские учителя, которые сменили малограмотных крепостных, отставных солдат и дьячков, были воспитаны в традициях книжного образования. Они остро нуждались в современных изданиях, подходящих для учеников из низших сословий, и начали собирать школьные библиотеки. Земские интеллигенты исповедовали идеалы народничества и от литературы ожидали прежде всего их выражения, поэтому поддержали литературу собственного идеологического направления. Они распределяли произведения по оценочным ярусам — классика, новые достижения и низкосортная литература, руководствуясь своими предпочтениями.

Большой вклад в науку о детской литературе внес педагог Феликс Густавович Толль (1823—1867), составивший книгу «Наша детская литература. Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном от-

ношении» (1862). Он оценивал детские книжки с позиций позитивизма, еще не зараженного материализмом и атеизмом. Одна из целей его работы состояла в том, чтобы «указать детским писателям поприща, которые требуют их сил, в противоположность тем, на которые они вотще тратят свою деятельность». Тщетность заключалась в изображении писателями исключительно детского мира.

Благодаря Толлю наука и критика начали заметно влиять на литературный процесс. К изучению и пропаганде литературы для детей подключились писатели: прозаик В. М. Гаршин и педагог А. Я. Герд подготовили три «Обзора детской литературы», вышедших в 1880-х годах. Отличием этих изданий была переориентация детского чтения на идеи дарвинизма. Особое значение имели три выпуска указателя книг и статей «Что читать народу» (1884, 1889, 1906). Их подготовили учительницы женской воскресной школы в Харькове по инициативе и при активном участии Христины Даниловны Алчевской (1841—1920), активистки женского образования. Здесь впервые были опубликованы отзывы учеников разных возрастов о прочитанном. Многих писателей весьма заинтересовали материалы указателя: впервые мнение малограмотных читателей, в том числе детей и подростков, влияло на их позицию. По указателю Алчевской формировались библиотеки многих школ, и сегодня по нему можно представить круг чтения учеников, встретивших XX век.

К 1904 году список указателей книг для детского чтения и руководств по составлению школьных библиотек превышал три десятка. Используя эти данные, методист-филолог Николай Владимирович Чехов (1871—1947) уверенно отделял детскую литературу не только от общей, но и от народной литературы, избрав критерием степень «научной подготовки» читателя.

В серии указателей 1910-х годов «Что читать» библиограф И. В. Владиславлев впервые обратился к детям: он давал советы, как вести записи о книгах. Дети включались в процесс профессионального формирования круга детского чтения и критического осмысления литературы.

В 1860—1890-х годах распространением народной и детской книги занялись *Петербургский* и *Московский комитеты грамотности*. Проводились литературные конкурсы, создавались рекомендательная библиография и обзоры народно-учебной и детской литературы, массовыми тиражами выпускались книги и бесплатно рассылались по школам. Московский комитет особенно тесно сотрудничал с издателем И. Д. Сытиным. В Петербурге и земствах создавались *педагогические музеи*: здесь собирались учебные, наглядные и методические пособия, игрушки, народные и детские книги. Работа этих центров послужила образцом для московского *Музея детской книги*, организованного в 1934 году Яковом Петровичем Мексиным (1886—1943, репрессирован).

В 1949 году началась работа в *Московском Доме детской книги*: здесь заседал Международный совет по детской книге, велась обширная переписка с писателями и специалистами в стране и за рубежом, собиралась уникальная библиотека (в том числе детских писем), составлялись подробные каталоги, рекомендации и обзоры, проходили встречи с писателями и художниками, устраивались выставки, конкурсы... Дома детской книги открылись в Ленинграде, Киеве, Тбилиси, а также в Софии. В постсоветских условиях один за другим они закрывались, последним завершил основную деятельность Московский Дом — летом 2002 года.

В целом история русской детской литературы и ее научного освещения, начиная с 1870-х годов, довольно точно повторяет изломанную линию политической истории. Вопросы детской литературы нередко ставились с партийных позиций[1].

В пору подготовки революции лагерю «левых» специалистов противостояли «правые» силы. В 1897 году писатель-народник А. В. Круглов в очерке «Литература маленького народа» выступил против тех, кто дает в руки 15-летнему юноше «Что делать?» Чернышевского. Он поставил вопрос о сущности понятия «детская литература». С его точки зрения, детскую литературу отличают «начало хорошей нравственности» и уроки трудолюбия; традиционалистскую этику он противопоставил этике политического радикализма. Монархисты разоблачали «вред», наносимый юному поколению чтением Карамзина, Жуковского, Льва Толстого, Некрасова. Государственному Совету было предложено изъять «вредные» хрестоматии, пропитанные революционным духом, из школьного обращения. С. Володимеров в книге «Школьная подготовка второй русской революции» (1913) писал: «...все, доступное по цене и рекомендованное гг. Владиславлевым и Рубакиным, составляет в совокупности строго очерченный круг чтения, открыто рассчитанный на воспитание будущих бомбометателей, не видящих вокруг, сквозь мутно красные очки, надетые на них этим кругом чтения, быть может, всю жизнь, ничего, кроме "мести и печали", кроме "нужды и горя", кроме героизма "каторги"». В острой борьбе «левая» педагогическая общественность определила преобладающее развитие революционно-политических тенденций в детской литературе и ее научно-критической оценке.

---

[1] Виднейшие организаторы и исследователи детского чтения были людьми партийными. А. М. Калмыкова, член кружка Х. Д. Алчевской, свою деятельность по пропаганде, критике и распространению народной и детской книги связала с делом большевиков. А. К. Покровская, организатор детских библиотек в России, критик и исследователь детской литературы, имела социал-демократические убеждения. Н. В. Чехов, заведовавший отделом народной и детской книги в Сытинском издательстве, основоположник фундаментальных исследований детской литературы, поддерживал партию трудовиков. Библиограф И. В. Владиславлев был марксистом-народником.

Вместе с тем работа издателей, педагогов, библиотекарей, критиков способствовала установлению критериев и вычленению корпуса «классических» произведений (с учетом «левой» тенденции), которые уже можно было рассматривать диахронически как историю.

Один из первых ретроспективных взглядов на детскую литературу — «Очерки истории детской литературы» (1878) П. В. Засодимского, писателя-народника, автора детских сказок, рассказов и воспоминаний о детстве. Оппозицию ему в конце 1870-х годов составил критик, публицист из революционного лагеря Н. В. Шелгунов. Он доказывал единство подъемов детской литературы с подъемами общественного движения, полемизировал с педагогом и писателем В. П. Острогорским, умеренным либералом. Поражение в перспективе революций либералов и народников давало повод «левым» рассматривать историю детской литературы в контексте истории освободительного движения. Шелгуновский «историзм» противоречил научным принципам и служил политике.

В первых российских учебниках детской литературы Н. В. Чехова (1909) и В. П. Родникова (1915) был заявлен подход, развивавший позицию Засодимского, Круглова, Острогорского, а также учения Толстого и Ушинского. Однако эти малополитизированные трактовки ушли в резерв науки вплоть до последних десятилетий XX века. В первых советских учебниках и пособиях (А. П. Бабушкина, 1948; Л. Ф. Кон, 1960) история детской литературы излагалась по шелгуновской теории, подкрепленной ленинской периодизацией русской истории. В учебниках 1970—1980-х годов идея освободительного движения ослаблена (например, в учебнике под редакцией Е. Е. Зубаревой), а в учебнике под редакцией А. В. Терновского она является скорее данью официозу. Ф. И. Сетин, с 1960-х годов изучавший древнюю историю детской литературы, значительно отошел от официальной доктрины в своем учебнике 1990 года. Ныне идея культуры, развивающейся от «варварства к апофеозу», потеряла актуальность. Реальная история детской литературы полна не только примерами положительной эволюции, но и примеров регресса, упадка, забвения ее достижений и целых пластов. Светел мир детских книг, но история их зачастую драматична.

В 1900-х годах обозначился очередной этап исследований — вычленение и изучение собственно детской художественной литературы «в ее историческом развитии и современном состоянии — с одной стороны, как отрасли общей литературы, с нею тесно связанной, с другой — как известного орудия педагогического воздействия». Так сформулировал свои задачи Н. В. Чехов. Он рассматривал литературу как вид искусства, а не как книжную продукцию, полагая, что с рекомендациями по чтению успешно справляются другие специалисты. К работе над историческим сводом детской литературы он привлек А. К. Покровскую, Р. В. Длугач, Е. А. Бекетову, М. А. Бе-

кетову, Т. А. Григорьеву, В. Т. Козелло, В. Н. Недзвецкую, Ю. В. Фомину, Л. А. Чупырину, В. М. Сергиеву и др.

В пору революций изучение детской литературы перешло из разряда общественных инициатив в разряд государственных задач. При этом возникли новые разногласия. Политической и педагогической критике была противопоставлена позиция сторонников «новой» детской литературы, выдвигавших идеи национальной самобытности и свободного развития искусства, которые были соотнесены с идеями строительства нового государства.

Курс детской литературы стал частью профессионального педагогического образования в середине 1910-х годов. В программе, разработанной Н. В. Чеховым для Московских женских педагогических курсов, заявлено: «Значение детской литературы для народных учителей и учительниц. Определение детской литературы и ее отношение к общей литературе». Отдельно обозначено «Участие детей в детской литературе» — это был новаторский аспект в разработке теории.

В 1910-х годах выходили первые в России специализированные журналы: в Петербурге — «Что и как читать детям», в Москве — «Новости детской литературы», в которых проблемы чтения нередко включались в сферу эстетических оценок. С конца 1930-х годов (с перерывом на 1940—1950-е годы) выходит журнал «Детская литература», в котором освещение современного литературного процесса сочетается с изучением теории и истории. В 1960-х годах начался новый подъем всеобщего внимания к детской литературе и возобновились исследования.

В начале XX века в России развертывались библиотечные сети широкого демократического охвата и формировалась теоретико-методическая база библиотечного дела. Одним из моментов этого движения было создание детских публичных библиотек. В 1911 году открылось детское отделение Городской бесплатной библиотеки-читальни им. А. С. Грибоедова в Москве. В детских библиотеках работали уникальные специалисты. Они развивали зарубежный опыт: немецкие библиотеки служили образцами организации, а от американских коллег была перенята методика рассказывания. Эта методика требовала знания психологии детского чтения, которая только разрабатывалась. К нашему времени, почти за сто лет, наработан огромный материал по психологии, методике и социологии детского чтения.

В 1920 году в Москве открылся *Институт по детскому чтению* под руководством Анны Константиновны Покровской (1878—1972), ученицы профессора Н. В. Чехова. Впервые пропагандой и изучением детского чтения стало заниматься специальное государственное учреждение. В первый же год работы одиннадцать сотрудников собрали для библиотеки Института десять тысяч русских и иностранных, старинных и современных книг. Много сил уделялось организации детского чтения в стране с малограмот-

ным населением. Работали литературно-издательская комиссия, различные курсы и семинарий для специалистов, была и научная программа. Однако в 1923 году Институт детского чтения был реорганизован в отдел Института методов внешкольной работы (ИМВР), а в 1930 году закрыт, лишившись поддержки, которую ранее оказывали ему А. В. Луначарский и Н. К. Крупская. Разгром института привел к долгой стагнации дела, забвению и даже утрате многих его результатов.

И все-таки в конце 1920-х годов увидели свет два выпуска «Материалов по истории русской детской литературы» (1927, 1929), книги А. К. Покровской «Основные течения в современной детской литературе» (1927), О. И. Капицы «Детский фольклор» (1928), П. А. Рубцовой «Что читают дети» (1928), З. И. Лилиной «Детская художественная литература после Октябрьской революции» (1929), научно-критические статьи в периодике — все это на фоне разгоревшейся дискуссии о детской литературе. В 1931 году вышел сборник статей «Детская литература» с предисловием А. В. Луначарского, в котором были намечены ближайшие задачи. Главная из них — «создание систематической книги, которую можно было бы назвать "теория и практика детской литературы"». Однако политические события предрешили свертывание начатой огромной работы.

Старшее поколение исследователей — Н. В. Чехов, А. М. Калмыкова, О. И. Капица, М. А. Рыбникова и др. — успели подготовить смену: в 1830 году была открыта первая в стране *кафедра детской литературы* в Московском библиотечном институте, ее возглавила А. П. Бабушкина — автор первого советского учебника; в 1946 году такая кафедра открылась в Ленинградском библиотечном институте — под руководством Е. П. Приваловой. Специалисты собирались и в ленинградском Институте имени А. И. Герцена, в московском Отделе детского чтения ИМВР. Они проводили анкетирование читателей, перечитывали мемуары известных людей, вели наблюдения над детской драматизацией прослушанного произведения, анализировали студенческие сочинения о самых сильных впечатлениях от книги в детстве — все это ради точных сведений, которые могли пригодиться в планировании развития детской литературы.

В 1920-х годах обрела устойчивость классификация детской книжной продукции. В соподчинении у книжной классификации оказалась классификация литературных жанров. Это обстоятельство внесло немало сложностей в изучение поэтики и теории детской литературы, поэтому современные ученые много занимаются именно жанровой системой детской литературы (например, Л. В. Овчинникова, Н. Е. Кутейникова).

Особую роль сыграли редакторы издательств (Т. Г. Габбе, А. Ивич, Н. Я. Мандельштам, С. Я. Маршак, Л. К. Чуковская, И. И. Халтурин и др.): они сочетали свою работу с литературной критикой и выработкой теоретических основ «детского» литературоведения.

«Сталинская» концепция детской литературы, в которой не оставалось места для свободных интересов ребенка, не связанных с дидактическими задачами, противоречила научным данным того времени. А. К. Покровская понимала развитие детской литературы как прогрессивное движение от узкодидактических книг к книжности «более или менее независимой от воспитательно-учебных целей». С точки зрения ее и других учеников Н. В. Чехова, происходящее усиление дидактизма было регрессом, возвращением к XVIII столетию. Эти противоречия в принципе закономерны: несовпадение между локально-временными воспитательными целями и логикой развития было и остается причиной общеисторической драмы детской литературы.

Первые советские исследователи детского чтения, как правило, сохраняли со времен юности народно-демократические идеалы, поэтому в годы «великого перелома» и сталинского террора не зависимые от политического контроля научные работы в области детской литературы сошли на нет, энтузиазм специалистов был окончательно подорван.

Сохранилось единственное направление работы, заданное первыми поколениями специалистов, — составление библиографических справочников. В 1933 и 1941 годах вышли два тома библиографического указателя «Детская литература» Ивана Ивановича Старцева (1896—1967). Книги и статьи по истории, теории и критике детской литературы, написанные в 1960—1970-х годах, перечислены в книге «Вопросы детской литературы и детского чтения», составленной библиографами З. С. Живовой и Н. Б. Медведевой. Ныне Российская государственная детская библиотека продолжает библиографический свод, начатый в 1970-х годах В. П. Завьяловой, Т. Б. Каминской, В. И. Латышевой и доведенный до 1989 года. Далее списки книг и статей печатались в журнале «Детская литература».

Ход изучения детской литературы замедляло то обстоятельство, что понятие «история детства» оформилось в науке намного позднее, чем понятие «история детской литературы». Историю детства и семьи замещала история воспитания и обучения (например, труды Л. И. Модзалевского конца XIX века). История детства как отдельная отрасль знания обозначилась в 1960 году в работе французского исследователя Ф. Арьеса, который утверждал: до Нового времени детство не воспринималось как уникальный этап психоэмоционального развития человека, а современный семейный уклад и высокий социальный статус ребенка сложились недавно. Его периодизация истории детства совпадала с имевшимися историями детской литературы, которые охватывали именно Новое время. Детальные исследования подвергли сомнению периодизацию Арьеса, что ничуть не умаляет его роли как первопроходца огромной научной темы.

Первые специалисты связывали существование детской литературы, с одной стороны, с движением педагогических идей, а с

другой — с «общими» литературными направлениями, подчеркивая приоритетность первой зависимости и вторичность другой, что приводило к выводу об отставании детской литературы от общей. Работы современных ученых показывают, что мощный фактор развития детской литературы — ее собственные традиции и бытующее в культуре представление о том, что такое детская книга.

Государственное издательство детской литературы («Детгиз», или «Детская литература») выпускало в 1950—1980-х годах ежегодники «Вопросы детской литературы», «О литературе для детей», «Детская литература», сборники научно-критических статей и материалов совещаний и конференций, специализированные указатели (например, по исторической или научно-познавательной литературе). Здесь выходила серия «Жизнь и творчество», посвященная виднейшим советским писателям — Гайдару, Бианки, Ильину, Житкову, Маршаку, Носову, Барто и др., а также был опубликован первый в стране словарь «Советские детские писатели» (1961), подготовленный в Доме детской книги. Монографии ученых и критиков тоже появлялись в 1960—1980-х годах в ведущем детском издательстве страны: Л. Ф. Кон, И. П. Лупанова, Е. Е. Зубарева, Т. Д. Полозова, А. Н. Акимова, В. М. Акимов, В. П. Александров, В. В. Бавина, С. А. Баруздин, Б. А. Бегак, И. П. Мотяшов, С. И. Сивоконь, В. А. Приходько, В. Л. Разумневич, С. Б. Рассадин, Б. Е. Галанов, Н. И. Павлова, С. А. Николаева, А. Ивич, И. В. Воронов и др. С начала 1990-х годов поддержка издательством критики и исследований прекратилась.

К старым центрам изучения детского фольклора и детской литературы — Петербургу, Москве, Киеву — добавился Петрозаводск. С 1976 года Петрозаводский государственный университет имени О. В. Куусинена выпускает сборник «Проблемы детской литературы». Подобный сборник под разными названиями с 1992 года выходит в Московском педагогическом государственном университете (ранее МГПИ имени В. И. Ленина). Научные центры складываются в Арзамасе, Волгограде, Екатеринбурге, Казани, Ульяновске и других городах, где развивается вузовская наука. Еще один научный центр сложился в Российской государственной библиотеке, в советский период там был открыт отдел детского чтения.

На рубеже XX—XXI веков возобновилась работа по составлению словарей детских писателей. Выходят издания словарного типа: «Русские детские писатели XX века», «Сто детских писателей», «Мир петербургской детской книги». Начинается осмысление детской литературы в свете культурологии (в работах Б. М. Бим-Бада, А. М. Губергриц, О. Е. Кошелевой).

В 1960—1980-х годах развернулось изучение литератур народов СССР — белорусской, украинской, якутской, эстонской и др. Ныне возрождается интерес к литературам народов Российской Федерации, существующим на родных языках и в переводах.

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Критерии выделения детской литературы из общих рамок литературы до сих пор однозначно, объективно не установлены.

Еще средневековые авторы понимали, что для детей нужно писать иначе, чем для взрослых. Вместе с тем всегда находились те, кто признавал только общие законы искусства и просто делил книги на хорошие и плохие. Одни воспринимали детскую литературу как педагогику в картинках. Другие считали, что отличие детской литературы кроется лишь в тематике, говорили о доступности содержания или об особом «детском языке».

Некоторые литературоведы предпочитают не выделять детскую литературу, настаивая на ее общих эстетических свойствах. Другие различают детскую литературу как разновидность массовой литературы, обращая внимание на ее невысокий, по их мнению, художественный уровень. Позиция первых уязвима при проверке личным опытом читателей, легко различающих детские и недетские тексты. Позиция вторых опровергается установками многих писателей и критиков: они, как правило, считают детскую литературу более сложным видом творчества. К тому же в вопросе о вычленении детской литературы приходится учитывать мнение самих детей, а уж они-то безошибочно выбирают из безбрежного океана общей литературы свое, нужное на данном этапе их духовного становления.

Следовательно, наиболее объективным критерием вычленения детской литературы можно считать категорию *читателя-ребенка*. Таким образом, детская литература есть одно из социокультурных явлений, сопровождающих развитие в обществе *детской субкультуры*[1].

Образ читателя-ребенка, «зашифрованный» в тексте, узнаваем сразу: по одной строфе или даже стиху, по одному абзацу или фразе можно определить читательскую адресацию текста — «детское» или «не-детское» произведение перед нами.

Особенность детской литературы — в ее промежуточном положении между узколокальными литературами и классической, «вы-

[1] См.: *Осорина М. В.* Глава 4. Детская субкультура // Художественная жизнь современного общества: В 4 т. / Отв. ред. К. Б. Соколов. — СПб., 1996. — Т. 1.

сокой», литературой, обнаруживающей конечность своего *рецептивного потенциала*[1] на границе с литературой для детей, особенно для малышей. Так, античные трагедии или ломоносовские оды не обладают свойством будить ум и чувства читателя-ребенка. Вместе с тем классические произведения для детей обладают действительно универсальным потенциалом рецепции, объединяя субкультуру детей и культуру взрослых в метакультуру национального и международного масштаба. Бывает, сюжеты, мотивы, образы из какого-нибудь детского произведения говорят взрослому больше, чем когда-то в детстве, и побуждают его к созданию новых произведений (например, рассказ Т.Н.Толстой «На золотом крыльце сидели...»).

Другая особенность детской литературы — в специфике диалога: писатель выстраивает диалог с воображаемым читателем с учетом различия уровней этического и эстетического восприятия. Кроме того, автор добровольно налагает на себя определенные запреты и обязательства, что неизбежно приводит к большему консерватизму литературы для детей в сравнении с литературой исключительно для взрослых. Дисциплина творческого процесса (при самой неуемной фантазии) обусловливает канонический способ художественного мышления.

В свою очередь, каноничность мышления ведет к воспроизведению наиболее популярных у «детского» читателя художественных форм. Автор волей-неволей подстраивает свое творение под бытующее в его эпоху представление о том, что есть «детская литература» и что ею не является. Можно сказать, что над «детским» писателем довлеет миф о «детской» и «взрослой» литературе, и художественные потенции этого мифа определяют вектор творческого процесса.

Автор, обращающийся к читателям-детям, сознает и тот факт, что он творит другую литературу в сравнении с литературой, предназначаемой взрослым. Компромиссной при выборе между «литературой для детей» и «литературой для взрослых» в XIX—XX веках оставалась универсалистская позиция автора — «литература для всех» или «большая литература для маленьких», восходящая к критике В. Г. Белинского и наиболее категорично воплощенная в критике С. Я. Маршака.

Для литературы модернистского направления характерна тенденция вытеснения из «детского» текста воображаемого читателя-взрослого и предоставление бóльших свобод в тексте воображаемому читателю-ребенку. Например, И. Ф. Анненский перевел сти-

---

[1] *Нем.* Rezeption — восприятие. О присутствии читателя в произведении, о рецептивной эстетике и критике см.: *Хализев В. Е.* Теория литературы. — М., 1999. — С. 115—117; *Цурганова Е. А.* Рецептивная критика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А.Н.Николюкин. — М., 2003. — С. 871—875.

хотворение-шутку французского символиста Шарля Кро «Сушеная селедка» — о стене, мастере, бечевке и селедке, которая «вечно» качается на этой самой бечевке; в финале раскрыт смысл нелепого сюжета:

Сложил я историю эту — простую, простую, простую,
Чтоб важные люди, прослушав, сердились, сердились, сердились,
И чтоб позабавить детишек таких вот... и меньше... и меньше.

Воображаемый читатель-ребенок входит в структуру текста и надтекстовые элементы — определение жанра (роман для детей, нравоучительный рассказ, святочная сказка и т. п.), иллюстрации и прочее оформление, авторский комментарий к тексту (например, словарь диалектизмов и морских терминов, сопровождающий произведения Б. В. Шергина). Подобные элементы играют роль ориентира для реального читателя. Автор, сознательно адресующий свой замысел ребенку, отчасти поступается свободой выражения своего «я» ради объективации детской точки зрения. Более того, читатель-ребенок оказывается главнее автора, он искажает его замысел в своем восприятии. Так, имел место случай: мальчик рыдал над «Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях», его не утешило спасение царевны, ведь «собачку так никто и не поцеловал».

В том случае, когда образ читателя-ребенка почти не прослеживается в тексте, текст атрибутируется как «взрослый», иногда вопреки замыслу автора. Так, С. Т. Аксаков задумывал написать повесть для детей, но так, чтобы в ней не было ничего «детского». В итоге его «Детские годы Багрова-внука» чаще называют произведением для взрослых или «для всех», но никогда «только для детей». В противоположном случае, когда степень присутствия читателя-ребенка подавляюще велика, текст атрибутируется как «детское сочинение», выходящее за границы понятия «литература». Однажды А. Л. Барто сочинила стихотворение от имени маленького мальчика, и сам Чуковский принял его за детское.

Читатель-ребенок может присутствовать в тексте явно — в виде персонажа, стоящего рядом с автором-персонажем: таков Кристофер Робин в сказке А. А. Милна. Возможен и иной вариант: читатель-ребенок присутствует только в речи автора — в форме обращений.

Современное понятие детской литературы имеет два значения. Первое — обиходно-бытовое, когда детской литературой называют все произведения, которые читают дети. Однако специалисты (литературоведы, библиотекари, педагоги) предпочитают второе значение — научное.

В научной классификации различают три вида произведений. К первому виду относят *произведения, прямо адресованные детям* (например, сказки Корнея Чуковского). Второй вид составляют

произведения, созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей и навсегда поселившиеся на детских полках (сказки Пушкина, им подобные произведения следует относить к кругу *детского чтения*). Наконец, третий вид — *это произведения, сочиненные детьми*, его чаще называют детским литературным творчеством.

Кроме данной общепринятой классификации можно делить произведения для детей на устное творчество и письменно-печатную литературу. Написанию многих книг для детей предшествовали устные рассказы взрослых: так появились повесть-сказка Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», сказка С.Т.Аксакова «Аленький цветочек».

Да и занимательные истории, сочиняемые маленькими фантазерами, их стихи и отдельные речения, не зафиксированные на бумаге, но оставшиеся в семейной памяти, заслуживают титула *детской словесности*. Произведения, потерявшие имена юных авторов, но сохранившиеся в памяти коллективов, пополняют *детский фольклор* (например, «садистские стихи»). Не говоря уже о бесчисленных школьных сочинениях, письмах и тому подобных образцах детской словесности, среди которых заинтересованный исследователь найдет множество сокровищ[1].

Классифицировать детскую литературу можно и по родам (эпос, лирика, драма), и по жанрам. При такой классификации следует помнить о трансформациях обычных жанров — романа, повести, рассказа, поэмы, комедии, драмы и т.д., — когда они попадают в сферу литературы для детей. Влияние сказки на жанровую систему приводит к появлению различных жанровых модификаций — повесть-сказка, новелла-сказка, поэма-сказка и т.д. Произведения имеют двуплановое значение, «детский» и «взрослый» планы перекликаются, образуя диалогическое единство внутри текста. Ли-

---

[1] Восьмилетний Лев Толстой в своем сочинении «Рассказы дедушки» повествовал о «девяностолетнем» старике, который «служил под 5 государями он видел более ста сражений он был чином полковник имел десять орденов которые он купил своею кровью ибо у него было десять ран он ходил на костылях ибо у него не было ноги, лице 3 рубцами на лбу середний палец лежал под Браиловым». Затем описано «его семейство», которое состояло из 82 человек, из которых старшему было 60 лет. Следующая глава названа «Его сын». Сообщается, что звали сына Николай Дмитрич, что «он был заслуженный моряк, с которым случилось много происшествий», и «дети любили слушать его рассказы». Далее автор намеревался описать «жизнь и характер некоторых из лиц, которые тут», и начинал с характеристики этого Николая Дмитрича: «он был везде с отцом но не находил удовольствием он не любил этого беспрестанного труда он был мужественен и деятельный, когда была опасность но он совсем не охотно трудился целый век ибо он любил и наслаждаться посему сделался ученым сочинил несколько книг но в 1812 видя что отечеству нужны солдаты он решился идти в военную службу получил пять ран служил храбро получил разные знаки отличия дослужился до полковника вышел в отставку. Он-то и будет играть большую роль в происшествии которое его отец начал рассказывать». На этом сочинение оборвалось. Орфография и пунктуация оригинала сохранены.

рическая поэзия и лироэпические жанры явно тяготеют к фольклоризму. Эпические жанры исторической и нравственно-социальной тематики испытывают влияние со стороны классической повести о детстве. Рассказы и новеллы для детей считаются формами «краткими», для них характерны отчетливо прорисованные персонажи, ясная мысль, развитая в простой фабуле с напряженно-острым конфликтом. «Детская» система драматических жанров практически не знает трагедии, так как сознание ребенка отторгает печальные развязки конфликтов со смертью положительного героя, да еще «взаправду» представленные на сцене. Вкус маленьких читателей накладывает отпечаток на всю систему жанров в литературе для детей. Так, малыши предпочитают стихи и сказки, следом за лирикой осваивают прозу, а позже — и драматургию, вырастающую из детской игры и первых выученных стихов.

Психика детей плохо приспосабливается к мысли о дисгармоничном мире, произведение должно возвращать их в мир гармонии. С упоением читая о кораблекрушении, ребенок едва ли одобрит сообщение о том, что все потонули и тем история завершилась.

Дети жаждут счастливой развязки, требуют «правдивости» даже в сказочно-фантастических произведениях, они очень чутки к этической позиции автора и ждут от него *одобрения мира детства*, допуская благожелательную критику частных недостатков.

Одобрение мира детства — в разрешении конфликтов между взрослыми и детьми преимущественно в пользу последних, в оправдании детских проделок и т. п. Отрицательные герои изображаются как враги детства и носители отрицаемых детьми этических черт («нехороший» Бармалей плох тем, что «жадный» и «кушает детей»).

Вместе с тем юные читатели требуют, чтобы в произведении было «все как в жизни», даже если им представлен совершенно фантастический персонаж. Так, старик Хоттабыч в повести-сказке Л. И. Лагина «для убедительности» носит с современным костюмом розовые туфли с загнутыми носками, расшитые серебряными и золотыми шелками.

Позитивное отношение автора к миру детства проявляется в отборе персонажей (это дети и все те, кто их интересует), в обрисовке персонажей (например, герои-политики в детской литературе не приживаются или, как Владимир Ильич Ленин в рассказах М. М. Зощенко, изображаются вне политики). Герои могут быть «хорошими» и «плохими», любимый герой может совершать ошибки и проступки, однако маленький читатель ищет согласия с автором в этических оценках героев и событий (он еще не научился вести диалог-спор с книгой, ему нужен собеседник-единомышленник). У автора есть средства склонить неопытного читателя на свою сторону, но это может привести к перекосам в представлениях ребенка о добре и зле. Детский писатель должен сознавать свою силу и огромную ответственность перед ребенком.

Таким образом, жанровая классификация детской литературы обусловлена не только замыслами писателей, но и вкусами юных читателей. Поскольку писатели и читатели упорны в преследовании своих целей, происходит канонизация жанров детской литературы. К. И. Чуковский когда-то написал «Заповеди для детских поэтов», по его примеру можно составить правила писания детских юмористических рассказов, повестей приключенческих и других жанров, что подтвердит «классицизм» детской литературы в целом[1].

Виды детской литературы определяются функцией книги. *Научно-познавательная литература* подразделяется на учебно-познавательную (школьные учебники и пособия, словари, справочники, энциклопедии и т. п.) и художественно-познавательную (очерки, рассказы, сказки, в образах раскрывающие объективное содержание явлений природы). Так называемая *этическая литература* — повести, рассказы, стихотворения, поэмы, утверждающие систему моральных ценностей. Она в свою очередь делится на сказочно-фантастическую, приключенческую, художественно-историческую, публицистическую литературы, а также на их производные. Кроме того, существует *развлекательная литература*; обычно она не в чести у взрослых, например популярная в XIX веке книга «Степка-растрепка». Развлекательная литература находится в оппозиции по отношению к другим видам детской литературы и ближе всего стоит к детскому фольклору.

Практическая классификация детской литературы построена на особенностях детской читательской психологии и периодизации образовательного процесса: литература для дошкольников, младших школьников, учащихся средних классов. Литературу для старшеклассников называют подростково-юношеской. В каждой из этих групп есть более мелкие возрастные членения.

В последние десятилетия в нашей стране активно развивается гендерное направление: произведения отдельно для девочек и мальчиков.

Заметим, что только жанрово-видовая классификация обладает стабильностью, остальные классификации представляют собой динамичные системы.

Так, круг детского чтения меняется с каждой эпохой. Его состав зависит от множества факторов. Изменяются исторические условия, а вместе с ними происходят изменения общественных, религиозных и семейных традиций детского чтения. Меняются идеологические установки, художественные вкусы, обновляются программы воспитания и образования, издатели отбирают те или

---

[1] Основания для сравнения литературы для детей с массовой литературой есть: дамский роман, полицейский детектив, мистический триллер и другие подобные жанры «легкой беллетристики» канонизированы в еще большей степени. Существуют пособия по написанию «бестселлеров».

иные произведения для массового выпуска, по-разному складываются домашние библиотеки. В итоге круг чтения каждого человека с малых лет формируется по-своему. Лицеист Пушкин, например, читал античных авторов, французских просветителей, русских писателей предшествующего периода. А следующее юное поколение уже читало произведения самого Пушкина, а также Жуковского, Ершова, Гоголя... История изменений в круге детского чтения — это часть общей истории культуры, еще не исследованной фундаментально[1].

Интересы детей всегда выходили за пределы произведений, им непосредственно адресованных, поэтому круг их чтения постоянно пополняется произведениями взрослой литературы. Вопросы о законах и путях освоения детьми произведений взрослой литературы еще мало исследованы. Но вполне очевидно, что появление в круге детского чтения взрослых книг (тем более книг адаптированных, т.е. облегченных и сокращенных) есть неизбежный процесс, без него невозможно духовное «кровообращение» в едином мире детей и взрослых. Вспомним хотя бы, как раздвигает горизонты детской жизни первое знакомство в повествованиях-пересказах с Робинзоном Крузо, Дон Кихотом, Мюнхгаузеном... Видимо, секрет перехода взрослых произведений к детям кроется в каком-то удачном соотношении прямо выраженного смысла и подтекста. Этот подтекст может быть не всегда и не во всем понятен, но он предчувствуется развивающимся сознанием.

Если круг детского чтения определяется субъективно (повесть Л. Н. Толстого «Детство» — детская или взрослая?), то литература для детей имеет более строгий статус. Однако и здесь мы встретимся с проблемами вычленения: одни писатели предпочитают открещиваться от звания «детских», заявляя, что они пишут «для всех» или «для себя», другие используют фигуру маленького читателя для того, чтобы спрятать за нею сугубо взрослые идеи: их «детские» книги читают взрослые и с трудом одолевают дети.

Итак, мы употребляем понятие «детская литература», имея в виду его трехчленное содержание: произведения, адресованные детям, произведения для взрослых, перешедшие в детское чтение, и творчество детей. На первый взгляд три слагаемых объединяет общий признак — происхождение текстов. Однако их общность исчезнет, стоит затеять ревизию всех текстов, привычно относимых к «детской литературе». Строго определить адресацию текста часто невозможно: либо писатель не оставил конкретного указания об этом, либо мистифицировал обстоятельства рождения своего детского шедевра, либо «детским» текст стал волею

---

[1] Рассуждения о роли прочитанных в детстве книг см.: Природа ребенка в зеркале автобиографии / Под ред. Б. М. Бим-Бада, О. Е. Кошелевой. — М., 1998. — С. 204—208.

редакторов и издателей. Множество причин может создать «детскую» или «взрослую» репутацию текста, маркировать его социологически.

Другой подвох в понятии «детская литература» — распадение слагаемых на разные ряды: «литература», «чтение», «творчество». Тексты, имеющие маркировку «детского адреса», вкупе образуют «литературу для детей», т.е. отдельный тип литературы. Тексты же с маркировкой «переходности» чаще называют «кругом детского чтения», тем самым отказывая им в статусе локальной литературы, акцентируя их принадлежность литературе в ее общем значении.

Третье слагаемое — творчество детей — кажется эмоциональной данью детским дарованиям. Детское творчество строго отделено от понятия «литературы», да и справедливо: оно не обладает свойством саморефлексии[1]. Дети не нуждаются в создании научных теорий, объясняющих их творчество, или в критике. Однако творчество детей не относится и к «словесности»: произведения детей не создают цельного массива, обладающего свойством порождать смыслы надавторского значения. В детском творчестве нет ряда «классики», нет истории в ее общем понимании. Мы имеем дело не с литературой, а с набором стихов, сказок, «романов», «сочинений» и писем детей. Каждая из форм по отдельности связана с порождающим ее литературным образцом, но все они сами собой не сводятся воедино.

Творчество самих детей привлекает психологов и педагогов, оно представляет интерес и для многих поэтов: они нередко черпают вдохновение в детских речениях, словечках, фантазиях[2]. Отличают художественную словесность детей свободное обращение со словом, фантазирование, игра и вместе с тем старательное копирование контуров «взрослых» жанров (вспомним детские рассказы на традиционную тему «Как я провел лето»). Охотнее всего дети сочиняют короткие стишки и сказки — веселые, грустные или страшные, в их «произведениях» своеобразно отражаются окружающая реальность и наивное миропонимание.

В XX в. функцию сведе́ния детских опусов в литературный массив взяли на себя авторы, получившие в награду титул «детских» писателей. Писатели, создавая «литературу для детей» в подража-

---

[1] С.С.Аверинцев различил древнюю «словесность» и «литературу» по признаку саморефлексии, т.е. наличию поэтики и критики (см.: *Аверинцев С.С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность»: Два творческих принципа // Вопросы литературы. — 1971. — № 8. — С. 40—68).

[2] В 1926 г. в Иркутске вышла книга Г.С.Виноградова «Детские тайные языки». См. также: *Харченко В.К.* Словарь детской речи. — Белгород. 1994.

Образцы детской речи собирал К.И.Чуковский (см. его книгу «От двух до пяти»). Он много внимания уделял вопросам детского литературного творчества (глава «Как дети слагают стихи»).

ние «детскому творчеству», разрабатывали поэтику и критику, оформляли то, что без их помощи не могло быть оформлено.

«Третьим лишним» в структуре понятия «детская литература» делает детское творчество и его противоположность «чтению». Детское творчество не рассчитано на тиражирование и массовое распространение: оно не нуждается в книжной форме, но и не предполагает устойчивой устной передачи, за исключением отдельных форм — детских анекдотов, страшилок и пр. Мода на публикацию детских произведений, чаще всего стихов, — примета книгоиздания XX века. Такая публикация допустима и уместна в детском журнале, да и то на последних страницах, рядом с самыми «несерьезными» материалами, но детские стихи в «толстом» литературно-критическом журнале для взрослых почти не встречаются.

Только в отношении детских произведений легко определить и замысел автора, и адресацию. Пишет ребенок, пишет для таких же, как он сам, или для дорогих ему взрослых людей.

Итак, детское творчество противопоставлено обоим компонентам, в свою очередь объединенным статусом «литературы». Внутри триады даже выстраивается иерархия, в которой детскому творчеству субъективно отводится то главная роль, то, наоборот, третьестепенная.

Стадиальный аспект понятия «детская литература». Об истинной роли детского творчества можно догадаться по стадиальной расстановке компонентов триады. Первый, наиболее древний компонент — детское чтение — существует столько же, сколько письменная традиция.

К тому же само современное понятие литературы с превалирующим в нем эстетическим значением сформировалось не ранее XVIII века, в эпоху автономизации национальных литератур, когда старинный аристократизм в понимании литературы начал вытесняться «народностью». В последней четверти XVIII века оформился второй компонент триады — литература для детей.

В 1775 году вышел первый немецкий детский журнал — Х.Ф.Вейсе «Друг детей». Далее последовали «детские альманахи, газеты, журналы, сборники, романы, комедии, драмы, детские географии, истории, логики, нравоучения, письма, разговоры и всякий другой кукольный хлам» — как писал в 1787 г. первый критик-обозреватель немецкой детской литературы, педагог так называемой филантропической школы Ф.Гейдике. Печатная назидательно-беллетристическая литература для детей зарождалась вместе со взрослой периодикой, имевшей антиаристократическое направление. Похожая картина наблюдалась позже и в России, где образование в немецком духе способствовало становлению нового специального типа литературы. Первый русский журнал для детей «Детское чтение для сердца и разума» состоялся в 1785 году на

волне подъема отечественной периодики и «легкого» чтения переводного и оригинально русского характера. Н. И. Новиков и писатели его круга публиковали в журнале для детей произведения «демократического» толка.

Заметим, что возникновение специальных изданий для детей в XVIII—XIX веках связано с созданием «детских комнат» — нового явления культуры, бывшего откликом на осознанную потребность увеличить дистанцию между воспитателями и воспитуемыми, взрослыми и детьми, покончить со средневековым, «нецивилизованным» смешением детского и взрослого миров[1].

Важный этап формирования детской литературы — классический романтизм . Романтики первой трети XIX века придали свойства литературности экзотике, архаике, документу, устной словесности и... детскому вымыслу, игре. Э. Т. А. Гофман впервые провел границу между двумя видами литературной сказки — взрослой и детской (хотя сказки для детей — с аллегориями и назиданиями — создавались и в доромантическую эпоху). Братья Гримм в своем собрании народных сказок выделили ряд детских. В подражание детским народным сказкам писатели-романтики предложили свои образцы. Так, В. Ф. Одоевский пишет сказку «Мороз Иванович» — по мотивам сказки из собрания братьев Гримм.

Романтики объявили эстетической ценностью детскую фантазию, воодушевились ею и создали новаторский тип произведений, в которых диалог ребенка со взрослым и детская игра послужили культурными образцами. Не только фольклор питал творчество романтиков, но и впервые ими замеченный феномен детской субкультуры.

Однако было бы преждевременным объявить романтиков отцами-основателями детской литературы в ее современном троичном значении. Они лишь внесли в понятие второй компонент — литературу для детей, ориентированную на фольклорную «детскую» сказку и детский игровой вымысел.

Романтики привили обществу внимание к детским воспоминаниям. В 1820—1830-х годах романтическую подпитку получил миф о Москве — Третьем Риме, и в русской литературе возродилась одна из традиций позднего Рима — хранить память о детстве. Память детства начали видеть не только в милых предметах; писатели перевели память детства из материального состояния в «духовное», т. е. ввели в «высокую» литературу. Античная идея «золотого века» была сочленена с возвышенным представлением о детстве, которое в действительности было куда более низким состоянием. Вместе с тем романтики как будто прошли мимо литературного творчества детей. Державин «заметил» юного лицеиста

---

[1] *Шлюмбум Ю.* Детская комната: Социализация и воспитание в Германии в 1700—1850 гг. // Развитие личности. — 2002. — № 2. — С. 171—188.

Пушкина, еще раньше его разглядел Жуковский, оба признали талант, но не оценили сами детские стихи.

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

Иная ситуация сложилась в XX веке. Современное произведение детской литературы покажется нам старомодным, если мы не найдем в нем какой-нибудь неправильности — неологизма, выдаваемого за детское речение, искаженной грамматической формы и чего-то подобного, относящегося к общепринятому представлению о детской речи и детском творчестве. Дело в том, что XX век добавил к двум слагаемым третье — творчество детей, и детская литература стала наконец определяться в согласии с нормами русского языка, приписывающими суффиксу *-ск-* значение принадлежности: «дет-ск-ая литература» — это литература детей. Недаром в книге Чуковского «От двух до пяти» глава «Как дети слагают стихи» предваряет главу «Заповеди для детских поэтов (Разговор с начинающими)».

В истории русской детской литературы отчетливо виден рубеж, с которого начинается третья стадия формирования триединого феномена детской литературы. Этот рубеж отделяет «старую» детскую литературу, развившуюся на почве русской классической культуры, и «новую», начало которой относится к предоктябрьскому времени. «Новая» детская литература была ориентирована на свойства литературно-речевого творчества детей, имеющего много общего с устным народным творчеством и живым языком.

В целом литература для детей проходит свой путь развития, согласованный с общим литературным процессом, хотя и не с абсолютной точностью: она то надолго отстает, то вдруг опережает взрослую литературу. В истории литературы для детей выделяются те же периоды и направления, что и в общем литературном процессе: средневековый Ренессанс, барокко, просветительский классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм... Вместе с тем это именно свой путь развития, цель которого — создание литературы, отвечающей запросам особенных читателей. Долго и трудно шел отбор специфических форм и приемов. В результате любой читатель легко может различить, для кого создано данное произведение — для детей или для взрослых.

Критерии художественной оценки детской литературы. Далеко не все писатели, пытавшиеся создать произведения для детей, достигали заметного успеха. Вместе с тем некоторые детские книги, не отличаясь совершенством формы, с точ-

ки зрения опытного читателя, остаются популярными довольно долго. Объяснение кроется не в уровне писательского дарования, а в его особом качестве. Например, Максим Горький в пору творческой зрелости написал ряд сказок для детей, однако они не оставили по-настоящему заметного следа в детской литературе, а между тем многие юношеские стихи Сергея Есенина легко перешли из журналов в детские хрестоматии.

Многим взрослым детская литература представляется литературой «второго сорта». Так, Чехов признавался в нелюбви к «так называемой детской литературе», что не помешало ему стать автором «Каштанки». Думается, что причина такого отношения кроется не столько в якобы низком художественном уровне произведений для детей (читатель с самым взыскательным вкусом вспомнит немало настоящих шедевров), сколько в близости художественных средств, используемых обычно детскими писателями, к поэтике массовой литературы, народного лубка. Классика детской литературы — «Муха-Цокотуха» Чуковского — с этой точки зрения не что иное, как «бульварный» роман, переложенный стихами и снабженный лубочными картинками. Заметим, что сама массовая литература родственна фольклору — важнейшему источнику литературы для детей. Кроме того, классическая литература часто пародируется в произведениях для детей, что усиливает критическое отношение к детской литературе в целом.

Произведения детской литературы должны быть высочайшего художественного качества. В книге «От двух до пяти» Чуковский последней заповедью для детских поэтов провозгласил: «Не забывать, что поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией». Говоря другими словами, детская литература должна быть «высоким искусством». Только в случаях, когда взрослые и дети едины в признании достоинств того или иного произведения и это признание неизменно на протяжении нескольких исторических эпох, произведение станет классикой. Можно назвать классикой детской литературы рассказ А. П. Гайдара «Чук и Гек», потому что он до сих пор сохраняет очарование для читателей разных возрастов.

Но как же быть с произведениями новыми, не прошедшими проверку временем? Помимо соответствия общим требованиям в первую очередь следует оценить степень актуальности темы, идей и художественной формы. Для этого специалист в области детской литературы должен увидеть в произведении богатство или бедность художественных традиций, а также соотнести художественную форму с последними литературными тенденциями. Разумеется, для этого надо постоянно следить за развитием литературы.

Известно, что дети обладают повышенной речевой одаренностью, постепенно убывающей к семи-восьми годам. Проявляется она в памяти на слова и грамматические конструкции, в чуткости

к звучанию и значению слов. Язык детской книги должен быть особенно богат и выразителен, чтобы помочь ребенку расширить горизонты, научить новым формам речи. Вместе с тем язык должен быть доступен. Эти качества речевого стиля достигаются тщательным отбором каждого слова, строго выверенной грамматической структурой каждого предложения. В идеале даже прозаические произведения должны легко запоминаться наизусть, обогащать речевой опыт малыша (как, например, «Курочка Ряба», переложенная А. Н. Толстым).

В творчестве современных писателей можно проследить желание раскрепощения языковых средств, скованных жесткими нормативными требованиями, которые ранее предъявлялись к детской книге. Этот процесс закономерен, поскольку язык детской книги должен оставаться живым при всей своей литературности. Однако недопустимо проникновение в детскую книгу сленга криминального мира, нецензурных слов и т. п. Детская книга призвана нести этическое начало, и язык ее должен соответствовать высокому назначению.

Маленькие дети безоговорочно верят всему, что написано в книжке, и эта вера делает задачу писателя исключительно ответственной. Он должен быть правдив со своим читателем, но правда здесь особого рода — художественная, что означает убедительность вымысла при моральной чистоте и цельности замысла. Только в этом случае детская книга может выполнять свою главную задачу — воспитывать человека нравственного. Для писателя вопрос «Как писать для малышей?» — это, в сущности, вопрос о том, как общаться с ребенком. Духовное взаимодействие взрослого автора и маленького читателя — важнейшее условие успеха.

В книге взрослой или детской главное — это художественный образ. Насколько удастся писателю создание образа (в частности, героя, реального или сказочного, но непременно полнокровного), настолько и будет его произведение достигать ума и сердца ребенка. Легче всего маленький ребенок откликается на простые рассказы о близких ему людях и знакомых вещах, о природе. Еще одна черта малышовой книжки — максимальная конкретность образа. Как сказал чешский поэт Ян Ольбрахт, «для детей следует писать не "на дереве сидела птица", а "на дереве сидела овсянка"».

Может ребенок воспринимать и произведения с более сложным содержанием, даже некоторые психологические тонкости в подтексте. Однако возникают вопросы: каковы роль и возможные пределы подтекста в детской книге? О том, что произведение должно быть «на вырост», пишут давно, но в какой мере оно должно превышать уровень детского развития? Психологи установили: если взрослый помогает читать книгу, ребенок может понять очень многое и выйти довольно далеко за пределы того, на что способен самостоятельно. Поэтому не стоит бояться, как бы ребенок не

встретился в книге с чем-то, до чего он вроде бы не дорос. Когда детей охраняют от непонятного, им нечего постигать, некуда тянуться. Возникает опасность, что такие читатели не научатся думать и познавать, вырастут инфантильными.

К характерным признакам литературы для малышей относятся динамичный сюжет и юмор. Конечно, детям доступны самые простые формы комического. В отличие от взрослых им трудно почувствовать смешное в самих себе, зато легко представить смешное положение, в которое попадают другие — герои книг. Острый, стремительно развивающийся сюжет всегда привлекателен для ребенка. Мастера именно такого повествования стали классиками детской литературы (например, Борис Житков, Николай Носов, Виктор Драгунский и др.).

Исследования психологов показали, что маленькому читателю более, чем взрослому, свойственно действенное воображение, побуждающее не только созерцать читаемое, но и мысленно участвовать в нем. Среди литературных героев у него заводятся друзья, да и сам он нередко перевоплощается в них.

От самых своих истоков детская литература ориентирована на гуманистические ценности, учит различать добро и зло, правду и ложь. При этом детский писатель не может быть вполне свободен от общественных идей своего времени, и его индивидуальный художественный стиль соответствует стилю эпохи.

Каждый писатель вырабатывает свою манеру разговора с малышами. Он может прийти к лироэпическим интонациям (как К. И. Чуковский), использовать фольклорные приемы повествования (как В. И. Даль), максимально приблизиться к свежему и поэтичному мировосприятию ребенка (как И. П. Токмакова). По мере взросления читателя возрастает психологизм в изображении героев, быстро сменяющиеся сюжетные события постепенно уступают место размышлениям и описаниям (например, рефлектирующий герой характерен для рассказов Виктора Драгунского, Радия Погодина, Виктора Голявкина).

Иллюстрации и текст в детской книге. В детской книге всегда имеется полноправный соавтор писателя — художник. Юного читателя едва ли может увлечь сплошной буквенный текст без картинок. Дело в том, что ребенок первые сведения о мире получает не вербальным путем, а визуально и аудиально. Он приходит к книжным сокровищам, прежде усвоив речь и «язык» предметной среды. Первую книжку ребенок осваивает именно как предмет, ее вероятная судьба — погибнуть в его ручках. Приобщение к книге означает для ребенка начало самостоятельной интеллектуальной жизни.

Поначалу свойства книги проявляются для него через соединение рисунков и текстов в книжках-картинках, книжках-игрушках, причем визуальный образ привычнее и привлекательнее

вербального. Но как только ребенок перейдет порог сложности в восприятии целого текста, рисунок будет играть уже вспомогательную роль, так как его возможности исчерпываются односторонним восприятием. Заметим, что чем меньше ребенок, тем больше ему хочется оживить картинку, сделать так, чтобы она «ответила» ему. Приласкать щенка или ударить злого волка на картинке, пририсовать что-то или скомкать страницу — дети знают много способов вступить в контакт со статичным изображением, будь то рисунок или игрушка. В этом их стремлении литературный образ, пластично подстраиваемый воображением, с зовущим вакуумом, который так радостно заполнить собственным «я», оказывается более подходящим объектом.

Игра и книга соперничают по силе способности разбудить детский интеллект. Нередко книжные персонажи дополняют игровой мир ребенка, к тому же этот мир можно строить по мотивам полюбившейся книги. Например, домашние «больницы Айболита», массовое «тимуровское» движение или ролевая игра в Хоббитанию. Обратим внимание на то, что в рамках культуры, творимой самими детьми, оказываются прозрачными границы между литературным текстом и текстом, существующим в визуально-аудиальных кодах игры или детской иллюстрации. Та же прозрачность границ отличает отношения между текстом и кино- или мультипликационной постановкой, театральной или радиоинсценировкой.

Понимание детства в фольклоре, литературе и искусстве. Художественные образы детства и обыденное представление о нем совпадают лишь отчасти, порой они могут расходиться очень далеко.

Например, в Средние века индивидуальный внутренний мир ребенка и психоэмоциональная специфика детства еще не были освоены искусством. Образ ребенка трактовался через разнообразные христианские уподобления и античные аллегории, и потому к реальному детству этот образ имел отдаленное отношение. С первых веков христианства развился культ невинных святых детей, оформившийся в строгий художественный канон.

Например, ребенок держит в руке яблоко — здесь он уподоблен первочеловеку Адаму (художники так изображали умерших детей). Ребенок со щеглом — по легенде щегол сел на голову Христа, ведомого на Голгофу. Щегол в клетке украшал детскую комнату в городских и усадебных домах Европы и России. Ребенок с бабочкой — символом души. Все эти сюжеты представлены в русской и европейской портретной живописи.

В Европе почитание святого Августина (354—430 н.э.), епископа из североафриканского города Гиппоса, давало дополнительные «детские» сюжеты. Святой Августин идет с матерью в школу и их встречает учитель. Святой Августин сидит перед смоковницей; оттуда, по «Исповеди» святого, раздался детский голос:

«Возьми, читай!» — и, открыв наугад Библию, Августин прочитал: «Не предаваясь ни пированиям и пьянству, ни сладострастию... облекитесь в Господа (нашего) Иисуса Христа...» Еще один сюжет из «Исповеди»: святой Августин, прохаживаясь берегом моря и размышляя о сущности Троицы, повстречал маленького мальчика (Иисуса Христа), который делал в песке лунку и с помощью ракушки безуспешно пытался наполнить ее водой. Августин сказал ему, что это тщетное занятие, и услышал в ответ: «Не более тщетное, чем человеческим разумом пытаться постичь тайну того, над чем ты сейчас размышляешь».

Сюжеты с Младенцем Христом были особенно популярны. Например, Младенец Христос с книгой — Евангелием (если книгу держит Дева Мария — имеется в виду книга Премудрости царя Соломона). Или Младенец Христос с вишней в руке — «райским фруктом». Сюжет из неканонического Евангелия ПсевдоМатфея: под сенью пальмового дерева отдыхало Святое Семейство, дерево по приказу Младенца склонило ветви, чтобы путники могли собрать его плоды. Другой сюжет: святой Христофор с Младенцем на плечах.

В православной литературе ребенок изображается только позитивно. Некоторые жития святых начинаются с описания их детских лет (например, житие Сергия Радонежского): в этих текстах младенчество и детство представлены как начало идеального пути человека к Богу. Злу, пороку нет места в образе ребенка. В этом отношении показательно житие чтимых в Новгороде «святых и праведных братиев по плоти младенцев Иоанна и Иакова», живших в царствование Ивана Грозного. Поразительно для нашего современного сознания, как история братьев была переосмыслена в пору укрепления христианства: блаженный Иоанн пяти лет во время игры убил нечаянно блаженного брата своего Иакова трех лет, а «сам, испугавшись, спрятался в печи, где задохся от дыма». Современным языком говоря, имел место несчастный случай с детьми ничем не примечательных «благочестивых поселян» — это в годы террора, войн и катастрофической младенческой смертности. Далее сказано: «Впрочем, вероятнее, что младенцы-мученики умерщвлены были злодеями». Средневековому христианину трудно было поверить в убийство ребенка ребенком, проще отвести беду убийства от ребенка, пусть даже путем возведения вины на неких злодеев. Ребенок праведен, и иным он быть не может в лоне культуры, выстроенной вокруг Святого Семейства, — таков канон «детского» жития.

Однако высокое положение ребенка в литературе не сказывалось на его положении в действительности. Даже будущий Иван Грозный в детстве терпел лишения и унижения.

Европейский Ренессанс — эпоха нового открытия ребенка, которое состояло в признании за ним права быть включенным в картину мира, преисполненную божественного совершенства.

В искусстве Возрождения наряду с христианскими сюжетами, представляющими детей, в ходу были и античные сюжеты. Ганимед шагает в сопровождении орла или собаки. Младенец Бахус лежит в гроте рядом с нимфой, грот обвивает виноград, а высоко в небе летает орел Юпитера или сам отец Юпитер лежит на своем ложе в облаках. Младенец Бахус, похищенный пиратами, заставляет плющ обвить их весла и снасти, а виноград — подняться на мачту; на борту появляются призраки диких зверей, моряки в ужасе прыгают в море и превращаются в дельфинов. Младенец Бахус изображался в триумфальной колеснице, которую влекут тигры, леопарды или козлы, реже кентавры или лошади. Занимательный сюжет давала и легенда о Кире Великом (VI век до н. э.), который младенцем выжил в лесу.

В эпоху барокко в Европе появились скульптуры детей, предназначенные исключительно для украшения интерьера: возрождалась одна из традиций античности. Телесная красота детей вне прочной связи с религиозной символикой вновь была востребована в культуре. Даже мертвый младенец был эстетизированным объектом. В литературе утвердилась тема прекрасной смерти ребенка, которая позже получила серьезную подпитку в творчестве сентименталистов и романтиков. Шедевры поэзии — баллады И. В. Гёте «Erlkönig» и «Лесной царь» В. А. Жуковского — итог этой тенденции.

Сентименталисты и романтики ввели в высокую литературную традицию элементы народного, языческого представления о ребенке и детстве. Существенной чертой этого представления является особая близость ребенка к смерти. Народные сказки и поверья, как европейские, так и славянские, повествуют о ребенке, погибающем либо избегнувшем смерти и спасшем других детей (сюжет «мальчик-с-пальчик»). Характерный признак фольклорных текстов — малое число указаний на «промежуточный» возраст — отрочество. В народной культуре магически и христиански сакрализовано лишь раннее детство.

В русском фольклоре понимание детства и юности было принципиально разным. Младенчество-детство — время без греха. «Со младенческих пелен / Был я Богом просвещен» — так начинается один из популярных духовных стихов. Юность — «безбожное время», — поется в другом стихе: она сбивает с доброго пути человека, желающего достичь Царства Небесного. В жизненном цикле человека детство гармонично соединяется не со следующим за ним периодом, а со старостью, когда Бог окончательно принят сердцем и разумом христианина. Юность выпадает из идеальной модели возрастов. Согласно народным представлениям, ближе к совершенству дитя-старик, нежели юноша.

Такое понимание укрепилось не только в русской народной культуре. Основоположник философии дао, китайский мудрец, живший VII веке до н. э., звался Лао-цзы, что значит «старый ребенок».

Только с конца XVIII века в литературах Европы и России началось сближение понятия реального детства и художественного отображения его.

Благодаря разработанным приемам художественного психологизма и этико-социального анализа мы может использовать литературные портреты детей при занятиях детской психологией, однако доверять им можно до известной степени, памятуя о собственных задачах всякого искусства.

Итоги

- В историко-литературном представлении детство, как и прочие эпохи развития человека, есть комплекс эстетических оценок, скрепленный культурной традицией и меняющийся под воздействием различных общественных тенденций.
- Детская литература возникла на пересечении художественного творчества и учебно-воспитательной деятельности и является областью искусства, функции которого — доставлять ребенку эстетическое наслаждение и способствовать формированию его личности.
- Детская литература — часть общей литературы, обладающая всеми присущими ей свойствами, при этом ориентированная на интересы детей-читателей и потому отличающаяся художественной спецификой, адекватной детской психологии.
- Литература для детей — высокое и трудное искусство.
- Будучи боковой ветвью литературоведения, наука о детской литературе питается от общих корней и имеет аналогичное строение. К базовым отраслям науки, поставляющим эмпирический материал, относятся библиография, источниковедение, текстология. К надстроечным отраслям, моделирующим факты в целое, относятся история и теория детской литературы, а также примыкающая к ним социология детского чтения.
- Научные дискуссии о детской литературе сводятся к проблеме вычленения детской литературы из общих границ литературы.
- Объективным критерием вычленения детской литературы является категория читателя-ребенка.
- В основной научной классификации различают литературу для детей, литературу, входящую в круг детского чтения, и творчество детей.
- Слагаемые детской литературы возникли на разных стадиях ее развития.
- Функциональные виды детской литературы включают учебно-познавательные, этические, развлекательные произведения.
- Практическая классификация детской литературы есть классификация читателей.
- Особенное мышление ребенка требует сопровождать литературный текст рисунками художника.

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Слово «фольклор», которым часто обозначают понятие «устное народное творчество», произошло от соединения двух английских слов: folk — «народ» и lore — «мудрость». История фольклора уходит в глубокую древность. Начало ее связано с потребностью людей осознать окружающий их мир природы и свое место в нем. Осознание это выражалось в неразрывно слитых слове, танце и музыке, а также в произведениях изобразительного, прежде всего прикладного, искусства (орнаменты на посуде, орудиях труда и пр.), в украшениях, предметах религиозного культа... Из глубины веков пришли к нам и мифы, объясняющие законы природы, тайны жизни и смерти в образно-сюжетной форме. Богатейшая почва древних мифов до сих пор питает и народное творчество, и литературу.

В отличие от мифов фольклор уже вид искусства. Древнему народному искусству был присущ синкретизм, т.е. нерасчлененность разных видов творчества. В народной песне не только слова и мелодию нельзя было разделить, но и отделить песню от танца, обряда. Мифологическая предыстория фольклора объясняет, почему устное произведение не имело первого автора. С появлением «авторского» фольклора можно говорить о современной истории. Формирование сюжетов, образов, мотивов происходило постепенно и с течением времени обогащалось, совершенствовалось исполнителями.

Выдающийся русский филолог академик А. Н. Веселовский в своем фундаментальном труде «Историческая поэтика» утверждает, что истоки поэзии лежат в народном обряде. Первоначально поэзия представляла собой песню, исполняемую хором и неизменно сопровождавшуюся музыкой и плясками. Таким образом, полагал исследователь, поэзия возникла в первобытном, древнейшем синкретизме видов искусств. Слова этих песен импровизировались в каждом конкретном случае, пока не стали традиционными, не приобрели более или менее устойчивый характер. В первобытном синкретизме Веселовский видел не только соединение видов искусств, но также соединение родов поэзии. «Эпос и лирика, — писал он, — представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора»[1].

---

[1] *Веселовский А. Н.* Три главы из «Исторической поэтики» // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 230.

Следует отметить, что эти заключения ученого и в наше время представляют собой единственную последовательную теорию происхождения словесного искусства. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского — до сих пор крупнейшее обобщение гигантского материала, накопленного фольклористикой и этнографией.

Как и литература, фольклорные произведения делятся на эпические, лирические и драматические. К эпическим жанрам относятся былины, легенды, сказки, исторические песни. К лирическим жанрам можно отнести любовные, свадебные, колыбельные песни, похоронные причитания. К драматическим — народные драмы (с Петрушкой, например). Первоначальными же драматическими представлениями на Руси были обрядовые игры: проводы Зимы и встреча Весны, детально разработанные свадебные обряды и др. Следует помнить и о малых жанрах фольклора — частушках, поговорках и пр.

Со временем содержание произведений претерпевало изменения: ведь жизнь фольклора, как и любого другого искусства, тесно связана с историей. Существенное отличие фольклорных произведений от литературных состоит в том, что они не имеют постоянной, раз и навсегда установленной формы. Сказители и певцы веками оттачивали мастерство исполнения произведений. Заметим, что сегодня дети, к сожалению, обычно знакомятся с произведениями устного народного творчества через книгу и гораздо реже — в живой форме.

Для фольклора характерна естественная народная речь, поражающая богатством выразительных средств, напевностью. Для фольклорного произведения типичны хорошо разработанные законы композиции с устойчивыми формами зачина, развития фабулы, концовки. Стилистика его тяготеет к гиперболам, параллелизмам, постоянным эпитетам. Внутренняя организация его имеет столь четкий, устойчивый характер, что даже изменяясь на протяжении веков, оно сохраняет древние корни.

Любое произведение фольклора функционально — оно было тесно связано с тем или иным кругом обрядов, исполнялось в строго определенной ситуации.

В устном народном творчестве отражался весь свод правил народной жизни. Народный календарь точно определял порядок сельских работ. Обряды семейной жизни способствовали ладу в семье, включали в себя и воспитание детей. Законы жизни сельской общины помогали преодолевать социальные противоречия. Все это запечатлено в разнообразных видах народного творчества. Важная часть жизни — праздники с их песнями, плясками, играми.

Устное народное творчество и народная педагогика. Многие жанры народного творчества вполне доступны пониманию маленьких детей. Благодаря фольклору ребенок легче входит в окружающий мир, полнее ощущает прелесть родной при-

роды, усваивает представления народа о красоте, морали, знакомится с обычаями, обрядами — словом, вместе с эстетическим наслаждением впитывает то, что называется духовным наследием народа, без чего формирование полноценной личности просто невозможно.

Издавна существует множество фольклорных произведений, специально предназначенных детям. Такой вид народной педагогики на протяжении многих веков и вплоть до наших дней играет огромную роль в воспитании подрастающего поколения. Коллективная нравственная мудрость и эстетическая интуиция вырабатывали национальный идеал человека. Идеал этот гармонично вписывается в общемировой круг гуманистических воззрений.

Детский фольклор. Это понятие в полной мере относится к тем произведениям, которые созданы взрослыми для детей. Кроме того, сюда входят произведения, сочиненные самими детьми, а также перешедшие к детям из устного творчества взрослых. То есть структура детского фольклора ничем не отличается от структуры детской литературы.

Изучая детский фольклор, можно многое понять в психологии детей того или иного возраста, а также выявить их художественные пристрастия и уровень творческих возможностей. Многие жанры связаны с игрой, в которой воспроизводятся жизнь и труд старших, поэтому здесь находят отражение моральные установки народа, его национальные черты, особенности хозяйственной деятельности.

В системе жанров детского фольклора особое место занимает «поэзия пестования», или «материнская поэзия». Сюда относятся колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки, сказки и песни, созданные для самых маленьких. Рассмотрим сначала некоторые из этих жанров, а затем и другие виды детского фольклора.

Колыбельные. В центре всей «материнской поэзии» — дитя. Им любуются, его холят и лелеют, украшают и забавляют. По существу, это эстетический объект поэзии. В самые первые впечатления ребенка народная педагогика закладывает ощущение ценности собственной личности. Малыша окружает светлый, почти идеальный мир, в котором царят и побеждают любовь, добро, всеобщее согласие.

Нежные, монотонные песни необходимы для перехода ребенка из бодрствования в сон. Из такого опыта и родилась колыбельная песня. Здесь сказались врожденное материнское чувство и органически присущая народной педагогике чуткость к особенностям возраста. В колыбельных отражается в смягченной игровой форме все, чем живет обычно мать, — ее радости и заботы, ее думы о младенце, мечты о его будущем. В свои песни для младенца мать включает то, что понятно и приятно ему. Это «серенький коток», «красная рубашечка», «кусок пирога да стакан молока», «журавлик»... Слов-понятий в колыбельной обычно немного — лишь те,

без которых первичное познание окружающего мира невозможно. Слова эти дают и первые навыки родной речи.

Ритм и мелодия песни были, очевидно, рождены ритмикой качания колыбели. Вот мать поет над колыбелью:

Баюшки-баю!
Сохрани тебя
И помилуй тебя
Ангел твой —
Сохранитель твой,
От всякого глазу,
От всякого плачу,
От всех скорбей,
От всех напастей:
От лому-ломища,
От злочеловека —
Супостателя.

Сколько в этой песне любви и горячего стремления охранить свое дитя! Простые и поэтичные слова, ритм, интонация — все направлено на почти магическое заклинание. Нередко колыбельная и была своего рода заклинанием, заговором против злых сил. Слышатся в этой колыбельной отзвуки и древних мифов, и христианской веры в Ангела-хранителя. Но самым главным в колыбельной песне на все времена остаются поэтически выраженная забота и любовь матери, ее желание оберечь ребенка и подготовить к жизни и труду:

Будешь жить-поживать,
Не лениться работáть!
Баюшки-баю,
Люлюшки-люлю!
Спи-поспи по ночам
Да расти по часам,
Вырастешь большой —
Станешь в Питере ходить,
Сребро-золото носить.

Частый персонаж в колыбельной песне — кот. Он упоминается наряду с фантастическими персонажами — Сном и Дрёмой. Некоторые исследователи полагают, что упоминания о нем навеяны древней магией. Но дело еще и в том, что кот много спит, — вот он-то и должен принести младенцу сон.

Нередко упоминаются в колыбельных, а также в иных детских фольклорных жанрах и другие животные и птицы. Говорят и чувствуют они, как люди. Наделение животного человеческими качествами называется *антропоморфизмом*. Антропоморфизм — отражение древнейших языческих верований, согласно которым животные наделялись душой и разумом и потому могли вступать в осмысленные отношения с человеком.

Народная педагогика включала в колыбельную не только добрых помощников, но и злых, страшноватых, иногда не очень даже и понятных (например, зловещего Буку). Всех их нужно было задабривать, заклинать, «отводить», чтобы не причиняли они вреда маленькому, а может быть, даже и помогали ему.

Колыбельной песне присуща своя система выразительных средств, своя лексика, свое композиционное построение. Часты краткие прилагательные, редки сложные эпитеты, много перено-

сов ударений с одного слога на другой. Повторяются предлоги, местоимения, сравнения, целые словосочетания. Предполагается, что древние колыбельные обходились вообще без рифм, — «баюшная» песня держалась плавной ритмикой, мелодикой, повторами. Пожалуй, самый распространенный вид повтора в колыбельной — *аллитерация*, т.е. повторение одинаковых или созвучных согласных. Следует еще отметить изобилие ласкательных, уменьшительных суффиксов — не только в словах, обращенных непосредственно к ребенку, но и в названиях всего того, что его окружает.

Сегодня приходится с сожалением говорить о забвении традиции, о все большем сужении круга колыбельных песен. Это происходит главным образом потому, что нарушено неразрывное единство «мать—дитя». Да и медицинская наука вносит сомнения: полезно ли укачивание? Так что колыбельная уходит из жизни младенцев. Между тем знаток фольклора В.П.Аникин оценивал ее роль очень высоко: «Колыбельная песня — своего рода прелюдия к музыкальной симфонии детства. Пением песен приучают ухо младенца различать тональность слов, интонационный строй родной речи, а подрастающий ребенок, уже научившийся понимать смысл некоторых слов, овладевает и некоторыми элементами содержания этих песен».

Пестушки, потешки, прибаутки. Как и колыбельные песни, эти произведения содержат в себе элементы первоначальной народной педагогики, простейшие уроки поведения и отношений с окружающим миром. *Пестушки* (от слова «пестовать» — воспитывать) связаны с наиболее ранним периодом развития ребенка. Мать, распеленав его или освободив от одежды, поглаживает тельце, разгибает ручки и ножки, приговаривая, например:

Потягушки-потягунушки,
Поперёк-толстунушки,
А в ножки — ходунушки,
А в ручки — хватунушки,
А в роток — говорок,
А в голову — разумок.

Таким образом, пестушки сопровождают физические процедуры, необходимые ребенку. Их содержание и связано с конкретными физическими действиями. Набор поэтических средств в пестушках также определен их функциональностью. Пестушки лаконичны. «Сова летит, сова летит», — говорят, например, когда машут кистями рук ребенка. «Птички полетели, на головку сели», — ручки ребенка взлетают на головку. И так далее. Не всегда в пестушках есть рифма, а если есть, то чаще всего парная. Организация текста пестушек как поэтического произведения достигается и многократным повторением одного и того же слова: «Гуси летели, лебеди летели. Гуси летели, лебеди летели...» К пестушкам

близки своеобразные шутливые заговоры, например: «С гуся вода, а с Ефима — худоба».

Потешки — более разработанная игровая форма, чем пестушки (хотя и в них элементов игры достаточно). Потешки развлекают малыша, создают у него веселое настроение. Как и пестушкам, им свойственна ритмичность:

Тра-та-та, тра-та-та,
Вышла кошка за кота!
Кра-ка-ка, кра-ка-ка,
Попросил он молока!
Дла-ла-ла, дла-ла-ла,
Кошка-то и не дала!

Иногда потешки только развлекают (как приведенная выше), а порой и наставляют, дают простейшие знания о мире. К тому времени, когда ребенок сможет воспринимать смысл, а не только ритмику и музыкальный лад, они принесут ему первые сведения о множественности предметов, о счете. Маленький слушатель постепенно сам извлекает такие знания из игровой песенки. Иными словами, она предполагает известное умственное напряжение. Так в его сознании начинаются мыслительные процессы.

Сорока, сорока,
Бело-белобока,
Кашку варила,
Гостей наманила.
Кашку-то на стол,
А гостей — на двор.

Первому — кашки,
Второму — бражки,
Третьему — пивца,
Четвёртому — винца,
А пятому не досталось ничего.
Шу, шу! Улетела, на головку села.

Воспринимая через такую потешку первоначальный счет, ребенок озадачивается еще и тем, почему же пятому не досталось ничего. Может, потому, что молоко не пьет? Вот ведь и коза бодает за это — в другой потешке:

Кто соску не сосёт,
Молочко кто не пьёт,
Того — бу-у! — заброду!
На рога посажу!

Назидательный смысл потешки подчеркивается обычно интонацией, жестикуляцией. В них вовлекается и ребенок. Дети того возраста, которым предназначаются потешки, сами еще не могут выразить в речи все то, что они чувствуют и воспринимают, поэтому они стремятся к звукоподражанию, к повторам слов взрослого, к жесту. Благодаря этому воспитательный и познавательный потенциал потешек оказывается весьма значительным. К тому же в сознании ребенка происходит движение не только к овладению прямым смыслом слова, но и к восприятию ритмико-звукового оформления.

В потешках и в пестушках неизменно присутствует такой троп, как метонимия — замена одного слова другим на основе связи их значений по смежности. Например, в известной игре «Ладушки-ладушки, где были? — У бабушки» при помощи синекдохи внимание ребенка привлекается к его собственным ручкам[1].

Прибауткой называют небольшое смешное произведение, высказывание или просто отдельное выражение, чаще всего рифмованное. Развлекательные стишки и песенки-прибаутки существуют и вне игры (в отличие от потешек). Прибаутка всегда динамична, наполнена энергичными поступками персонажей. Можно сказать, что в прибаутке основу образной системы составляет именно движение: «Стучит, бренчит по улице, Фома едет на курице, Тимошка на кошке — туды ж по дорожке».

Вековая мудрость народной педагогики проявляется в ее чуткости к этапам взросления человека. Проходит пора созерцания, почти пассивного слушания. На смену ей идет время активного поведения, стремления вмешиваться в жизнь — тут-то и начинается психологическая подготовка детей к учебе и труду. И первым веселым помощником оказывается прибаутка. Она побуждает ребенка к действию, а некоторая ее недоговоренность, недосказанность вызывает у ребенка сильное желание домыслить, дофантазировать, т.е. пробуждает мысль и воображение. Часто прибаутки строятся в форме вопросов и ответов — в виде диалога. Так малышу легче воспринимать переключение действия с одной сценки на другую, следить за быстрыми изменениями в отношениях персонажей. На возможность быстрого и осмысленного восприятия направлены и другие художественные приемы в прибаутках — композиция, образность, повторы, богатые аллитерации и звукоподражания.

Небылицы-перевертыши, нелепицы. Это разновидности прибаточного жанра. Благодаря перевертышам у детей развивается чувство комического именно как эстетической категории. Этот вид прибаутки называют еще «поэзией парадокса». Педагогическая ценность ее состоит в том, что смеясь над абсурдностью небылицы, ребенок укрепляется в уже полученном им правильном представлении о мире.

Чуковский посвятил этому виду фольклора специальную работу, назвав ее «Лепые нелепицы». Он считал этот жанр чрезвычайно важным для стимулирования познавательного отношения ребенка к миру и очень хорошо обосновал, почему нелепица так нравится детям. Ребенку постоянно приходится систематизировать явления действительности. В этой систематизации хаоса, а также и беспорядочно приобретенных клочков, обломков знаний ребенок доходит до виртуозности, наслаждаясь радостью позна-

---

[1] Ручки, гостившие у бабушки, — пример синекдохи: это разновидность метонимии, когда вместо целого названа часть.

ния. Отсюда его повышенный интерес к играм и опытам, где процесс систематизации, классификации выдвинут на первое место. Перевертыш в игровой форме помогает ребенку утвердиться в уже обретенных познаниях, когда знакомые образы совмещаются, знакомые картины представляются в смешной неразберихе.

Подобный жанр бытует и у других народов, в том числе у англичан. Название «Лепые нелепицы», данное Чуковским, соответствует английскому «Topsy-turvy rhymes» — буквально: «Стишки вверх дном».

Чуковский считал, что жажда играть в перевертыши присуща почти каждому ребенку на определенном этапе его развития. Интерес к ним, как правило, не угасает и у взрослых — тогда на первый план выходит уже не познавательный, а комический эффект «лепых нелепиц».

Исследователи полагают, что в детский фольклор небылицы-перевертыши перешли из скоморошьего, ярмарочного фольклора, в котором излюбленным художественным приемом был оксюморон. Это стилистический прием, состоящий в соединении логически несоединимых, противоположных по смыслу понятий, слов, фраз, в результате которого возникает новое смысловое качество. Во взрослых нелепицах оксюмороны служат обычно разоблачению, насмешке, в детском же фольклоре при их помощи не осмеивают, не насмехаются, а нарочито серьезно повествуют о заведомой небывальщине. Склонность детей к фантазиям находит тут себе применение, обнаруживая близость оксюморона к мышлению ребенка.

Середи моря овин горит.
По чисту полю корабль бежит.
Мужики на улице заколы[1] бьют,
Они заколы бьют — рыбу ловят.
По поднебесью медведь летит,
Длинным хвостиком помахивает!

Близкий к оксюморону прием, помогающий перевертышу быть развлекательно-смешным, — перверсия, т.е. перестановка субъекта и объекта, а также приписывание субъектам, явлениям, предметам признаков и действий, заведомо им не присущих:

Ехала деревня мимо мужика,
Глядь, из-под собаки лают ворота...

Из-за леса, из-за гор
Едет лядюшка Егор:
Сам на лошадке,
В красной шапке,
Жена на баране,
В красном сарафане,
Дети на телятах,
Слуги на утятах...

Дон, дон, дили-дон,
Загорелся кошкин дом!
Бежит курица с ведром,
Заливает кошкин дом...

[1] *Заколы* — загородки для ловли красной рыбы.

Нелепицы-перевертыши привлекают комизмом сценок, смешным изображением жизненных несообразностей. Народной педагогике этот развлекательный жанр оказался нужным, и она его широко использовала.

Считалки. Это еще один малый жанр детского фольклора. Считалками называют веселые и ритмичные стишки, под которые выбирают ведущего, начинают игру или какой-то ее этап. Считалки родились в игре и неразрывно с нею связаны.

Современная педагогика отводит игре чрезвычайно большую роль в формировании человека, считает ее своеобразной школой жизни. Игры не только развивают ловкость и сообразительность, но и приучают подчиняться общепринятым правилам: ведь любая игра происходит по заранее оговоренным условиям. В игре устанавливаются еще и отношения сотворчества и добровольного подчинения по игровым ролям. Авторитетным здесь становится тот, кто умеет соблюдать принятые всеми правила, не вносит хаоса и неразберихи в детскую жизнь. Все это отработка правил поведения в будущей взрослой жизни.

Кто не помнит считалок своего детства: «Заяц белый, куда бегал?», «Эники, беники, ели вареники...» — и т.п. Сама возможность играть словами привлекательна для детей. Это жанр, в котором они наиболее активны как творцы, нередко привносят в готовые считалки новые элементы.

В произведениях этого жанра зачастую использованы потешки, пестушки, а иногда и элементы взрослого фольклора. Может быть, именно во внутренней подвижности считалок кроется причина их столь широкого распространения и живучести. И сегодня можно услышать от играющих детей очень старые, лишь чуть осовремененные тексты.

Исследователи детского фольклора полагают, что пересчет в считалке идет от дохристианских «волхований» — заговоров, заклинаний, шифрования каких-то магических чисел.

Г.С. Виноградов называл рифмы считалок нежными, задорными, подлинным украшением считалочной поэзии. Считалка часто представляет собой цепь рифмованных двустиший. Способы рифмовки тут самые разнообразные: парные, перекрестные, кольцевые. Но главным организующим началом считалок выступает ритмика. Стишок-считалка нередко напоминает бессвязную речь взволнованного, обиженного или пораженного чем-то ребенка, так что кажущаяся бессвязность или бессмысленность считалок психологически объяснима. Таким образом, считалка и по форме, и по содержанию отражает психологические особенности возраста.

Скороговорки. Они относятся к жанру потешному, развлекательному. Корни этих произведений устного творчества также лежат в глубокой древности. Это словесная игра, входившая составной ча-

стью в веселые праздничные развлечения народа. Многие из скороговорок, отвечающие эстетическим потребностям ребенка и его стремлению преодолевать трудности, закрепились в детском фольклоре, хотя явно пришли из взрослого.

Сшит колпак,
Да не по-колпаковски.
Кто бы тот колпак
Перевыколпаковал?

Скороговорки всегда включают в себя нарочитое скопление труднопроизносимых слов, обилие аллитераций («Был баран белорыл, всех баранов перебелорылил»). Этот жанр незаменим как средство развития артикуляции и широко применяется воспитателями и медиками.

Поддёвки, дразнилки, приговорки, припевки, заклички. Все это произведения малых жанров, органичные для детского фольклора. Они служат развитию речи, сообразительности, внимания. Благодаря стихотворной форме высокого эстетического уровня они легко запоминаются детьми.

— Скажи двести.
— Двести.
— Голова в тесте!

(Поддёвка.)

Радуга-дуга,
Не дай нам дождя,
Дай красна солнышка
Кол околицы!

(Закличка.)

Мишка-кубышка,
Около уха — шишка.

(Дразнилка.)

Заклички по своему происхождению связаны с народным календарем и языческими праздниками. Это относится и к близким к ним по смыслу и употреблению приговоркам. Если первые содержат обращение к силам природы — солнцу, ветру, радуге, то вторые — к птицам и животным. Эти магические заклинания перешли в детский фольклор благодаря тому, что дети рано приобщались к труду и заботам взрослых. Более поздние заклички и приговорки приобретают уже характер развлекательных песенок.

В играх, сохранившихся до наших дней и включающих в себя заклички, приговорки, припевки, явно просматриваются следы древней магии. Это игры, проводившиеся в честь Солнца (Коля-

ды, Ярилы) и других сил природы. В сопровождающих эти игры закличках, припевках сохранилась вера народа в силу слова.

Но множество игровых песенок носят просто веселый, развлекательный характер, обычно с четким плясовым ритмом:

Баба сеяла горох —
Прыг-скок, прыг-скок!
Обвалился потолок —
Прыг-скок, прыг-скок!

Баба стала на носок,
А потом на пятку,
Стала русского плясать,
А потом вприсядку!

Перейдем к более крупным произведениям детского фольклора — песням, былинам, сказкам.

Русские народные песни играют большую роль в формировании у детей музыкального слуха, вкуса к поэзии, любви к природе, к родной земле. В детской среде песня бытует с незапамятных времен. В детский фольклор вошли и песни из взрослого народного творчества — обычно дети приноравливали их к своим играм. Есть песни обрядовые («А мы просо сеяли, сеяли...»), исторические (например, о Степане Разине и Пугачеве), лирические. В наше время ребята чаще распевают песни не столько фольклорные, сколько авторские. Есть в современном репертуаре и песни, давно свое авторство потерявшие и естественно втянутые в стихию устного народного творчества. Если же возникает необходимость обратиться к песням, созданным много веков, а то и тысячелетий назад, то их можно найти в фольклорных сборниках, а также в учебных книгах К. Д. Ушинского.

Былины. Это героический эпос народа. Он имеет огромное значение в воспитании любви к родной истории. В былинах всегда повествуется о борьбе двух начал — добра и зла — и о закономерной победе добра. Самые известные былинные герои — Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович — являются собирательными образами, в которых запечатлены черты реальных людей, чья жизнь и подвиги стали основой героических повествований — былин (от слова «быль») или *старин*. Былины — грандиозное создание народного искусства. Присущая им художественная условность нередко выражается в фантастическом вымысле. Реалии древности переплетаются в них с мифологическими образами и мотивами. Гипербола — один из ведущих приемов в былинном повествовании. Она придает персонажам монументальность, а их фантастическим подвигам — художественную убедительность.

Важно, что героям былин судьба родины дороже жизни, они защищают попавших в беду, отстаивают справедливость, полны чувства собственного достоинства. Учитывая героический и патриотический заряд этого старинного народного эпоса, К. Д. Ушинский и Л. Н. Толстой включали в детские книги отрывки даже из тех былин, которые в целом нельзя отнести к детскому чтению.

Включение былин в детские книги затрудняется тем, что они без разъяснения событий и лексики не вполне понятны детям. Поэтому для работы с малышами лучше использовать литературные пересказы этих произведений, например И. В. Карнауховой (сборник «Русские богатыри. Былины») и Н. П. Колпаковой (сборник «Былины»). Для более старшего возраста подходит сборник «Былины», составленный Ю. Г. Кругловым.

Сказки. Они возникли в незапамятные времена. О древности сказок говорит, например, такой факт: в необработанных вариантах известного «Теремка» в роли теремка выступала кобылья голова, которую славянская фольклорная традиция наделяла многими чудесными свойствами. Иными словами, корни этой сказки уходят в славянское язычество. При этом сказки свидетельствуют отнюдь не о примитивности народного сознания (иначе они и не могли бы существовать многие сотни лет), а о гениальной способности народа создать единый гармоничный образ мира, связав в нем все сущее — небо и землю, человека и природу, жизнь и смерть. Видимо, сказочный жанр оказался так жизнеспособен потому, что прекрасно подходит для выражения и сохранения фундаментальных человеческих истин, основ человеческого бытия.

Сказывание сказок было распространенным увлечением на Руси, их любили и дети, и взрослые. Обычно сказитель, повествуя о событиях и героях, живо реагировал на отношение своей аудитории и тут же вносил какие-то поправки в свое повествование. Вот почему сказки стали одним из самых отшлифованных фольклорных жанров. Наилучшим образом отвечают они и запросам детей, органично соответствуя детской психологии. Тяга к добру и справедливости, вера в чудеса, склонность к фантазиям, к волшебному преображению окружающего мира — все это ребенок радостно встречает и в сказке.

В сказке непременно торжествуют истина и добро. Сказка всегда на стороне обиженных и притесняемых, о чем бы она ни повествовала. Она наглядно показывает, где проходят правильные жизненные пути человека, в чем его счастье и несчастье, какова его расплата за ошибки и чем человек отличается от зверя и птицы. Каждый шаг героя ведет его к цели, к финальному успеху. За ошибки приходится расплачиваться, а расплатившись, герой снова получает право на удачу. В таком движении сказочного вымысла выражена существенная черта мировосприятия народа — твердая вера в справедливость, в то, что доброе человеческое начало неизбежно победит все, ему противостоящее.

В сказке для детей кроется особое очарование, открываются какие-то тайники древнего миропонимания. Они находят в сказочном повествовании самостоятельно, без объяснений, нечто очень ценное для себя, необходимое для роста их сознания.

Воображаемый, фантастический мир оказывается отображением реального мира в главных его основах. Сказочная, непривычная картина жизни дает малышу и возможность сравнивать ее с реальностью, с окружением, в котором существуют он сам, его семья, близкие ему люди. Это необходимо для развивающегося мышления, так как оно стимулируется тем, что человек сравнивает и сомневается, проверяет и убеждается. Сказка не оставляет ребенка равнодушным наблюдателем, а делает его активным участником происходящего, переживающим вместе с героями каждую неудачу и каждую победу. Сказка приучает его к мысли, что зло в любом случае должно быть наказано.

Сегодня потребность в сказке представляется особенно большой. Ребенка буквально захлестывает непрерывно увеличивающийся поток информации. И хотя восприимчивость психики у малышей велика, она все же имеет свои границы. Ребенок переутомляется, делается нервным, и именно сказка освобождает его сознание от всего неважного, необязательного, концентрируя внимание на простых действиях героев и мыслях о том, почему все происходит так, а не иначе.

Для детей вовсе не важно, кто герой сказки: человек, животное или дерево. Важно другое: как он себя ведет, каков он — красив и добр или уродлив и зол. Сказка старается научить ребенка оценивать главные качества героя и никогда не прибегает к психологическому усложнению. Чаще всего персонаж воплощает какое-нибудь одно качество: лиса хитра, медведь силен, Иван в роли дурака удачлив, а в роли царевича бесстрашен. Персонажи в сказке контрастны, что и определяет сюжет: прилежную, разумную сестрицу Аленушку не послушался братец Иванушка, испил воды из козлиного копытца и стал козликом, — пришлось его выручать; злая мачеха строит козни против доброй падчерицы... Так возникает цепь действий и удивительных сказочных событий.

Сказка строится по принципу цепной композиции, включающей в себя, как правило, троекратные повторы. Вероятнее всего, этот прием родился в процессе рассказывания, когда сказитель вновь и вновь предоставлял слушателям возможность пережить яркий эпизод. Такой эпизод обычно не просто повторяется — каждый раз в нем происходит усиление напряженности. Иногда повтор осуществляется в форме диалога; тогда детям, если они играют в сказку, легче перевоплощаться в ее героев. Часто сказка содержит песенки, прибаутки, и дети запоминают в первую очередь именно их.

Сказка имеет собственный язык — лаконичный, выразительный, ритмичный. Благодаря языку создается особый фантастический мир, в котором все представлено крупно, выпукло, запоминается сразу и надолго — герои, их взаимоотношения, окружающие персонажи и предметы, природа. Полутонов нет — есть глу-

бокие, яркие цвета. Они влекут к себе ребенка, как все красочное, лишенное однообразия и бытовой серости.

«В детстве фантазия, — писал В. Г. Белинский, — есть преобладающая способность и сила души, главный ее деятель и первый посредник между духом ребенка и вне его находящимся миром действительности». Вероятно, этим свойством детской психики — тягой ко всему, что чудесным образом помогает преодолеть разрыв между воображаемым и действительным, — и объясняется этот веками не угасающий интерес детей к сказке. Тем более что сказочные фантазии находятся в русле реальных стремлений и мечтаний людей. Вспомним: ковер-самолет и современные воздушные лайнеры; волшебное зеркальце, показывающее далекие дали, и телевизор.

И все-таки больше всего привлекает детей сказочный герой. Обычно это человек идеальный: добрый, справедливый, красивый, сильный; он обязательно добивается успеха, преодолевая всяческие препятствия не только с помощью чудесных помощников, но прежде всего благодаря личным качествам — уму, силе духа, самоотверженности, изобретательности, смекалке. Таким хотел бы стать каждый ребенок, и идеальный герой сказок становится первым образцом для подражания.

По тематике и стилистике сказки можно разделить на несколько групп, но обычно исследователи выделяют три большие группы: сказки о животных, волшебные сказки и бытовые (сатирические).

Сказки о животных. Маленьких детей, как правило, привлекает мир животных, поэтому им очень нравятся сказки, в которых действуют звери и птицы. В сказке животные приобретают человеческие черты — думают, говорят, совершают поступки. По существу, такие образы несут ребенку знания о мире людей, а не животных.

В этом виде сказок обычно нет отчетливого разделения персонажей на положительных и отрицательных. Каждый из них наделен какой-либо одной чертой, присущей ему особенностью характера, которая и обыгрывается в сюжете. Так, традиционно главная черта лисицы — хитрость, поэтому речь идет обычно о том, как она дурачит других зверей. Волк жаден и глуп; во взаимоотношениях с лисицей он непременно попадает впросак. У медведя не столь однозначный образ, медведь бывает злым, а бывает и добрым, но при этом всегда остается недотепой. Если в такой сказке появляется человек, то он неизменно оказывается умнее и лисы, и волка, и медведя. Разум помогает ему одерживать победу над любым противником.

Животные в сказке соблюдают принцип иерархии: наиболее сильного все признают и главным. Это лев или медведь. Они всегда оказываются на верху социальной лестницы. Это сближает сказ-

ки о животных с баснями, что особенно хорошо видно по присутствию в тех и других сходных моральных выводов — социальных и общечеловеческих. Дети легко усваивают: то, что волк силен, вовсе не делает его справедливым (например, в сказочном сюжете о семерых козлятах). Сочувствие слушателей всегда на стороне справедливых, а не сильных.

Есть среди сказок о животных и довольно страшные. Медведь съедает старика и старуху за то, что они отсекли ему лапу. Разъяренный зверь с деревянной ногой, конечно, представляется малышам ужасным, но по существу он ведь — носитель справедливого возмездия. Повествование предоставляет ребенку самому разобраться в сложной ситуации.

Волшебные сказки. Это самый популярный и самый любимый детьми жанр. Все происходящее в волшебной сказке фантастично и значительно по задаче: ее герой, попадая то в одну, то в другую опасную ситуацию, спасает друзей, уничтожает врагов — борется не на жизнь, а на смерть. Опасность представляется особенно сильной, страшной потому, что главные противники его — не обычные люди, а представители сверхъестественных темных сил: Змей Горыныч, Баба Яга, Кощей Бессмертный и пр. Одерживая победы над этой нечистью, герой как бы подтверждает свое высокое человеческое начало, близость к светлым силам природы. В борьбе он становится еще сильнее и мудрее, приобретает новых друзей и получает полное право на счастье — к вящему удовлетворению маленьких слушателей.

В сюжете волшебной сказки главный эпизод — это начало путешествия героя ради того или иного важного задания. На своем долгом пути он встречается с коварными противниками и волшебными помощниками. В его распоряжении оказываются весьма действенные средства: ковер-самолет, чудесный клубочек или зеркальце, а то и говорящий зверь или птица, стремительный конь или волк. Все они, с какими-то условиями или вовсе без них, в мгновение ока выполняют просьбы и приказы героя. У них не возникает ни малейшего сомнения в его нравственном праве приказывать, поскольку очень уж важна поставленная перед ним задача и поскольку сам герой безупречен.

Мечта о соучастии волшебных помощников в жизни людей существует с древнейших времен — со времен обожествления природы, веры в бога-Солнце, в возможность магическим словом, колдовством призвать светлые силы и отвести от себя темное зло.

Бытовая (*сатирическая*) *сказка* наиболее близка к повседневной жизни и даже не обязательно включает в себя чудеса. Одобрение или осуждение всегда подается в ней открыто, четко выражается оценка: что безнравственно, что достойно осмеяния и т. п. Даже когда кажется, что герои просто валяют дурака, по-

тешают слушателей, каждое их слово, каждое действие наполнены значительным смыслом, связаны с важными сторонами жизни человека.

Постоянными героями сатирических сказок выступают «простые» бедные люди. Однако они неизменно одерживают верх над «непростым» — богатым или знатным человеком. В отличие от героев волшебной сказки здесь бедняки достигают торжества справедливости без помощи чудесных помощников — лишь благодаря уму, ловкости, находчивости да еще удачным обстоятельствам.

Бытовая сатирическая сказка веками впитывала в себя характерные черты жизни народа и его отношения к власть предержащим, в частности к судьям, чиновникам. Все это, конечно, передавалось и маленьким слушателям, которые проникались здоровым народным юмором сказителя. Сказки такого рода содержат «витамин смеха», помогающий простому человеку сохранить свое достоинство в мире, где правят мздоимцы-чиновники, неправедные судьи, скупые богачи, высокомерные вельможи.

В бытовых сказках появляются порой и персонажи-животные, а возможно и появление таких абстрактных действующих лиц, как Правда и Кривда, Горе-Злосчастье. Главное здесь не подбор персонажей, а сатирическое осуждение людских пороков и недостатков.

Порой в сказку вводится такой специфический элемент детского фольклора, как перевертыш. При этом возникает смещение реального смысла, побуждающее ребенка к правильной расстановке предметов и явлений. В сказке перевертыш укрупняется, вырастает до эпизода, составляет уже часть содержания. Смещение и преувеличение, гиперболизация явлений дают малышу возможность и посмеяться, и подумать.

Итак, сказка — один из самых развитых и любимых детьми жанров фольклора. Она полнее и ярче, чем любой другой вид народного творчества, воспроизводит мир во всей его целостности, сложности и красоте. Сказка дает богатейшую пищу детской фантазии, развивает воображение — эту важнейшую черту творца в любой сфере жизни. А точный, выразительный язык сказки столь близок уму и сердцу ребенка, что запоминается на всю жизнь. Недаром интерес к этому виду народного творчества не иссякает. Из века в век, из года в год издаются и переиздаются классические записи сказок и литературные обработки их. Сказки звучат по радио, передаются по телевидению, ставятся в театрах, экранизируются.

Однако нельзя не сказать, что русская сказка не раз подвергалась и гонениям. Церковь боролась с языческими верованиями, а заодно и с народными сказками. Так, в XIII веке епископ Серапион Владимирский запрещал «басни баять», а царь Алексей Михайлович составил в 1649 году специальную грамоту с требо-

менее уже в XII веке сказки стали заносить в рукописные книги, включать в состав летописей. А с начала XVIII века сказки стали выходить в «лицевых картинках» — изданиях, где герои и события изображались в картинках с подписями. Но все же и этот век был суров по отношению к сказкам. Известны, например, резко отрицательные отзывы о «мужицкой сказке» поэта Антиоха Кантемира и Екатерины II; во многом не согласные друг с другом, они ориентировались на западноевропейскую культуру. XIX век тоже не принес народной сказке признания чиновников охранительного направления. Так, знаменитый сборник А. Н. Афанасьева «Русские детские сказки» (1870) вызвал претензии бдительного цензора как якобы представляющий детскому уму «картины самой грубой своекорыстной хитрости, обмана, воровства и даже хладнокровного убийства без всяких нравоучительных примечаний».

И не только цензура боролась с народной сказкой. С середины того же XIX века на нее ополчились известные тогда педагоги. Сказку обвиняли в «антипедагогичности», уверяли, что она задерживает умственное развитие детей, пугает их изображением страшного, расслабляет волю, развивает грубые инстинкты и т. д. Такие же, по существу, аргументы приводили противники этого вида народного творчества и в прошлом столетии, и в советское время. После Октябрьского переворота педагоги-леваки добавляли еще и то, что сказка уводит детей от реальности, вызывает сочувствие к тем, к кому не следует, — ко всяким царевичам и царевнам. С подобными обвинениями выступали и некоторые авторитетные общественные деятели, например Н. К. Крупская. Рассуждения о вреде сказки вытекали из общего отрицания революционными теоретиками ценности культурного наследия.

Несмотря на трудную судьбу, сказка жила, всегда имела горячих защитников и находила дорогу к детям, соединялась с литературными жанрами.

Наиболее четко влияние сказки народной на литературную проступает в композиции, в построении произведения. Известный исследователь фольклора В. Я. Пропп (1895—1970) считал, что волшебная сказка поражает даже не фантазией, не чудесами, а совершенством композиции. Хотя авторская сказка сюжетно более свободна, в построении своем она подчиняется традициям народной сказки. Но если жанровые признаки ее используются лишь формально, если не происходит органического их восприятия, то автора ждет неудача. Очевидно, что освоить веками складывавшиеся законы композиции, как и лаконичность, конкретность и мудрую обобщающую силу народной сказки, означает для писателя достичь высот авторского искусства.

Именно народные сказки стали основой знаменитых стихотворных сказок Пушкина, Жуковского, Ершова, сказок в прозе

(В. Ф. Одоевский, Л. Н. Толстой, А. Н. Толстой, А. М. Ремизов, Б. В. Шергин, П. П. Бажов и др.), а также сказок драматических (С. Я. Маршак, Е. Л. Шварц). Ушинский включал сказки в свои книги «Детский мир», «Родное слово», полагая, что никто не может состязаться с педагогическим гением народа. Позднее страстно выступали в защиту детского фольклора Горький, Чуковский, Маршак и другие наши писатели. Свои взгляды в этой сфере они убедительно подтверждали современной обработкой старинных народных произведений и сочинением на их основе литературных версий. Прекрасные сборники литературных сказок, созданных на основе или под влиянием устного народного творчества, выпускаются в наше время самыми разными издательствами.

Не только сказки, но и легенды, песни, былины стали образцом для писателей. Влились в литературу отдельные фольклорные темы, сюжеты. Например, народное повествование XVIII века о Еруслане Лазаревиче нашло свое отражение в образе главного героя и некоторых эпизодах «Руслана и Людмилы» Пушкина. Колыбельные, созданные по народным мотивам, есть у Лермонтова («Казачья колыбельная песня»), Полонского («Солнце и месяц»), Бальмонта, Брюсова и других поэтов. По существу, колыбельными являются и «У кровати» Марины Цветаевой, и «Сказка о глупом мышонке» Маршака, и «Колыбельная реке» Токмаковой. Существуют также многочисленные переводы народных колыбельных песен с других языков, сделанные известными русскими поэтами.

Итоги

- В устном народном творчестве отражается весь свод правил народной жизни, включая правила воспитания.
- Структура детского фольклора аналогична структуре детской литературы.
- Все жанры детской литературы испытали и испытывают на себе влияние фольклора.

ПРАИСТОКИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Мировые истоки детской литературы нужно искать там же, где берет начало вся мировая литература, — в архаических цивилизациях, в эпохе античности, в ранних стадиях развития мировых религий, а также в безбрежном океане мирового фольклора.

Так, месопотамская цивилизация, известная зарождением письменности в III тысячелетии до н. э., оставила после себя развалины храмовых и дворцовых школ писцов — «домов табличек». Учить ремеслу писца начинали детей примерно с шести лет. Среди нескольких десятков тысяч так называемых «школьных» табличек[1] есть учебные пособия, таблички с учебными упражнениями по различным отраслям знаний (математике, языку, юриспруденции), литературные произведения (эпосы, плачи, гимны), произведения «литературы премудрости», включавшей в себя поучения, басни, пословицы, поговорки, а также тексты, описывающие повседневную жизнь школы с ее жестокими «бурсацкими нравами».

Писцы сохраняли фольклорные «знания», разумеется, магического свойства, и фольклорные произведения (от плачей и молитв до эпических песен), а также создавали образцы литературы. Писец, фиксируя устный текст, трансформировал его, а с учетом учебных целей, скорее всего, и упрошал, сокращал.

В начальный период своей истории литература в целом проявляла поистине младенческие черты: кровное родство с устным народным творчеством, ориентация на «наивного» читателя, еще не достигшего всей премудрости. Не следует путать древнюю «школьную» письменность с детской литературой в ее современном значении, но нельзя обойти вниманием союз письменности и школы — двух слагаемых литературы.

---

[1] «Школьные» таблички представляют собой небольшие чечевицеобразные диски. На одной стороне диска (или над строчкой) учитель писал знак, слово или короткое предложение, на обратной стороне (или на строчку ниже) ученик копировал пример. Дошли до нас и ученические, плохо написанные копии отрывков из литературных произведений. Подробнее см.: *Оппенхейм А. Л.* Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1990.

Уже «школьные» таблички предполагают взаимодействие триады: учитель, ученик и некий эталонный текст, который подразумевается под «свернутым» для лучшего усвоения примером. Заметим, что в учебном упражнении смысловое ядро текста-эталона не только не утрачивается, но делается даже отчетливее. В этой триаде старший писец выступал в роли учителя и писателя, а ученик — в роли слушателя, читателя и копииста. С тех далеких времен читатель угадывает в «детском» тексте возможность его «перевода» в развернутый, «аргументированный» текст. Повзрослев, читатель перейдет к произведениям более трудным, имея уже опыт знакомства с рядом художественных форм и идейно-образных моделей. Так, «"Войной и миром" для маленьких» назвал Лев Толстой свою «быль» «Кавказский пленник». Действительно, размышления над «былью» обязательно приведут читателя к идеям романа-эпопеи.

Усвоенные с детских лет ясные уроки красоты, добра и правды помогают в дальнейшем правильно воспринять творения разных искусств, житейские ситуации и саму Историю. Таким образом, детская литература, включая детский фольклор, — ключ к пониманию важнейших для человека истин. К детской книге более всего приложимо пушкинское определение книги вообще — «учебник жизни».

В круг чтения детей и подростков вошел шумеро-аккадский **«Эпос о Ги́льгаме́ше»** (II—III тыс. до н.э.). Во всяком случае в европейских странах школьников обязательно знакомят с ним. Первым русским его переводчиком был Н.С.Гумилев. Для детей одно из переложений составил А.И.Немировский[1], а В.М.Воскобойников написал детскую повесть «Блистательный Гильгамеш» (1997).

Еще в начале 70-х годов XIX века это произведение было расшифровано Джорджем Смитом, хранителем Британского музея. Двенадцать глиняных табличек содержат двенадцать частей-«песен» поэмы, их последовательность соответствует двенадцати знакам зодиака, так что повествование движется по годовому кругу солнца. В частности, в одиннадцатой части рассказывается о великом потопе, разразившемся в одиннадцатом месяце. Этот месяц вавилоняне посвятили богу ветров Рамману и назвали «проклятый месяц дождей».

Древнейший из известных в мире эпосов содержит такие сюжетные мотивы и детали, которые повторяются затем в других, более поздних художественных творениях, например в мифе о Геракле. Гильгамеш, как позднее и Геракл, одет в шкуру убитого им чудовищного льва, он одолевает небесного быка, находит цветок вечной молодости, убивает змею, поселившуюся на чудесном дереве в таинственном саду, получает священные предметы из

[1] См.: *Немировский А. И.* Книга для чтения по истории Древнего мира. — М., 1990.

подземного мира; сходны и путешествия обоих героев. Предстоит еще исследовать героико-фантастическую литературу для детей с позиций типологического сходства и прямого влияния эпоса о царе Гильгамеше и его друге великане Энки́ду.

Миф о Божественном Ребенке формировался в древних культурах наряду с мифами о Матери, об Отце, о Мировом Древе, о сотворении мира, о потерянном рае, похищении огня у богов и другими, не менее значимыми. Он входит в систему мифологических представлений разных народов, проявляясь в сказках, поверьях, материнской поэзии и детской игре. Различные *мифы* и их образы-элементы — *мифологемы* — оживают в новых и новых произведениях — фольклорных и литературных. С мифологемой Божественного Ребенка тесно связаны сюжеты и мотивы детского фольклора и детской литературы.

Центральным героем детской литературы является ребенок. при этом детское «я» может быть воплощено как в образе непосредственного ребенка, так и в образах великана, карлика, чудовища или животного. Основная функция центрального героя детской литературы — совершать необыкновенное, т.е. являть собой чудо. И в древних литературах образ ребенка неотделим от чудес, которые он совершает. Можно сказать, что чудо есть первое средство художественного выражения высшей сущности избранного дитяти. Вместе с тем сам ребенок есть чудо согласно эстетическим законам архаического фольклора и древних литератур.

Разумеется, в образах и сюжетах древних литератур просматриваются напластования фольклорных сказок, преданий, литературных заимствований. Будущему исследователю детской литературы придется применять «археологические» методы, которыми пользуются специалисты по филологии древности, потому что детская литература отличается своим принципиальным эклектизмом: она безмятежно заимствует нужные ей элементы из любых источников и с той же безмятежностью их вульгаризирует.

Благодаря мифологеме Божественного Ребенка произведение становится своего рода храмом, пространством, где поклоняются Ребенку — персонажу и читателю. Все структурные и стилевые элементы произведения подчинены общей цели — доставить удовольствие и пользу читателю-ребенку и восславить Царство Ребенка. Разве не такими храмами служат нам сказки Андерсена, Антония Погорельского, Вагнера, Милна, Астрид Линдгрен, Корнея Чуковского, Ирины Токмаковой, рассказы и повести, стихи и поэмы детских классиков, украшенные рисунками лучших художников, изданные с радением о наслаждении и пользе того, кто возьмет в руки книгу?

Мифологема Божественного Ребенка имеет ряд структурообразующих мотивов, и каждый из них находит отражение в известной нам детской литературе.

Рождение Ребенка нередко предваряется несчастьем — семейная пара переживает свою бездетность, как родители Самсона по Ветхому Завету или родители Девы Марии — Иоаким и Анна, — по протоевангелию Иакова. В детской литературе нередко несчастье трактуется как сиротство или тайна рождения. Другой вариант: кто-то из родителей принадлежит миру чудес, как Александр Македонский — якобы сын чародея Нектанава и одновременно воплощение своего отца (античный роман «Александрия»).

В работе психоаналитика Отто Ранка «Миф о рождении героя» (1909) собраны мифы, легенды, предания Древнего Египта, Вавилона, греко-римской античности, европейского Средневековья и Востока на соответствующий сюжет. Есть там и относящаяся к 200 году н.э. история из жизни животных, доказующая любовь их к человеку. Незаконнорожденного младенца царской дочери стражники сбросили вниз с Акрополя. Орел, заметивший ребенка, подхватил его на спину и опустил в сад. Садовник воспитал прекрасного мальчика, который получил имя Гильгамеш и стал царем Вавилонии. Элиан, автор этих «Рассказов о животных», добавляет: «Если кто-то посчитает рассказанное сказкой, то мне нечего добавить, хотя и я разузнал об этой истории все, что только смог». Очевидно, сюжет о чудесном спасении ребенка, появившийся много позже основного корпуса сюжетов о Гильгамеше, нужен был для упрочения славы царя-полубога.

Божественный Ребенок явно приподнят над остальными героями, увеличен масштаб его образа. В истории Моисея это увеличение подчеркнуто и как физическое, и как духовное. Древнеиудейский историк Иосиф Флавий (37—38 н.э. — ок. 100 н.э.) создал апологетический образ маленького Моисея, основываясь не только на сказании из Ветхого Завета, но и на народных преданиях. Приведем фрагмент из его «Иудейских древностей».

Ум его развился несообразно с его возрастом, так как тот соответствовал бы по силе более зрелым годам. Мощь этих способностей обнаруживалась [у него] уже в раннем детстве, и тогдашние поступки его уже свидетельствовали о том, что в зрелом возрасте он совершит гораздо более необычайные вещи. Когда ему минуло три года, Господь даровал ему необыкновенный для таких лет рост, и к красоте его никто не только не был в состоянии относиться равнодушно, но все при виде Моисея непременно выражали свое изумление. Случалось также, что, когда ребенка несли по улице, многих из прохожих поражал взгляд его настолько, что они оставляли дела свои и в изумлении останавливались, глядя ему вслед, настолько сильно его детская красота и миловидность приковывали внимание всех (*перевод Г. Генкеля*).

Нередко Божественный Ребенок имеет некое физическое отличие, делающее его прекрасным или ужасным. Такова ветхозаветная история о чудесном рождении избавителя народа Израи-

ля — Самсона. Самсон был сыном бездетных дотоле Маноя и его жены. Рождение его было возвещено ангелом, который объявил жене Маноя, «что она зачнет и родит сына, и бритва не коснется головы его, потому что от самого чрева младенец сей будет назорей Божий, и он начнет спасать Израиль от руки филимстян» — главных в те времена врагов иудеев. То же известие услышал и сам Маной от ангела, поднимавшегося в пламени жертвенника. И действительно, родился у них сын и назван был Самсоном. Он вырос силачом и жизнелюбцем, красоту его преумножали прекрасные волосы. Однажды он заснул, и женщина коварно срезала пряди его волос: тогда сила оставила его, и он не мог сражаться и защищать свой народ от врагов до тех пор, пока волосы не отросли.

Вспоминается персонаж сказки-новеллы «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1819) Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) — безобразный, духовно ничтожный самолюбец, при рождении награжденный чудесными волосами, с помощью которых он одерживал верх над обычными людьми. Нельзя прямо возводить происхождение подобных персонажей к прагерою Самсону, однако можно признать сходство моделирующего все эти образы элемента.

Случается, что волею высших сил обыкновенный ребенок становится необыкновенным, а в его судьбе и свершениях люди читают откровения свыше. Это дети-пророки, дети — будущие спасители мира. Интересна в этом отношении история пророка Мухáммеда, родившегося в 570 году. Он воспитывался в семье наемных родителей, арабов-кочевников. Таинство его второго, т. е. духовного, рождения излагают В. Ф. Панова и Ю. Б. Вахтин в книге «Жизнь Мухаммеда» (1991):

...Это произошло в полдень, при ярком солнечном свете. Халима с мужем была внутри шатра, занимаясь домашними делами, а Мухаммед и его молочный брат невдалеке играли и присматривали за ягнятами. Внезапно к мальчикам подошли двое незнакомых мужчин в белом одеянии (это были ангелы, но дети, естественно, об этом не догадывались). Один из незнакомцев держал в руках золотой таз, наполненный ослепительно белым снегом.

Они положили Мухаммеда на спину и, раскрыв грудную клетку, вынули его сердце. Из сердца ангелы извлекли каплю черного цвета и отбросили её прочь; затем они вычистили сердце и внутренности ребенка снегом и, вложив сердце на место, удалились. Молочный брат Мухаммеда с криком бросился в шатер и рассказал обо всем родителям. Испуганная Халима и ее муж выбежали и увидели Мухаммеда, который стоял целый и невредимый, но с мертвенно бледным лицом. На расспросы Халимы он рассказал то же самое, что сообщил им его молочный брат. Это событие так напугало Халиму, что она уговорила своего мужа немедленно возвратить ребенка его матери. Халима, очевидно, боялась, как бы с Мухаммедом не случился удар.

Было Мухаммеду тогда года три-четыре. Согласно мусульманской традиции, дар пророчества человек получает в раннем детстве — как дар особой чистоты, безгрешности, сравнимой разве что с белейшим снегом.

Во многих литературных произведениях «причастные тайнам» дети видят то, чего не видят взрослые, с ними происходит что-то ужасное и одновременно прекрасное. Например, фантаст Александр Беляев создал роман «Человек-амфибия» (1928) — о юноше, не ведающем скверны земного мира, но ведающем тайны океана, о человеке с жабрами акулы, пересаженными в детстве загадочным отцом. Этот роман, написанный для взрослых, легко вошел в круг чтения детей и подростков.

Заметим различие между арабской и иудеохристианской традициями. В арабском сюжете ангелы являются детям, чтобы одного из них сделать пророком, а другого — свидетелем таинства. В иудеохристианской традиции посланник Бога архангел Гавриил является взрослым — Анне (бесплодной жене Захарии), старцу Иосифу, Деве Марии, пастухам в Вифлееме. При этом связь с мотивом детства остается: архангел вещает о рождении особых младенцев — Девы Марии, Иоанна — будущего Крестителя, наконец, Младенца Иисуса — будущего Спасителя.

В мировой детской литературе чаще эксплуатируется арабский сюжет: некий посланник высших сил является ребенку, чтобы открыть ему идеальный мир и быть наставником в добродетелях. Иногда этот сюжет пародируется, скорее всего, неосознанно. Так, Карлсон, «красавец мужчина в самом расцвете сил», с кнопкой на животе и пропеллером на спине, «является» Малышу, чтобы учить его счастью, а заодно напомнить взрослым о детстве (знаменитая трилогия Астрид Линдгрен).

Ребенок, свидетельствующий о чуде, видящий в своем друге божественного учителя, — еще один структурирующий элемент поэтики детской литературы. Тот же Малыш убеждает взрослых в существовании Карлсона.

И с этим элементом могут происходить самые разные художественные «чудеса». Так, в сказке Сент-Экзюпери взрослый (летчик) рассказывает читателю, что Маленький принц действительно прилетал на Землю, здесь постиг несколько новых истин и поделился своей мудростью с человеком. В летчике пробуждается его детское «я»: он догадался, как нарисовать барашка в ящике. И в читателе должно совершиться возвращение к детству, недаром Экзюпери написал в посвящении другу: «Леону Верту, когда он был маленьким».

Маленький принц — пример современной мифологемы Ребенка-Пришельца. Он прилетает с планеты-астероида, которую следовало бы назвать Детство, на планеты взрослых, в том числе и на Землю. Он — ничей сын и потому не несет в себе ни наслед-

ственной благодати, ни проклятья. Он божественно мудр и девственно наивен. Он странен, как всякий пришелец издалека. Сходные черты обнаруживаем в образе Питера Пэна (Дж. Барри), Звездного мальчика (О. Уайльд), Электроника (Е. С. Велтистов), Алисы (Кир Булычев), Солнечного мальчика (С. Л. Прокофьева). Можно сказать, что Ребенок-Пришелец — кровный брат Божественного Ребенка; возможно, это продукт реакции современного мышления на открытие «страны Детства».

Вопреки возвышенной фантазии Сент-Экзюпери, братья Стругацкие в повести для детей «Малыш» (1971) представили «страну Детства» весьма суровой. Их герой-ребенок — человек, рожденный в семье и сохранивший в обстановке полного одиночества на затерянной планете человечность и детскость; вместе с тем он «космический Маугли» — представитель неизвестной цивилизации, вырастившей его. Роль «пришельцев» авторы отдали землянам, а идею божественности заменили идеей тайны космоса.

Детство Кришны, Геракла, Александра Македонского, Девы Марии, Иисуса Христа и других героев мировой культуры изображается как эпоха первых чудесных деяний. Чудеса могут быть героическими. Например, Кришна, будучи ребенком, побеждает демонов, поглощает лесной пожар, маленький Александр Македонский укрощает коня Буцефала, Геракл еще в пеленках борется с двумя огромными змеями. Чудеса могут повергать в ужас: маленький Иисус наказывает смертью мальчика за разбрызганную воду из лужи[1].

Немало чудес исцеления: одним прикосновением излечивает маленький Иисус разрубленную топором стопу юноши-дровосека. А могут быть и чудеса-шалости, полные притом скрытого смысла. В русской рукописи XIV века, восходящей к раннехристианскому источнику, читаем:

Когда было отроку Иисусу пять лет, Он ходил на ручей и играл там. И [так как] текущая вода была мутная в ручье, то [Он] перегораживал ручей и делал [воду] в ней чистой, [и делал Он это] только словом [Своим], а не действиями, [но] повелевая. И [вот] взял [Он немного глины], размял ее и сделал из [нее] двенадцать птиц. И была суббота, когда [это] сотворил Иисус, играя. И было много детей, которые играли с Ним. И [когда] увидели [некие] евреи то, что сделал Иисус в день субботний, [то], придя в [дом Иисуса], сообщили [об этом] отцу Его, Иосифу, говоря [так]: «Вот отрок твой, Иисус, играет там, у ручья, и [Он], взяв

[1] Этот и нижеследующие эпизоды взяты из так называемого Евангелия Фомы, или «Евангелия детства», не вошедшего в Новый Завет, однако распространенного в христианском мире на правах апокрифической литературы. Это Евангелие относится ко II веку, самые ранние славянские переводы сделаны в XIV веке. См.: *Свенцицкая И.* Апокрифические Евангелия: Исследования, тексты, комментарии. — М., 1996; *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы. — СПб., 1999.

глину, слепил [из нее] двенадцать птиц и [этим] оскверняет субботу». И [тогда] пошел Иосиф [к тому месту, где был Иисус], позвал [Его] и сказал [Ему]: «Зачем [Ты] делаешь такое [не должное дело] в субботу?» Но Иисус всплеснул руками Своими и закричал этим [вылепленным из глины] птицам [так]: «Взлетайте!» И взлетели [эти птицы и запели. И сказал Иисус]: «Вы видите [это] — помяните [же] Иисуса Живого». Когда [же] те птицы взлетели, то запели [они]. И увидели это чудо бывшие там евреи, и ужаснулись, и [ушли все] вместе. [И рассказали старейшинам иудейским] [о] чудесных [деяниях, которые] сотворил Иисус (*перевод С. В. Дегтева*).

Итак, основа детской литературы — образ ребенка, творящего чудо. Чудом в «детской» сюжетике может быть назван и бытовой поступок, смысл которого возведен в масштаб нравственно-философской притчи. Сюжетика детской литературы во многом состоит из «добрых дел», подвигов, шалостей и функционально равных им чудес — откровений детской души. Полнее всего возможности подобных сюжетных мотивов реализуются в образах маленьких волшебников. Например, венгерский писатель Пал Бе́кеш написал сказку о дружбе обыкновенного мальчика и его сверстника — выпускника школы волшебников, получившего по распределению участок в районе-новостройке («Горе-волшебник», 1982).

Согласно древним книжным традициям детские годы — это время, отпущенное людям для чувства уважения к божественной сущности ребенка. Ребенок поражает взрослых не только чудесами, но и мудростью. Ум ребенка воспринимается как чудо. Так, древние книжники подчеркивали, что мальчик Моисей был «прекрасен перед Богом» и «научен всей мудрости египетской», «был силен в словах и делах». Или в уже упомянутом Евангелии от Фомы рассказано, как трудно было учителям преподавать грамоту маленькому Иисусу: он глубже, чем они, понимал философию букв.

В маленьком рассказе Ю. И. Коваля «Нулевой класс» воспроизведены некоторые мотивы апокрифа о детстве Иисуса. Мальчик не желает идти в класс. Он занят — строит запруду на ручье. Учительница, не дождавшись его в школе, идет к нему и помогает строить запруду в виде больших букв. Потом они ведут урок счета, глядя на отлетающих журавлей.

Особо заметим, что признание мудрости и божественности ребенка связано не только с уважением со стороны взрослых, но и с их страхом перед ним. Страх этот имеет подсознательную природу, нередко понимаемую мистически. В XX веке тема ужаса взрослых перед детьми стала актуальна как никогда — сначала во взрослой литературе, затем и в детской. Возросшая актуальность ее может быть объяснена расширением представлений о детях и детстве: открытие интеллектуально-психологического великолепия «детского» мира сопровождается и инстинктивным отстранением от силы, кажущейся кровно-родной и — странно чужой. Мировую

известность получили произведения о детях — жестоких чудовищах, например роман «Повелитель мух» (1954) У. Голдинга, рассказ «Дети кукурузы» (1978) С. Кинга. Среди современных отечественных книг отметим веселую и вместе с тем страшноватую сказку Ирины и Леонида Тюхтяевых «Зоки и бада» (1993).

В древних текстах, как и в новых, ребенок-божество изображен в системе противостояний. Сюжеты держатся на конфликтах: ребенок и родители, ребенок и учителя, ребенок и другие дети, ребенок и стихия, ребенок и власть. Детский быт, согласно стихийно сложившейся поэтике древних текстов, трактуется как бытие. Вопрос в том, как именно Божественный Ребенок разрешает бытовые, а значит, и бытийные противоречия. Ребенок делает это с легкостью — либо с помощью чудотворения, либо с помощью реального поступка, функционально равного чуду. Так, в Ветхом Завете Давид, отрок-пастух, с которым сильному мужчине стыдно и тягаться, побеждает могучего Голиафа с помощью пращи и камня (праща — не меч, это оружие мальчишек). Не счесть в мировой детской литературе примеров ситуации «Давида и Голиафа» (вспомним хотя бы два — роман Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ», 1881—1882, и новеллу О'Генри «Вождь краснокожих», 1910). Приведем стихотворение Олега Григорьева (1943—1992) «Великаны»:

Давид хрупкий и очень хилый
В сравнении с волосатым великаном.
Давид слабый, зато хитрый —
Вложил незаметно в пращу камень.
Раскрутил ремешок и метко кинул —
В лоб попал, лежит Голиаф,
Рот раскрыл и руки раскинул,
Дремучую бороду к небу задрав.
Сел Давид, закрылся руками,
Плачет горько и причитает:
— Почему эти бедные великаны
Всегда от маленьких погибают?

Наряду с персонажами-детьми, как бы парящими над обычными смертными, с начальных времен появляются дети «небожественные». Одна из притч в Ветхом Завете будто специально сложена в поучение маленьким сорванцам:

Шел по дороге пророк Елисей, обступили его озорные ребята и давай насмехаться над его лысиной: «Иди, плешивый! Иди, плешивый!» Елисей посмотрел на своих маленьких преследователей и проклял их именем Бога Яхве. И тогда из леса выскочили две медведицы и растерзали сорок два ребенка.

Вероятно, люди издавна рассказывали детям страшные назидательные сказки. В литературе последующих эпох можно наблюдать многократное расщепление этого сюжета и его вариации.

М. Ю. Лермонтов создал образ осмеянного пророка (стихотворение «Пророк»). Саша Черный переосмыслил образ Елисея в одной из своих новелл для детей. Ф. М. Достоевский включил сюжет о преследовании детьми нищего чиновника в роман «Братья Карамазовы». Отголосок этого сюжета слышим мы в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», когда юродивый Миколка просит царя Бориса зарезать мальчишек, обидевших его. В. К. Железников в повести «Чучело» нарисовал картину преследования жестокими детьми «чудно́й» Лены Бессольцевой и ее дедушки.

Может быть, в библейские времена пророк Елисей «отвечал» за жизнь и смерть детей, был для них грозой и спасением. Однажды он возвратил к жизни мертвого ребенка сонамитянки: он лег на его тело, приложил свои глаза к глазам ребенка и свой рот ко рту ребенка, после чего ребенок чихнул семь раз и открыл глаза. «Запугивающему» рассказу о гневе пророка соответствует «утешительный» рассказ, как будто давным-давно они составили пару противоположных средств воспитания да так и функционируют поныне — в качестве литературно-педагогических примеров, адресованных не маленьким кумирам, а «обыкновенным» детям, для которых взрослый хотел бы выступать и богом, и пророком.

О «небожественных» детях повествует и ветхозаветный сюжет о близнецах Исаве и Иакове. Он интересен как коллизия первородства, воссоздающая типичную житейскую ситуацию, когда нет равенства между равными. Один из близнецов, Исав, вырастет и станет искусным звероловом, человеком полей, а Иаков будет кротким «человеком шатров». Один, так сказать, энергичный практик, другой — лирический резонер.

Подобные им комические и драматические «дуэты» выступают «на подмостках» известных детских книг: Том Сойер и Гек Финн (дилогия «Приключений» Марка Твена), Чук и Гек (одноименный рассказ А. П. Гайдара), Белочка и Тамарочка (цикл рассказов Л. Пантелеева), Миша и Коля (рассказы Н. Н. Носова) и др.

Особенное значение для русской литературы, в том числе и детской, имеет сюжет о жертвоприношении Авраамом сына и отмене жертвоприношения Богом: вспомним произведения Гайдара, Андрея Платонова. Допустима ли детская жертва? Будет ли принята она Богом? Каково будет общество, положившее залогом спасения и благоденствия такую жертву? Все это трудные вопросы для народного сознания и национальной культуры, они ставятся вновь и вновь в ходе самой истории народа.

Многие древние народы практиковали жертвоприношение ребенка: чаще всего это был обряд очищения или обряд скрепления договора клятвой верности. В эпоху христианства самая мысль о необходимости такой жертвы затушевывалась, заменялась на идею «невинного агнца», посмертный путь которого — прямо в рай (вспомним многочисленные «святочные истории» о погибающих

от холода и голода невинных сиротках). Но все же образ Жертвенного Ребенка был возрожден и дал свое продолжение в литературах обществ, отринувших христианство и вернувшихся к некоторым дохристианским моделям сознания и культуры. К ним относятся и общества коммунистической ориентации. Выстраивая «культурный» сюжет собственной истории, эти общества горячо откликались на произведения, повествующие об обычных мальчиках и девочках, пожертвовавших жизнью во имя светлого будущего.

Еще один ветхозаветный сюжет мог бы стать основой детского романа. По указу об умерщвлении новорожденных еврейских мальчиков младенцу Моисею грозила гибель. Тогда мать сплела корзинку, обмазала ее асфальтом и смолою и, положив в нее младенца, пустила корзинку по одному из заросших папирусом каналов Нила. При этом она наказала двенадцатилетней дочери присматривать за корзинкой с братцем. Но корзинка уплыла, и вот египетская царевна со своей свитой, вышедшая купаться, нашла в тростнике корзинку с мальчиком и решила его спасти и даже усыновить. Девочка предложила взять в кормилицы одну израильтянку, которая и была настоящей матерью ребенка. Царевна дала ему имя Моисей, «потому что, говорила она, я из воды вынула его». Так Моисей начал свой путь в утлой корзинке, плывущей по великой реке, продолжил его вместе с израилевым народом, который он сорок лет водил по пустыне ради освобождения от египетского рабства, а закончил начертанием законов на «скрижалях» (досках).

История Моисея просматривается в книге, начавшей собой историю классической американской прозы и ставшей образцом детской литературной классики, — романе «Приключения Гекльберри Финна» (1876—1883) Марка Твена[1]. Начинается роман с того, что добродетельная вдова Дуглас читает беспризорнику Геку Финну о приключениях Моисея в тростниках. И Геку очень хочется узнать, чем же дело кончилось, как вдруг она проговаривается, что Моисей давным-давно помер. И Геку стало сразу неинтересно, потому что — «какое же мне дело до покойников?» Дело ему, конечно, есть, потому что сюжет его приключений повторяет историю Моисея и его народа. Однако важно и то, что заметил Марк Твен: библейские тексты не только составляли круг чтения детей, но играли роль самой настоящей детской литературы, ибо в них, в этих текстах, есть специфические свойства — свобода вымысла при полной серьезности, «настоящести» цели повествования. Ибо эта древняя словесность в центр мира ставит ребенка, объявляя его главным чудом этого мира, залогом спасения его.

---

[1] См.: *Магазаник Л. Э.* Опыт анализа произведения в его литературном и общекультурном контексте: «Приключения Гекльберри Финна» // Методология анализа литературного произведения / Отв. ред. Ю. Б. Борев. — М., 1988. — С. 133—158.

Широко известны древнегреческие и древнеримские школы. Что же читали ученики? Представление об этом может дать первый известный нам римский автор **Ливий Андроник** (приблизительно 272—207 до н.э.): полугрек по происхождению, он был взят в плен и занимался обучением детей, переведя для них как учебное пособие «Одиссею». По обычаю, дети сопровождали отцов в сенат, слушали там выступления сенаторов, построенные по правилам риторики и пересыпанные литературными примерами; древнеримская риторика долгие века была непременной частью «школьной» литературы. В целом римские ученики читали признанные классическими древнегреческие произведения. До сих пор новая литература, даже и созданная для детей, независимо от актуальности и художественных качеств, трудно завоевывает право быть в составе школьного списка.

Древнегреческий философ **Платон Афинский** (428 или 427—348 или 347 до н.э.) создал первую научную школу — академию и написал первое сочинение утопического жанра — «Государство». По мысли Платона, разумному управлению идеальным государством мешают «неразумные» проявления человеческой природы. Он предлагал искоренять фантазию, изгнать всех поэтов и запретить детские игры. Пожалуй, Платон выступил как первый критик культуры, в частности культуры детства, включая, вероятно, и детскую словесность.

В истории еще не раз будут подвергаться нападкам фантазия, сказка, игра, беспечная веселость и тому подобные «неразумности». Так будет происходить всякий раз, когда в каком-либо обществе будут набирать силу утопические идеи построения «правильного» государства. Екатерина II выступала против фантазии в деле воспитания наследника. В молодом советском государстве строители «нового мира» однажды пошли войной на сказку и игру, но были побеждены.

Пример из биографии другого основателя научной школы — **Аристотеля** (384—322 до н.э.) — говорит о том, как неразделимы были в древности научные и литературно-педагогические занятия, как рождалась классическая учебно-научная книга. Аристотель, ученик Платона, был воспитателем Александра Македонского (356—323 до н.э.). Он преподавал мальчику историю, мораль, литературу, одновременно ведя научную работу, привлекая к ней и учеников. В частности он работал над «Историей животных». Повзрослевший Александр Македонский из своих походов присылал учителю образцы, описание которых отчасти вошло в этот труд.

Еще в Средние века в университетах насаждались сочинения аристотельского направления. О том, что книги Аристотеля составляли важную часть чтения не только студентов, но и детей и подростков, свидетельствует история науки: когда будущий осно-

ватель академического естествознания — юный Карл Линней (1707—1778) — отправился на учебу в университет, он нес с собой только одну книгу — «Историю животных». Сравнивая ее с современными книгами о животных, написанными для детей или, как книги Я. Брэма, вошедшими в детское чтение, заметим, что «детскими» их делают не только классификация и описания животных, но и взгляд на мир животных с позиций человеческого разума и этики. Например, Аристотель пишет о «рассудительности и простоте, мужестве и трусости, кротости и свирепости и прочих подобных свойствах животных», замечает «склонность к любви» у лощадей, выкармливающих осиротевших жеребят, ставит в пример разумную жизнь журавлей, объясняет причины «войн» между разными видами и т.д.[1] Наряду с баснями Эзопа, фольклорными сказами и поверьями о животных научный трактат великого Аристотеля является одним из праисточников многочисленной и разнообразной литературы о животных, адресованной юным натуралистам.

Еще одним источником по истории жанров детской и подростково-юношеской литературы может служить сборник «Удивительные истории», составленный римским автором **Флегонтом Тралльским** во II веке.[2] В этих историях действуют фантастические существа и призраки; восточная волшебная сказка соединяется с элементами мистики, фантастики и вульгаризованной философии. Кроме того, произведения раннехристианских авторов накладывали отпечаток на буйную игру народного воображения. Это была массовая литература о чудесах и сверхдоблестях, она получила название *ареталогии*. Особенную популярность эта литература имела в Средние века. Дальними потомками ареталогических существ являются персонажи литературы *фэнтези*, получившей распространение в XX веке (классическим автором фэнтези признан английский филолог Д. Толкин, 1892—1973, ныне всемирно известный «детский» писатель).

В «Правдивой истории» (160 н.э.) **Лукиана**, греческого писателя, первого фантаста, есть пародийное описание одного из общих мест ареталогии: путешественники попадают на Острова блаженных, где земля пестрит цветами и покрыта тенистыми садовыми деревьями, виноград приносит плоды двенадцать раз в год, и живут там бесплотные тени — «идеи человека». Чудо-острова долго манили воображение людей, пока не отошли в область инфантильных мечтаний и детских книг.

По-видимому, в память об Островах блаженных поэт Саша Черный назвал свой сборник «Детский остров» (1921). «Над не-

---

[1] См.: *Аристотель.* История животных. — М., 1996.

[2] *Флегонт из Тралл.* Удивительные истории // Вестник древней истории. — 2001. — № 3. — С. 219—234.

бом голубым есть город золотой» — поется в песне «Рай» на стихи А. Хвостенко и А. Волохонского. Окончательный текст песни был записан в 1985 году в Доме радио, песня стала широко известна. Любопытно, что в начале 90-х годов стихотворение попало в книгу для чтения в начальной школе (составители Р. Н. и Е. В. Бунеевы). Это один из случаев перехода ареталогической темы в детскую литературу.

Там, в архаической дали, можно обнаружить праформы, пражанры детской литературы. И прежде всего литературную сказку во всем ее жанровом многообразии — от «романа-сказки» (например, жизнь и приключения Иосифа, Самсона Моисея, Одиссея) до короткой сказки-поучения (истории о пророке Елисее). Там берут начало и детский бытовой рассказ, художественно-познавательный очерк и, вероятно, иные жанры.

Не менее важна для истории детской литературы выработка особых художественно-стилевых форм, которые затем послужат образцами для «детских» литераторов. Если выбирать для детского чтения или адаптированного пересказа одно из четырех новозаветных евангелий, то скорее всего мы остановим выбор на Евангелии от Луки: оно наиболее насыщено красивыми деталями, расцвечено сказочным вымыслом. Особенно любимая детьми мистерия Рождества есть только там.

Еще более беллетризовано неканоническое Евангелие Фомы, о котором уже говорилось выше. Писатели вольно или невольно воссоздают структуру этого Евангелия — вспомним рассказы М. М. Зощенко о детстве Ленина — «Графин», «Серенький козлик» (1939). В этих «апокрифических» рассказах бытовой сюжет иронически представлен как зерно дальнейшей судьбы «пророка» большевизма, а сама художественная форма скалькирована с древнего образца.

Античная цивилизация оставила странам разваливавшейся Римской империи и славянским землям богатейшее культурное наследие, его хватило на многие века, пока не сформировались самостоятельные национальные культуры, составляющие ныне славяно-европейскую цивилизацию. Долгое время подрастающие поколения получали литературное образование, читая древнегреческих и древнеримских авторов, осваивая для этого латинский, древнегреческий и церковно-славянский языки. Современная литература входила через врата христианства. Еще в детстве человек выучивал молитву «Отче наш» и считался с тех пор представителем цивилизованного мира, а не варваром-язычником. Можно полагать, что молитвы — это древнейший жанр полуанонимной литературы для детей.

С тех пор как в Европе утвердилось христианство, стали стремительно меняться отношения в обществе, авторитет античных классиков перестал быть непререкаемым, а фольклор уже не да-

вал ответов на новые вопросы. Изменившиеся религиозно-этические представления необходимо было увязать с новым научным знанием о мире. А главное, перед народами появилась обнадеживающая историческая перспектива построения универсальных государств на своей земле, требующая для воплощения воспитания нового поколения. Так возникла потребность в научных и этических сочинениях для детей и юношества, в которых отражалась бы современная картина мира.

Итоги

- Праистоки детской литературы лежат в архаических цивилизациях, в эпохе античности, в ранних стадиях развития мировых религий, а также в безбрежном океане мирового фольклора.
- Мифологема Божественного Ребенка является основой детской литературы.
- Стадиальное развитие национальных детских литератур обусловлено этапами общего развития культуры.
- Формирование круга детского чтения опережает становление и развитие литературы для детей.
- История культур, религий, воспитания может многое прояснить в вопросах истории и теории мировой детской литературы.

ДЕТИ И КНИГА В РОССИИ X—XVI ВЕКОВ

Начало славянской книжной культуры было положено деяниями братьев Кирилла (826—869) и Мефодия (820—885). Греки родом из Македонии, они несли византийское вероучение в земли южных славян, оттуда и попали в земли Древней Руси первые книжные знания. Кирилл и Мефодий перевели на македонское наречие древнеболгарского языка Библию, книги для церковного служения. Для переводов святые братья создали в 863 году славянскую азбуку на основе греческого алфавита с добавлением еврейских и коптских букв. Азбука получила название *кириллицы*[1]. Ученые пытаются расшифровать текст, который складывается при перечне букв: «аз, буки, веди, глаголь, добро, ести, живете, зело, земля, и, како, люди, мыслете, наш». В одной из расшифровок звучит гимн Слову и учению: «Я буду ведать глагол добра»[2]. До начала истории детской литературы еще далеко, но важнейшая традиция ее — следование высокой учительной цели — была заложена в период становления общеславянской письменной культуры.

Литература Киевской Руси складывалась с конца X до середины XIII века. Древнерусский книжник осознавал писание как проповедь христианства, повествовал лишь о том, что считал правдой. Он не умел и не хотел фантазировать, выражать свою личность через текст или хотя бы сообщать свое имя. Бытовое, частное, индивидуальное не было еще предметом внимания автора, который сообщал только сверхценные сведения, необходимые для всех. Понятие о жанрах еще не сформировалось тогда, систему жанров заменяла система канонов, т.е. правил писания текстов, в зависимости от их назначения. А каноны не предполагали разделения текстов по возрастным категориям читателей.

---

[1] Долгие века православные народы объединял церковно-славянский язык — это язык написанных кириллицей книг. Церковно-славянский язык был языком церкви, школы и древнерусской книги. Святые братья создали и другую славянскую азбуку — *глаголицу*, которая отличается от кириллицы большей сложностью и своеобразием начертаний; глаголицей написаны единичные памятники.

[2] Древнейшие памятники славянской письменности свидетельствуют об огромном уважении к первоучителям и учительной литературе. В Болгарии появляются сочинения Черноризца Храбра «О письменах» (конец IX века), Константина Преславского «Учительное Евангелие», «Азбучная молитва», «Служба Мефодию» (60-е годы X века).

Литература этого периода по своим свойствам не могла «увидеть» особенного читателя — ребенка. К тому же ребенок воспринимался либо как уменьшенная копия взрослого, либо как несмышленое чадо — существо маргинальное, стоящее на самой грани понятия «человек»; да и пора детства заканчивалась гораздо раньше, чем в наше время.

В русской литературе XI—XIII веков тема детства отсутствовала. По замечанию Д. С. Лихачева, «для летописца не существует "психологии возраста". Каждый князь увековечен в своем как бы идеальном, вневременно́м состоянии. О возрасте князя мы узнаем только тогда, когда возраст (как и болезнь) мешает его действиям. Если в летописи говорится о детстве князя, то летописец стремится и здесь изобразить его как бы в его сущности князя. Ребенок-князь начинает битву, бросая копье (Игорь), или защищает мать с мечом в руках (Изяслав), или совершает обряд посажения на коня. С момента "посага" (обычно в восьмилетнем возрасте) летописец по большей части уже не упоминает о возрасте князя, оценивая его поступки как поступки князя вообще»[1].

В киевском периоде не выявлен ни один «детский» текст. Вероятнее всего, круг чтения взрослых и детей был общим, в основном это были переводы византийских произведений. Однако знакомство с некоторыми книгами происходило именно в детские и отроческие годы. В первую очередь человек учил **Азбуку**, т. е. славянский кириллический алфавит.

Из книг Кирилла и Мефодия на Руси широкое распространение получило недельное Священное Писание (Евангелие, приспособленное для богослужебного календаря). Священное Писание соединилось в сознании народа с дохристианским сельскохозяйственным календарем; во многом благодаря этому соединению сложился ныне известный мир русского фольклора, являющийся важнейшим фактором в развитии детской литературы.

И в Европе, и на Руси одной из первых учебных книг для детей и взрослых была **Псалтырь**, входящая в состав Священного Писания (Псалтырь — сборник изречений, притч из Ветхого Завета — из всех книг Ветхого Завета ближе всего к христианству). Долгие века она следовала за Азбукой и была общесемейной книгой. Отдельные псалмы и фрагменты заучивали наизусть, выводили из нее пословичные выражения. В детской памяти запечатлевались яркие и поучительные истории-притчи: к примеру, об Ионе, который в бурю упал с корабля, был проглочен китом и спасен по воле Бога; о строительстве Вавилонской башни, положившем начало многоязычию; о царе Соломоне и его мудрых делах. Многие из притч затем не раз перелагались писателями для детей (например, сборник «Вавилонская башня» под редакцией К. И. Чуковского).

---

[1] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — М., 1970. — С. 30.

Азбука и Псалтырь готовили к чтению главной книги — Библии, были этапными ступенями к постижению универсальной концепции космоса и человечества.

В каждой книге раскрывалось универсальное содержание, постигать которое предстояло всю сознательную жизнь. Человек с малых лет сначала слушал, потом читал, перечитывал, заучивал наизусть фрагменты, переписывал куски или книгу целиком; при этом вся его библиотека могла состоять из единственной книги. И в наше время классическими называют в первую очередь те произведения, с которыми любой читатель может вести диалог всю жизнь.

Грамотность широко распространилась среди русичей. Грамотные люди (их называли «букварями») пользовались большим уважением, а книга была предметом особого культа. Рукописные книги чрезвычайно ценились, хотя и не были редкостью. Исключительная значимость книг объясняется их содержанием, выходившим за рамки общенародного знания. Они стоили слишком дорого, чтобы записывать то, что было выражено в фольклоре и легко хранилось в памяти любого человека. Репертуар форм детского фольклора был общеизвестным (в отличие от репертуара былин) и не фиксировался в книгах вплоть до 30-х годов XIX века.

Параллельно книжной традиции развивалась традиция устной риторической словесности, в рамках которой юное поколение получало обращенное к нему авторское Слово. Один из древнейших русских памятников — ***«Поучение»* Владимира Мономаха** (1117) дает представление о том, какими могли быть лучшие из подобных произведений. Князь Владимир Всеволодович (1053—1125) обращался с поучением к сыновьям и своим духовным «детям», давая им христианские, военные и житейские наставления и рассказывая о своей жизни. В частности, он призывал постоянно всему учиться и приводил в пример своего отца, который, «дома сидя, научился пяти языкам»[1]. Первый из восьмидесяти трех военных походов князь совершил в тринадцать лет, много раз рисковал жизнью на охоте. Лаконичный рассказ князя об опасных охотах способен поразить и современного юного читателя: «Дважды туры поднимали меня на рога вместе с конем. Олень меня бодал, а из двух лосей один ногами меня топтал, а другой рогами бодал. Вепрь у меня с бедра меч сорвал, медведь возле моего колена потник прокусил, лютый зверь вскочил на конский круп и коня вместе со мной повалил».

Со временем «Поучение» стало восприниматься как обращение к молодежи, к детям и вошло в круг детского и подросткового чтения. От «Поучения» ведет начало русская мемуарно-автобиографическая литература, одна из жанровых форм которой — авто-

[1] В этой и последующей главе цитаты приближены к современной русской орфографии и пунктуации.

биографическая повесть о детстве — играет роль промежуточного звена между литературой для взрослых и литературой для детей.

В древнерусских памятниках раскрывается тема воспитания идеального человека, которая впоследствии оформилась в так называемые «роман воспитания» (в европейских литературах) или «повесть воспитания» (в русской литературе) и вошла в набор популярных мотивов литературных сказок. Произведения на тему воспитания традиционно входят в чтение современных детей и подростков.

В **«Повести о Варлаа́ме и Иоаса́фе»** (переведена не позднее XII века) разрабатывается сюжет, похожий на жизнеописание Будды: Иоасафу, только родившемуся сыну индийского царя Авенира, звездочеты предсказывают будущее христианского подвижника. Царь-язычник запирает сына во дворце, чтобы тот никогда не узнал ни о болезни и смерти, ни о христианстве. Однако во дворец проникает под видом купца христианин-пустынник Варлаам, говорит с царевичем о смысле жизни и смерти, раскрывает в нравоучительных притчах догматы христианского учения, и под его влиянием Иоасаф находит путь к истинной вере. Царь после упорной борьбы с сыном принимает крещение, а Иоасаф по примеру наставника удаляется в пустыню и становится отшельником.

Основной сюжет «Повести...» и притчи Варлаама имели долгую жизнь — не только в поздних списках и фольклоре, но и на фресках, иконах, в книжных миниатюрах; одна из первых пьес русского театра (XVII век) была поставлена на основе данного сюжета. На протяжении нескольких веков дети и отроки слушали и читали «Повесть о Варлааме и Иоасафе», они легко понимали ее аллегории в многочисленных изображениях, в песнопениях и пересказах.

Привлекал детей и витязь Девгений — главный герой повести византийского происхождения **«Девгениево деяние»** (переведена в XII веке, известна по спискам XVII—XVIII веков). Одна из глав повествует о подвиге мальчика Девгения: на своей первой охоте он руками разрывает медведя и мечом рассекает пополам льва. Затем подросший богатырь увозит дочь военачальника Стратига; она же ему под стать — дева-поляница из русских былин. В целом повесть напоминает сказку о добывании невесты, былины и вместе с тем рыцарские романы, переводы которых вошли на Руси в моду.

Первый образ ребенка в древнерусской литературе встречается в **«Сказании о Борисе и Глебе»**, которое было написано по мотивам истории, изложенной в «Повести временны́х лет». Это сказание датируется примерно серединой XI века. В нем говорится о сыновьях Владимира, убитых в 1015 году Святополком Окаянным, их старшим братом. В отличие от летописной версии сказание создавалось ради возведения жертв в чин святых мучеников (первых в крещеной Руси), поэтому оно более эмоционально, в нем использованы литературные приемы условности. Так, автор уменьшил возраст князя Глеба, хотя по историческим данным Глеб не был к мо-

менту убийства ребенком; подчеркнул примету будущей святости братьев, сказав, что малолетние Борис и Глеб любили читать книги. Особенно трогателен образ юного Глеба — беспечного, доверчивого. Увидев издали убийц, он тянется к ним, приказывает гребцам своей лодки грести навстречу к ним. Увидев его, злодеи «омрачились»; он же ждет от них «целования». Когда его собрались убить, он посмотрел на убийц кроткими очами и, слезами заливаясь, жалостно умолял: «Не трогайте меня, братья мои милые и дорогие! Не трогайте меня, никакого зла вам не причинившего!.. Не губите меня, в жизни юного, не пожинайте колоса, еще не созревшего, соком беззлобия налитого, не срезайте лозу, еще не выросшую, но плод имеющую».

Тот факт, что истоком темы детства в русской литературе является образ ребенка-жертвы, святого мученика, имел огромное значение для дальнейшего развития этой темы в творчестве Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова, Андреева, Платонова и других писателей. Главные вопросы русской философии и этики так или иначе проходили проверку в сюжете детского страдания.

Представление об устройстве Вселенной грамотные дети могли получить из ***«Христианской топографии»*** **Козьмы Индикопло́ва** — переведенного византийского «научного» сочинения (время перевода неизвестно). Следуя античным заблуждениям и противореча Птолемею, который считал Землю шарообразной, Козьма утверждает, что Земля плоская и окружена океаном, солнце по ночам заходит на севере за большую гору. Его познания из области животного мира не отличались достоверностью, зато давали волю воображению художников: в далеких странах обитают ноздророг (носорог), телчеслон (слон), вельблудопардус (жираф), единорог, речной конь, дельфин.

Излюбленная в наши дни литература детей и подростков — приключения и фэнтези — восходит к произведению, которое еще в глубокой древности будоражило умы читателей, — к эллинистическому роману **«Александри́я»** (II—III века, первый древнерусский перевод появился не позднее середины XIII века). Это сказочно-легендарное жизнеописание Александра Македонского. В первой части романа рассказывается о родителях Александра — чародее Нектанаве и македонской царице Олимпии, о его детстве и воспитании, о начале его правления и о первых подвигах, например об укрощении коня-людоеда Буцефала («вологлавого»), о войнах со скифами. Вторую часть составляют описания походов, побед и завоеваний Александра. Последняя, наиболее обширная часть романа была для читателей особенно привлекательна, так как занимающий ее целиком рассказ о походе Александра в Индию более всего изобилует фантастическими подробностями. Путешествующий завоеватель встречает свирепых людей-гигантов, шестиногих и трехглавых зверей, людей с собачьими головами («песиглавцы»), диких женщин («дивьи жены»). Войско Александра

попадает в землю, где нет солнца; оттуда его выводят говорящие птицы с человеческими лицами. Александр сражается с чудовищем-горгоной и отрубает ей голову, на которой вместо волос растут змеи; верхом на крылатом грифоне поднимается он к небу, в стеклянном ящике опускается на дно морское; посещает Макарийские («счастливые») острова, на которых обитают «нагомудрецы», живущие в мире и довольстве; побеждает нечистые народы Гог и Магог и «заклепывает» их в пещере за северными горами, откуда они выйдут лишь перед концом мира; наконец, доходит до пределов земли, до «реки-Океана», видит страну, где томятся грешники, хочет даже проникнуть в «земной рай», и только пламенный меч ангела останавливает его.

Хотя «Христианская топография» и «Александрия» не давали достоверных сведений о географии и истории, все же они будили интерес к большому миру, раздвигали мысленные горизонты читателей.

Гораздо больше точных сведений содержится в многочисленных произведениях о русской истории, да и художественный уровень таких величайших памятников, как **«Сказание и страсть и похвала святую мученику Бориса и Глеба»** (конец XI века), **«Повесть временных лет»** (начатая в 1113 году) и **«Слово о полку Игореве»** (конец XII века), несравненно более высок. Эти и другие отечественные произведения составляли наиболее ценную часть круга чтения молодого поколения, и до сих пор российские школьники получают из них уроки патриотизма и исторического мышления. Так, начало летописного свода традиционно входило в гимназические и школьные курсы истории, а «Слово о полку Игореве» открывает список важнейших русских произведений, изучаемых в современном школьном курсе литературы.

Помимо поучений, сказаний, летописей, хронографов (исторических хроник), военных и бытовых повестей в круг детского чтения входили также *жития* святых. Пишущий в этом жанре обязан был следовать строгим канонам: жизнь святого должна быть представлена целиком — детство, когда герой добровольно отказывается от забав ради благочестия, зрелость, отданная богоугодным делам, кончина — последний подвиг благочестия — и посмертные чудеса, свидетельствующие о святости героя. Интерес к житиям поддерживался давней традицией давать имена младенцам по святцам. Людям нравится читать жития «своих» святых и святых своих близких.

Даже когда школа в России стала отделяться от церкви, жития, переложенные специально для детей, оставались в круге их чтения. Особенно часто в детских учебных хрестоматиях встречались жития русских святых: Алексея — Человека Божьего, Александра Невского, Сергия Радонежского.

Жития стали одним из прообразов книг о замечательных людях, оставивших благой след в истории; очевидно, что такие произведения чаще предлагались молодому поколению, на их основе

создавались повести с реальным героем, чья жизнь и деяния изображены как пример для подражания.

«Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни», — утверждал академик Д. С. Лихачев.

История детей-книжников начинается с крещения Руси в 988 году, вместе с историей древнерусской школы[1]. В «Повести временных лет» говорится о киевском князе Владимире: «Посылал он собирать у лучших людей детей и отдавать их в обучение книжное. Матери же детей плакали о них, ибо не утвердились еще они в вере, и плакали о них, как о мертвых. Когда отданы были в учение книжное, то тем самым сбылось на Руси пророчество, гласившее: "В те дни услышат глухие слова книжные и ясен будет язык косноязычных"». Тогда же первый митрополит Киевский Михаил обратился к учителям с наставлением учить детей «яко же словесам книжного разума, тако же и благонравию, и правды, и любви».

Будущие писцы учились в школах-скриптуриях, открывавшихся в основном при монастырях. Овладев азами грамоты и счета, они приступали к «учению книжному». «Учение» начиналось рано: в Новгороде найдены кусочки бересты, датированные началом XIII века, на которых мальчик Онфим упражнялся в письме и рисовании. По предположению ученых, ему было не больше пяти лет. Можно назвать эти берестяные грамотки первым известным памятником школьной письменности в Древней Руси.

Русь приобщала своих детей к знанию языков — греческого, церковно-славянского, латинского[2]. Переведенные на церковнославянский язык сочинения древнеримских, византийских и за-

---

[1] Древнерусский и средневековый периоды в истории детской литературы описал Ф. И. Сетин. См. его монографию «Возникновение русской детской литературы» (М., 1978) и учебник для студентов институтов культуры, педагогических институтов и университетов «История русской детской литературы, конец X—1-я половина XIX в.» (М., 1990).

[2] Учеба детей в Европе начиналась с освоения латыни — языка исчезнувших древних римлян. Стар и млад учились по учебнику латинской грамматики Элия Доната. Эти учебники, называвшиеся *донатами*, печатались с литых металлических пластин, т.е. лубочным способом. Учебники менялись мало, служили до полного износа. Рукописные книги были слишком дороги, чтобы отдавать их в руки ребенка для учения, поэтому в средневековой Европе получили распространение лубки — дешевая печатная продукция для небогатых людей. В частности, учебным целям служила лубочная Псалтырь на латыни. Кроме церковно-славянского на роль международных языков претендовали тогда греческий — язык еще не погибшей Римской империи — и койне — язык, созданный на основе группы романских языков. Вот почему русские учебные книги часто содержат параллельные тексты на разных языках. В дореволюционную пору российские гимназисты изучали древнегреческий и латинский языки по грамматикам немецкого филолога Рафаэля Кюнера (1802—1878), читая и переводя при этом хрестоматийные образцы античной и ранней средневековой литературы.

падноевропейских авторов составляли круг чтения первых поколений русских книжников.

При отсутствии следов специальной литературы для детей в древнерусском периоде имели большое хождение учебные, дидактико-познавательные источники. Азбука, латинская грамматика да Псалтырь, рукописные или отпечатанные с лубочных досок, составляют главный свод «детских» книг в древнерусский период.

Важный этап в возникновении русской детской литературы — XV век, когда, по данным этнографов и фольклористов, формируется представление о детстве как особенной, важной поре в жизни человека. Происходят качественные изменения и в культуре. В Европе начинается постепенный закат рукописной книги и получает все более широкое распространение печатная книга[1]. Тогда же в древнерусской литературе появляются первые ростки беллетристики — произведения с занимательным сюжетом, свободные от церковной догматики. Начинается долгий процесс секуляризации культуры, т. е. формирования светской культуры в недрах церковно-религиозной.

В 1574 году во Львове печатник **Иван Федоров** впервые напечатал славянскую ***«Азбуку»***, дав ей подзаголовок «Начальное учение детям хотящим разумети писание». В 1578 году в украинском городе Остроге он напечатал новую «Азбуку» с параллельными греко-славянскими текстами. «Азбука» Ивана Федорова имела традиционное для рукописных вариантов построение. Книга небольшого формата делилась на три части. В первой помещались алфавит и начальные упражнения для чтения, вторая часть содержала сведения по грамматике, а третья служила хрестоматией: здесь были тексты для чтения.

Такую структуру азбуки сохранили до наших дней. Жива и традиция писания особых стихов (*акростихидов*): каждая их строчка начинается с очередной буквы алфавита, а все вместе первые буквы составляют алфавит или некое высказывание, обычно начало молитвы. Такие азбуки сочиняли Маршак, Заходер, Берестов, Сапгир и другие поэты XX века. И древние, и современные азбуки помимо чисто учебных задач имеют эстетические и назидательные цели сообразно с духом и идеологией века. Так, Иван Федо-

---

[1] В 1440 году в немецком городе Майнце Йоханн Гутенберг с помощью изобретенного им печатного станка отпечатал первое издание Библии. В 1457 году появилась первая в Европе печатная Псалтырь того же типографа — с крупным шрифтом, удобным для малограмотных. По инициативе Ивана Грозного в Москве была создана первая типография, и с 50-х годов XVI века в ней стали выходить анонимные издания. Там же в 1564 году первые известные нам печатники Иван Федоров и Петр Мстиславец выпустили книгу «Апостол», ставшую условным рубежом в развитии отечественного книжного дела. Уехавшие в литовское имение Заблудово печатники издали Учительное Евангелие и Псалтырь с Часословцем. Значительный итог работы Ивана Федорова — издание первой полной славянской Библии с собственным послесловием.

ров в своей «Азбуке» писал о происхождении церковно-славянской письменности и ее создателях — Кирилле и Мефодии, о праве славянских народов развивать книжность на родном языке.

Европейские и русские первопечатные книги выстроены как соборы — с немыслимой красотой и гармоничностью всех элементов. Целью первопечатников было дать возможность всем, без различий возраста, пола, сословной принадлежности и даже религиозных тенденций, напрямую обратиться к Божественному слову. И в Европе, и на Руси книгопечатание явилось решающим фактором в развитии учебно-просветительной книги, в том числе и книги для детей. Первопечатные книги составляют набор, бывший в Средние века обязательным в образовании детей и взрослых: от азбуки и доната — через часослов и Псалтырь — к Священному Писанию.

История русской старопечатной книги переплетается с политическими процессами. Во второй половине XV—XVI веке Русь освобождалась от татаро-монгольского ига и укрепляла свою государственность. При этом увеличивалась потребность в образовании детей и освоении ими единых нравственно-патриотических идей. Частью политических распрей, борьбы церковных иерархов с ересями была борьба за влияние на малолетних наследников великокняжеского престола, что побуждало авторов видеть в них важных читателей[1]. И это тоже способствовало возникновению самостоятельной литературы для детей.

Поначалу детская литература оставалась учебно-просветительной, к тому же рукописной, как встарь. Первая рукопись, которую можно рассматривать как предназначенную детям, представляла собой нечто вроде учебного пособия по грамматике — царице наук того времени: статья **«О осми частех слова»** была поделена на отдельные фрагменты, которые сопровождались вопросами, — так получилась беседа между учеником и учителем.

Подобную статью в конце XV века сочинил **Федор Курицын** (умер не позднее 1500 года)[2] — ***«Написание языком словенским о грамоте и ее строении»***. По его мнению, грамота — это «мудрость многа, учение богоблаженное, изяществу навыкновение, невежеству искоренение».

Долгая борьба ортодоксальных церковников с еретиками привела в конце концов к полупризнанию «латинства» и усвоению в

---

[1] См.: *Скрынников Р. Г.* Государство и церковь на Руси XIV—XVI вв.: Подвижники русской церкви. — Новосибирск, 1991. — С. 142—148.

[2] Примечательна фигура книжника: Федор Курицын был посольский дьяк, глава московских еретиков, которым покровительствовала Елена Волошанка — мать малолетнего княжича Димитрия. Именно Димитрию дед его Иван III хотел оставить престол, переменив потом решение в пользу сына Василия. Интерес Курицына к школьным упражнениям едва ли был бескорыстным: место возле наследника было ареной борьбы еретиков с ортодоксами. Мысль об изучении грамоты на родном языке входила в круг идей московских еретиков.

русской школе некоторых латинско-католических идей. Неслучайно в конце XV века появляется яркая фигура **Димитрия Герасимова** — переводчика и дипломата, человека веселого и образованного, искусного рассказчика (по отзывам современников-иностранцев). Новгородец по рождению, он получил образование в одной из школ Ливонии, знал немецкий и латинский языки. Еще в ранней молодости он перевел и переложил для детей учебник латинской грамматики ***«Донатус»*** (1491). Ему принадлежат и самые ранние из известных записи двух народных сказок. Кроме того, Герасимов оставил первое высказывание о специфике детской книги: «Якоже мати младенца питает от сосцу млеком, а не жестокими брашны, аще бо не сущим ему зубом, сице и учитель в толику меру достигших учеников, не мудрая и хитрейшая истязает их вопрошая, но легчайшая и препростейшая», — иными словами, он провозгласил основополагающий принцип обучения: от простого к сложному. Димитрия Герасимова мы называем первым русским детским писателем.

С древнейших времен существовал канон, по которому книжники создавали тексты, адресованные к исключительному по положению ребенку. Так, в начале 1530-х годов писатель и переводчик Максим Грек (около 1470—1556) из тверского заключения обращался к малолетнему Ивану Васильевичу (1530—1584; Великий князь с 1533 г., царь всея Руси с 1547 г.). Он давал наставление «правды и благозакония» в делах предстоящего правления. И хотя автор не учитывал возраста адресата, его послание было, по-видимому, воспринято с благосклонностью: семнадцатилетний Иван IV, будучи в лучшей поре своей жизни, освободил ученого старца.

Труды Максима Грека во многом сформировали круг начального чтения русских христиан, придали этому чтению черты ренессансной культуры, в лоне которой сложилась личность великого гуманиста. Он переводил не только христианские книги, но и античных авторов. В частности, он перевел Менандра, комедии которого еще древние римляне считали подходящими для детей.

Одно из самых распространенных произведений эпохи позднего Средневековья — **«Сказание о седми свободных мудростях»** (первая половина XVI века). Неизвестный автор прибег к художественному приему, благодаря которому сообщение юному читателю научных сведений делалось более легким. Семь наук («мудростей», «хитростей» или «художеств», как их еще называли) персонифицированы, т.е. выступают как живые герои, они рассуждают о своих достоинствах и пользе. Так художественный образ становится ключевым решением проблемы доступности научных знаний в детской литературе.

Среди дошедших до нас первопечатных книг второй половины XVI века известно двенадцать детских. В основном это книги для учения и учебного чтения, их называли азбуками или грамматиками.

Народная литература в Древней Руси, как и в других христианских странах, издавна была направлена к примирению двух культур — языческой и христианской.

С первых веков нашей эры складывались *апокрифы* — полукнижные, полународные сказания на религиозные темы, основанные на преданиях, вымыслах и даже языческих мифах, рассказы о библейских и евангельских лицах, христианских святых, событиях ветхозаветной и новозаветной истории. Многочисленные апокрифы составляли целый религиозный эпос, отчасти записанный в так называемых «отреченных» книгах (т.е. не признанных каноническими), отчасти бытующий в устной форме. Популярные апокрифические сюжеты лежали в основе текстов *духовных стихов*, т.е. анонимных песен на христианские сюжеты.

На Руси имели хождение очень древние переводные апокрифы, например известные с первых веков нашей эры сказания о детстве Иисуса и Девы Марии, и новые славянские апокрифы, сложенные в домонгольское время (сюжет «Голубиной книги»). Жизнь апокрифов не прекратилась и в XX веке.

На Москве укоренились обычаи по весне лепить для детей жаворонков из теста, делать глиняные птички-свистульки и выпускать живых птичек из клеток на волю. Обычаи эти связаны с новозаветным сюжетом о Благовещении, а также с апокрифом о мальчике Иисусе, который вылепил из глины двенадцать воробьев, и они улетели из его рук. Дети были едва ли не главными участниками праздника: они выбирали на базаре птичку, сами распахивали дверцу клетки. В детское чтение вошла первая строфа стихотворения А. С. Пушкина «Птичка» (1823):

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины,
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны...

Духовные стихи распевали странствующие богомольцы, нищие. Пели и дети, особенно трогательно в их исполнении звучали стихи о благочестивых детях. Например, о стойкости святого Кирика, которому было три года без двух месяцев, а он уже в церкви читал книгу и пел стихи «херувимские» своим мучителям, или о подвигах двенадцатилетнего воина Федора Тирона, который бился с врагами двенадцать суток, спас свою мать, сразился с огненным змеем и «пошел с своей с родимой матушкой / По́ морю, яко по́ суху».

В эпических апокрифах и духовных стихах долго сохранялось античное мифическое представление о мироустройстве, расцвеченное христианскими и сказочно-былинными мотивами. Так, в стихах «Голубиной книги» Земля все еще стоит на трех рыбах, а кит-рыба — «всем рыбам мати»:

Когда ж кит-рыба поворотится,
Тогда мать-земля восколыбнется,
Тогда белый свет наш покончится.

Да и сама форма «Голубиной книги» восходит к античной жанровой традиции: «беседы» мудрецов строились как чередование вопросов и ответов (заметим, что детские писатели часто будут прибегать к этой форме в своих стихах и прозе). Так, князь Владимир Красное Солнышко обращается к «премудрому царю Давыду Евсеевичу» (имеется в виду легендарный царь-мудрец Давид) с наивно-детскими, по первому впечатлению, вопросами:

От чего у нас начался белый вольный свет?
От чего у нас солнце красное?
От чего у нас звёзды частые?
От чего у нас ночи тёмные?
От чего у нас ветры буйные?
От чего у нас дробен дождик?
От чего у нас ум-разум?
От чего наши помыслы?
От чего у нас мир-народ? —

и так далее. Даже мудрейшему из царей не прочесть великой книги Божией, упавшей из тучи на землю, он может лишь «по старой по своей по памяти» рассказать о происхождении и устройстве мира. Мир же этот прекрасен, хоть и очень стар.

Эстетическое наслаждение и нравственное удовлетворение от апокрифов побудили писателей искать героев, сюжеты, приемы, подобные по силе воздействия на воображение юных. Влияние апокрифической литературы и духовных песен на развитие детской литературы, особенно дореволюционной, хотя и мало исследовано, но, без сомнения, существенно.

Итоги

- Общая закономерность в становлении письменной культуры состоит в одновременно возникающей потребности в учениках, школах и текстах учебно-познавательного и нравственно-дидактического назначения.
- Формирование круга детского чтения началось намного раньше зарождения литературы для детей.
- Библия была альфой и омегой книжной культуры в средневековой Европе и славянских странах. Зарождение литературы для детей было обусловлено процессом христианского просвещения.
- Образ ребенка в древнерусских памятниках представляет идеального христианина.
- Детская литература эпохи Средних веков тесно связана с фольклором и народной книжностью.

РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII—XVIII ВЕКОВ

Развитие русской детской литературы в XVII веке происходило на фоне больших перемен. Московская Русь объединялась и отодвигала границы в Сибирь и южные степи. Реформы патриарха Никона раскололи церковь и верующих. Усилилось влияние иностранцев на столичное общество. Набирала силу светская культура.

Литературный процесс шел в направлении от учебно-просветительной литературы к сочинениям художественным и научно-познавательным. Учебная книга давала ребенку готовую информацию, которую оставалось только заучить. Такая книга была ориентирована на одностороннее мышление читателя, приучала его к чужому монологу. Параллельно ей развивается литература, строящая с ребенком диалог, отражающая его детское «я», отвечающая на его «почему?».

Книги для обучения чтению и письму предназначались младшему возрасту. Они были двух типов: азбуки-книги для чтения, писавшиеся полууставом и переплетенные, и азбуки-прописи, писавшиеся скорописью на листах, склеенных в свиток. Азбуки-книги нужны были на первом этапе обучения, азбуки-прописи — на втором, когда ученик уже умел читать и писать полууставом[1].

Всего в XVII веке было напечатано более 300 тысяч азбук и букварей (первый букварь вышел в Москве в 1657 году).

Среди полусотни книг для детей, сохранившихся с тех времен, встречаются и такие, которые не связаны с учебными задачами, а предназначены, скорее, для развлечения и поучения. Их читали дети среднего возраста, овладевшие грамотой.

В 30—40-х годах XVII века зарождается поэзия для детей. Первым детским поэтом был **Савватий** — справщик московского Печатно-

---

[1] *Устав* — четкое начертание каждой буквы кириллицы; этим каллиграфическим шрифтом написаны все книги, созданные до XIV века. В XIV веке, когда количество рукописных книг значительно возрастает, был разрешен полуустав — упрощенный рукописный шрифт. Затем входит в употребление скоропись — еще более упрощенное начертание букв и возможность пропуска гласных, которые читатель мысленно вставлял сам. Этим объясняется нередкое скопление согласных в книге, написанных скорописью. Петр Первый своим указом ввел для светских книг латинизированный шрифт «эльзевир» (по фамилии нидерландских издателей XVI—XVII вв.), заменивший кириллицу. Это наш современный алфавит.

го двора (на эту должность, сходную с профессией ответственного редактора, назначались очень образованные и уважаемые люди) и учитель детей знатных москвичей. Его служба началась с участия в подготовке печатной азбуки, вышедшей в 1634 году и названной учеными азбукой В. Ф. Бурцова — по имени управляющего Печатным двором. В ней Савватий и поместил свои стихи (вирши). Они представляют собой обращение взрослого к ребенку с наставлениями в хорошей учебе, трудолюбии и послушании. Основная мысль виршей Савватия — о пользе и радости книжного учения, о вреде «лености и нерадении всякому бываемому во учении».

Начинает свое становление проза для детей. Перерабатываются и сокращаются (адаптируются) русские воинские повести: **«Сказание о Мамаевом побоище»** (о Куликовской битве), **«Повесть об осадном сидении донских казаков»**, семейно-бытовая **«Повесть о Петре и Февронии»**. Появляются и зачатки жанра рассказа. В одном из рассказов повествуется о том, как сын-преступник по дороге на казнь откусил ухо своей матери, объяснив злой поступок тем, что мать — виновница его гибели, поскольку не наказала его за первую кражу.

Развивается и собственно историческая литература для начинающих читателей: часто встречаются статьи-переработки с историческими сведениями — из начала «Повести временных лет», а также книга «Синопсис» — краткое обозрение русской истории.

Предисловия к книгам, жанры «слова», «послания» были зачатками публицистики, обращенной к детям.

Интересовавшиеся вопросами мироздания дети и взрослые читали переводные *космогра́фии* с описаниями стран и народов. В качестве образца приведем похвальное описание Московской Руси в компилятивной космографии 1670 г.:

Московское государство долготою и широтою великим пространством расширится: от полунощные страны — море мерзлое, от востока — татаре, от полудне — Турское да Польское государства, от запада — Ливонское да Шведское государства, со всех сторон с великими государствы граничит... В Московском государстве... поля хлебородные, всяким землеплодием от Бога обдарены, пшеница, рожь, ячмень, проса, овес, гречихи и всяких семен, яже суть на потребу человеком, всего родится преизобильное множество; не токмо тем сами довольствуют, но и в иные государства с Руси хлеб идет... Леса великие страшные, а в них зверей всяких разных несказаемое множество; звериных и птичьих ловцов нигде смышленнее и мастероватее нет, как московские люди. Соколов, кречетов, ястребов и всяких ловчих птиц множество, скота и птиц домашних и диких на пищу человеком неудобь сказаемое множество; во всяких довольствах и прохладстве то Московское государство преизобилует[1].

---

[1] Цит. по кн.: Литература Древней Руси: Биобиблиографический словарь / Сост. Л. В. Соколова; Под ред. О. В. Творогова. — М., 1996. — С. 94—95.

Курс естествознания можно было получить, читая переводные *шестоднéвы* — произведения, комментирующие ветхозаветный рассказ о сотворении мира за шесть дней. Природа в шестодневе — «училище боговедения». Данные современной науки — о шарообразной форме Земли, движении звезд и планет, об атмосферных явлениях, о строении колосьев, виноградной лозы или лилии, классификация пород рыб и пресмыкающихся и т.д. — приводятся как доказательство величия Творца мира, «Чудотворца и Художника».

Шестодневы и космографии послужили образцами для создателей художественно-познавательной литературы для детей.

Секуляризация жизни привела к появлению в русской литературе светских жанров, быстро ставших достоянием юных читателей. Например, переводятся и перерабатываются **басни Эзопа**, притчи и басни из древнеиндийской «Панчатантры» («Пятикнижия»), они составили сборник **«Стефанит и Ихнилат»**. Проблемы Добра и Зла, Рассудка и Безрассудства и т. п. решаются шире, чем было принято в канонах церковной литературы. На рубеже XVII—XVIII вв. басни уже утвердились как часть «школьной» литературы. Особую популярность завоевывают романы и повести. Множатся списки «Александрии», «Повести о Варлааме и Иоасафе». Царь Алексей Михайлович (1629—1676) собирает «потешные» книги, далекие от прямого нравоучительного смысла. Однако он же своим указом запрещает выступления скоморохов (след их языческой смеховой культуры сохранился в детском фольклоре и народном театре).

Из «потешных» книг в фольклорные сказки и лубки (а впоследствии в произведения А. Н. Радищева, А. С. Пушкина, А. М. Ремизова) путешествуют обрусевшие персонажи итальянского куртуазного рыцарского романа о Бове Д'Антоне: король Дадон и король Гвидон, коварная королевна Милитриса, сын ее Бова-королевич, воины Лукопер и Полкан (полупес-получеловек). Особой любовью пользуется Еруслан Лазаревич — сказочный персонаж персидского или монгольского происхождения.

Надо ли доказывать право детей на наследование этих сюжетов и персонажей? В XIX веке сказки о Бове, Еруслане Лазаревиче, а также о Петре Златые Ключи, Ерше Ершовиче, Фоме и Ереме окончательно начали восприниматься как утеха детей и простого народа.

В XVII веке на Руси появился первый художественный стиль — *московское барокко* (он угаснет во второй половине XVIII века). Черты этого стиля — внимание к проблемам взаимоотношений Бога и человека, сильные эмоции, фантастика, преувеличенная декоративность и контрастность изображения. Идеи русского барокко связаны с представлением о мире как книге и книге как модели мира (прежде книга связывалась с представлением о соборе, месте богослужения).

Московское барокко в детской литературе связано с именем крупнейшего писателя, богослова, просветителя и педагога —

Симеона Полоцкого (1629—1680). В числе его учеников были дети царя Алексея Михайловича — будущий царь Федор и царевна-правительница Софья[1]. Самые значительные труды Симеон Полоцкий посвятил «юным и старым». «Из поздравительных вирш, преподнесенных Симеоном в день крещения юного Петра I (29 июня 1672 года), можно сделать вывод, что придворный поэт был сторонником особого жанра прогностической поэзии, создавая вирши по образцу гороскопа для царственного младенца. Здесь Симеон не был одинок — астрология входила в то время в круг общих представлений таких выдающихся людей, как Кеплер, Тихо Браге, Бэкон, Рабле и др.», — отмечает современный исследователь Л. У. Звонарева[2].

Свое обширное творческое наследие поэт собрал в двух грандиозных по объему книгах. В сборник ***«Рифмологион, или Стихослов»*** (1680) вошли стихотворения, сочиненные на разные случаи из жизни царской семьи, среди них много приветствий от имени детей — к дедушке, к родителям, к благодетелю.

Сборник ***«Вертоград многоцветный»*** (1676—1680) — это своеобразная поэтическая энциклопедия, в которой стихи расположены по алфавиту, как в акростихидных азбуках. В этой энциклопедии встречаются фрагменты из «Естественной истории» Плиния Старшего (I в. н. э.), сведения о вымышленных и экзотических животных — птице феникс, плачущем крокодиле, о драгоценных камнях, вообще обо всем интересном, редком в древно-

---

[1] Симеону Полоцкому удалось привить царским детям любовь к стихотворству и к образованию и культуре в целом. Именно при царе Федоре Алексеевиче (1661—1682) в Москве была открыта Славяно-греко-латинская академия (1682—1685), созданная по проекту Симеона Полоцкого его лучшим учеником Сильвестром Медведевым. Царевна-правительница Софья Алексеевна (1657—1704) слыла у современников женщиной умной, политически проницательной, она окружала себя образованными людьми.

Симеон Полоцкий проэкзаменовал Никиту Зотова при назначении того учителем наследника Петра Алексеевича. Учение царевича началось почти в шесть лет и продолжалось до десяти лет. По приказанию царя для Петра написали Букварь и Часослов крупным шрифтом и с украшениями; эти книги переплели в алый бархат. Одолев Букварь, Петр принялся за Псалтырь. Никита Зотов много рассказывал ему из истории России и географии. По его предложению из дворцовой библиотеки отобрали все книги с рисунками на темы истории, городов, известных зданий и т. п., художники написали картины, которыми увесили все стены царевичевых хором. Так продолжалось образование Петра, сопровождаемое военными играми со сверстниками (ради этих игр Зотов выучил военный устав). И все-таки живой и любопытствующий ум царевича не получил достойного образования и нравственного воспитания. По прошествии лет царь «отблагодарит» Никиту Зотова назначением на шутовскую должность главы Всепьянейшего собора — одного из варварских развлечений первой четверти XVIII века.

[2] *Звонарева Л. У.* Врачи и врачевание в виршах Симеона Полоцкого // Studia Litteraria Polono-Slavica, 6: Morbus, medicamentum et sanus. — Choroba, lek i zdrorvie. — SOW, Warszawa, 2001. — P. 232.

сти и современности; есть в ней пейзажные стихи, стихотворные новеллы. Во многих строках восхваляется просвещение, знания, книжная премудрость.

Одно из стихотворений «Вертограда» называется «***Мир есть книга***». В нем поэт перечисляет пять страниц великой книги «преукрашенного мира»: «Первый же лист есть небо, на нем же светила...», «Второй лист огнь 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 обретает...», «Последний лист есть земля с древесы, с травами, с крущцы и с животными, яко с писменами...» Такая научно-художественная картина мироздания могла оказывать на юных читателей большое впечатление, как и другие произведения из «Вертограда». Построение «Вертограда многоцветного», пафос стихов сродни современным художественно-познавательным книгам для детей.

На рубеже 70—80-х годов Симеон Полоцкий издал «Букварь языка словенска» (1679) с первым печатным педагогическим трактатом, помещенным в предисловие, а также «Тестамент Василия, царя греческого, сыну Льву», «Историю о Варлааме и Иоасафе» и «Псалтырь рифмотворную» — новаторски смелое переложение стихами библейских псалмов царя Давида (М. В. Ломоносов назовет последнюю книгу «вратами своей учености»).

При дворе Алексея Михайловича в 1673 году был организован первый в России театр[1]. На первом представлении, длившемся десять часов, присутствовали дети царя — в зарешеченной ложе вместе с царицей и другими женщинами. По форме первая драма «Эсфирь, или Артаксерксово действо» напоминает современную постановку для маленьких детей: там действовал персонаж, который разъяснял зрителям смысл происходящего.

«Комидия притчи о Блудном сыне», «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных», «Пещное действо» — подбор этих пьес говорит в пользу авторства Симеона Полоцкого. «Пещное действо» — святочная *мистерия*[2] о том, как три отрока не поклонились золотому изображению царя-язычника и за это должны были сгореть в печи, но их невредимыми вывел из печи ангел. Можно утверждать, что русский театр уже в начале своей славной истории был ориентирован на юного зрителя и первый наш драматург отбирал сюжеты, близкие не только взрослым, но и детям.

---

[1] К тому времени в русских школах начали ставиться так называемые «школьные драмы» — спектакли, построенные на сюжетах из Священного Писания. Симеон Полоцкий еще до придворного служения ставил такие пьесы в Заиконоспасской школе.

[2] *Мистерии* — древние и средневековые театрализованные представления на сюжеты мифов, имевшие смысл священнодействия для участников и зрителей.

Дело Симеона Полоцкого продолжил **Карион Истомин** (даты его жизни не определены; известно лишь, что он родился в 40—50-х годах XVII века, а в 1717 году был еще жив). Он преподавал в школах и был придворным поэтом и ритором, но мечтал сделаться придворным учителем. Шестилетней Софье Алексеевне он преподнес стихотворный панегирик ***«Книга желательно приветство мудрости»***. В своих стихах он наставлял царских детей, в том числе маленького Петра, наследника престола, чтить свободную науку.

Карион Истомин издал несколько детских книг: по-царски роскошный ***«Лицевой букварь»*** (1694), ***«Букварь языка словенска»*** (1696) и ***«Служба и житие Иоанна Воина»*** (1695; эта повесть есть прообраз будущей биографической повести для детей). Добавившиеся к ним рукописные «Грамматика малая» и пособие по истории составили первый на Руси комплект учебных книг (кроме того, ему приписывают и первый учебник арифметики). Их особенность — в единстве научной мысли и искусства. В стихах он рассказывал детям о двенадцати науках, о мироустройстве и церковных таинствах (книга ***«Полис, си есть град царства небесного, имущий ученик, моление и премудрость»***, 1694). Правила поведения для детей изложены в трактате ***«Домострой»***, близком к некоторым педагогическим идеям нидерландского философа и богослова Эразма Роттердамского (1466—1536), чей трактат «О приличии детских нравов» 1530 года был переведен Епифанием Славинецким во второй половине XVII века.

В день одиннадцатилетия Петра Карион Истомин поднес ему ***«Книгу вразумления стихотворными словесы»*** — своеобразную программу для будущего царя, в которой использован прием воображаемого диалога: поэт от имени Бога, Божией матери и матери царевича Наталии Кирилловны обращается к царевичу с наставлениями, а тот достойно отвечает.

Творчество Симеона Полоцкого и Кариона Истомина важно и для общего развития русской литературы: в их стихах наметился переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому, главенствующему в поэзии XIX—XX веков.

Детская литература XVII века развивалась в ответ на национально-государственные запросы, была средоточием современных научных представлений, религиозно-просветительских и педагогических идей и художественных тенденций. Нередко именно в детских книгах появлялись принципиальные новшества: первые стихи, первые специфические приемы диалога автора с маленьким читателем, первый рисунок светского содержания. Детям предназначалась и первая светская печатная книга — «Азбука» Ивана Федорова.

Всесторонние реформы Петра I (1672—1725) придали его царствованию и последующим временам энергию преобразований в европейском духе, но при этом нанесли урон нацио-

нальной самобытности, в том числе и в сфере богатых традиций древнерусской литературы.

В годы полновластного правления Петра (1689—1725) книг издано больше, чем с начала книгопечатания, однако это были в основном переводы книг по точным наукам, военному делу, строительству, ремеслам и т.п.[1] Царь своим указом повелел переводить и печатать книги, изданные в Европе не позже пятнадцати лет назад. По этому указу юное поколение могло иметь более широкий доступ к самым актуальным идеям и открытиям, в основном из области естественных и точных наук.

Ведущая идея петровского времени — служение общему благу государства, при этом представление о благе диктовал царь-реформатор. Наставляя сына-подростка Алексея, царь-отец держался сурового политического тона: «Ты должен любить все, что составляет благо и честь отечества...»

Царь Петр очень рано начал учить дочерей грамоте и с удовольствием вел «взрослую» переписку с ними, когда бывал в походах. Конечно, его письма не могут считаться образцами высокой литературы, но все же следует внимательнее отнестись к самому жанру письма отца к детям. Этот жанр составляет важную часть «домашней» литературы для детей, и его история может пролить свет и на другие жанры, художественные и публицистические. И сегодня английские школьники читают письма лорда Честерфильда к сыну.

Можно сказать, что железная воля Петра I определяла педагогическую тенденцию во всем обществе. В детях видели будущих государственных работников, от детских книг ждали пользы, а не развлечения или религиозного просвещения. Нравственная проповедь, привычная в древних книгах, уступает место уставу придворного этикета и правилам карьеры. Самая известная светская книга петровского времени — «Юности честное зерцало, или Показания к житейскому обхождению» (1717; перевод с немецкого); это сборник правил поведения при дворе для юношей и девиц.

Просветитель, сподвижник Петра, **Феофан Прокопович** (1681—1736) написал для детей «Краткую русскую историю» и «Первое учение отрокам» — еще один свод назиданий и правил, выдержавший двадцать изданий.

Середина XVIII века была особенно скудна на детские книги. Некоторый подъем наметился только в последней трети

---

[1] Справедливо и то, что в XVII—XVIII веках россияне начали знакомство с шедеврами европейской беллетристики — сказками Шарля Перро, романами «Дон Кихот» Сервантеса, «Путешествие Гулливера» Джонатана Свифта, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле. В 1719 году появляется первая часть романа Даниэля Дефо о Робинзоне Крузо, ставшая одной из лучших в мире детских книг. Ныне все эти произведения занимают почетные места в круге детского чтения — чаще всего в виде адаптаций и переложений.

века, в пору правления **Екатерины II** (1762—1796). В этот период возникают понятия «женская библиотека», «детская библиотека».

Екатерина II была не слишком счастливой матерью, всю силу любви и заботы она перенесла на внуков Александра[1] и Константина.

Ради внуков Екатерина II разработала целую педагогическую систему, легшую в основу либерально-аристократической культуры детства. Ее идеи будут в XIX веке развиты воспитателями, служившими в великосветских семьях, в частности В. А. Жуковским, А. О. Ишимовой. В центре этой системы — идея счастья ребенка, от будущих деяний которого зависит благоденствие народа и государства. Ребенок счастлив не от рождения, хотя бы и благородного, — он должен достичь счастья путем соединения рассудка и добродетели, путем духовного совершенствования. Пусть он явит миру все свое совершенство, чтобы оправдать любовь и надежду народа.

С позиции императрицы воспитание есть процесс обоюдный. Главная цель воспитания — «здоровое тело и умонастроение к добру», особенно важен «улыбательный дух»: «Питая в детях веселость нрава, надлежит отдалять от глаз и ушей их все тому противное, как-то: печальные воображения или уныние наносящие рассказы». Эти и другие наставления дала императрица главному воспитателю царевичей. Она входила во все мелочи воспитательного дела: для шестимесячного Александра бабушка смоделировала особый костюм, да такой удачный, что выкройку этого костюмчика просили у нее прусский принц и шведский король. Она уделяла внукам много времени, составила для них ряд учебных книг, которые вошли в обязательное чтение детей придворных.

В числе книг Екатерины Великой — «Российская азбука с гражданским учением», «Китайские мысли о совести», «Выбранные российские пословицы», «Записки», «Продолжение начального учения». Сборник нравоучительных примеров «Разговор и рассказы» написан целиком по слогам; вероятно, это он должен был служить первой книгой для чтения.

Не обладавшая особым литературным даром, императрица тем не менее сочинила две сказки. «***Сказке о царевиче Хлоре***» (1781)

---

[1] Престолонаследник Александр родился в канун зимнего солнцестояния. Этот факт использовал Г. Р. Державин, чтобы обосновать в оде 1779 года «На рождение в Севере порфирородного отрока» аллегорическое уподобление новорожденного солнцу, вновь подымающемуся над отечеством. Литературный канон царственного ребенка, ставший элементом русской традиции, восходит к римско-византийской эпохе. Античная составляющая канона заключается в подчеркивании телесной красоты и разума. Византийская — в печати богоизбранности, отличающей духовный облик дитяти. Канон включает в себя солярные знаки, символизирующие царственность. Поэт внес в канон новое, национальное начало: «порфирородный отрок» рожден на Севере, среди снегов. Древний и новый опыт учитывала и императрица при создании сказочных образов царевичей.

приданы черты условно-исторического повествования: действие отнесено к древнейшей докиевской эпохе, когда жил «Царь добрый человек». Знаток древнерусских рукописей, императрица желала бы заглянуть в архаическую глубь славянской истории, но сделать это можно было разве что силою воображения. Поместив в докиевскую Русь сказочных персонажей — прекрасного и мудрого царевича ребенка Хлора, его похитителя — киргизского хана, его спасительницу — дочь хана Фелицу, она стремилась утвердить нравственную идею всей русской истории, вплоть до предстоящего правления Александра. Нравоучительный смысл сказки выявляется только при понимании аллегорических образов. Так, юный Хлор, чье имя значит «цветок», воплощает русского наследника (действительно красивого и умного мальчика), Фелица — аллегория самой императрицы, это имя по латыни значит «счастье». Хан, испытывая царевича, поручает ему найти «розу без шипов» — аллегорию добродетели. Хлор находит чудесный цветок с помощью проводника — сына Фелицы по имени Рассудок. Обрадованный хан возвращает царевича родителям. Писательница использовала мотив выбора пути, опираясь на сочинения Ксенофонта и Новый Завет. Она умело воплотила идею имперского величия России, руководимой соединенной мудростью Запада и Востока.

«Мое маленькое хозяйство» — говорила Екатерина о своей империи. Взглядом хорошей хозяйки она окинула и сказочный мир: упорядоченное, чистое, в меру украшенное пространство создано исключительно для положительных событий. Конфликта добра и зла нет здесь. Все происходит как должно, никаких «вдруг» быть не может. Все описания в сказках служат положительными примерами: отношения родителей, образ правления, жилища и еда, крестьянская жизнь... Даже испытания для Хлора и Рассудка даны в идеально-должностном представлении: путешественники заночевали в деревенской избе — «хотя на войлочках, но на подушках с белой наволочкой». Царское дитя «доброе, жалостливое, щедрое, послушливое, почтительное, учтивое, благодарное». Именно такие качества нужны будущему правителю, чтобы подтвердилось отцовское имя-титул «Царь добрый человек».

«***Сказка о царевиче Февее***» (1783) предназначена для чтения подросших детей. Царевич Февей (его имя значит «красное солнышко») и царевич Хлор аллегоризируют два возраста — детство и юность. Собственно детских или подростковых черт в этих персонажах нет. Заранее предначертанное идеальное будущее ребенка замещает собой его настоящее, поэтому фигура ребенка кажется уменьшенной копией взрослого. В литературах Древнего Рима и эпохи классицизма психофизиологической специфике детства не уделялось внимания, любовь и уважение к ребенку проявлялись в «обнаружении» в нем идеальных взрослых черт. В сказках Екатерины хорошо заметны и другие приметы русского классицизма: смешение

традиций античного европеизма, ориентализма и славянизма, культ просвещенного разума и рассудочной добродетели, идеология имперского утопизма, изображение должного вместо действительного.

Екатерина II разрабатывала принципы актуального для того времени жанра — детской *дидактико-аллегорической сказки*, близкой басне или притче. Сказочные традиции, заложенные «философом на троне», будут использовать детский писатель В. Бурьянов, его современники А. С. Пушкин и В. А. Жуковский, а также Д. С. Мамин-Сибиряк, В. М. Гаршин, М. Горький. Значение сказок Екатерины II выходило за пределы задач индивидуального воспитания. Еще при жизни автора они были переведены и изданы в Германии, а в XIX веке переиздавались в России.

Просвещенная императрица хорошо разбиралась в европейской философии и литературе своего времени, сама написала около пяти тысяч разнообразных сочинений. Полагая воспитание и просвещение лучшими средствами для развития государственного благосостояния и смягчения нравов, Екатерина Великая немало сделала для становления новой системы учебных заведений в России, поощряла искусства и литературу.

В русской истории XVIII века вопросы воспитания и образования, ума и «слабоумия» были ключевыми, так как дворянское сословие раскололось на старинное, гордящееся своим еще «допетровским» умом, и новое, выше знатности ставящее величие души и просвещенный разум. **Дмитрий Иванович Фонвизин** (1745—1792), восприемник идей Вольтера, посвятил этим вопросам лучшую свою комедию ***«Недоросль»*** (1782), а также неоконченную комедию ***«Выбор гувернера»*** (1790—1792). Он утверждал, что аристократическая спесь родителей в сочетании с их варварским умом — наихудшие условия для развития детей, образы которых он рисовал с беспощадностью злого карикатуриста. Десятилетний князь Василий из неоконченной пьесы всем без разбора сует для поцелуя ручку, недоросль Митрофанушка заявляет: «Не хочу учиться, хочу жениться». Митрофанушка воплощает в себе тип простодушного дикаря времен российского Просвещения (к тому времени Фонвизин уже читал «философскую повесть» Вольтера «Кандид, или Оптимизм», 1759, — о настоящем дикаре, попавшем в цивилизованное общество). У Вольтера один дикарь на всю Францию, Фонвизин же увидел множество дикарей, да еще облеченных властью: такова мера весов в комедии. Многие сцены из «Недоросля» напоминают школьные анекдоты или басни датчанина Л. Хольберга, которые во множестве переводил Фонвизин[1], — о двери,

[1] Басни Л. Хольберга вдохновляли Х. К. Андерсена. Басня «Утешение в несчастье» начинается словами: «Некоторый человек по случаю лишился носу», — не она ли запомнилась Гоголю? Поэма К. И. Чуковского «Крокодил» построена на сюжете басни Хольберга «Война зверей против людей».

что бывает и существительным, и прилагательным, о свиньях, что выше человека, и др.

В «Недоросле» звучит критика и по поводу тех церковных книг, которые на протяжении многих поколений внушали ученикам мысль о ничтожестве собственной личности:

Кутейкин (*открывает часослов, Митрофан берет указку*). Начнем благословясь. За мною, со вниманием. «Аз же есмь червь...»

Митрофан. «Аз же есмь червь...»

Кутейкин. Червь, сиречь животина, скот. Сиречь: «аз есмь скот».

Митрофан. «Аз есмь скот».

Кутейкин (*учебным голосом*). «А не человек».

Митрофан (*так же*). «А не человек».

Кутейкин. «Поношение человеков».

Митрофан. «Поношение человеков».

Кутейкин. «И уни...»

Трудно переоценить роль фонвизинского «Недоросля» в истории русской педагогики, в развитии русского детского театра и русской литературы в целом. Критика воспитания, воспитателей и самих «недорослей» будет звучать и в произведениях А. С. Пушкина (образ Петруши Гринева написан как будто в ответ Фонвизину).

Огромную роль в демократизации детской литературы сыграли такие выдающиеся деятели екатерининской эпохи, как Н. И. Новико́в, Н. Г. Курганов, А. Т. Болотов, Н. М. Карамзин. Они настойчиво прививали юным читателям мысль о добродетелях, не зависящих от сословной принадлежности человека, всемерно расширяли представления детей о мире. **Н. Г. Курга́новым** (1725—1796) создана первая книга энциклопедического характера для детей старшего возраста — «Российская универсальная грамматика» (1769, позже была издана под названием «Письмовник»). **А. Т. Болотов** (1738—1833) написал для учеников своего пансиона «Детскую философию, или Нравоучительные разговоры между одною госпожой и ея детьми, сочиненные для поспешествования истинной пользе молодых людей», несколько пьес для организованного им детского театра, стихи и другие произведения.

Николаю Ивановичу Новико́ву (1744—1818), непримиримому критику Екатерины II, просветителю, писателю и издателю сатирических журналов, принадлежит честь организации первого в России журнала для детей — **«Детское чтение для сердца и разума»**. Журнал выходил с 1785 по 1789 год еженедельно как бесплатное приложение к газете «Московские ведомости» и был адресован детям от шести до двенадцати лет. Тут были и познавательные статьи по разным отраслям знания, и повести, рассказы, пьесы, сказки и забавные истории, а также басни, загадки, остроумные шутки, написанные правильным разговорным языком, эмоционально и живо. Назидательные мысли чаще всего облекались в форму обра-

щения к маленькому читателю или в поучительную шутку, прозрачную аллегорию. «Детское чтение для сердца и разума» заложило важнейшие традиции отечественной детской периодики: энциклопедизм в сочетании с художественностью, уважение, доверие к сознанию ребенка, правдивость и оптимистичный тон.

Влияние журнала на становление нескольких поколений дворянских детей огромно. Свидетельство о том оставил Ф.М.Достоевский. Его автобиографический герой-писатель из романа «Униженные и оскорбленные» (1861) вспоминает «золотое, прекрасное время» детства, «как достали нам тогда однажды "Детское чтение", как мы тогда убежали в сад, к пруду, где стояла под старым густым кленом наша любимая зеленая скамейка, уселись там и начали читать "Альфонса и Далинду" — волшебную повесть. Еще и теперь я не могу вспомнить эту повесть без какого-то странного сердечного движения, и когда я, год тому назад, припомнил Наташе две первые строчки: "Альфонс, герой моей повести, родился в Португалии; Дон-Рамиро, его отец" и т.д., я чуть не заплакал».

Помимо журнала для детей Новиков издавал сборники произведений учеников московского Благородного пансиона: «Распускающийся цветок» (1787) и «Полезное упражнение юношества» (1789). Заложенная им традиция издательской поддержки творчества детей и подростков дала быстрые и яркие результаты. Ученик пансиона в 1797—1800 годах Василий Жуковский, в будущем великий поэт и переводчик, был в числе участников печатного альманаха «Утренняя заря», который готовился Собранием воспитанников Университетского Благородного пансиона.

Александр Семенович Шишков (1754—1841) — крупнейший деятель *славянского Возрождения* — общественного движения рубежа XVIII—XIX веков. Его патриотическое мировоззрение строилось на идее единства и равноправия русского и других славянских языков, шире — всего славянского мира. Язык и литературу Шишков также рассматривал в единстве — как словесность. Слово и язык он провозгласил основами литературы и человечества. О словесности он радел неустанно на всех постах, которые довелось ему занимать: адмирал, член Государственного совета, статс-секретарь при Александре I, президент Российской Академии, Министр народного просвещения и духовных дел неправославного исповедания. Своей деятельностью Шишков способствовал преемственности культурных традиций разных царствований — Екатерины II, Павла I, Александра I, Николая I. Одной из традиций, соединяющей XVIII и XIX века, было возрастание «народного духа» в детской литературе.

Следуя за учением М.В.Ломоносова о «трех штилях» речи, Шишков разделил все произведения на «три словесности»: к первой отнес священные книги, ко второй — народное творчество, к третьей — произведения, подражающие западным образцам по

моде XVIII века. Противником всего чужеземного он не был, но выступал против «смешения французского с нижегородским» (по выражению Грибоедова).

Шишков начал теоретическое осмысление фольклора и ввел фольклор в область академических и эстетических интересов русских филологов, писателей, общественных кругов. Этот шаг имел огромное значение для всей дальнейшей судьбы русской детской литературы.

Много лет идейным противником Шишкова был Карамзин. Их разногласия начались с подхода к развитию литературного языка. Карамзин полагал, что в его основу нужно положить разговорный язык образованных слоев общества, он допускал заимствования из других языков. Шишков считал образцом обработанный язык старинных книг, был против использования иноязычных слов, так как, по его мнению, это ведет к утрате народом собственного образа мыслей. Старинное книжное красноречие сочетал он с народным слогом:

Сидит сова на печи,
крылышками треплючи.
Оченьками лоп-лоп,
Ноженьками топ-топ.

В целом язык русской литературы был ближе к карамзинской художественной прозе, однако язык древних рукописей оказал большое влияние и на самого Карамзина, а также на Пушкина и писателей его круга. Вследствие долгой борьбы между «архаистами» и «новаторами» русская детская литература стала обладать широким лексиконом, в который редко допускались разговорные слова и выражения, а заимствования подчинялись славянизмам. Детские писатели могли придерживаться «шишковского» или «карамзинского» пути, но большинство из них в XIX веке предпочли консервативный слог, делая новаторскому слогу уступки. В итоге литература для детей позапрошлого века более консервативна в отношении языка, нежели литература для взрослых, отчасти консерватизм передался и детским изданиям XX века.

Вслед за Ломоносовым Шишков призывал писателей соблюдать строгое соответствие языковых средств выбранному стилю. Нельзя было смешивать «высокие» и «низкие» слова и конструкции. Ревностно следил он за чистотой языка от наслоений и несообразных смешений. Во многом благодаря Шишкову были сформированы требования к языку детской книги и заложены основы ее художественной критики.

К литературным занятиям Шишков обратился на рубеже 1770—1780-х годов, еще служа во флоте. По совету тогдашнего президента Российской Академии С. Г. Домашнева он переводил книги из серии «Детская библиотека» немецкого педагога И. Г. Кампе

(1746—1818) — свод дидактических стихов и познавательных рассказов. В «***Собрание детских повестей***»[1] вошли не только переводы, но и собственные сочинения писателя. Он посвятил этот труд Е. Р. Дашковой; именно соратница Екатерины Великой, новая глава Академии, распорядилась издать книгу. После первого издания в 1787 г. книга много раз перепечатывалась, а отдельные произведения из нее публиковались вплоть до конца XIX века.

В 1785—1789 годах Шишков постоянно сотрудничал с просветителем и книгоиздателем Новиковым. В 1796 г. он был принят в сочлены Российской Академии «в уважение похвальных опытов в российском слове». Под опытами имелись в виду прежде всего произведения для детей, а также перевод книги «Морское искусство». Так в сферу деятельности Академии вошла детская литература: интерес к ней состоял не в изучении, а в пополнении и развитии на современном уровне. Заметим, что Шишков, возглавив Академию, рекомендовал к приему Карамзина, Пушкина и других литераторов.

На рубеже XVIII—XIX веков Шишков стал известнейшим детским писателем. Свои произведения для детей он включил в первый том семнадцатитомного собрания сочинений (1817—1839), тем самым заложив традицию среди писателей вычленять этот особый вид творчества и отводить ему первое место в наследии (к примеру, так построены собрания К. И. Чуковского и С. Я. Маршака).

Переводы Шишкова, по общепринятой практике того времени, были русифицированными пересказами; герои переименовывались и со всею обстановкой переносились в Россию, переводчик переделывал все, что хотел. Шишков, с его бережным отношением к слову, избежал обычной в таких книгах грубости. Он дал образцы настоящего искусства для начинающих читателей.

Шишков впервые соединил с детской книжной поэзией народную песню, детскую игру, ввел элементы детского фольклора. Это соединение положило начало новой художественной тенденции, особенно важной для литературы XX века, — передавать детский слог. Например, «***Колыбельная песенка, которую поет Анюта, качая свою куклу***» помимо удачной попытки народным слогом изложить книжное назидание интересна приближением к живой детской речи:

На дворе овечка спит,
Хорошохонько лежит,
Баю-баюшки-баю
Не упрямится она,
Но послушна и смирна,
Баю-баюшки-баю.
Не сердита, не лиха,
Но спокойна и тиха,
Баю-баюшки-баю.

[1] Жанры в то время не имели столь четких обозначений, как сегодня. Под «повестями» подразумевались нравоучительные рассказы, басни, сказки, стихи. «Сказкой» могло именоваться любое повествование в прозе и стихах, сохраняющее связь с устным сказыванием.

Соединял Шишков и фольклорную закличку с лирическим описанием и детской молитвой:

Кань на землю, дождик, кань!
Хлеб на нивах пропадает,
Вянут, вянут все цветы.
<...>
Ах, не дай цветкам увянуть,
Червячку в траве истлеть,
И деревьям всем засохнуть,
Кань на землю, дождик, кань!
<...>
Вот и дождик, вот и он!

Пьют цветочки увядавши,
Пьют сухие семена!
<...>
Червь, на травке изнемогший,
Насыщается и пьет!
<...>
Ты сего создавший червя,
Всяку травку, весь свой скот,
Все древа и все листочки,
Будь благословен Творец!

Вместе с детским слогом в литературу шире входила сама детская жизнь с ее реальными переживаниями. Например, в ***«Песенке на купанье»*** переданы шум, движение, множество фигур и деталей. Назидательная идея здесь не так важна, как изображение, напоминающее о более поздней реалистической поэзии «некрасовского» типа:

Кто дале не смеет,
У краишка стой;
А кто не робеет,
Ступай тот за мной.
Не бойтесь, идите,
Здесь омутов нет;
Смотрите, смотрите,
Как Миша плывет.

Смотрите, Петруша
Плывет на спине;
А там вон Андрюша
Верхом на бревне.
Эй, брат, не свалися
С коня своего;
Держися, держися,
Приляг на него.

По самые груди
Иду в глубину.
Эй, добрые люди,
Прощайте: нырну.
Какое приволье
Купаться в реке!
Раздолье, раздолье
В таком холодке!

Взгляните, кружками
Здесь в кучке стоят
И воду руками
Полощут, мутят:
Какие же визги
У них и содом!
А брызги, а брызги
Летают кругом!

Стихотворение ***«Николашина похвала зимним утехам»*** — пример интуитивно найденной «заповеди для детских поэтов» (по позднейшей формулировке Чуковского) — ставить рифмующиеся слова как можно ближе друг к другу. Были найдены поэтом и приемы претворения личного детского впечатления в обобщенную и вместе с тем живую картину:

В зимний холод
Всякий молод,
Все игривы,
Все шутливы.
В долгу ночку

К огонечку
Все сберутся,
Стары, малы
Точат балы
И смеются.

А как матки
Придут святки,
Тут-то грохот,
Игры, хохот.
О какие
Тут дурные
На игрище
Есть личищи!
А плутишкам,
Ребятишкам
Там и нравно,
Где забавно,
Где пирушки,
Где игрушки,
И где смехи,
Скачки, пляски,
Песни, сказки,
Все утехи.

Кроме стихов Шишков писал для детей басни, поучительные сказки и рассказы, «разговоры» отца или матери с дитем на познавательные темы, например, что есть человек, тело (т.е. материя). Есть у него и пьесы в стихах и прозе, удобные для детских декламаций и театрализаций.

Назидание — ведущая идея всех этих произведений, она восходит к педагогическому учению Ж. Ж. Руссо: процесс воспитания уподоблен садоводству, а природа — саду Господа Бога. Дитя в саду — характерный персонаж литературы и изобразительных искусств XVIII—XIX веков. В «Собрании детских повестей» часто встречаются сюжеты о садах и садовниках.

Дидактические примеры иногда трагичны: два брата застрелили друг друга, вопреки запрету взяв заряженные пистолеты. Однако больше смешных примеров. Непослушание часто оборачивается для героев гибелью, но смерть их комична. Например, молодая муха, погибая в кипящем супе, произносит слова покаяния и поучения. А вот как заканчивается пьеска «Кошка, мышь и мышонок» о том, как опасно для неопытных детей не слушаться старших:

Кошка.

Подь, дурочка, не бось!

Мышонок.

Иду... ах пропадаю!
Она душит меня! ...ой больно!.. умираю!

Мышь.

Уж поздно! По делам мучение неси,
Совета не приняв, спасенья не проси.

Условность в произведениях Шишкова ближе к аллегории, она не переходит в волшебство и фантастику. Лешие, домовые и прочие мифологические персонажи исключены. Высмеиваются ночные страхи ребенка: «Пойдем, я покажу тебе причины / Твоих боязней всех пустых», — говорит сестра робкому брату (стихотворный рассказ «Страх в потемках»). Так сказалось наследие культуры Просвещения с ее упованием на разум.

Флотской профессии поэт отдал дань в «***Песне юного мореплавателя по утишении бури***». Дети узнали ведущие мотивы русских литературных марин[1]: покой и буря на море, труды и праздники моряков, красота корабля:

Радуйся, корабль, стремяся,
Воду надвое деля:
Скоро с мачты, веселяся,
Закричит матрос: земля!

Произведения Шишкова читали несколько поколений детей. В оценке А. С. Пушкина, Шишков был «друг чести, друг народа». Высоко отзывались о нем С. Т. Аксаков, автор сказки «Аленький цветочек» и повести «Детские годы Багрова-внука», И. А. Гончаров, автор «морского» романа «Фрегат "Паллада"» — одной из любимых книг детей и подростков.

Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) известен прежде всего как крупнейший историк и глава *русского сентиментализма* (литературного направления рубежа XVII—XVIII веков; согласно идеям сентименталистов, чувствительное сердце выше рассудка). Для детей Карамзин написал и перевел около 30 произведений, большая часть которых появилась на страницах новиковского «Детского чтения для сердца и разума». Отличительные черты поэзии и прозы Карамзина — идеализация человека и поэтизация природы, нежность и теплота в изображении внутреннего мира героев и их нравственных отношений. В его «Анакреонтических стихах», (1788) повести «Евгений и Юлия» (1789) и других произведениях для детей воспеваются благородная дружба, чистая любовь, красота природы и человека. Среди сказок выделяется «Дремучий лес» (1795), произведение, напоминающее «страшные» истории, которые бытуют в детской среде в качестве фольклорного жанра. Повесть Карамзина «Бедная Лиза» (1792) была одним из самых популярных произведений детского и юношеского чтения. Так, племянница А. И. Герцена Т. П. Пассек вспоминала, что в семилетнем возрасте, читая «Бедную Лизу», она так рыдала, что засыпала на мокрой подушке.

Связь детской литературы с фольклором утвердилась сравнительно поздно, на рубеже XVIII—XIX веков. На протяжении XVII и почти всего XVIII века активно функционировала система дидактических жанров, рожденная письменной литературой Европы и России: различные «зерцала», «беседы», «разговоры», «путешествия», «письма», басни и притчи. Начиная с эпохи сентиментализма, жанрово-стилевая система детской литературы трансформировалась и национализировалась под влиянием былин, волшебных сказок, преданий, песен. Мир ее расширился, сделался

[1] *Марина* (от *лат.* marinus) — жанр живописи, изображающий морской пейзаж.

менее условным: хотя и присутствовали в нем прежние Зефиры и Флоры, но пространство и герои были русскими, чувства были не «должными», а действительными и потому противоречивыми. Уныние и печаль, которые отрицала Екатерина II, заняли в сентиментальной поэзии равное место с радостью и весельем. Высшим из чувств была признана «прекрасная меланхолия». Программное стихотворение Карамзина «Весенняя песнь меланхолика» (1788), в котором описано противоречие между состоянием природы и настроением юного героя, автор поместил в журнал «Детское чтение для сердца и разума». Так было положено начало лирическому психологизму в детской поэзии.

Своей «богатырской сказке» «Илья Муромец» (1794) Карамзин в качестве эпиграфа дал фразу французского баснописца Лафонтена: «Говорят, что мир стар; я этому верю; и все же его приходится развлекать, как ребенка». Карамзин передал новое состояние русской культуры: настало время усталости от диктата разума, потребовалась литература демонстративно развлекательная.

Русские читатели второй половины XVIII века переживали повальное увлечение сказками. До дыр зачитывали сборники **М. Д. Чулкова** «Пересмешник, или Словенские сказки» (1766—1768), **В. А. Левшина** «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» (1780—1783). Энтузиасты принялись записывать сказки своих дворовых. Няньки могли теперь без опаски сказывать простонародные сказки вверенным их заботам детям.

Писатели угадали настроение публики и предложили ей стихи и сказки о феях, богах и богатырях, сложенные по законам литературы. В моду вошла *«легкая» поэзия*, воспевшая радости жизни. Писатели не собирались потакать низкому вкусу, напротив, они воспитывали новый вкус, настаивая на необходимости поворота от вненациональных мифологических образов и тем к национальным, заимствованным из русского фольклора. Они создавали в галантных сказках и стихах русский Олимп, куда поместили персонажей былин, лубочных романов, волшебных сказок и легенд.

Хотя для сентименталистской сказки в целом характерно смешение античных, средневековых, европейских и славянских мотивов, деталей светских и простонародных, чувств наивных и глубоких, все-таки национальное мировидение побеждает в ней.

Сказки писателей-сентименталистов из салонов перемешались постепенно в детские комнаты. Лицеист Пушкин отдал дань стихам сентименталиста **И. Ф. Богдановича**, прежде всего его сказке «Душенька» (1783), восходящей к сказке античного писателя Апулея «Амур и Психея», а также к повести Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669). Мотивы этого сюжета прозвучат в романтической поэме-сказке Пушкина «Руслан и Людмила».

На рубеже XVIII—XIX веков в жанре «легкой» поэзии создавали свои сказки **И. И. Дмитриев** («Причудница», 1794), **А. Х. Востоков** («Полим и Селина», 1811), а также **Н. М. Карамзин** («Илья Муромец», 1794).

Прозаическая авторская сказка также вступила в новый этап развития. Так, в 1792 году Н.М.Карамзин пишет сказку «Прекрасная царевна и счастливый карла» — по мотивам сказки Ш.Перро «Рике с хохолком». Сказка Карамзина получилась принципиально иной: она именно о любви, а не о способе убедить глупую красавицу в достоинствах уродливого умника — претендента на ее руку. В ней совсем нет изображения зла (конфликт между персонифицированными Добром и Злом вообще не свойствен сентиментальной сказке). Зато появляется художественный психологизм — в изображении тайно страдающей Прекрасной Царевны и переживающего мучительные сомнения ее отца, Царя Доброго Человека. Все конфликты, даже военные, разрешаются согласно естественным понятиям о добре. Добро борется здесь не со злом, а с сомнением.

Сказки эпохи сентиментализма сегодня покажутся читателю наивными, смешными. Однако в детской литературе чувствительным сюжетам и беспредельно добрым героям всегда есть почетное место.

Благодаря литературе сентиментализма читатели младшего и среднего возраста получили произведения, пробуждающие не столько разум, как в литературе классицизма, сколько чувство. «Чувствительный человек», воплощавший добро и красоту, сделался нравственно-эстетическим идеалом детской литературы.

Итоги

- Процесс становления и укрепления светской культуры в XVII—XVIII веках привел к формированию сначала детской поэзии, затем прозы и драматургии.
- Переход от средневекового типа культуры к новому типу, осуществлявшийся в XVII—XVIII веках, вел к признанию в ребенке личности и к появлению в начале XIX столетия такой литературы для детей, которая способна доставить ребенку не только пользу, но и наслаждение.
- Классицистская идея просвещенного разума и сентименталистская идея чувствительного сердца были в равной степени полезны для развития русской детской литературы.
- Дидактические жанры детской литературы трансформировались под влиянием некоторых форм фольклора, к которому стали проявлять интерес писатели рубежа XVIII—XIX веков.
- Устное народное творчество, народный театр, народная книжность и собственно литература — важные источники литературы для детей, подготовившие почву для рождения детской книжности и питающие ее до нынешних времен.

ЛУБОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Лубочная литература, возникшая в конце XVII века, на протяжении XVIII—XIX веков была частью массовой культуры русского народа и занимала промежуточное положение между устным народным творчеством и книжной литературой[1]. Ее анонимные творцы выражали мысли и вкусы демократического большинства, и, как всякое народное творчество, лубочная литература нашла своих приверженцев среди детей и подростков.

Лубки — это печатные гравюры с картинками и текстом. Само по себе гравирование есть перевод подготовленных рисунков и текстов с бумаги на поверхность доски путем вырезания на ней углублений. После этапа гравирования изображение печатается на бумаге или ткани.

Темы русских лубков были самые разные: иллюстрации к библейским повествованиям, картины воинской славы, важные события, народные развлечения и обычаи, бытовые сценки, народный календарь, сказки, песни и даже политические сатиры (например, лубок «Мыши кота погребают» первоначально был сатирически направлен против Петра I, но со временем стал всего лишь безобидной детской сказочкой). Лубки соединяли в себе качества газеты и плаката, картины и книги, играя немалую роль в просвещении простого народа. С середины XIX века большим спросом пользовалась азбука в картинках; издатели печатали также лубки по мотивам басен Крылова, со стихами Пушкина, Лермонтова, Некрасова (часто без фамилий авторов), с народными песнями и городскими романсами. Популярны были и лубки с видами экзотических мест или изображением диковинных зверей — льва, слона, кита, мифических птиц — Сирина, Алконоста, Гамаюна, — с пояснительными подписями (вроде «Сильный зверь слон»).

По лубкам учились читать, ими украшали жилые покои не только простолюдины, но и дворяне. Нередко сюжеты черпались из переводных рыцарских романов: так появились герои зарубежного происхождения — Еруслан Лазаревич, Бова Королевич и др. Обрусев, они сделались персонажами лубочных книг (лубки на один сюжет сшивались вместе). В таких книгах печатались и народные сказки, например сатирическая сказка о Ерше Ершовиче,

[1] См.: *Балдина О.* Русские народные картинки. — М., 1972.

переиздававшаяся вплоть до середины XIX века. В «Коньке-горбунке» Петр Ершов нарисовал типичную для своего времени картину — вечерние посиделки с чтением лубочных сказок.

Лубки и лубочные книги оказали большое влияние на развитие литературы для детей, в особенности развлекательно-познавательной книги для малышей.

Народный театр — вид культуры, известный многим народам мира с древнейших времен. Происхождение его связывают с магическими обрядами и мистериями. В славянских и европейских странах подъем народного театра приходится на XV—XVII века, в XVIII—XIX веках настало его «золотое царство», он распространился повсеместно, а в XX веке вошел в сферу официального искусства[1].

Разнообразные формы народного театра подразделяют на драматургические (с участием живых актеров) и кукольные. *Народную драму* и кукольное представление объединяет искусство масок.

В России XVIII—XIX веков народный театр продолжал традиции скоморохов и вместе с лубочной литературой занимал важное место в праздничных забавах народа. Он является частью *народной смеховой*, или, как еще ее называют, *карнавальной культуры*. Народный театр служит связующим звеном между двумя формами существования культуры — официальной и неофициальной. Сюжеты из Священной истории, представлявшиеся в народном театре, разыгрывались в свете эстетических запросов народа; после «божественных» представлений обязательно следовали представления с грубым юмором.

На ярмарках в дощатых *балаганах* предлагались интереснейшие зрелища: цирковые номера, демонстрация восковых фигур и кукол-автоматов, различные «панорамы», драматические и кукольные спектакли. Новый аттракцион — синема (кинематограф) — поначалу собирал публику в балаганы, где зал отделялся занавесом от задника. В балаганах ставились сатирические, героико-романтические и бытовые драмы. Особенно популярны были пьесы о дураках, барах, разбойниках, смелом Ермаке, жестоком Царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе. Для балаганных представлений переделывались плутовские и рыцарские лубочные романы. Над входом в балаган на балконе-раусе стоял Балаганный дед: он зазывал публику, рассыпая шутки-прибаутки. Так называемые *деды*, наследники скоморохов, были профессиональными ярмарочными острословами; элементы их речи переняли поэты XX века, создавшие традицию веселых стихов для детей.

---

[1] *Официальное искусство* (светское и религиозное) противоположно неофициальному, или народному, карнавальному искусству. Первое возникает вместе с государством, второе зарождается в первобытном обществе.

Народная драматургия сохраняет связь с карнавальной мистерией и игрой: так, на Святки и Масленицу *ряженые* разыгрывают комические сценки. Участвующие в этой игре находят в ней освобождение от повседневных условностей. Они переодеваются чертом, козлом, медведем, «бабой», «мужиком», полицейским или милиционером и в обличии, пародирующем «нечистую силу», потешают «добрых людей». Обычай ходить толпой ряженых по дворам — лишь малая часть народной карнавальной культуры.

Связан с ряженьем и сформировавшийся в XX веке постфольклорный обычай приглашать к детям Деда Мороза и Снегурочку. Малыши воспринимают вечерних гостей с позиций мифотворческого сознания — взаправду. Они готовятся к встрече со своими добрыми и щедрыми божествами, разучивают стихи и песенки. Разыгрывается современная мистерия — с загадками, с троекратным «заклинанием» «Елочка, зажгись!», с хороводом вокруг елки. Развязкой действа является вручение подарков детям и прощание до следующего Нового года. Взрослые помогают малышам встретить Деда Мороза: ведь в три — шесть лет Новый год — и долгожданный праздник, и испытание способностей к общению.

Когда детям постарше открывается тайна ряженых Деда Мороза и Снегурочки, праздник из мистерии превращается в веселый музыкальный спектакль с играми. Впрочем, и для взрослых шутливым ритуалом стало исполнение двух песенок о елочке — Р. А. Кудашевой («В лесу родилась елочка...») и З. Н. Александровой («Маленькой елочке холодно зимой...»).

Встреча Деда Мороза и Снегурочки — популярная *драматическая игра*, сохранившая связь с обрядом (в эту игру играют только в новогодние дни), а также с народной драмой. Драматические игры отличаются от других видов игр наличием системы художественных образов и элементов искусства — стихов, песен, танцев.

Традиции народной драмы положены А. Н. Островским в основу его пьесы «Снегурочка». Этим традициям следуют детские писатели в работе над «новогодними» пьесами и сценариями, образующими ныне большой тематический пласт детской литературы.

Народный кукольный театр еще более условен, нежели народная драма и драматическая игра. В нем живое показывается через неживое — куклу.

Куклы известны человечеству не менее четырех тысяч лет. Основные виды их — обрядовые, потешные, декоративные, театральные.

Примерами современных *обрядовых кукол* могут служить пугало (его функция — быть охранительным духом летнего сада или огорода) и снеговик — зимний дух двора. Пугало подвижно, а снеговик статичен. Обрядовая кукла может быть маленькой, как лесовик, — всего с шишку, обернутую мхом и перевязанную тра-

винкой. А может быть выше человека, такова Масленица — чучело из соломы, обряженное в женское платье. Маленькие соломенные девы (стригушки) делаются из пучка царь-колосков (с раздвоенными стеблями); они способствуют будущему урожаю. Стригушки пляшут под ударами ладони по столу. Хранить их нужно на окне или между рамами — они забирают влагу.

Обрядовые куклы, начиная с Серебряного века, привлекали внимание писателей. Они встречаются в произведениях А. М. Ремизова, А. Н. Толстого. Полюбился детям домовенок Кузька, похожий на веник, — персонаж из одноименной сказки Т. И. Александровой.

Обрядовые куклы — предки *потешных кукол* — игрушек. Эта связь отчетливо прослеживается в некоторых фольклорных сказках. Например, в сказке «Василиса Прекрасная» мать, умирая, передает восьмилетней дочери куклу и наказывает: «Береги ее, держи всегда при себе и никому не показывай, а когда приключится какое горе, дай ей поесть и спроси у нее совета». Дух предка обитает в такой кукле. Потешные куклы вызвали к жизни множество любимых детьми литературных героев — Стойкого оловянного солдатика, Крокодила Крокодиловича, Винни-Пуха и др.

Декоративные куклы (их еще называют интерьерными) — вид авторского творчества. Они не относятся к народной традиции, потому что несут чисто эстетическую функцию. Здесь искусство рафинируется и застывает, чтобы в будущий момент развития культуры послужить материалом для образования нового художественного феномена.

Самый сложный вид кукол — *театральные куклы*. В основе их концепции лежит принцип двойного замещения: с одной стороны, они замещают реальных или вымышленных персонажей (например, Царь Ирод и Смерть), а с другой — актеров. Внешность и принцип *анимации* (одушевления) куклы нераздельны с ее характером. Русский филолог и культуролог Ю. М. Лотман писал: «Специфика куклы как произведения искусства... заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне театра живых актеров. Поэтому если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения. Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства. Поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, с другой, легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту. Кукольный театр обнажает в театре театральность»[1].

В концепцию народного кукольного театра входят метафора, ирония, пародия. По традиции все его представления называются

[1] *Лотман Ю.* Куклы в системе культуры // Декоративное искусство. — 1978. — № 2. — С. 37.

комедиями, хотя кроме собственно комедий это могут быть трагедии, драмы, фарсы, балеты, оперы, пантомимы[1].

Многие народы имеют свои кукольные театры. Древнейшие из таких театров — индийский, греческий, турецкий, армянский, узбекский, китайский. В Европе и на Руси искусство играющих кукол распространилось в Средние века.

Каждый театр обладает национальными особенностями. Во многих дан взгляд на инородцев. Так, в русском театре есть Цыган, в узбекском театре — Абрам-мужик — русский крестьянин и Виноградов — кукла, изображающая санитара из русской больницы.

Вместе с тем театры имеют и много общего. Бродячие кукольники переносили из страны в страну персонажей, сюжеты, само устройство театра. Так, у русского Петрушки оказалось много «братьев» в разных странах. В Испании — Дон Кристобаль, в Германии и Австрии — Гансвурт («Иван-колбаса») и Касперле, во Франции — Полишинель, в Англии — Панч («Удар» или «Пинок»), на Украине — Запорожец, в Белоруссии — Матей, в Польше — Копленяк («Забияка»), в Румынии — Василаке, в Венгрии — Витязь Ласло, в Чехии — Пимперлэ и Кашпарек, в Иране, Узбекистане, Туркмении — Палван Качаль («Плешивый богатырь»), в Турции — Карагёз («Черный глаз»), в Ливии — Кариус, в Египте — Арагоз. Есть предположение, что «отцом» всех этих весельчаков выступает индийский персонаж.

Ближайшим же «родственником» Петрушки является итальянская кукла Пульчинелло: в XIX веке в русском театре они составляли комическую пару «господин и слуга». Ф. М. Достоевский восхищался ими:

> ...Почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело, — и детям, и старикам? Но и какой характер, какой цельный художественный характер! Я говорю про Пульчинеля... Это что-то вроде Дон-Кихота, а в палате (в закрытом помещении, куда пускали за деньги. — *И. А.*) и Дон Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен, как он... не хочет верить злу и обману... как быстро гневается и бросается... на несправедливости и тут же торжествует, когда кого-нибудь отлупит палкой. И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка, как он обманывает его, подсмеивается над ним, а тот и не примечает. Петрушка... вроде совершенно обрусевшего Санхо-Пансы и Лепорелло, но уже совершенно обрусевший и народный характер («Дневник писателя»).

В «родстве» с Петрушкой Буратино — итальянская кукла, носящая имя актера-флорентийца, жившего в конце XVI в. Кроме того, итальянское слово *burattini* означает перчаточные куклы. Русский

---

[1] См.: *Голдовский Б. П.* Куклы: Энциклопедия. — М., 2004; Народный театр / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. — М., 1991.

Буратино — самостоятельный образ, созданный А. Н. Толстым по мотивам сказки К. Коллоди о деревянной кукле Пиноккио.

Происхождение имени самого знаменитого персонажа русского кукольного театра — Петрушки (или Петра Ивановича Уксусова, или Ваньки Рататуя) связывают с Пьетро Мирро, актером-скрипачем итальянской *комедии дель арте*[1], забавлявшим в роли Педрилло императрицу Анну Иоанновну. Персонаж Педрилло был настолько популярен, что попал в лубочные картинки.

Из комедии дель арте пришел в русский кукольный театр и слуга Арлекин — плут и лентяй.

Первая часть кукольного представления всегда была религиозного содержания: давалась «комедия» на библейский сюжет — «Авраам и Исаак», «Избиение младенцев царем Иродом», «Поклонение волхвов» и др.

Вторую часть составляли комические сценки, веселые танцы и прочие полные эксцентрики номера, вызывавшие хохот зрителей. Это мир разудалого Петрушки с дубинкой. Два веселых Арапа исполняли негритянский танец. Такого Арапа рядом с буквой А изобразил художник Александр Николаевич Бенуа (1870—1960), поклонник играющих кукол, в начале своей знаменитой рисованной «Азбуки».

Детский театр Петрушки в XX веке состоял из следующих кукол: помимо самого Петра Ивановича Уксусова это Дама, Черт, Доктор, Цыган, два Арапа, Милиционер. В наборе XIX века были еще Барин, Поп, Смерть, а Милиционера заменял Полицейский.

Еще одна форма кукольного театра — *вертеп* (*древнеслав.* — «пещера»). Он получил распространение на Украине и в Белоруссии в XVI—XVII веках и оттуда пришел в Россию. По виду это яшик с двумя «этажами», открытый со стороны зрителей; его крыша — купол с православным крестом. В куполе сделана прорезь в форме Вифлеемской звезды: там зажигается свечка; зрители же смотрят действо из темноты. Устройство этого маленького театра предназначено для разыгрывания *вертепной драмы*. Сюжет ее всего один — рождественский. В верхнем «этаже» разыгрываются идеальные сцены — рождение Христа, поклонение волхвов. Здесь на синем заднике сияют золотые звезды. Нижняя часть отведена для сцен «низменных», она декорирована как дворец царя Ирода. Он узнает от волхвов о рождении Царя Иисуса и приказывает перебить всех младенцев, но в конце концов Смерть косой отсекает ему голову, а Черти утаскивают тело в преисподнюю. Вертепщики (обычно школяры и бурсаки) поют все роли; по сути, вертепная пьеса — это маленькая трагическая опера. После вертепной драмы разыг-

---

[1] *Комедия дель арте* — театральный жанр, сформировавшийся в Италии во второй половине XVI века; его особенностью было наличие постоянных персонажей (или «масок»), утрированных социально-психологических типов.

рываются обычные народные комедии с участием Петрушки. Писатель Н. А. Полевой (1796—1846) оставил воспоминания о детском празднике с вертепом:

Боже мой! С каким, бывало, нетерпением ждем мы Святок и вертепа! С наступлением вечера, когда решено «пустить вертеп», мы, бывало, сидим у окошка и кричим от восторга, чуть только в ставень застучат, и на вопрос наш: «Кто там?» — нам отвечают: «Пустите с вертепом!» Начинаются переговоры: «Сколько у вас кукол? Что возьмете?» Представители отвечают, что кукол пятьдесят, шестьдесят, одних чертей четыре, и что у них есть скрыпка, и после вертепа будет комедия... И вот несут вертеп, ставят полукругом стулья; на скамейках утверждается самый вертеп: раскрываются двери его — мишура, фольга, краски блестят, пестреют; является первая кукла — Пономарь, он зажигает маленькие восковые свечки, выбегает Трапезник, с кузовом, и просит на свечку. Один из нас с трепетом подходит и кладет в кузов копейку. Пономарь требует дележа; сыплются шутки, начинается драка... И вот — заскрипела скрыпка; раздались голоса — являются Ангелы и преклоняются перед яслями при пении:

Народился наш Спаситель,
Всего мира искупитель.
Пойте, воспойте
Лики, навеки
Торжествуйте, ликуйте,
Воспевайте, играйте!
Отец будущего века
Пришел спасти человека!

...Думаю, что и теперь я наполовину еще припоминаю все вертепные псалмы. И каких потрясений тут мы ни испытывали; плачем, бывало, когда Ирод велит казнить младенцев; задумываемся, когда Смерть идет, наконец, к нему при пении «Кто же может убежати в смертный час?» — и ужасаемся, когда открывается ад; черные, красные Черти выбегают, пляшут над Иродом под песню «О, коль наше на сем свете житие плачевно...», и хохочем, когда вдова Ирода, после горьких слез над покойником, тотчас утешается с молодым генералом и пляшет при громком хоре: «По мосту, мосту, по калинову мосту!»

Комедия после вертепа составлялась обыкновенно из пантомимы самих вертепщиков: тут являлся род Скапена-слуги, род Оргона-барина, Немец да Подьячий; разговор состоял из грубых шуток, импровизировался, и обыкновенно слуга, бывало, при всех обманывает, бьет Немца и дурачит Подьячего.

Кукольный народный театр был прародителем и домашнего, и авторско-профессионального кукольных театров, а также кукольной мультипликации. Знакомые всем в России куклы Хрюша и Степашка каждый вечер разыгрывают свои короткие интермедии в телепередаче «Спокойной ночи, малыши!»; они потомки старинных персонажей импровизационной кукольной комедии дель арте.

В культуре детства XVIII — XIX веков развивалась традиция *домашних театров*, в которых актерами-кукловодами были дети. Театр марионеток был подарен бабушкой И. В. Гёте, главные уроки декламации, сочинительства, актерско-постановочного мастерства будущий гений получал с помощью своих кукол. Был подобный театр и у М. Ю. Лермонтова в имении бабушки. Известно, что в немецких домах популярностью пользовалась постановка «Давида и Голиафа», а в русских ставились басни Крылова, «Золушка», «Дочь Фараона», «Мальчик-с-пальчик», «Красная Шапочка».

А. Н. Бенуа считал кукольный театр «самым чистым», «самым детским» театром, он предрекал ему будущее большого искусства. Кукольным театром увлекались философ П. А. Флоренский, художники В. Д. Поленов, В. А. Серов, З. Е. Серебрякова, режиссеры Вс. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, Г. М. Козинцев, писатели А. А. Бестужев-Марлинский, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский, Н. С. Гумилев, А. Н. Толстой, А. И. Куприн, Ю. К. Олеша, С. Я. Маршак, Е. Л. Шварц. Искусство играющих кукол любили французская писательница Жорж Санд, английские романисты В. Скотт, Ч. Диккенс, немецкий сказочник Э. Т. А. Гофман, бельгийский поэт М. Метерлинк. Австрийский композитор Й. Гайдн писал кукольные оперы, его «Детская симфония» часто используется при постановках. Русский композитор С. Н. Прокофьев сочинил кукольную оперу «Петя и Волк».

Крупнейший в мире кукольный театр находится в Москве, его организовал в 1931 году Сергей Владимирович Образцов (1901 — 1992).

Сегодня кукольные представления активно используются не только для удовлетворения эстетических потребностей детей и взрослых, но и в образовательных и психотерапевтических целях. Методами куклотерапии проводят реабилитацию больных детей. Кукла, управляемая актером-психотерапевтом, помогает ребенку, лежащему в больнице или хосписе, восстановить или сохранить личность.

Основными зрителями р а й к а были дети. В ящике с просмотровыми окошками сменялись намотанные на валики лубочные панорамы Везувия, далеких городов, знаменитых сражений, царских праздников и т. п. Держатель райка сыпал рифмованными прибаутками, комментируя картины.

Любое торжище превращалось в своеобразный театр благодаря *выкрикам и прибауткам торговцев и ремесленников*. Вот как зазывал покупателей торговец игрушками:

Вот они, вот они!
Детские подарки
Красивы и ярки!
Дудки! Хлопушки!
Бубны! Побрякушки!
Налетай, выбирай!
Выбирай! Забирай!
Вот они, вот они!

Рифмованная, полуипровизационная речь держателей райка, балаганных зазывал, язык народных драм и мистерий получили название *раешного стиха*. В народных драмах, вертепных комедиях звучали песни, романсы, представления являли собой причудливую смесь стилей — «культурных» и площадных. За два века в народном театре выработались приемы, позволявшие стойко удерживать внимание зрителей: наглядное изображение сильных страстей, быстрая смена действия, близкий народному сознанию социальный, бытовой или исторический конфликт, вставные номера — пение, танцы, драки, шутки.

Долгое время народная театральная жизнь считалась грубой, низкой, профанирующей «цивилизованный» театр и «серьезную» драматургию. Однако наиболее чуткие к народному искусству поэты — Пушкин, Ершов — и самую грубость фольклорного театра обратили в высокое искусство. В начале XX века традиции фольклорного театра были востребованы в создававшемся русском детском театре. Влияние народного театра сказалось и на детской литературе XX века, особенно в поэзии, в жанре литературной сказки. Достаточно вспомнить общеизвестную классику — «Муху-Цокотуху» Чуковского, «Кошкин дом» Маршака. Современные детские театры охотно ставят спектакли по пьесам, сохранившимся в записях собирателей фольклора.

Итоги

- Влияние фольклора на развитие детской литературы во многом обусловлено массовым распространением в XVIII—XIX веках лубочной литературы и народного театра.
- Лубочная литература и народный театр имели самостоятельное значение в жизни детей.

РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

Рубеж XVIII—XIX веков был для русской культуры эпохой переходной. Русские дворяне причину Великой Французской революции (1789—1794) нашли в идеях Просвещения и пересмотрели их. Среди них началось движение *любомудрия* (свободомыслия): новыми ориентирами культурного развития стали народ и личность. Разочарование в просвещенном разуме сменилось упованием на чувство, возвращающее человека к истокам существования — природе, родине, народу, семье. После Отечественной войны 1812 года сентиментальное миропонимание начало дополняться романтическим: обнаружились противоречия между личностью и народом, обострилась проблема равновесия между национальной самобытностью и европеизмом русской культуры (это равновесие было поколеблено реформами Петра I), писателям пришлось определяться с выбором путей развития русского литературного языка. Подавление декабризма привело к изменению всей системы воспитания и образования в стране.

Главным вопросом, стоявшим перед русской литературой того времени, был вопрос о народности. Народность — понятие широкое, исходящее из внутренней идеи произведения, оно подразумевает прежде всего выражение в произведении «народного духа». Истинная народность отлична от «народного стиля», касающегося только формы, внешних деталей.

Требование народности в полной мере относилось и к детским книгам. Доставшиеся в наследство от прошлых времен детские книги, равно как и переводные, не могли отвечать возросшим запросам педагогов, родителей. Перед отечественной культурой встала насущная задача создать такую литературу для детей, которая отвечала бы современным философско-эстетическим и педагогическим идеям. Именно в первой половине XIX века были заложены традиции той детской литературы, что сохраняет свою значимость для нынешних новых поколений детей.

Смешение различных тенденций классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма дало необыкновенно богатую палитру как во взрослой литературе, так и в детской. Романтический тип творчества, характерный преимущественно для 20—30-х годов XIX века, навсегда остался ведущим в литературе для детей. В произведениях романтического направления обычно противопостав-

ляется обыденная жизнь некоему возвышенному идеалу, пошлый рассудок — мечтательной душе, и, в частности, ограниченное сознание взрослых — свободе «сверхчувств» детей. Писатели-романтики первые ввели в русскую литературу психологически очерченный образ ребенка, они угадали в мире детства целый поэтический мир.

Большое влияние на культуру детства оказали *салоны*, вошедшие в моду на рубеже XVIII—XIX веков. Для детей устраивались праздники, ставились спектакли с их участием, они декламировали стихи и музицировали перед искушенными в искусстве взрослыми. Так, лицеист Александр Пушкин выступал на празднике в Павловске по случаю встречи военного триумфатора Александра I.

Развитию детской литературы способствовало и распространение закрытых учебных заведений, в программу которых входила не только литература, но и начатки писательских навыков. В кадетских корпусах зародилась традиция ученических журналов. Учащиеся могли рассчитывать на поддержку своих творческих опытов. К становлению юного Пушкина были причастны В.Л.Пушкин (его дядя — известный поэт), Н.М.Карамзин, В.А.Жуковский, Д.В.Давыдов, Г.Р.Державин и др.

Новая традиция *альбомов* привела к появлению особого жанра послания — от взрослого к ребенку. Поэты сохранили старую традицию писания стихов-обращений от имени детей ко взрослым, но наряду с официозом в панегириках-посланиях зазвучали мотивы интимно-семейные. Новые формы культуры детства сочетались с развитием литературы для детей, способной органично вписаться в жизнь общества.

Поэзия для детей все дальше уходила от барочно-классицистских литературных канонов и приближалась к канонам народной песенной поэзии. Создавался образ детства с четкими национальными чертами, растворялись признаки сословной принадлежности ребенка:

Нагулялся, друзья!
Позаиндевел я.
А спасибо зиме:
С ней живей и бодрей.
Пободрей, поживей,
Веселей на уме!

(*Б.М.Федоров, «Мороз», 1828*)

Сформировались каноны образа русского детства — изображение зимы, деревенской жизни и народных забав, чувствительного и доброго ребенка.

Сохранились жанры школьно-гимназической поэзии — ода, гимн, эпитафия, послание, стихи на случай. Наиболее распрост-

раненными жанрами были песня, элегия, стихотворный рассказ, шутливые стихи.

Среди художественных жанров детской литературы наибольший расцвет переживала литературная сказка — стихотворная, прозаическая и драматическая. В сказках наиболее полно выразился русский романтизм с его обращенностью к устной народной поэзии, к внутреннему миру человека. Воздействие народной сказки на сказку литературную было сильно как никогда прежде, но при этом писатели-сказочники уходили от простого подражания народной фантазии, желая создавать творения, не уступающие в совершенстве фольклору.

Рассказы для детей тяготели к союзу познавательности и нравоучительности, постепенно становясь все более реалистичными, ибо освобождались от грубых форм назидания.

Авторы искали путь создания универсальной книги для ребенка, в которой художественный образ был бы плотью и кровью научного знания, весь мир представал бы в своем нерасчлененном единстве и живости, а читатель постигал этот мир сначала сердцем, а потом уже разумом. Этот поиск связан в первую очередь с именем Владимира Федоровича Одоевского.

Получали все более широкое распространение детские научно-популярные издания — журнальные публикации, книги с описаниями путешествий, красочные альбомы... Особенно значительны были достижения в популяризации отечественной истории.

Много выходило книг и статей религиозного содержания: адаптированные жития святых, пересказы Библии, повести о первых христианах и т. п.

Делала первые робкие шаги драматургия для детей: специфика этого рода литературы еще долгое время представляла большую трудность для детских писателей. Однако басни, утвердившиеся в круге детского чтения и в домашних детских спектаклях, до известной степени восполняли этот пробел.

Важнейшим достижением детской литературы первой половины XIX века нужно считать обретение своего языка, рожденного живой стихией разговорной речи, облагороженного высочайшим вкусом поэтов, прежде всего гениального Пушкина. И сегодня язык пушкинских сказок остается эталоном для детских писателей.

Большое количество переводных книг для детей пока не переходило в художественное качество. По большей части переводы были весьма приблизительны и лишь увеличивали недостатки и без того слабых оригиналов. Вместо более или менее точных переводов детям предлагали адаптированные переложения. Правда, и на этом пути были немалые обретения. Так, Жуковский в своем творчестве заложил традиции перевода и переложений для детей.

Развитие детской литературы шло в русле «большой» литературы и педагогики. Крупнейшие писатели «золотого века» обраща-

лись к творчеству для детей только в тех случаях, когда жизненные обстоятельства или философские воззрения приводили их к педагогике. Антоний Погорельский, В. А. Жуковский, А. О. Ишимова, В. Ф. Одоевский, С. Т. Аксаков и другие писатели оставили значительный след в детской литературе именно благодаря счастливому соединению двух страстей — к литературе и к воспитанию детей. Большая же часть произведений, ныне принадлежащих юным читателям, адресовалась взрослым (как, например, сказки и стихи Пушкина, «Конек-горбунок» Ершова). Ориентирами для культуры были идеалы просвещенного гуманизма, демократизма и патриотизма.

Огромным достижением можно считать появление теории и критики детской литературы — в статьях ведущего критика первой половины XIX века Белинского. Им было доказано, что детская литература есть высокое искусство, к которому приложимы строгие критерии народности, гуманизма, образности, что детская книга должна служить не только предметом развлечения или обучения, но важным средством духовного развития ребенка. Он провозгласил лозунг литературы для маленьких читателей: «Минуя разум, через сердце», указал признаки, по которым узнается псевдолитература, и описал вред, наносимый ею ребенку.

Так был сделан важный шаг к созданию литературы художественной, занявшей место рядом со старшей по возрасту учебно-познавательной литературой. Так была поставлена высокая планка для детских писателей следующих эпох.

ПОЭЗИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Иван Андреевич Крылов

Творчество И. А. Крылова (1769—1844) можно рассматривать и в составе литературы XVIII века, в котором прошла почти половина его жизни и к которому относится расцвет его сатирической драматургии и публицистики. Но как «детский» поэт Крылов принадлежит XIX веку: басни, прочно вошедшие в круг детского чтения, он стал писать во второй половине жизни.

Детство Крылова прошло в Твери, в небогатой дворянской семье, в близком общении с народом. На веселых народных гуляньях мальчик вслушивался в острые словечки и шутки, смеялся над язвительными анекдотами о чиновниках-взяточниках, над историями о хитрых мужичках.

Очень рано Крылов начал чиновничью службу, еще в родном городе Твери, и затем продолжил ее в Петербурге. В пятнадцать лет он приступил к «изобличению пороков», написав комическую оперу «Кофейница», а в 1789 году, в двадцать лет, стал издавать свой журнал «Почта духов».

Богатый жизненный опыт, острая наблюдательность и огромный поэтический талант легли в основу творчества Крылова-баснописца. Первая его басня «Дуб и трость» была опубликована в 1806 году; вскоре стали один за другим выходить небольшие сборники. И с тех пор басни Крылова прочно утвердились в чтении детей.

Басня, как известно, относится к сатирическому жанру, истоки которого уходят своими корнями в глубокую древность. Тогда басня представляла собой маленький нравоучительный рассказ или притчу, в которых обычно действовали наделенные человеческими чертами животные, реже — люди. Древнейший дошедший до нас свод таких произведений — индийский сборник «Калила и Димна». Он назван именами главных персонажей — двух шакалов. С Востока этот жанр перекочевал в Древнюю Грецию. Здесь, хотя басня существовала и до этого — с VI века до н.э., ее обычно связывают с именем Эзопа.

Множество произведений подобного рода получили распространение как «эзоповы басни», хотя значительная их часть и носила явно фольклорный характер. Вот характерный пример: «Лиса ставила в упрек львице то, что она за всю жизнь родит лишь одного детеныша. "Одного, — сказала львица, — но льва"». Да и сам Эзоп стал в Древней Греции фольклорным персонажем: фригийский раб, безобразный горбун и сочинитель ядовитых историй. Существует и сказание о смерти Эзопа: его сбросили со скалы дельфийские жрецы, которых он упрекал в корыстолюбии. А бог Аполлон за это покарал город чумой. Исследователи, однако, не исключают мысли, что сочинитель басен существовал реально, был личностью исторической.

Из Древней Греции басни попали в Древний Рим. Здесь их сюжеты оживали в творчестве Федра. А в Европе этот жанр литературы широко распространился в Средние века. При этом развитие получили басни, в которых действовали животные — ворона и лисица, волк и ягненок и т. п. В XVIII веке поэтическую переработку сюжетов многих эзоповых басен совершил во Франции Жан Лафонтен (1621 — 1695). Он использовал классические сюжеты для выражения своего отношения к актуальным для его времени проблемам.

У Лафонтена брали сюжеты для своих басен русские поэты Кантемир, Тредиаковский, Сумароков, Хемницер, Дмитриев, Измайлов, Крылов...

Басни Крылова содержат целый нравственный кодекс, на котором дети воспитывались поколение за поколением. Из множества басен Крылова по крайней мере десяток входит в память с самых ранних лет. В основном это те из них, в чеканных строчках которых содержатся простые, но важные житейские истины. «А вы, друзья, как ни садитесь, / Всё в музыканты не годитесь» — о чем это? Да, конечно, о незадачливых людях, дела не знающих, под-

меняющих его суетой и болтовней. Ребятишкам в науку — без назойливых нравоучений и весело.

У современников особенным успехом пользовались басни, где Крылов вскрывал общественные язвы. Демократизм пронизывал всю систему его взглядов и определял объекты и проблематику его сатиры. Художественное мышление Крылова близко по духу традициям устной народной сатиры.

В басне «***Осел***» как бы загадывается загадка: в росте ли дело или в чем-то другом? Подтекст басни раскрывается впрямую в ее итоговой моральной сентенции: не спасут высокий рост или высокий чин, коль низка душа. В басне «***Лиса-строитель***» рассказывается, как Лев, чтобы обезопасить свой курятник от воров, поручил соорудить его великой мастерице — Лисе; курятник выстроен на загляденье, да только куры пропадают пуще прежнего: Лиса «свела строенье так, / Чтобы не ворвался в него никто никак, / Да только для себя оставила лазейку».

Немало произведений посвятил баснописец взяточничеству, поскольку оно было характерным явлением его времени — эпохи всевластия чиновничества. В их числе — «***Крестьяне и Река***». Мелкие мздоимцы в ней сравниваются с речками и ручейками, что, разливаясь, причиняют крестьянам немало бед. Когда же пострадавшие пришли просить управы у большой реки, в которую впадают меньшие, то увидели: «половину их добра по ней несет». Точно так же, как и в мире чиновников.

Развивая традиционные признаки жанра (аллегоризм персонажей, смысловую двуплановость повествования, конфликтность ситуации, моральную сентенцию), Крылов превращал свои басни в маленькие художественные шедевры с гибким ритмом, живым разговорным языком, юмором. К тому же в них иносказательно, но остро изображались конкретные пороки действительности, что делало их художественной публицистикой. Каждая басня Крылова была откликом на современные ему события. Именно в этом состояла ее новая эстетическая функция.

На истинное происшествие с Александром I намекала басня «***Рыбья пляска***». Мужик, «наудя рыб», жарит их на костре. В это время появляется грозный Лев, желающий узнать, как живется его подданным. «Здесь не житье им — рай», — отвечает Мужик. «Да отчего же, — Лев спросил, — скажи ты мне, / Они хвостами так и головами машут?» Но, услышав, что это от радости, вполне удовлетворился ответом. Бдительная цензура усмотрела здесь намек на царя, и басню пришлось переделать. Но доставалось от Крылова и самой цензуре, например, в невинной на первый взгляд басне о Соловье, которому «худые песни... в когтях у Кошки».

В басне «***Листы и корни***» народ сравнивается с корнями могучего дерева. Листья шумят: мы, мол, «краса долины всей» и лишь нам обязано дерево своей славой. На эту хвастливую речь отвечает

смиренный голос из-под земли: «Примолвить можно бы спасибо тут и нам». А когда возмущенные листья восклицают: «Кто смеет говорить столь нагло и надменно!» — то слышат в ответ: «Мы те... / Которые, здесь роясь в темноте, / Питаем вас. Ужель не узнаете? / Мы — корни дерева, на коем вы цветете...»

Реальная действительность явственно проступает и в таких широко известных, хрестоматийных баснях Крылова, как «Тришкин кафтан», «Демьянова уха», «Лебедь, Щука и Рак», «Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей» и др. Прямым откликом на события Отечественной войны 1812 года были басни «Кот и Повар», «Ворона и Курица», «Волк на псарне», «Раздел», «Щука и Кот». Содержание их настолько тесно связано с конкретной исторической ситуацией, что они стали своеобразной энциклопедией народной войны против иностранного нашествия. Крылов отразил в них народный взгляд на события. Успеху этих басен непосредственно в годы войны способствовало то, что Крылов придал традиционному жанру особую масштабность исторического взгляда. Возникла пафосность стиля, ранее не свойственная жанру, но столь органичная для произведения с четко выраженной патриотической направленностью:

Когда Смоленский князь,
Противу дерзости искусством воружась,
Вандалам новым сеть поставил
И на погибель им Москву оставил...

В басне «***Кот и Повар***» отразилось владевшее тогда народом и армией возмущение нерешительностью правительства и императора в противостоянии притязаниям Наполеона («Досадно было, боя ждали», — писал об этом Лермонтов в «Бородино»). Крылов сам передал Кутузову рукописный текст басни «Волк на псарне». В те дни огромным успехом пользовались лубки, созданные по мотивам крыловских басен.

Белинский говорил о «неисчерпаемом источнике русизмов» в баснях Крылова. Емкость слова, лаконизм, естественность речи приближают их язык к афористичности народных пословиц. Многие меткие фразы и выражения из крыловских басен вошли в разговорный обиход наравне с пословицами: «Услужливый дурак опаснее врага», «А Васька слушает да ест», «Худые песни Соловью в когтях у Кошки» и пр.

При этом подлинно народный язык — точный, гибкий, яркий — отлично воплощался в стихотворном размере, которым писал Крылов. Он в совершенстве владел ямбом — этим основным размером русского стихосложения XIX века — и сделал его основой своих басен. Для этого понадобилась кроме неповторимого таланта и творческая «хитрость»: Крылов отказался от равного числа ударных слогов в каждой строке. И хотя основоположником

русской басни по справедливости следует считать Сумарокова, создавшего и жанровую форму (живая бытовая сценка), и стихотворную («вольный», разностопный стих), но достигла высокого художественного совершенства басня под пером Крылова.

Баснописец создавал картины, полные не только мудрости и достоверности, но и ярких красок. «У него живописно все, — восхищался Гоголь, — начиная от изображения природы, пленительной и грозной и даже грязной, до передачи малейших оттенков разговора». По форме большинство басен Крылова представляют собой миниатюрные пьесы со всеми чертами драматического действия. Вспомним хотя бы басни «Волк и Ягненок» или «Демьянова уха». В них — точная обрисовка характеров, живой и остроумный диалог, быстрое развитие действия, а слова от автора напоминают сценические ремарки, поясняющие ход действия. Поэтому их часто инсценируют на протяжении уже почти двух веков.

Живая стихия крыловского языка открывала перед русской литературой плодотворный путь сближения с народной речевой культурой. Исследователи видят в творчестве Крылова и зарождение реализма, что проявляется, в частности, в характере комического (по определению Гоголя, это «смех сквозь слезы»).

Басни успешно прошли через несколько исторических эпох, не теряя популярности и тем подтверждая свою нужность обществу. Это явление искусства, заслужившего право на поучение.

Детское сознание легко усваивает нравственные нормы и истины, изложенные языком басен. «Нет нужды говорить о великой важности басен Крылова для воспитания детей, — писал Белинский. — Дети бессознательно и непосредственно напитываются из них русским духом, овладевают русским языком и обогащаются прекрасными впечатлениями единственно доступной им поэзии».

Василий Андреевич Жуковский

В. А. Жуковский (1783—1852) был внебрачным сыном тульского помещика А. И. Бунина и турчанки Сальхи (ставшей пленницей во время русско-турецкой войны). Способности к сочинительству проявились у него рано. В восемь лет он написал две пьесы из истории Древнего Рима — для постановки силами детей на домашней «сцене». Мальчику было дано прекрасное воспитание и образование, что в соединении с талантом позволило ему легко взойти на русский Парнас. Жуковский был тепло принят в высшем свете.

В личности поэта проявился идеальный образ русского человека эпохи Александра I. Среди современников он имел славу человека доброго, отзывчивого к чужим бедам и тонкого ценителя изящных искусств, в особенности литературы. Чуждый политике и каким-либо бурным страстям, сторонник «просвещенной» мо-

нархии и глубоко верующий христианин, он не разделял взглядов декабристов, что не мешало ему неоднократно просить государя о помиловании ссыльных.

Признанный преемник Державина и глава русской поэзии 1800–1810-х годов, он первым признал гениальность юного Пушкина: «По данному мне полномочию предлагаю тебе место на русском Парнасе. И какое место, если с высокостию гения соединишь ты высокость цели!» — писал поэт «милому брату по Аполлону». Он принимал трогательное участие в жизни Пушкина, улаживал его конфликты с царем, предупреждал дуэли, был одним из самых внимательных и благожелательных его читателей и собеседников. По существу, он, как учитель, любовно взращивал величайшего русского поэта, внушал ему первую заповедь искусства: «Талант ничто. Главное: величие нравственное». Отношение Пушкина к старшему другу было полнее всего высказано в стихотворении «К портрету Жуковского» (1818).

Еще в молодости увлекшись литературой сентиментализма и предромантизма, Жуковский оставался верен ей до конца. Жизнь идеальной души, тайны природы, опоэтизированная история — основные темы его творчества.

Первым среди русских поэтов Жуковский начал употреблять слова в необычном, отличном от словаря, значении, переставлять их в непривычном порядке, добиваясь, чтобы читатель воспринимал впечатление раньше точного смысла:

Зелень нивы, рощи лепет,
В небе жаворонка трепет,
Тёплый дождь, сверканье вод, —
Вас назвавши, что прибавить?
Чем иным тебя прославить,
Жизнь души, весны приход?

(*«Приход весны»*, *1831*)

Баллады, сказки, переводы. У Жуковского мало оригинальных произведений; бóльшая часть — это переводы и переложения произведений, чем-то затронувших его воображение. Переводя, Жуковский не слишком заботился о точности деталей, главным для него было выразить художественное совершенство оригинала, поэтому его переводы стали значительными событиями в русской литературе. Особенно известны в детском чтении баллады Жуковского, восходящие к поэзии немецкого романтизма: «Людмила», «Светлана», «Ивиковы журавли», «Кубок», «Рыбак», «Лесной царь».

Стихотворение ***«Лесной царь»***, перевод баллады И. В. Гёте, было опубликовано в четвертой книжке сборника «Für Wenige. Для немногих» (1818), адресованного поэтом Великой княгине Александре Федоровне, будущей императрице. Молодая немка изучала

русский язык, и Жуковский использовал перевод в учебных целях. К тому же гётевская баллада, имевшая несколько музыкальных версий, была одним из ее любимых немецких романсов.

Фольклорной основой баллады является северное поверье об эльфах, похищающих детей для увеличения своего народа. Гёте написал балладу под впечатлением ночной скачки с семилетним мальчиком, сыном дружившей с ним женщины. Жуковский — под впечатлением смерти сына-малютки в семье друзей. Гёте выразил собственный страх за ребенка. Жуковский хотел, чтобы его «Лесной царь» послужил утешением родителям.

Немецкая баллада страшнее русской; Жуковский смягчил сумрачность тона, устранил возможность эротического восприятия читателем мотива любви короля эльфов к ребенку. Романтизм Гёте тяготеет к барочно-готической традиции сюжетов о похищении невинности смертью. Для русского поэта характерно сентиментально-романтическое понимание красоты и смерти. Ночной лес, Лесной царь и его дочери — все эти образы прекрасны, их череда подготавливает появление в финале образа мертвого младенца на руках отца, и этот образ производит сильнейшее эстетическое воздействие.

Тайна лесной встречи остается тайной у обоих поэтов. У Гёте она ужасная, давящая, касается и героев, и читателя. В трактовке Жуковского это тайна прекрасной смерти, подобной сну или предельному очарованию фантазией, искусством. Недаром русский поэт накладывает на звук конского топота звуки колыбельной:

Ко мне, мой младенец:
В дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать;
Играя, летая, тебя усыплять.

Поэтический мир полон разнообразного шума и движения, каждый его элемент движется по-своему, но согласованно с целым: скачет вперед конь, проносятся мимо деревья, вихрятся неясные фигуры, мелькают лица. Остановка движения в финале рождает бурю в душе читателя.

Обе баллады вошли в круг детского чтения, их много раз сравнивали. Особенно интересный, хотя и не бесспорный очерк принадлежит М. И. Цветаевой («Два "Лесных царя"», 1933)[1].

Благодаря сентименталисту Карамзину и романтику Жуковскому отечественная детская литература получила блестящие примеры того, как может быть разрешена тема смерти, которую наши современные писатели табуируют.

Жуковский значительно развил принятую в литературе рубежа XVIII—XIX веков традицию волшебных сказок. Самую страшную

[1] См.: *Цветаева М. И.* Сочинения: В 2 т. — М., 1980. — Т. 2.

сказку — «Тюльпанное дерево» — он написал в 1845 году в Германии. Она имеет немецкое происхождение[1]. Вряд ли стоит ее читать детям младше десяти лет.

В первой половине XIX века русские писатели охотно пугали взрослых читателей, осваивая в повестях, сказках и балладах эстетику ужасного. Многие из их опытов вошли в классику детского чтения (популярнее прочих у детей повести Н. В. Гоголя). Однако чтобы попытки написать подобную сказку специально для детей увенчались успехом, детская литература должна была сделать шаг вперед в своем развитии, органически вобрав опыт фольклора и «общей» литературы.

Дело в том, что страшное в фольклоре поддерживается мифологической основой сюжетов. При переводе сюжета в формы «общей» литературы страшный сюжет опирается на традицию барочно-готической литературы, смыкающуюся с традициями средневековых и античных авторов. Однако литература для детей, в начале своей истории более зависимая от школьных задач, не имела до XIX века традиции использования страшных сюжетов в дидактических целях. Дидактика была скорее гонительницей пугающих детей химер. Неизбежен был этап сопряжения традиций — фольклорной, общелитературной и специальной. Карамзин и Жуковский первыми опробовали варианты данного сопряжения.

Кроме прекрасного и страшного Жуковский ценил и смешное — добрый юмор, мягкую иронию, и совершенно не замечал того, что есть в жизни скучно-обыденного, неэстетичного. Но выше всякого пафоса было для него «чувство доброе».

Профессор изящной словесности (так тогда называли художественную литературу) Санкт-Петербургского университета П. А. Плетнев выводил из сочинений Жуковского главный закон жанра: «Надобно, чтоб в детской сказке все было нравственно чисто; чтобы она своими сценами представляла воображению одни светлые образы, чтобы эти образы никакого дурного, ненравственного впечатления после себя не оставляли».

В мире баллад и сказок Жуковского всегда присутствует тайна — прекрасная или страшная; в плен этой тайны и попадает душа героя (и читателя), переживающая чувства, доселе ей незнакомые. Баллады оканчиваются почти всегда трагически — в отличие от сказок, требующих победы героя над силами зла. Поэт полагал, что сказка «должна быть чисто сказкой, без всякой другой цели, кроме приятного непорочного занятия фантазией». Он свободно переиначивал сюжеты, вносил в них элементы романтического стиля — мотивы рыцарского средневековья, русской старины, народных поверий и обычаев, однако всегда облагораживая их в соответствии

[1] См.: *Найдич Л. Э.* Сказка Жуковского «Тюльпанное дерево» и ее немецкий источник // Жуковский и русская культура: Сборник научных трудов. — Л., 1987.

с понятиями салонно-придворного этикета. Некоторые сказки-поэмы написаны редким сегодня стихотворным размером, сочетающим стопы дактиля и хорея, — *русским гекзаметром*, который несколько утяжеляет повествование, зато придает торжественность и убедительность фантастическому вымыслу: «Ундина» (1837, перевод поэмы Ф.де ла Мотт-Фуке, 1811), «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери» (1831) и др.

В круг чтения младших детей вошли «Три пояса» — единственная сказка в прозе (1808), «Кот в сапогах» (1845, стихотворный перевод сказки Ш. Перро), «Спящая царевна», созданная по мотивам сказки братьев Гримм «Царевна-шиповник» и Перро «Спящая в лесу красавица», «Сказка об Иване-царевиче и Сером волке» (1845).

«Спящая царевна» Жуковского написана тем же четырехстопным хореем, что и пушкинская «Сказка о царе Салтане...»[1], а сюжет дает основания для сопоставления с другой пушкинской поэмой — «Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях». В отличие от Пушкина, стремившегося выразить народный идеал, Жуковский подчинил свою сказку духу высшего света. Герои — царь Матвей, царевна и царский сын — воплощают дворцовые каноны облика и поведения. Как и в других своих сказках, Жуковский останавливает действие ради подробных описаний, да и события передает как ожившие картины, в которых не играют особой роли ни динамичность, ни психологизм или индивидуализация героев. Конфликт ослаблен: причиной трехсотлетнего сна царевны была оплошность царя Матвея, нарушившего требование этикета: он не пригласил двенадцатую чародейку — ей не хватило золотого блюда. Так, проблемы жизни и смерти, красоты и безобразия, добра и зла, составляющие сердцевину «Сказки о мертвой царевне...», отступают перед эстетикой «придворного романтизма» в сказке «Спящая царевна». Речь повествователя и героев отличается тщательной выверенностью, хотя по своему строю и синтаксису близка народной речи.

Богатым источником романтического вдохновения для Жуковского была древняя история, претворенная в легендах, сказаниях. Поэт переводил, эстетизируя и «очеловечивая», великие эпосы: древнерусское «Слово о полку Игореве», героико-любовные поэмы «Наль и Дамаянти» (фрагмент из древнеиндийского сказания «Махабхарата») и «Рустем и Зораб» (фрагмент из персидского эпоса — поэмы «Шахнаме» Фирдоуси). В конце жизни Жуковский занялся переводом эпической поэмы Гомера «Одиссея» и намеревался издать ее в сокращенном варианте для детей и юношества. В ходе работы над переводом он осваивал новый для себя поэти-

[1] Обе эти сказки, как и «Сказка о царе Берендее...», были написаны поэтами в творческом соревновании летом 1831 года в Царском Селе.

ческий язык с его «младенческой простотой» и «простодушием слова». Да и самого древнегреческого поэта переводчик воспринял в образе ребенка: «Во всяком другом поэте, не первобытном, а уже поэте-художнике, встречаешь с естественным его вдохновением и работу искусства. В Гомере этого искусства нет; он младенец, видевший во сне все, что есть чудного на земле и небесах, и лепечущий об этом звонким, ребяческим голосом на груди у своей кормилицы-природы» (письмо С. С. Уварову, 1847).

Педагогическая деятельность и произведения для детей. Поэтический дар Жуковского, соединенный с чистейшими нравственными принципами, выявил еще одну его незаурядную способность — быть педагогом. Он был домашним учителем двух своих племянниц — Марии и Александры Протасовых. Затем учил братьев Киреевских — в будущем известных деятелей культуры. Преподавал он русский язык принцессе Шарлотте — Великой княгине Александре Федоровне, жене Великого князя Николая Павловича, будущего императора.

Его учеником с семи лет был наследник престола, будущий император Александр II, который взойдет на престол уже после смерти своего наставника. Ради образования «царской души» Жуковский готов был пожертвовать литературным творчеством, находя, впрочем, поэзию в педагогических занятиях. «Знаю только, что детский мир — это мой мир, и что в этом мире можно действовать с наслаждением, и что в нем можно найти полное счастие». Им прочитано множество детских и учебных книг, освоены помимо русского языка и литературы география, история, арифметика, написаны планы занятий. А. И. Тургенев (прозаик и историк) писал о нем: «Шутки в сторону, он вложил свою душу даже в грамматику и свое небо перенес в систему мира, которую объясняет своему малютке. Он сделал из себя какого-то детского Аристотеля». «Учусь, чтобы учить, — писал Жуковский другу, поэту П. А. Вяземскому. — Привожу в порядок понятия, чтобы передать их с надлежащею ясностию. Черчу таблицы для ребенка. <...> Но жизнь моя истинно поэтическая. Могу сказать, что она получила для меня полный вес и полное достоинство с той минуты, в которую я совершенно отдал себя моему теперешнему назначению. Я принадлежу наследнику России». В основу своего «Плана учения» он положил систему образования И. Г. Песталоцци.

Его выражение «педагогическая поэма» и ныне воспринимается как метафора всей русской педагогики.

«С детской в сердце простотой», — писал о себе поэт. Многие свои произведения и переводы он включал в занятия с детьми, а уж потом, после доработки, выносил на широкий суд читателей. В журнале «Детский собеседник» (1826) были опубликованы шесть небольших сказок братьев Гримм в его переводе: «Колючая роза», «Братец и сестрица», «Милый Роланд и девица Ясный свет», «Кра-

сная Шапочка» и др. Среди нереализованных планов — педагогический журнал и «Повесть для юношества» — «самая образовательная детская книга», куда, по замыслу, должны были войти сказки, стихотворные повести, народные и библейские сказания, отрывки из Гомера, «Песни о нибелунгах», «Орлеанской девы» и пр.

Завершив главное педагогическое дело своей жизни — воспитание наследника, Жуковский вышел в отставку и в 1841 году поселился в Германии, где он наконец обзавелся семьей. Увлеченность поэзией и педагогикой не оставляет его до конца дней. Он мечтает издать книгу сказок — «больших и малых, народных, но не одних русских» — для «больших детей» (подразумевая под «большими детьми» простолюдинов). В 1847 году он пишет статью «Что такое воспитание».

После окончания большого труда — перевода «Одиссеи» — Жуковский обратился к литературе для детей. В 1852 году он принялся за азбуку, чтобы обучить грамоте свою маленькую дочь Сашу. Впечатлениями он делился в письме: «И так как это дело должно совершаться по моей собственной, мною самим изобретенной методе, то оно имеет характер поэтического создания и весьма увлекательно, хотя начинается чисто с азбуки и простого счета. Что моя метода хороша, то кажется мне доказанным на опыте, ибо 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 мною 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 собственными детьми составился сборник «***Стихотворения, посвященные Павлу Васильевичу и Александре Васильевне Жуковским***», который вышел в год смерти автора. С помощью этих стихотворений дети усваивали русский язык, которого они не знали, живя с родителями в Германии.

В форме миниатюры написаны стихотворения «Птичка», «Котик и козлик», «Жаворонок», «Мальчик-с-пальчик». В них определились контуры лирической поэзии для малышей. Это прежде всего масштаб изображения действительности, равный «мальчику-с-пальчик». Простодушно умиляется поэт ребенку, чей портрет будто заключен в медальоне:

Жил маленький мальчик,
Был ростом он с пальчик.
Лицом был красавчик;
Как искры глазёнки,
Как пух волосёнки...

Поэт устранил из остросюжетной сказки Шарля Перро все страшное — людоеда и его жену, опасности и избавление. Его привлекли в герое не находчивость и смелость, а совсем другое, чего не было вовсе в оригинале, — жизнь чудесного малютки «меж цветочков», как она видится ребенку или влюбленному в детство поэту. Картина полна прелестных сказочных подробностей:

Проворную пчёлку
В свою одноколку
Из лёгкой скорлупки
Потом запрягал он,
И с пчёлкой летал он...

Художественная отделка стихотворения «***Мальчик-с-пальчик***» отличается особенной тщательностью. Двустопный амфибрахий придает стихам воздушную легкость, напевность. Переливы звуков создают своеобразный музыкальный аккомпанемент. Картина словно оживает, готовая вот-вот исчезнуть. Даже то, что стихотворение является отрывком из сказки, служит усилению впечатления.

Стихотворение «***Котик и козлик***» также представляется нарочитым фрагментом, напоминающим пушкинские строки из пролога к «Руслану и Людмиле» или из описаний в «Сказке о царе Салтане...»:

Там котик усатый
По садику бродит,
А козлик рогатый
За котиком ходит...

«Там чудеса...» — говорил Пушкин о мире волшебной сказки. «Там», в раннем детстве, все чудесно, как в сказке, — откликался спустя десятилетия Жуковский. В «Котике и козлике» автор использовал слова в их точном значении, совсем отказавшись от подтекста. «Наивные» эпитеты, выделяющие единственную деталь (котик усатый, козлик рогатый), уменьшительно-ласкательные суффиксы, а также легко встающее перед глазами действие (бродит, ходит) — вот несложные приемы, с помощью которых создана образная картина, близкая к восприятию ребенка.

Стихотворение «***Жаворонок***» — пример использования более сложных приемов, характерных для «взрослого» поэта-романтика:

На солнце тёмный лес *зардел*,
В долине пар белеет *тонкий*,
И песню *раннюю* запел
В лазури жаворонок *звонкий*.
Он голосисто с *вышины*
Поёт, на солнышке *сверкая*:
«Весна пришла к нам *молодая*,
Я здесь пою приход весны!..»

Метафоры, метонимии, инверсии, звукопись — все подчинено задаче вызвать определенное настроение в душе читателя, создать впечатление песни жаворонка. Тому же служит сгущение образа весенней природы: раннее утро, солнце, «зардевший» лес, «тонкий» пар в долине и лазурь неба — детали сливаются, и возникает образ реальный, зримый, а вместе с тем импрессионистично-субъективный, внутренне изменчивый.

Внешне очень простое стихотворение «***Птичка***» незаметно подводит читателя к мысли о вечной жизни души, о преодолении разлуки и смерти («Птички уж нет...»). Разумеется, малыши не в состоянии уразуметь столь сложный подтекст, но им под силу воспринять особое элегическое настроение героя.

Одно из последних стихотворений поэта — элегия «Царскосельский лебедь» — было написано для заучивания наизусть девятилетней Сашей, но элегия вышла слишком сложной по содержанию и форме, поэтому безоговорочно отнести ее к поэзии для детей нельзя. По существу, это прощание поэта с поэзией минувшей эпохи.

В детских стихах Жуковского обозначились два основных пути развития поэзии для детей: первый — путь «легкой» поэзии точных слов и прямого смысла; второй — путь поэзии подтекста и субъективных впечатлений.

Александр Сергеевич Пушкин

А. С. Пущкин (1799—1837) получил воспитание и образование, ориентированные на европейскую культуру, в большей степени на французское Просвещение. С детства он одинаково свободно владел двумя языками — французским и русским. Ребенком он сочинил оперу на французском языке, исполнил перед сестрою, но... «был освистан партером». Увлекался и народным театром: кукольной комедией с Арлекином, картинами волшебного фонаря. Круг его чтения в годы домашнего и лицейского учения составляли, с одной стороны, книги античных классиков, европейских писателей, с другой — произведения русских писателей. Древнерусская литература была знакома ему мало, зато фольклор оказывал на его эстетический вкус постоянное и сильное влияние[1].

Сказывание сказок в пору жизни Пушкина было распространенным обычаем и в дворянской среде. Пушкин слушал сказки няни Арины Родионовны Матвеевой, бабушки Марии Алексеевны Ганнибал, дворового Никиты Козлова, вероятно, крестьян подмо-

[1] Попытку реконструкции детских лет Пушкина предпринял В. Д. Берестов в работе «Ранняя любовь Пушкина. Рассказы о детстве поэта». См.: *Берестов В. Д.* Избранные произведения: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2.

сковного села Захарова. На Украине, на юге, в нижегородском Болдино, в краях Южного Урала и Оренбуржья он слушал и записывал сказки, песни, пословицы и поговорки. В 1824 году он писал из Михайловского брату: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем самым недостатки проклятого своего воспитания». Няня поэта была интересной собеседницей, она знала множество сказок, песен (часть их Пушкин записал). Она судила о вещах здраво, имела чувство юмора, была доброго нрава. Возможно, ее гатчинский, нараспев, говор порой звучит в стихах поэта (например, «Зимний вечер», речи няни Татьяны в «Евгении Онегине», сказки).

Пережив увлечения разными литературными стилями — классицизмом, романтизмом, усвоив их язык и жанры, поэт пошел дальше и открыл более широкую сферу реализма. Одновременно он совершал реформу литературного языка, положив в основу речь современной ему книжной поэзии. Этот литературный язык со временем стал нормой разговорного языка.

Идеал человека имел для Пушкина разные значения и воплощения. Одним из воплощений идеала был образ героя обыкновенного, т.е. человека, чей ум и нравственность образованы желанием прожить свою жизнь с чувством внутренней свободы и чистой совестью, исполнить все, что назначено судьбой, — не более и не менее. «Чувства добрые» роднят таких пушкинских героев с положительными героями народных сказок.

Основными качествами истинно народной литературы Пушкин называл «всепопулярность» и «всечеловечность». Кроме того, условием народности литературного произведения является выражение в нем национального духа.

Педагогические взгляды Пушкина. В 1826 году по распоряжению императора Пушкиным была написана официальная записка «О народном воспитании». Поручение носило характер политического экзамена, причем поэту было указано направление рассуждений: надо было осудить систему воспитания (в частности, Лицей), ставшую причиной декабризма. Николай I и Бенкендорф остались довольны запиской («...рассуждения ваши заключают в себе много полезных истин»).

Пушкин обстоятельно раскритиковал систему народного воспитания, предложив положительную программу преобразований.

Главное препятствие для широкого распространения просвещения Пушкин видел в крепостничестве, при котором невозможно дать достойное воспитание детям не только крестьян, но и высшего сословия, ибо уже в самом раннем возрасте любой ребенок видит одни гнусные примеры и потому «своевольничает или рабствует, не получает никаких понятий о справедливости, о взаимоотношениях людей, об истинной чести». Поэтому особенно убогим и насквозь порочным представлялось Пушкину домашнее воспитание, ибо ребенок, живущий в мире господ и холопов, бессо-

знательно впитывает в себя отвратительные пороки этого мира. При наличии таких пороков, утверждал он, не может быть свободного общества.

Пагубой для возрастающего поколения и отечества поэт считал «влияние чужеземного идеологизма». Он критиковал карьеризм, не поддержанный учением и воспитанием: «Чины сделались страстию русского народа. В других землях молодой человек кончает круг учения около 25 лет, у нас он торопится вступить как можно ранее в службу, ибо ему необходимо 30-ти лет быть полковником или коллежским советником. <...> Он становится слепым приверженцем или жалким повторителем первого товарища, который захочет оказать над ним свое превосходство или сделать из него свое орудие».

«...Воспитание, или, лучше сказать, отсутствие воспитания есть корень всякого зла», — убеждал властителя Пушкин. И это зло он считал характерным для России, где воспитание и обучение крайне недостаточное, в результате чего молодой человек входит в свет «безо всяких основательных познаний, без положительных правил».

Пушкин отмечал недостатки домашнего воспитания. В семье воспитание ребенка «ограничивается изучением двух или трех иностранных языков и начальным основанием всех наук, преподаваемых каким-нибудь нанятым учителем».

Раскритикованы были также современные типы учебных заведений — кадетские корпуса и семинарии. Пушкин требовал уничтожения телесных наказаний, присмотра за нравами. Он возражал против чрезмерного увлечения иностранными языками. «К чему латинский или греческий? Позволительна ли роскошь там, где чувствителен недостаток необходимого?»

При преподавании любого предмета Пушкин советовал исходить из возраста детей. «Предметы учения в первые годы не требуют значительной перемены».

Выступал поэт и против поддержки в казенных учреждениях детского литературного творчества: «Во всех почти училищах дети занимаются литературою, составляют общества, даже печатают свои сочинения в светских журналах. Все это отвлекает от учения, приучает детей к мелочным успехам и ограничивает идеи, уже и без того слишком у нас ограниченные».

Большое значение Пушкин придавал изучению истории. «История в первые годы учения, — по мнению автора, — должна быть голым хронологическим рассказом происшествий, безо всяких нравственных или политических рассуждений».

В окончательном курсе истории, преподаваемом учащимся среднего и старшего возраста, он рекомендовал показывать все важнейшие события и толковать их с передовых позиций и при этом «не хитрить, не искажать республиканских рассуждений», не утаивать правду о прошлом и настоящем.

«Историю русскую должно будет преподавать по Карамзину. "История государства Российского" есть не только произведение великого писателя, но и подвиг честного человека. Россия слишком мало известна русским. <...> Изучение России должно будет преимущественно занять в окончательные годы умы молодых дворян, готовящихся служить отечеству верою и правдою, имея целию искренно и усердно соединиться с правительством в великом подвиге улучшения государственных постановлений, а не препятствовать ему, безумно упорствуя в тайном недоброжелательстве».

Тема детства в творчестве Пушкина занимает сравнительно скромное место. Пожалуй, только небольшие стихотворения «Младенцу» (1824) да «Эпитафия младенцу» (1828) целиком посвящены этой теме. Лишь фрагментами, вкраплениями присутствует она в крупных произведениях, чаще всего как описание детства героев: детство Евгения Онегина и Татьяны Лариной, Петруши Гринева, князя Гвидона. Однако то или иное упоминание о детстве, сравнение или портрет ребенка постоянно встречаются на страницах пушкинских сочинений.

Оглядываясь на свое детство, еще очень юный поэт с грустью замечал тень Музы: «В младенчестве моем она меня любила...» Детские его воспоминания были овеяны народной поэзией:

Ах, умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шёпотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы...

(*«Сон», 1816*)

Нередко детство воспринималось поэтом драматически: это и несчастный удел незаконнорожденного ребенка («Романс», 1814), и убийство маленького царевича Димитрия («Борис Годунов», 1825). Неразрешимое противоречие детства состоит в том, что детская невинность оказывается в плену греховности взрослых. Неправедные законы и беззаконие, варварские обычаи отцов и убогое образование — вся система взрослой жизни направлена против детской души.

Пока лета не отогнали
Беспечной радости твоей, —
Спи, милый! горькие печали
Не тронут детства тихих дней! —

говорит мать младенцу, прежде чем положить его на чужой порог («Романс»).

В ребенке языческое начало (образ Амура) идеально слито с христианским духом (образ Младенца Христа). Оттого непростительны оскорбления в адрес ребенка и таинства рождения: «Родила царица в ночь / Не то сына, не то дочь; / Не мышонка, не лягушку, / А неведому зверюшку» («Сказка о царе Салтане...»); «И не диво, что бела: / Мать брюхатая сидела / Да на снег лишь и глядела...» («Сказка о мертвой царевне...»). Ребенку ведомы тайны жизни и смерти, знаком язык природы; он сам — воплощение тайны бытия. Одна из «маленьких трагедий», «Русалка» (1829—1832), заканчивается тем, что навстречу князю выходит из реки маленькая русалочка — плод его несчастной любви. «Откуда ты, прекрасное дитя?» — вопрошает задумчиво князь, и его вопрос остается без ответа. Река — символ забвения, граница между жизнью и смертью. Ребенок — кроткий дух с поникшей головой, существо из иного мира, куда возвращаются все грешные после смерти.

Реалистический портрет ребенка дан Пушкиным на фоне зимнего пейзажа в «Евгении Онегине»:

Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно, и смешно,
А мать грозит ему в окно...

У зимы, любимой автором и его героиней Татьяной, лицо веселого мальчика — русского Амура (недаром зимние мотивы и в романе, и в лирических стихах Пушкина нередко связаны с мотивами любви, флирта).

К сожалению, нам остались лишь названия глав автобиографических записок — «Воспитание отца», «Рождение мое», «Первые впечатления», «Первые неприятности», «Ранняя любовь».

Отношение Пушкина к современной детской литературе было в целом отрицательное. Поэт отказывался сотрудничать в детских журналах и никогда не писал специально для детей. Однако среди его нереализованных замыслов остался роман о детстве. Первая глава «Капитанской дочки» и стихотворение «В начале жизни школу помню я...» могут подсказать черты этого замысла.

Детскую литературу своего времени поэт хорошо знал: он пародировал ее штампы. Например, политическая сатира «Сказки. Noël» написана в форме французских сатирических рождественских куплетов и детских дидактических стихов. «В альбом Павлу Вяземскому» — послание малышу друга — это пример легкой пародии на стихотворные моралите, обращенные к детям.

Еще одно послание — «Младенцу» (1824) — без тени пародии: это дань поэта обычаю навещать семьи с новорожденным и оставлять добрые пожелания: «Меж лучших жребиев земли / Да будет жребий твой прекрасен».

На границе между детской и взрослой литературой стоит ***«Детская книжка»*** (впервые напечатана в 1857 году). Это цикл из трех фельетонов-миниатюр, преследующих две цели — спародировать дидактические рассказы для детей и высмеять литературных противников Пушкина.

В миниатюре «Ветреный мальчик» создан образ не глупого, но ветреного и заносчивого Алеши, который «ничему не хотел порядочно научиться». Когда мальчика бранили за неохоту к изучению иностранных языков, он говорил, что он русский, ему и того достаточно, что он будет слегка их понимать. «Логика казалась ему наукой прошлого века, недостойною наших просвещенных времен». В результате этого «при всем своем уме и способностях Алеша знал только первые четыре правила арифметики и читал довольно бегло по-русски», за что он «прослыл невеждою, и все его товарищи смеялись над Алешею». Современники узнавали в маленьком неуче историка Н. Полевого.

Во второй миниатюре («Маленький лжец») рассказывается о добром, опрятном и прилежном мальчике Павлуше, который «не мог сказать трех слов, чтобы не солгать. Сначала все товарищи ему верили, но скоро догадались, и никто не хотел ему верить даже тогда, когда случалось ему сказать и правду». Так был высмеян публицист П. Свиньин.

Герой третьей, без названия, миниатюры Ванюша, сын дьячка, был ужасный шалун. На улице он валялся в грязи, приставал к прохожим, оскорблял их. Один прохожий «больно побил его тросточкой», чем остался доволен отец Ванюши и даже поблагодарил того, «кто не побрезгал поучить» шалуна. «Ванюша стал очень печален, почувствовал свою вину и исправился». Фельетон был направлен против критика Н. Надеждина.

«Детская книжка» — свидетельство того, как свободно Пушкин обращался с моделями современной ему детской литературы. Пародированию подверглись дурной язык детских рассказов, нелепые схемы вместо живых характеров, банальные суждения вместо изображений.

Под конец жизни поэт нашел детское произведение, отвечавшее его художественному вкусу и педагогическому взгляду. В утро дуэли с Дантесом он читал «Историю России в рассказах для детей» А. О. Ишимовой — «и зачитался»: «Вот как надобно писать!»

Стихи Пушкина в круге детского чтения. Многие лирические произведения поэта составили основу круга чтения детей, начиная с самого раннего возраста, — это сказки, стихотворения и отрывки из поэм, из романа «Евгений Онегин».

Стихи, вошедшие в круг детского чтения, попали туда в первую очередь по причине их согласованности с эстетическим чувством ребенка. Так, стихотворения «Зимний вечер» (1825), «Зимнее утро» (1829) по их темам и сюжетам должны быть признаны сугубо взрослыми, да и чувства, в них выраженные, принадлежат скорее к эмоциональному миру взрослых. Тем не менее именно эти стихи дети учат наизусть.

«Естественный отбор» произведений для детского чтения происходит по законам самой поэзии. Можно сказать, что все стихотворения, называемые сегодня шедеврами пушкинского гения, годны для детского слуха — именно в силу своего художественного совершенства. Ребенок слышит интимно-домашние, свойственные национальной психологии интонации и настроения лирического героя. Чувства героя ничем не скованы, желания доступны, природа с ее тайнами и красотами обращена лицом к герою, а его «я» спокойно и уверенно чувствует себя в центре мироздания. Такое мироощущение как нельзя более отвечает психологической норме раннего детства.

Подходят для маленьких детей и стихотворения, и поэтические миниатюры, и отрывки из крупных произведений, фрагменты и наброски на темы природы, особенно те, в которых звучат отголоски народных песен, а краски естественны и ясны. Например, в миниатюре 1830 года:

Надо мной в лазури ясной
Светит звёздочка одна,
Справа — запад тёмно-красный,
Слева — бледная луна.

Важное значение для восприятия ребенка могут иметь переплетения ритмико-мелодических и звуко-цветовых узоров, как в начале перевода сербской песни из цикла «Песни западных славян» (1834):

Что белеется на горе зелёной?
Снег ли то, али лебеди белы?
Был бы снег — он уже бы растаял,
Были б лебеди — они б улетели.
То не снег и не лебеди белы,
А шатёр Аги Асан-аги.
Он лежит в нём, весь люто изранен.

В наброске (1833), написанном как будто в расчете на детское восприятие, Пушкин изобразил игру царя. Взгляд игрока пристально выделяет мелкие детали игрушек, солдатики под этим взглядом вот-вот оживут и двинутся в наступление:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки сидят,
Подбоченясь на лошадках,
В коленкоровых перчатках,
В оперённых шишачках,
С палашами на плечах.

Поэт нередко употреблял самые простые глагольные рифмы, придающие стихотворению переменчивое движение, завораживающее ребенка так же, как яркие детальные описания, например, во фрагменте из поэмы «Цыганы» («Птичка божия не знает...»).

В стихотворении ***«Еще дуют холодные ветры...»*** (1828) Пушкин использовал всевозможные приемы народной поэзии. Это и различные инверсии: разбивка эпитетов существительным (*чудное царство восковое*), обратный порядок слов (*черемуха душиста*) — наряду с обычным порядком (*ранние цветочки*). Это и былинно-песенный зачин (*Как из...*), и постоянные эпитеты, сливающиеся с основным словом (*красная весна*). Синтаксические и лексические повторы (*скоро ль — скоро ли — скоро ль; вылетала — полетала*). Почти в каждой строке — глаголы, они вносят оживление в картину весны, передают стремительный ее приход (*будет — позеленеют — распустятся — зацветет*). Звучание строк подчинено в основном ударным гласным *а — у — о*, создающим ощущение обилия теплого и свежего воздуха:

Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетала первая пчёлка,
Полетала по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостья дорогая,
Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у берёзы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветёт черёмуха душиста.

Пролог к поэме «Руслан и Людмила». Знаменитый пролог появился во втором издании поэмы в 1828 году[1]. В свое время поэма вызвала нарекания критиков за мужицкую грубость и «площадной» демократизм. Восемь лет спустя поэт не отступился от своих взглядов на народную сказку как источник красоты, подчеркнув главное отличие народного волшебного вымысла от вымысла в

[1] Об источниках поэмы и истории ее написания см.: *Кошелев В.А.* Первая книга Пушкина. — М., 1997. Фольклористический анализ «Пролога» дан в кн.: *Зуева Т.В.* Сказки Пушкина. — М., 1989.

литературной сказке: мир народной фантазии бесконечен, чудесам нет ни счета, ни предела.

Пролог воспринимается как самостоятельное произведение. Принцип его построения — мозаичность. Перечисляемые образы-картины скреплены только основой сказочного, нереального мира. «Там», т.е. в сказке, все чудесно и прекрасно, даже страшное. Таинственный мир, в котором что ни шаг, то чудо, разворачивается чередой образов-картин. Поэт понимал, что «ложь» сказки требует тем не менее доверия. В этом отношении сказка есть совершенное искусство, если чистый вымысел, не имеющий как будто ничего общего с реальностью («Там чудеса...», «Там лес и дол видений полны...»), обладает могущественной силой воздействия на человека, заставляет его увидеть то, чего нет:

И я там был, и мёд я пил;
У моря видел дуб зелёный...

Заметим, что поэт несколько иронизирует над сказкой с ее наивной условностью («Там королевич мимоходом / Пленяет грозного царя...»), тем самым подчеркивая разницу между фольклором и литературой.

Каждый из образов-картин можно развернуть в отдельную сказку, а весь пролог строится как единая сказка — с присказкой, с цепочкой действий сказочных героев и концовкой.

Главный герой пролога — «кот ученый», певун и сказочник (он также герой народной сказки «Чудесные дети»). Пушкин недаром предваряет мозаику сказочных сюжетов присказкой о том, где и как рождаются на свет песни и сказки: народные вымыслы настолько необыкновенны, что не могут быть сочинены человеком, само их происхождение окутано тайной. В концовке пролога поэт встречается с чудесным котом и слушает его сказки, в том числе «Руслана и Людмилу».

Перечень чудес начинается с лешего и русалки — героев не сказки, а демонологии, т.е. таких героев, в которых народ верит. Далее открывается незнаемый мир, то ли вымышленный, то ли реальный: «Там на неведомых дорожках / Следы невиданных зверей...» И сразу же вслед за незнаемым миром совершается переход в мир собственно сказки: избушка на курьих ножках и в народной сказке имеет значение границы между полем и лесом, т.е. между двумя царствами — человеческим, в котором живет семья героя, и нечеловеческим, «иным», в котором обитает Кащей Бессмертный. «Там лес и дол видений полны...» — поэт подчеркивает близкое родство таинственной природы и волшебного вымысла, а затем «показывает» появление чуда из моря: «Там о заре прихлынут волны / На брег песчаный и пустой, / И тридцать витязей прекрасных / Чредой из вод выходят ясных, / И с ними дядька их морской...» Читатель уже готов и в самом деле «видеть» и короле-

вича, пленяющего царя, и летящего колдуна с богатырем (глядя вместе с народом с земли), и царевну с бурым волком. Наконец, появляются самые величественные порождения простонародного воображения — Баба Яга и царь Кащей. «Там русский дух... Там Русью пахнет!» — такова высшая оценка народной сказки, вынесенная поэтом. «И я там был, и мед я пил...» — дословно приводя фольклорную концовку, автор объявляет народную поэзию источником своего собственного творчества.

Сказки. Это был один из любимых жанров Пушкина. Простонародные сказки Арины Родионовны он ставил в один ряд с «высокими» литературными жанрами: «Что за прелесть эти сказки, каждая есть поэма!» — и советовал молодым писателям читать сказки, чтобы «видеть свойства нашего русского языка». Даже в его повестях, романах и несказочных поэмах нередко присутствуют сказочные мотивы и сюжеты.

В круг детского чтения почти сразу после опубликования вошли «Сказка о попе и работнике его Балде» (1831), «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» (1831), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834). Сказка-баллада «Жених» (1825) и сказка-отрывок о медведихе «Как весенней теплою порою...» (1830) читаются обычно и подростками, и взрослыми.

Надо помнить, что все эти сказки предназначались взрослым, что написаны они в пору творческого расцвета Пушкина, одновременно с самыми глубокими и серьезными его произведениями, а это значит, что содержание сказок столь же глубоко и серьезно. В 30-х годах его занимала тема Дома: вопросы природы, общества, истории освещались им с позиций «домашнего» человека. Под таким углом зрения легко было отделять добро от зла, правду от лжи. Поэт использовал особую жанровую форму стихотворной «простонародной» сказки, чтобы включить и народную точку зрения на эти вопросы[1].

В сентябре 1834 года Пушкин набросал план издания цикла сказок, в котором расположил сказки не по хронологии, а согласно основным их идеям. После начальной сказки-баллады о женихе следовали сказки о царевне Лебеди, о мертвой царевне, о Балде, о золотой рыбке, о золотом петушке. Этот план дает ключ к пониманию как общего замысла цикла, так и всех по отдельности сказок.

Пушкинские сказки, вошедшие в круг чтения детей, делятся по их концовкам. Некоторые заканчиваются счастливо (о царевне

---

[1] См.: *Сапожков С. В.* Сказки Пушкина как поэтический цикл: О замысле сборника «Простонародные сказки» // Детская литература. — 1991. — № 3. — С. 23—27.

Лебеди, о мертвой царевне), а иные (о попе, о золотой рыбке, о золотом петушке) — справедливо, но несчастливо. Добро и зло в сказках первого вида однозначно, положительные и отрицательные персонажи не вызывают сомнений; а в сказках второго вида герои побеждаются силами, несущими то ли добро, то ли зло.

В сказках со счастливыми финалами внимание сосредоточено на семье, на «домашних» чувствах героев, социальный статус героев не играет никакой роли. Царь Салтан, князь Гвидон, царица-мать изображаются как обыкновенные люди с «чувствами добрыми»; например, царь Салтан грустит в одиночестве без семьи, а князь Гвидон несчастлив из-за тоски по отцу, и все чудеса мира не могут утешить его. В сказках с несчастливыми финалами герои сталкиваются с непреодолимыми законами мира — законами, что выше суетных человеческих желаний. Поп, старуха, царь Дадон изображены с социальной стороны (как это принято в народных бытовых сказках), но вместе с тем подчеркнута их личная, психологически мотивированная слабость (что уже указывает на нормы литературности). Так, поп — жалкий старик с «толоконным лбом», старуха — сварливая жена с безмерной жадностью, царь Дадон — глупец с грузом страшных грехов на совести. Конечное поражение героев объясняется их неразумным стремлением возвыситься над другими людьми, подчинить себе чью-то силу.

Разумно ли ждать от мира чего-то небывало большего, нежели дается каждому в удел самою жизнью? — этот вопрос ставился Пушкиным и в других, несказочных, произведениях (вспомним, к примеру, «Пиковую даму»). Поэту в равной степени по душе и завороженный выдумками князь Гвидон, просящий у Лебеди чудес, и мудрый старик, живущий «у самого синего моря» (родины чудес!) и не доверяющий чуду — золотой рыбке («Удивился старик, испугался...»).

«Сказка о царе Салтане...» может быть названа сказкой исполненных желаний. Уже в начальном эпизоде три девицы загадывают заветные желания, которые без промедления исполняются. При этом автор выделяет мечту третьей девицы — «Я б для батюшки-царя / Родила богатыря», — впрочем, не принижая двух других. Счастливый случай (например, в лице батюшки-царя «позадь забора») может реализовать любое человеческое желание.

Однако желание желанию — рознь. Мечты трех девиц еще не выходят за пределы возможного в обычном мире, но мечты князя Гвидона о чудесной белке, о морских витязях, о царевне Лебеди не имеют, кажется, никакого права на исполнение в этом мире. Все дело в том, что и князь Гвидон не обычный человек: он богатырь с рождения, к тому же наделен даром говорить с природой и жить среди чудес (что, впрочем, обычно для фольклорного героя). Чудесный ребенок растет «не по дням, а по часам», уже через день он обращается к волне с мольбою — «И послушалась

волна...» Князь Гвидон — еще одно пушкинское воплощение образа Поэта; оттого и княжество его — на чудном острове Буяне, где только и могут быть «дива дивные», куда стремится всей душой его отец царь Салтан. Град на острове «с златоглавыми церквами, с теремами и садами» — народная утопия всеобщего довольства и благополучия, истоки которой восходят к эпохе Киевской Руси и отражены в легендах о Беловодье, об Ореховой Земле, о реке Дарье, о незримом граде Китеже. На острове не только исполняются бытовые желания, но и воплощаются фантазии.

Поэт среди множества людских желаний (начиная с «доброго ужина» и заканчивая желанием «быть царицей») выделяет первейшее — «видеть я б хотел отца». Это самое поэтичное, возвышенное из всех земных желаний, сравнимое лишь с вдохновением: «Молит князь: душа-де просит, / Так и тянет и уносит...» Главный лирический мотив сказки связан с «грустью-тоскою» разлученных отца и сына. Это чувство тем более заметно на фоне внешнего благополучия, в котором оба пребывают. Ни княжеская шапка или царский венец, ни богатства, ни свобода еще не есть полные условия счастья. Апофеоз радости звучит в развязке сказки, когда царь вдруг, как чудо, получает и жену, и сына, и невестку-диво, а те волшебные чудеса, что видел он по дороге — остров Буян, белка в хрустальном доме, тридцать три богатыря во главе с дядькой Черномором, — были только «присказками» к настоящей сказке счастливой семьи. В эпизоле встречи переживания героев достигают наибольшей силы:

Князь Гвидон тогда вскочил,
Громогласно возопил:
«Матушка моя родная!
Ты, княгиня молодая!
Посмотрите вы туда:
Едет батюшка сюда».
<...>
Царь глядит — и узнаёт...
В нем взыграло ретивое!
«Что я вижу? что такое?
Как!» — и дух в нём занялся...
Царь слезами залился...

Следуя примеру обычной жизни, Пушкин изображает дальнейшее счастье как большой домашний праздник, на котором отцу семейства не грех выпить лишку, а виноватых принято прощать «для радости».

Центральный образ сказки — царевна Лебедь, «чистейшей прелести чистейший образец», что явился Пушкину в его невесте Наталье Николаевне Гончаровой. Многие детали сказки связаны с реальными моментами сватовства и были вполне понятны толь-

ко чете Пушкиных. Поэт ввел в народный сюжет новую героиню, в которой гармонично соединились черты белой лебедушки-невесты из свадебных песен, девы-волшебницы и невесты-помощницы из сказок. Впервые появляется царевна Лебедь там, где рождаются сказки, — у лукоморья. Пейзаж пустынного пока острова напоминает начало пролога к «Руслану и Людмиле»: «Море синее кругом, / Дуб зеленый над холмом». Сама же царевна — будто пена морская на гребне волны: «... Глядь — поверх текучих вод / Лебедь белая плывет». Она не просто исполняет желания князя Гвидона, она сочувствует ему, благодаря ее волшебной силе сын встречается с отцом и чудесный, утопический остров Буян становится семейным, земным раем.

Портрет царевны Лебеди производит впечатление сплошного сияния и блеска, плавного движения и журчания слов (художник М.А.Врубель передал это впечатление на полотне «Царевна Лебедь»). По заказу Пушкина художник А.П.Брюллов в 1832 году написал акварельный портрет Натальи Николаевны, в котором передана лебединая царственность ее красоты. Лебедь — еще одно выражение пушкинской идеи о том, что поэзией повелевает красота, она и есть высший смысл поэзии.

В сказке играются две свадьбы. Первый брак совершается по расчету царя Салтана («И роди богатыря / Мне к исходу сентября»), второй же — по страстной любви князя Гвидона (к тому же «об этом обо всем / Передумал он путем»). Вопрос об идеальном супружестве осмыслен Пушкиным в «Евгении Онегине», в «Капитанской дочке», в «Сказке о мертвой царевне...». Во всех этих и других произведениях подчеркнуто, что прочной основой брака служит не любовная страсть, а некое более общее, широкое чувство, близкое по значению слову «милость» (сравним с выражением «милый друг», которое часто встречается у Пушкина).

Мотив идеала материнства звучит в стихотворении «Мадона» (1830), посвященном невесте: «Пречистая и наш божественный Спаситель — / Она с величием, он с разумом в очах...». Едва ли не в лучших строках своей сказки-поэмы Пушкин рисует Мадонну с Младенцем — центр всего мироздания, используя прием ступенчатого сужения образов: от неба — к морю, от моря — к бочке, от матери — к ребенку:

В синем небе звёзды блещут,
В синем море волны плещут;
Туча по небу идёт,
Бочка по морю плывёт.
Словно горькая вдовица,
Плачет, вопит в ней царица;
И растет ребёнок там
Не по дням, а по часам.

Понятие женственности составляли для поэта мягкость, доброта, забота о близком человеке («И царица над ребенком, / Как орлица над орленком...»; «Здравствуй, князь ты мой прекрасный! / Что ты тих, как день ненастный? / Опечалился чему?» — / Говорит она ему»). Тогда как мужественность предполагает «самостоянье человека», разумность решений и решительность действий («Сын на ножки поднялся, / В дно головкой уперся, / Понатужился немножко: / "Как бы здесь на двор окошко / Нам проделать?" — молвил он, / Вышиб дно и вышел вон»).

Двоемирие, характерное для многих романтических произведений, в сказке о царевне Лебеди реализуется на реалистическом уровне: не как противопоставление пошлого обыденного мира и мира фантастического, идеального, а, скорее, как гармоничное соединение этих миров, как слияние Семьи и Поэзии.

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» продолжает тему семьи, но уже в драматическом ключе. Если в первой сказке-поэме мистическое зло мелькнуло однажды черной точкой и пропало (коршун-чародей), то во второй сказке это зло воплощает крупный образ царицы-мачехи. Добро и зло изображаются в почти одинаковых внешне портретах двух красавиц.

В этой сказке также две свадьбы, но еще и три смерти: царицы-матери — от «восхищенья», царевны — от чужой «злобы», царицы-мачехи — от «тоски». Кроме того, воскресает от смертного сна царевна: чудо, произведенное силой любовной тоски королевича Елисея. Очевидно, что всякий раз речь идет о беспредельной силе человеческих страстей. Следовательно, главный лирический мотив сказки-поэмы — сильные чувства, страсти (однако в их домашнем, семейном значении). Мотивы любви и смерти роднят эту поэму с романтическими произведениями Жуковского.

Во всех своих сказках поэт решительно изменял каноны народной сказки, когда требовалось соединить народный угол зрения и собственный авторский. Так, традиционный сказочный зачин «В некотором царстве-государстве жили-были царь с царицей...» он развернул в целую романтическую балладу о любви и смерти царицы-матери, предваряющую сказку о мертвой царевне. Прием сказки в сказке, хорошо освоенный прежде, играет здесь особую, сложную роль. Разлука любящих супругов перед роди́нами напоминает эпизод из сказки о царевне Лебеди: «Царь Салтан, с женой простяся, / На добра коня садяся, / Ей наказывал себя / Поберечь, его любя». В сказке о мертвой царевне проложен другой путь сюжета, связанный с рождением чудесной дочери. Свадебный пир в финале этой сказки можно назвать предверием семейных радостей и бед, описанных в начальной истории. Радости — долгожданные встречи и рождение детей, беды — разлуки и смерть. Поэт изобразил долгое ожидание царицы так, что чита-

тель не замечает поэтической условности — девять месяцев ждет у окна царица и видит в окне один и тот же снежный пейзаж. Так с самого начала читатель оказывается в плену лирического восприятия природы и героев.

«Высокая» поэзия в сказке борется с «низкой» прозой («Долго царь был неутешен, / Но как быть? и он был грешен; / Год прошел, как сон пустой, — / Царь женился на другой»), тихая красота царевны — с гордой красотой царицы. «Чувства добрые», возвышенные — с низкими, злыми чувствами. Душа — с рассудком.

Царевне уже уготовано благополучное замужество, и вдруг мотив семейной идиллии прерывается: «Дочка царская пропала». Далее сюжет будет разветвляться, чего не бывает в народной сказке. Действие развивается параллельно, читатель оказывается то в лесном тереме, то в царицыных покоях. Место утопии на этот раз ограничено теремом братьев-богатырей, да и сами утопические идеи сосредоточены не на общесоциальном благе, а на идеальном домашнем укладе. Однако оставлена одна из примет мира сказки — «зеленая дубрава», среди которой и стоит терем. Его убранство относится к эпохе Киевской Руси, той эпохе, в которую и заложены были основы морали, равной для царей и богатырей.

Религиозные мотивы, звучавшие довольно глухо в первой сказке-поэме, здесь приобретают важное идейное и композиционное значение. Вопросы жизни и смерти, добра и зла освещены Пушкиным с позиции народной веры. Так, все ключевые события происходят согласно христианским правилам и народным обрядам: «Вот в Сочельник в самый, в ночь / Бог дает царице дочь...», «И к обедне умерла...», «На девичник собираясь...», «И она под образа / Головой на лавку пала...». С тех же позиций решался вопрос о красоте, о ее сущности и назначении. Истоки истинной красоты таятся в любви: милое дитя — достойный венец любви супругов. Недаром злится другая красавица, объясняя красоту юной соперницы особым состоянием беременной царицы. О происхождении злой красавицы ничего не известно, с прошлым ее связывает только странное приданое — волшебное зеркальце.

Царевна как будто лишена собственных желаний, она «не прекословит» судьбе, только раз взмолилась она перед Чернавкой о пощаде. Не совершая практически ничего ради себя, она умеет своей добротой, кротостью и мудростью рассеять рождающееся разногласие или погасить злое стремление. Чернавка не исполняет грозного приказания своей госпожи, братья-богатыри достойно воспринимают отказ царевны выйти замуж за одного из них.

Назначение истинной красоты — приводить людские души в состояние внутренней гармонии, побеждать зло одним своим присутствием. Вместе с тем, по народным представлениям, настоя-

щая красавица — та, на которой дом держится. Пушкин рисует жизнь в тереме в духе крестьянского идеала: «А хозяюшкой она / В терему меж тем одна / Приберет и приготовит, / Им она не прекословит, / Не перечат ей они. / Так идут за днями дни». Поэт не уподобляет героиню крестьянской девушке, а скорее выделяет в ней черты именно древнерусской царевны. Ангельская, т.е. кроткая, внешность в соединении с «царской» любезностью речей и крестьянскими добродетелями — таково общее представление Пушкина об идеале красоты.

Царица-мачеха представляет собой тип светской красавицы. Она «горда, ломлива, своенравна и ревнива», любит наряжаться и любоваться собой в зеркальце, занята лишь собой. Она хочет быть «на свете всех милее», и зеркальце долго подтверждало ее желание. Но вот рядом с ней расцветает иная красота. Красота царицы при этом не меркнет: «Ты прекрасна, спору нет», — уверяет зеркальце и продолжает: «Но царевна все ж милее...»

«Гений и злодейство — две вещи несовместные», — говорит пушкинский Моцарт. Так же несовместны злодейство и красота. Пушкин понимал красоту примерно так же, как простой народ: внутреннее совершенство, жизнь, исполненная добра, — первые качества истинной красоты, внешнее совершенство — отражение внутренней гармонии.

В ***«Сказке о попе и работнике его Балде»*** решаются вопросы: что есть глупость — порок или беда? Всегда ли разум прав перед глупостью? Народная бытовая сказка не знает сомнений: лукавый работник обманывает глупого и жадного хозяина — попа или барина, причиняет ему вред, но его козни как будто заранее оправданы. Для Пушкина народная сказка служит только поводом для размышлений.

Поэт использовал народные прозвища для выявления основных черт героев: «поп — толоконный лоб» и Балда (значения этого слова по словарю Даля — дылда, болван, балбес; долговязый и неуклюжий дурень; большой молот, молотище, кувалда; кулак от 8 до 15 фунтов).

Жадность, не умеряемая рассудком, — основная черта поповской натуры. Балда же умен, силен, он отличный работник. На первый взгляд победа Балды закономерна и справедлива. Однако Пушкин внезапно прерывает смех читателя над жадным глупцом всего тремя словами: «Выщибло ум у старика». Вдруг перед читателем предстает не просто условный персонаж — поп, а вполне конкретный образ — старик, погибший от руки сильного молодца. Смех больше невозможен, расплата по договору оборачивается расправой. Жалко не только попа, но и чертенка: поэт подбирает слова, чтобы смягчить насмешку, вызвать сочувствие даже к чертям: «Вот море кругом обежавши, / Высунув язык, мордку поднявши, / Прибежал бесенок, задыхаясь, / Весь мокрешенек, лап-

кой утираясь...» Пожалеть глупого, жадного, ничтожного человека и по совести осудить человека сильного — в этом зерно этики Пушкина.

И в этом произведении поэт использует прием сказки в сказке: в историю о реальном, хотя и необычном договоре между попом и Балдой включена гораздо большая по объему история о ложном договоре попа с чертями. «Толоконный» ум попа, умноженный «догадливостью» попадьи и уловками чертей, все-таки не превосходит сметливого ума Балды. Он не обманывает попа, как это обычно делает работник в народной сказке, а служит ему «славно, усердно и очень исправно» всего за три щелчка в год да за вареную полбу (как поясняет Даль, полба — каша, сваренная из крупы колосового растения «между пшеницей и ячменем»). Его решения не согласуются с обычной логикой, они абсурдны, и потому «дурень» Балда сильнее обычных умников.

В сказке о попе нет чудесного волшебства, как в других сказках. Оно и «не положено» народной сатирической сказке. Роль чудесного начала играет Балда, своей мнимой глупостью отменяющий «правильный» порядок вещей (в этой отмене и состоит смысл такого популярного в народе комического типа, как дурак).

Самая первая по времени написания (1830 год) пушкинская сказка ближе всего стоит к традициям народного искусства. Даже по своей форме она ничем не напоминает литературные образцы. Сюжет, герои, язык, беспощадный смех являются принадлежностью народного театрального зрелища — райка. Да и написана она «раёшным стихом»: безударные слоги идут без порядка, парные рифмы скрепляют концы разных по длине строк. Эпизоды в сказке развернуты к читателю, как театральная панорама. Герои подают реплики не только друг другу, но и в «зал», т.е. к читателю. Яркое зрелище райка творится одним актером, говорящим то за попа или попадью, то за Балду или чертей. Действие ни на миг не останавливается, стремительно движется к ожидаемой и все-таки неожиданной развязке.

Народный смех — главная действующая сила в сказке. Что ни строчка или слово, что ни герой или ситуация — решительно все заставляет смеяться (кроме драматического финала).

«***Сказка о рыбаке и рыбке***» написана особым размером — «народным», или речитативным, стихом, в котором отсутствуют рифмы. Этот размер придает сказочному повествованию торжественную мерность и былинную напевность. Под стать размеру и серьезное нравственно-философское содержание сказки.

В этой сказке ставится вопрос о том, что есть высшая мудрость: стремление к вершинам власти и богатства или отказ от соблазнов. Спокойный мир старой семьи испытывается на прочность великим случаем. Поймав золотую рыбку, старик не обрадовался, а «испугался»: он понимает, что неведомое существо ско-

рее разрушит размеренную жизнь, чем принесет благо. Старуха же находит в золотой рыбке исполнительницу своих суетных желаний. Она ведет себя так, как обычно ведут себя люди: сначала желает лишь необходимое — новое корыто, затем все больше и больше и, даже став царицей, не может остановиться. Мудрый старик видит все ту же старуху в разных одеяниях, в разной обстановке. Ее прихоти кажутся ему безумием: «Что ты, баба, белены объелась?» Она же, возвышаясь, все меньше помнит о своем происхождении «черной крестьянки» и в самом деле мнит себя то столбовою дворянкой, то царицей, да к тому же подчеркивает сословную разницу между собой и мужем.

Старухе довольно внешних признаков власти, она совершенно не понимает внутреннего содержания дворянской или царской службы. Пушкин разоблачает ложь наивных народных представлений о царствовании как о бесконечном пире:

В палатах видит он свою старуху,
За столом сидит она царицей,
Служат ей бояре да дворяне,
Наливают ей заморские вины;
Заедает она пряником печатным;
Вкруг её стоит грозная стража,
На плечах топорики держат.

Лучше прясть пряжу или ловить неводом рыбу, чем играть чужую «великую» роль, не совершая притом никакой полезной работы, — так можно определить одну из ведущих идей сказки.

Море всегда для Пушкина было «свободной стихией», т.е. особым миром, отличным от мира земного именно отсутствием всяких ограничений. Золотая рыбка не знает неволи, и старик это понимает. Рыбка творит не обещанный долг (старик отказался от ее откупа), а благодарную помощь старику: «Не печалься, ступай себе с Богом», — сравним с благословением старика: «Бог с тобою, золотая рыбка!»

Из-за человеческой жадности и глупости нарушается гармония в природе: море всякий раз все неспокойнее и грознее. В финале сказки восстанавливается прежний порядок вещей: старик находит свою старуху у той же землянки перед разбитым корытом. Развязку конфликта можно понимать и как поражение алчности и властолюбия, и как победу мудрости.

«***Сказка о золотом петушке***» производит самое таинственное впечатление. Известно, что Пушкин зашифровал в ней факты из собственной жизни и жизни царского двора. Обычно читатели не вникают в этот пласт содержания. Маленьких же детей больше всего завораживает образ золотого петушка.

Сказка-притча, как и сказка о золотой рыбке, повествует об испытании человека — на этот раз клятвой и нравственным дол-

гом. Царь Дадон — человек грешный и пустой. Он правил царством бездумно, и к старости пришла ему расплата: соседи стали мстить одряхлевшему царю набегами. Покоя ради пообещал он звездочету исполнить по первому слову любую просьбу — в благодарность за волшебную птицу, предупреждающую об угрозах. Мир наступил не только для Дадона, но и для всего его царства.

Звездочет пояснил, о чем может предостеречь золотой петушок: «Но лишь чуть со стороны / Ожидать тебе войны, / Иль набега силы бранной, / Иль другой беды незваной...» Именно другая, не военная беда стала причиной падения царства Дадона. Эта беда таилась в самом царе, в забвении им человеческих норм. Не понял он грозного знака перед загадочным шатром — тела сыновей, убивших друг друга. Горестному крику царя вторит воем войско, стонут долины и сотрясаются горы, но царь входит в шатер, вмиг забывает горе и неделю пирует с шамаханской царицей. Многогрешный человек беспечно вступает в пределы чародейного мира и ведет себя все так же глупо и грешно, как привык в своем ограниченном царстве. Он мнит себя царем всего мира, а между тем в этом мире есть многое, что подчиняется неземным законам. Отказ исполнить обещание был последней ошибкой и прегрешением царя.

Таинственная взаимосвязь между звездочетом, золотым петушком, шамаханской царицей никак не проясняется в сказке, можно только гадать о ней. Зато четко противопоставлены два дива. Золотой петушок дан царю для добра, он резким криком будит сонное царство и вещает царю неприятную правду; шамаханская царица, наоборот, воплощает зло, сладкую ложь, коварный соблазн. Забвение горькой правды ради сладкого обмана — главная вина царя Дадона. В финальном эпизоде немедленно вслед за смертью звездочета исчезает шамаханская царица, т.е. морок, наваждение рассеивается, а золотой петушок на глазах всей столицы убивает Дадона.

Притча о царе Дадоне позволяет понять логику рока, преследующего слабого человека, объяснить жестокие превратности судьбы поведением людей. Маленькие читатели по-своему верно понимают содержание сказки, опираясь на усвоенные ими правила морали.

Петр Павлович Ершов

Сказка «***Конек-горбунок***» П. П. Ершова (1815—1869) — произведение уникальное в русской детской литературе. Ярко сверкнувший талант в единственной книге девятнадцатилетнего сибиряка явился живым свидетельством огромных творческих сил народа.

Эта сказка родилась в 1834 году, в пору, когда свое слово о народности сказали все видные литераторы и критики. Однако

«Конек-горбунок» вызвал новую волну споров на эту тему. В.Г.Белинский отказал сказке даже в достоинствах «забавного фарса», журнал «Отечественные записки» ругал сказку за отсутствие народности в вымысле, за «рифмованные нелепости» и «площадные» выражения. Цензуре же показалось опасным сатирическое изображение русского царства. Однако Ершова и его сказку горячо поддержали те, кто понимал народность более широко. Первым «благословил» «Конька-горбунка» профессор П.А.Плетнев: он однажды прочитал сказку студентам вместо лекции и назвал имя ее автора. Крупнейшие поэты-сказочники приветствовали талантливого юношу: Жуковский заметил, что это не только побасенка для детей, а Пушкин отозвался высокой похвалой («Ваша сказка — настоящая сокровищница русского языка!.. Вы избрали правильный путь. Теперь этот род сочинений можно мне и оставить... А сказку вашу издать для народа. Миллион книжек!.. с картинками и по самой дешевой цене...»). Сам Ершов признавался незадолго до кончины: «Вся моя заслуга тут, что мне удалось попасть в народную жилку. Зазвенела родная, и русское сердце отозвалось».

Однако на пути «Конька-горбунка» к народу было и немало препятствий: сказка то запрещалась, то уродовалась цензурой или выходила в нелепых переделках, вплоть до «Конька-летунка», на котором Иван обозревает Страну Советов. Несмотря ни на что, «Конек-горбунок» нашел дорогу к народу и попал даже в собрание народных сказок. Сказители стали по-своему сказывать его, употребляя те же стихи и выражения. Можно сказать, что Иванушка и Конек-горбунок попали в число национальных героев-образов.

В круге детского чтения сказка появилась сначала как подцензурная переделка, а потом уже в настоящем виде. До сих пор она остается одной из лучших сказок русского детства. Чуковский в книге «От двух до пяти» писал о ней: «Маленькие отвоевали ее у больших и навсегда завладели ею, как драгоценною добычей, и тут только большим удалось разглядеть, что для детей это в самом деле хорошая пища — вкусная, питательная, сытная, способствующая их духовному росту». Ершовские стихи дети слышат задолго до того, как начинают читать. «Конек-горбунок» воспринимается детьми сначала как сказываемая сказка, т.е. как произведение скорее устное, чем книжно-литературное. Позднее они осознают, что это именно литературная, авторская сказка.

Стихи легко читаются и запоминаются благодаря основному стихотворному размеру — четырехстопному хорею, простым и звучным рифмам, парной рифмовке, обилию пословиц, поговорок, загадок. Любое описание само западает в память: глаголы в нем играют первую роль, выразительное движение скрепляет яркие детали в цельный, явственно видимый образ:

Кони ржали и храпели,
Очи яхонтом горели;
В мелки кольца завитой,
Хвост струился золотой,
И алмазные копыта
Крупным жемчугом обиты.

Слова летят одно за одним, не вызывая задержки или перебивки дыхания. Синтаксически фразы строятся просто и естественно, поэтому даже архаизмы и простонародные выражения не затрудняют восприятие (например: «И возьми же ты в расчет / Некорыстный наш живот», т.е. небогатую жизнь).

Стремительно движется действие в сказке, останавливаясь только перед чем-нибудь прекрасным или чудесным, замедляясь на моментах троекратных повторов. Вся Русь проносится под копытами конька: столица и деревни, заповедные леса и распаханные поля, западный и восточный берега... Даже этого мало, чтобы объять величественное пространство русского царства, — и Иванушка подымается в небесное царство, но и над теремом Царь-девицы он видит православный русский крест. Чудо-юдо Рыба-кит повелевает морским народом, как какой-нибудь российский наместник-губернатор. На небе, на земле, под водой — всюду «русский дух». Только однажды показывается край родной земли:

У далёких немских стран
Есть, ребята, океан.
По тому ли океану
Ездят только басурманы.
С православной же земли
Не видали николи.

Многочисленные герои, даже едва мелькнувшие, запоминаются сразу; их характер, речь отличаются единым национальным складом и вместе с тем индивидуальностью. На всем протяжении повествования звучит голос народа; действие нередко выносится на площадь, в шумную толпу. Все в сказке подчинено стихии народной жизни. Сказку эту можно назвать лирической эпопеей крестьянской России, настолько велик в ней охват действительности и глубока «мысль народная» (понятие Л. Н. Толстого).

Еще одна черта «Конька-горбунка» — сочетание трех основных типов народной сказки: волшебной, сатирической и сказки о животных. К элементам волшебной сказки относится все чудесное и прекрасное. Сатирическая сказка проявляется в обрисовке Иванушки-дурака, братьев, царя, спальника, отчасти и Царь-девицы. Сказка о животных представлена широко известным лубочным сюжетом «Ерш Щетинникович» — в описании подводных владений.

Ершов хорошо знал сибирский фольклор, отличавшийся от фольклора европейской части России большей раскрепощенностью, бойким смехом, социальной направленностью. И все же в сибирских народных сказках нет ни Конька-горбунка, ни Рыбы-кита, да и ершовская Царь-девица непохожа на сибирских героинь. Заслугой автора можно считать создание этих героев, вошедших в круг фольклорных персонажей.

Условное эпическое пространство Руси в «Коньке-горбунке» существует в условном же времени: здесь смешаны черты разных веков — от XV до XIX. Обобщен поэтом и русский национальный характер, его сильные и слабые стороны. Все герои, за исключением заморской Царь-девицы, представляют единый национальный тип, все говорят на бойком, цветистом русском языке, думают и переживают совершенно по-русски. Контрасты национального характера в изображении Ершова отвечают представлениям народа о себе самом: лукавый ум и наивность, лень и трудолюбие, здравый смысл и глупость, восхищение перед красотой и чудом и — насмешка над чудесами. Наиболее сильно выражен этот характер в образе Ивана. Главное отличие Ивана от других — открытое исповедование тех «неправильных» принципов, которым скрытно следуют на Руси все. Все герои лукавят, лгут, ищут собственной выгоды, совершают глупости, но прикрываются при том маской приличия и разумности. Иван же не скрывает ни своей «дурацкой мочи», ни личного расчета.

Пара главных героев составляет сердцевину всей системы образов. Иван и его игрушечка-конек имеют много сходства: младшие дети, антиподы «образцовых» старших, они тем не менее оказываются лучше, достойнее их. Удача сама идет к ним, и все им удается. Их речи и дела утверждают народный идеал справедливости и совестливости. Конек-горбунок — не слуга, а верный товарищ Ивана, способный не только помочь, выручить, но и сказать горькую правду. В обоих есть нечто наивное, непосредственное, что делает их похожими на детей. Заметим, что по росту Конек-горбунок едва выше кошки (два вершка), поэтому и Иван, сидящий на нем верхом, должен восприниматься читателем человеком очень небольшого роста.

Путешествуют Конек-горбунок и Иван чаще всего поневоле, но свободный дух и веселый нрав позволяют им совершать невероятные подвиги. Благодаря раскрепощенному, «детскому» зрению Ивану удается видеть невиданное, добывать неведомое. Инфантильность Ивана, как и царя, проявляется в способности беспечно обольщаться выдумкой, в бескорыстной тяге к красоте. От мужицкого здравомыслия не остается и следа, когда Иван едет навстречу чудесному огню. Любовь к затейливой сказке присуща всем, хотя и сочетается с трезвым чувством реальности (эпизод чтения сказки о прекрасной Царь-девице).

Главная героиня ершовской сказки совсем непохожа на русских фольклорных царевен, она вовсе не страдательное лицо. Ее происхождение — от «далеких немских стран», иными словами, ее образ другой художественной природы — из западных средневековых романов, сюжеты и герои которых прижились в народных лубочных книгах.

Каждая из трех частей сказки-эпопеи предваряется эпиграфом. Многие эпизоды напоминают картинки со стихотворными комментариями (это и есть форма лубка).

В целом «Конек-горбунок» написан в традициях русского райка.

Окрыленный удачей, П. П. Ершов вынашивал грандиозный замысел поэмы «Иван-царевич» — «сказки сказок» в десяти томах по сто песен в каждой, надеясь собрать все сказочное богатство России. Но тяготы повседневной жизни, заботы о многочисленном его семействе, оторванность от круга творческих единомышленников не дали продолжить поэту свое восхождение на русский Парнас.

Алексей Васильевич Кольцов

А. В. Кольцов (1809—1842) — один из первых поэтов, пришедших в «профессиональную» литературу из народной среды. Критик Н. А. Добролюбов написал о нем книжку для детей, а в одной из рецензий рекомендовал его произведения как лучшее детское чтение. Критика особенно привлекала в Кольцове широкая стихия русской песенной поэзии. Пожалуй, больше ни у кого из поэтов не видел он столь тесного слияния «авторской» и народной поэзии, а народная поэзия всегда была связана прежде всего с песней. Недаром В. Г. Белинский говорил, что даже «Пушкин не мог бы написать ни одной песни вроде Кольцова, потому что Кольцов один безраздельно владел тайною этой песни».

Он явился в то время существования русской литературы, когда она, по словам Белинского, «кипела» новыми талантами. Однако критик решительно отрицал связь поэзии Кольцова с произведениями поэтов-самоучек, у которых народность носила чисто декоративные черты, хотя творческий путь поэта и давал основания для таких заключений. Действительно, сын воронежского мещанина, торговавшего скотом, не имел законченного образования — был взят отцом в десятилетнем возрасте из уездного училища, чтобы помогать в его делах.

Долгие годы затем пришлось потратить Кольцову, уже вполне осознавшему свое поэтическое призвание, на это столь далекое от литературы занятие. Однако он упорно занимался самообразованием, много читал. И уже первые его поэтические опыты были одобрены таким литературным авторитетом, как Н. В. Станкевич. А когда он побывал по делам отца в Петербурге, то сумел встре-

титься с Пушкиным, Жуковским, Одоевским, Вяземским и был ими хорошо принят и обласкан. В 1831 году Кольцов познакомился с Белинским, подружился с ним, и это во многом определило его дальнейшую судьбу. Критик стал первым читателем и редактором его произведений, ему принадлежит первая обобщающая статья — «О жизни и сочинениях Кольцова», вышедшая после смерти поэта в 1846 году.

Широкой публике Кольцов стал известен в 1835 году, когда в Москве вышла книжка его стихотворений. Она имела успех, и с 1836 года поэт уже постоянно печатался в журналах и альманахах. Продолжая народную традицию, он опоэтизировал земледельческий труд, его «***Песня пахаря***» включалась во все детские сборники.

Глубокое проникновение в дух народа, в психологию крестьянина позволило Кольцову, по словам Белинского, раскрыть в своей поэзии «все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность, живет в натуре русского селянина». Лирический герой этих стихотворений предстает перед читателем как полноценная индивидуальность и в этическом, и в эстетическом плане. Поэт еще до Некрасова сумел выразить народную точку зрения на труд земледельца — не только как на средство жизни, но и как на неисчерпаемый источник духовности, радости:

Весело я лажу
Борону и соху,
Телегу готовлю,
Зёрна насыпаю...

Поэзия труда наполняет стихотворения-песни «Урожай», «Косарь» и др. Даже те из них, где рисуется «тяжкая доля» крестьянская. Тоской проникнуты строки из «***Деревенской беды***»:

С той поры я с горем-нуждою
По чужим углам скитаюся,
За дневной кусок работаю,
Кровным потом умываюся...

Однако, как бы ни были исполнены грусти кольцовские строки в подобных стихах, драматизм их неизменно смягчается особой художественной формой с присущей ей распевностью, своеобразием мелодраматического рисунка, интонационной смелостью.

Единение с природой, от даров которой зависит вся жизнь крестьянина, выработало в народном сознании отношение к ней как к сподвижнику в труде. Работа людей приноравливается к жизни природы, включается в нее и становится ее частью.

Выйдет в поле травка —
Вырастет и колос,
Станет спеть, рядиться
В золотые ткани...

Вслед за «Песней пахаря» все чаще включались в детские поэтические сборники и другие стихотворения Кольцова: «Косарь», «Урожай», «Крестьянская пирушка», «Что ты спишь, мужичок», «Лес». Родная природа, одухотворенная содружеством с человеком, живо, ярко представала в его стихах. Трудно и сегодня переоценить их значение в духовном становлении ребенка.

Картины природы, нарисованные поэтом, могут создать у ребенка не только радостное настроение, но и настроение грусти, тихой печали:

Что, дремучий лес,
Призадумался,
Грустью тёмною
Затуманился?..

Или показать могучую силу природы в образе разбушевавшегося богатыря-леса:

Встрепенувшися,
Разбушуешься:
Только свист кругом,
Голоса и гул...

Свою глубокую скорбь, вызванную смертью Пушкина, перед которым он буквально преклонялся, Кольцов выразил через полное трагизма описание леса (***«Лес»***), одичавшего, лишь в непогоду жалующегося «на безвременье». И все-таки поэтические картины полны музыки и красок, делают родную природу ближе, понятнее чуткой душе маленького читателя.

Нужно сказать, что именно в пейзажной лирике с наибольшей силой проявилось художественное своеобразие творчества поэта. Вот в стихотворении ***«Урожай»*** темная туча надвигается, закрывая небо, наконец, «и ударила, и пролилася слезою крупною». Строфа целиком состоит из глаголов, а ритм и подбор звуков иллюстрируют движение грозной тучи, раскатов грома и пролившегося ливня.

Поэзия Кольцова обогатила русскую лирику, для которой XIX век стал временем расцвета, мотивами истинно народного звучания. Отзвуки их мы находим у Н. А. Некрасова, И. З. Сурикова, И. С. Никитина, а много позже — у С. А. Есенина, А. Т. Твардовского.

ПРОЗА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Антоний Погорельский

С именем Антония Погорельского часто сочетается эпитет «первый». Он — автор первой в русской литературе фантастической повести, одного из первых «семейных» романов, первой повести-

сказки для детей «***Черная курица, или Подземные жители***». Сказка увидела свет в 1828 году и принесла автору долгую славу выдающегося детского писателя, хотя и была его единственным творением для маленьких читателей.

Между тем литературная деятельность писателя (настоящее его имя — Алексей Алексеевич Перовский, 1787–1836) продолжалась всего пять лет: в 1825 году вышла его повесть «Лафертовская ма́ковница», а в 1830 году — роман «Монастырка». Романом зачитывались современницы автора, особенно юные. А первым произведением восхищался Пушкин, ему очень понравился такой персонаж, как кот Мурлыкин.

«Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! — писал Пушкин брату 27 марта 1825 года. — Я перечел повесть два раза и одним духом, теперь просто брежу... Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуривая глаза, повертывая голову и выгибая спину». Между тем Мурлыкин у Погорельского — вовсе не вальяжный черный кот, а титулярный советник Аристарх Фалалеич Мурлыкин, принимающий кошачий облик. В таком виде он участвует в волхованиях лафертовской маковницы, которая давно свела короткое знакомство с нечистым...

Уже в этом произведении Погорельского явно видны те черты писательского почерка, которые позже столь ярко проявились в «Черной курице», ставшей классическим детским чтением. Живые, рельефные характеры «Лафертовской маковницы», проза жизни, в которой автор открывал значительные поэтические ценности, — все вызывало интерес и внимание к повести со стороны критики и читающей публики. Кот и колдунья выступают в обличье реальных персонажей, почти совсем лишены ореола таинственности, напротив — наделены юмористическими чертами.

Для русской литературы того времени романтическая фантастика «Лафертовской маковницы» являла собой новый способ художественного мышления. У Погорельского он тесно связан с обращением к подлинным человечным началам, с утверждением гуманного идеала бескорыстного и самоотверженного чувства. Думается, такой взгляд на мир и человеческие отношения в нем исходит из биографии, жизненного опыта писателя...

Перовский был побочным сыном графа Разумовского — влиятельного вельможи екатерининской эпохи. Он получил великолепное домашнее образование и воспитание, затем окончил курс Московского университета доктором философии и словесных наук. После войны 1812 года, в которой он участвовал добровольцем, несколько лет жил в Германии, где познакомился с Гофманом и другими немецкими писателями-романтиками.

Последние годы жизни Перовский провел в своем маленьком малороссийском имении Погорельцы (отсюда его псевдоним), посвятив себя литературной деятельности и воспитанию племян-

ника Алеши — впоследствии известного писателя А. К. Толстого. Ему и была рассказана история Черной курицы, легшая в основу повести-сказки.

Очевидно, именно потому, что сначала это был живой рассказ маленькому слушателю, столь легка словесная ткань повести, так мягки в ней интонации, ясны мысли и подробны описания. Видно, автор стремился передать мальчику впечатления собственного детства, свои воспоминания о петербургском пансионе, откуда он бежал, повредив при этом ногу, отчего всю жизнь прихрамывал. В «Черной курице...» просматриваются и следы немецкой романтической литературы, в частности преданий о гномах. Но главным в повести остается внимание к формированию характера ребенка, к психологическим особенностям детского возраста, постепенное приобщение ребенка к восприятию фактов и рассуждений на отвлеченные темы.

Здесь Погорельский проявил себя как писатель реалистического направления. Герой повести мальчик Алеша — психологически убедительный, живой образ ребенка. Переживания маленького человека, живущего в пансионе, тоскующего по родителям, его фантазии, взаимоотношения с учителями, любовь к животным — все это отражено в повести, воссоздано с талантом истинно детского писателя, мастерство которого проявилось и в органическом слиянии фантастического и реального.

Описание жизни Алеши в пансионе ничуть не грешит против законов реального мира. Дни учения проходили для него «скоро и приятно». Но вот когда наступала суббота и все его товарищи спешили домой, к родным, тогда мальчик, оставаясь в опустевших комнатах, начинал горько чувствовать свое одиночество. И единственным его утешением были книги, которые учитель-немец позволял ему брать из своей библиотеки. А в то время в немецкой литературе царила мода на рыцарские романы и волшебные, полные мистики повести. Подобных произведений Алеша проглотил немало, поэтому и таинственный мир, в который он попал, построен по образцам таких повествований.

Ведь любой увлекающийся чтением и наделенный богатым воображением ребенок, оставаясь надолго в своем одиночестве, начинает мечтать, представлять себя персонажем различных почерпнутых из книг историй, фантазировать. И у Алеши «юное воображение бродило по рыцарским замкам, по страшным развалинам или по темным дремучим лесам». Даже гуляя солнечным днем во дворе, он все ожидал встречи с волшебницей, которая сквозь дырочку в ограде передаст ему игрушку или письмецо от родных. И директор училища, которого он ни разу еще не видел, представлялся ему «знаменитым рыцарем» в сияющих латах и шлеме с пышным султаном из перьев. Каково же было удивление мальчика, когда он при встрече с директором увидел не «шлем перна-

тый, но просто маленькую лысую головку, набело напудренную». Единственным ее украшением был маленький пучок на затылке, а вместо блестящих лат — простой серый фрак...

Немудрено, что реальная черная курочка, к которой Алеша так привязан, что за ее спасение отдал бабушкин подарок — золотую монету, во сне мальчика превращается в волшебное существо — министра подземного царства. Такое слияние волшебного и реального планов вполне соответствует эмоциональному состоянию ребенка, когда он погружен в мечты и не очень отличает вымысел от действительности. Повесть предназначена читателю, для которого мечтать, фантазировать — то же, что дышать.

Погорельскому одному из первых в русской литературе удалось подчинить педагогическую задачу художественному вымыслу. К нему вполне можно применить определение Н. И. Новикова — воспитание ребенка «приятным для него способом». На примере Алеши он убедительно показывал, что хорошо, а что плохо. Плохо лениться, заноситься перед товарищами, быть легкомысленным и болтливым (ведь из-за этого в подземном царстве и произошло несчастье). И хорошие черты тоже четко определены в поступках Алеши. Автор показывает и самоценность детского возраста, богатство душевного мира ребенка, его самостоятельность в определении добра и зла, направленность творческих способностей. Впервые после «Рыцаря нашего времени» Н. М. Карамзина героем произведения стал ребенок.

Образ Алеши открывает целую галерею образов детей — в автобиографических повестях С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, Н. М. Гарина-Михайловского, в XX веке — А. Н. Толстого, М. Горького и многих других писателей. Со времени опубликования «Черной курицы...» одной из ведущих идей русской литературы стала главная мысль Погорельского: ребенок легко переходит из мира мечты и наивных фантазий в мир сложных чувств и ответственности за свои дела и поступки.

Закрепилась в детской литературе после этой повести и возможность существования двух планов повествования: детского и взрослого. У Погорельского это проявляется в манере рассказа, очень близкого к живому разговору воспитателя с ребенком. Речь повествователя рассудительна, сочувственна, с оттенками мягкого юмора и сентиментальности, уместной в воспоминаниях взрослого о своем детстве. Мир взрослого раскрывается в его рассуждениях с философским и психологическим подтекстом, в исторических отступлениях (например, в рассказе о том, каким раньше был Санкт-Петербург) и, наконец, в стремлении донести до слушателя-читателя аромат ушедшей эпохи: «Алешу позвали наверх, надели на него рубашку с круглым воротником и батистовыми манжетами с мелкими складками, белые шаровары и широкий шелковый голубой кушак, — описывает Погорельский детскую

одежду XVIII века. — Длинные русые волосы, висевшие у него почти до пояса, переложили наперед по обе стороны груди, — так наряжали тогда детей, — потом научили, каким образом он должен шаркнуть ногой, когда войдет в контору директор, и что должен отвечать, если будут сделаны ему какие-нибудь вопросы».

Еще одна важная заслуга Погорельского: своей повестью «Черная курица, или Подземные жители» он фактически положил начало формированию языка отечественной детской прозы. Его произведение написано тем же языком, какой постоянно звучал в культурных семьях того времени, — без трудных для детей книжных и устаревших слов. «Вдруг вышли они в залу, освещенную тремя большими хрустальными люстрами. Зала была без окошек, и по обеим сторонам висели на стенах рыцари в блестящих латах, с большими перьями на шлемах, с копьями и щитами в руках. Чернушка шла вперед на цыпочках и Алеше велела следовать за собой тихонько, тихонько...»

В последней фразе явно чувствуется подражание рассказу ребенка, и таких фраз в повести немало: писатель сознательно обращается к детской интонации.

Художественные достоинства и педагогическая направленность повести Погорельского сделали ее выдающимся произведением литературы XIX века. Она открывает собой историю русской художественной детской прозы, историю автобиографической прозы о детстве.

Владимир Федорович Одоевский

В. Ф. Одоевский (1803—1869) был одним из властителей дум своего времени. Философ, писатель-сказочник, автор мистических повестей и рассказов, талантливый музыкант — таков еще не полный перечень его дарований и направлений деятельности. Особо подчеркнем, что Одоевский является основоположником сельской начальной школы в России.

Творчество Одоевского как писателя принадлежит к русской романтической прозе 30-х годов XIX века. В этом смысле характерны его повести «Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах», «Импровизатор», «Елладий», «Княжна Зизи», «Княжна Мими» и др. Художественная манера его отмечена сложным взаимодействием отвлеченной философской мысли с глубоким проникновением в жизненные характеры и явления. В детскую литературу Одоевский вошел как создатель великолепных «Сказок дедушки Иринея» (дедушка Ириней — «детский» псевдоним писателя), заслуживших широкую популярность у юных читателей.

Вклад Одоевского в детскую литературу значителен. Его произведения для детей, составившие два сборника: «***Детские сказки де-***

душки Иринея» (1840) и ***«Детские песни дедушки Иринея»*** (1847) — высоко ценил Белинский. Критик писал, что такому воспитателю, какого имеют русские дети в лице дедушки Иринея, могут позавидовать дети всех наций: «Какой чудесный старик, какая юная, благодатная душа у него, какой теплотой и жизнью веет от его рассказов, и какое необыкновенное искусство у него — заманить воображение, раздражить любопытство, возбудить внимание иногда самым по-видимому простым рассказом».

В. Ф. Одоевский принадлежал к княжескому роду Рюриковичей. Он окончил Московский университетский Благородный пансион, где учились многие русские писатели и декабристы. Один из известных декабристов — Александр Иванович Одоевский — был двоюродным братом Владимира Федоровича и человеком, близким ему по убеждениям.

Уже в юные годы (в 1823 году) В. Ф. Одоевский организовал и возглавил «Общество любомудрия» — философский кружок, объединивший многих талантливых и благородных людей, озабоченных судьбой Отечества и поисками истины. В его литературно-музыкальной гостиной (уже в Петербурге, куда он переехал из Москвы в 1826 году) собирались лучшие представители русской интеллигенции: Пушкин, Вяземский, Гоголь, Лермонтов... Став директором Публичной библиотеки и заведуя Румянцевским музеем, Одоевский общается со многими учеными, а также с множеством людей из самых разных социальных и культурных слоев русского общества того периода. Это были и придворные, и дипломаты, и чиновники разных рангов, а иногда обитатели столичного «дна». В то же время Одоевский сотрудничал в журнале «Отечественные записки». Его направленная на просвещение народа обширная деятельность носила практический характер и была столь плодотворной, что современники называли его князем-демократом.

Очень серьезно занимался Одоевский вопросами воспитания детей. Он стремился создать здесь свою теорию, основанную на «педагогической идее» с гуманистической тенденцией. Свои мысли по этому поводу писатель изложил в большом труде «Наука до наук», который он создавал долгие годы. Вслед за Белинским писатель призывал в результате воспитания ребенка получать нравственного человека, а то, чему детей обучают, должно было иметь связь с реальной жизнью.

Особую заботу Одоевского вызывали «непроснувшиеся» дети — маленькие люди, находящиеся во власти инстинктивного желания ничего не делать, т.е. «ничего не мыслить». Обязательно следовало пробудить в растущем человеке мысли и чувства. Писатель полагал, что важную роль в этом играет сказка. В наброске «О детской психологии» обращался к воспитателям с рекомендацией: «Ваше дело найти то, что могло бы отвратить его ум от грез

к какому бы то ни было предмету действительного мира; для этого иногда надобно начать с собственных его грез, чтобы перевести нечувствительно его ум на другое». И здесь, продолжает далее Одоевский, необходимы фантастические сказки, против которых так восстают малоопытные педагоги. «Гофман в "Щелкунчике" превосходно схватил одну из сторон ребяческой грезы; если вы достигли до того, что ребенок прочел эту сказку сам с интересом, — вы уже сделали великий шаг. Он прочел; процесс чтения уже нечто независимое от грезы: он разбудил ребенка».

И еще одно наблюдение Одоевского заслуживает внимания. В том же наброске он пишет: «К числу средств будить или направлять детский ум принадлежат и собственно детские книги. Редко вы встретите детей, кои бы заинтересовались книгой для взрослого. Такие дети встречаются лишь в семействах, где обстановка, разговоры, удовольствия, встречные предметы уже исполнили назначение детских книг: привести в движение орудие мышления». Однако не менее важным и нужным представлялась ему и необходимость формирования добрых чувств у взрослых людей. Он ставил себе задачу «понять заблудших, перечувствовать их чувства, передумать их мысли — и говорить их языком».

В 1833 году увидели свет его «***Пестрые сказки с красным словцом***». В них рассказчик Ириней Модестович Гомозейка (таким псевдонимом Одоевский подписал это свое произведение) преподносил читателям в аллегорической форме то или иное нравоучение. Фигура Гомозейки сложна и многогранна. С одной стороны, он призывает к романтическому видению мира и постоянно рассуждает о человеческих добродетелях, о постижении первопричин мира, — словом, о высоких материях. И при этом упрекает современников в недостатке воображения: «Не в этом ли беда наша? Не от того ли, что предки наши давали больше воли своему воображению, не от того ли и мысли их были шире наших и обхватывали больше пространства в пустыне бесконечности, открывая то, что нам вовек не открыть в нашем мышином горизонте».

Однако, с другой стороны, в ходе повествования явственно ощущается ирония автора по отношению к своему герою — сказочнику Гомозейке. Особенно это заметно тогда, когда тот заставляет действующих лиц, например паука, излагать вовсе не свойственные им по характеру мысли. Паук возвышенно рассуждает о любви, верности, благородстве и тут же жадно поедает свою жену, а затем и детей. Нередко в этих сказках возникает ситуация иронического преодоления романтического конфликта.

Особняком в «Пестрых сказках» стоит «***Игоша***», пожалуй, самое поэтическое и самое фантастическое произведение в книге. Связано это с фигурой героя-мальчика — от его имени ведется повествование. Он подружился с таинственным существом, с домовым, которым, по народному поверью, становится каждый

некрещеный младенец. Вероятно, такой замысел был связан с убеждением Одоевского, что мир детских фантастических представлений и народные поверья содержат в себе особую поэтическую мудрость и подспудные знания, которыми человек еще не овладел сознательно.

Мальчик услышал рассказ отца, как на постоялом дворе извозчики, обедая, отложили на столе кусок пирога и ложку — «для Игоши». И ребенок всей душой воспринимает это как реальность. С тех пор они уже не расстаются — Игоша и маленький рассказчик. Игоша побуждает его к проказам, которые непонятны взрослым, сердят их. А в конце сказки фантастическое существо исчезает. Видимо, это знаменует собой взросление героя, его уход из мира сказок в реальную жизнь. Во всяком случае, печальные интонации здесь весьма естественны для периода перехода от детства к отрочеству и юности.

Для следующей публикации сказки, в 1844 году, Одоевский дописал конец, пояснивший смысл его сочинения: «С тех пор Игоша мне более не являлся. Мало-помалу ученье, служба, житейские происшествия отдалили от меня даже воспоминание о том полусонном состоянии моей младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью». И лишь иногда, в минуту «пробуждения души», когда она приобщается к познанию, странное существо «возобновляется в памяти и его появление кажется понятным и естественным».

Сожаление Одоевского о потере взрослым человеком способности видеть и чувствовать то, что видят и чувствуют дети, пронизывает весь другой его цикл подобных произведений — «Сказки дедушки Иринея». Первое из этих повествований — «Городок в табакерке» — появилось в 1834 году, остальные были изданы отдельной книжкой значительно позже, в 1844 году. Фигура рассказчика в них по сравнению с «Пестрыми сказками», которые автор адресовал взрослому читателю, изменена. Если Гомозейка ироничен и порой загадочен, то дедушка Ириней являет собой образец наставника — строгого, но доброго и понимающего ребенка.

Обращение Одоевского к детской литературе тесно связано с его склонностью к просветительству, но у него был и прирожденный талант детского писателя. Уже в начале 30-х годов появляются в журнале «Детская библиотека» его рассказы и сказки. В 1833 году Одоевский предпринимает издание альманаха **«Детская книжка для воскресных дней»**, где звучат его мысли о воспитании: он помещает здесь не только художественные произведения, но и большой раздел образовательного характера, в который входят научно-популярные статьи и описания различных опытов, поделок, игр.

«Городок в табакерке» (1834) — первый совершенный образец художественно-познавательной сказки для детей. В ней научный

материал (по существу, обучение механике, оптике и другим наукам) был подан в столь занимательной и близкой к детской психологии форме, что это вызвало восторженный отклик тогдашней критики. Белинский говорил: сюжет «так ловко приноровлен к детской фантазии, рассказ так увлекателен, а язык так правилен... дети поймут жизнь машины как какого-то живого индивидуального лица».

Все начинается с того, что мальчик Миша получает в подарок от отца музыкальный ящик. Мальчик поражен его красотой: на крышке ящика — башенки, домики, окна которых сияют, когда восходит солнце и раздается веселая музыка. Дети всегда радуются при восприятии прекрасного, оно рождает в них живой энтузиазм, желание творить. Эстетическое переживание вызывает активную работу воображения, побуждая к творчеству. Миша, заснув, творит во сне целый мир — и все из предметов, ему знакомых, но в сочетаниях чисто фантастических. Валик, колесики, молоточки, колокольчики, составляющие механизм музыкальной шкатулки, оказываются жителями маленького прекрасного городка. Роли действующих лиц и их поступки зависят от впечатления, которое они произвели на мальчика. Валик — толстый, в халате; он лежит на диване; это начальник-надзиратель, командующий дядьками-молоточками. Те, получив команду, колотят бедных мальчиков-колокольчиков с золотой головкой и в стальных юбочках. Но и над валиком есть власть: это царевна-пружинка. Она, как змейка, то свернется, то развернется — «и беспрестанно надзирателя под бок толкает». Проснувшийся Миша уже понимает, как работает музыкальный ящик, причем действительно воспринимает машину «как какое-то живое индивидуальное лицо».

Обучение на конкретном опыте, связь обучения с реальностью — один из педагогических принципов Одоевского, и он нашел воплощение в этом произведении. Даже в фантастический мир оживших деталей автор ведет Мишу через сон — вполне реальное состояние ребенка. Этот же принцип он положил в основу и многих других сказок и рассказов, искусно сочетая реальные события с фантастикой[1].

Сказка «***Червячок***» (1838) обращает внимание ребенка на чудесное разнообразие мира природы и на непрерывность жизненного цикла; в доступной детям истории о жизни и смерти маленького червячка писатель затрагивает глубокую философскую тему. Вполне реальный герой — французский архитектор Рубо в рас-

[1] Исследователь русской детской литературы из Финляндии Бен Хеллман предложил толкование произведения как сложной аллегории государственного устройства и социальных отношений. См.: *Хеллман Б.* Страшный мир табакерки. Социальный дискурс рассказа В.Ф.Одоевского // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост. Е.Кулешов, И.Антипова. — М., 2003. — С. 201—209.

сказе «***Столяр***» (1838) — достигает вершин мастерства; так автор стремится вызвать в юном читателе «благородную жажду познания, непреодолимое желание учиться». А в рассказе «***Бедный Гнедко***» (1838) уже другая воспитательная задача — пробудить в сердце ребенка любовь к животным; заключая гуманную мысль в рамки рассказа о судьбе изнуренной лошади, когда-то бывшей веселым жеребенком, писатель впрямую обращается к детям: «Кто мучит лошадь, собаку, тот в состоянии мучить и человека».

Несмотря на сильно проявляющиеся в «Сказках дедушки Иринея» дидактические тенденции и элементы естественно-научного просветительства, они исполнены подлинной поэтичности. Это особый пленительный и увлекательный для ребенка мир, однако, по замечанию Белинского, «узнав его, с ним не расстанутся и взрослые». По мнению исследователей (В. Грекова, Е. Званцева), установить истоки этих сказок Одоевского весьма нелегко. В них происходит объединение и дополнение традиционных сказочных сюжетов, вводятся новые мотивы и исключаются привычные в такого рода произведениях. Причем писатель переводит любое событие народной сказки из социального плана в чисто нравственный.

Творчество В. Ф. Одоевского до сих пор высоко ценят и взрослые, и дети. Творчество это разнообразно, глубоко по философской и нравственной направленности.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕОРИИ И КРИТИКИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ В XIX ВЕКЕ

Виссарион Григорьевич Белинский (1811 — 1848) — первый великий русский критик, родоначальник того направления в отечественной литературной критике, которое связано было впоследствии с именами Чернышевского, Добролюбова, Писарева и получило название революционно-демократического. Свой литературный дар Белинский целиком посвятил созданию эстетической программы реалистического направления и стал в 40-х годах XIX века его идейным вдохновителем. Его неукротимому темпераменту необходима была публичная трибуна, а журнальный, публицистический характер отечественной критики, возникший в России в немалой степени благодаря организаторским способностям самого Белинского, как нельзя лучше способствовал выражению его взглядов.

Взгляды же его сформировались на основе лучших традиций отечественной литературной критики и достижений прогрессивной западноевропейской мысли. Может быть, кое-что в его размышлениях о литературе и признается сегодня устаревшим, но

все исследователи творчества великого критика отдают ему пальму первенства в разработке последовательной эстетической системы воззрений на искусство, историко-литературной концепции, во введении в литературоведение и критику основных теоретических понятий и терминов.

Исходный пункт эстетики Белинского — определение сущности и специфики искусства — лег в основу первой же его статьи «Литературные мечтания», появившейся в 1834 году. Почти одновременно с ней были напечатаны и его первые небольшие рецензии на детские книги. С тех пор наряду с проблемами «взрослой» литературы он постоянно занимался вопросами детского чтения. Около шестидесяти работ посвятил критик детям, создав основательную критико-педагогическую теорию детской литературы.

В отзывах на выходившие в свет издания, предназначенные детям, Белинский проявлял свойственные ему беспощадность и требовательность. Как и в критике «взрослой» литературы, в этих работах ярко горит огонь сжигавшего его гигантского трудового напряжения. Нелегкими были и работа, и жизнь «неистового Виссариона», как называли его друзья. Сын далеко не богатого флотского лекаря, он вынужден был сложно и тяжко пробивать себе дорогу в жизни, долго хлопотать о признании за ним дворянства, заслуженного отцом. И даже добившись признания, он продолжал бедствовать, имел лишь один источник существования — литературный заработок.

На литературное поприще Белинский вступил в то трудное время, которое А. И. Герцен назвал «тридцатилетним гонением на школы и университеты». Началось оно после восстания декабристов и продолжалось вплоть до конца царствования Николая I (1825—1855). При нем было создано печально знаменитое «Третье отделение собственной Его Императорского Величества канцелярии» — официальный орган политического надзора за обществом. Отделение это управляло отдельным корпусом жандармов, которые и приводили в исполнение распоряжения начальника Третьего отделения. В большинстве учебных заведений были введены телесные наказания. В этих условиях основным требованием Белинского стало требование уважения к ребенку. Он настаивал и на развитии индивидуальных способностей ребенка, советовал не забывать о возрастных особенностях детей, заботиться о воспитании нравственных и эстетических представлений, о связи воспитания и образования с практической жизнью.

Художественная литература, считал Белинский, — важнейшее средство всестороннего воспитания личности. «Книга есть жизнь нашего времени, — писал он. — В ней все нуждаются — и старые, и молодые... дети также».

В соответствии со своими взглядами Белинский и оценивал все, что издавалось для детей. Текущий день литературы волновал

его больше всего, был пищей для постоянных размышлений. При этом критик горячо поддерживал то, что, на его взгляд, было хоть сколько-нибудь удачным.

Но в потоке детских изданий удач он видел немного. Пожалуй, больше всего его огорчало изобилие плохо переведенных, на скорую руку переделанных книг иностранных авторов, и без того второсортных. Книги эти были для Белинского воплощением низкопробной беллетристики, более опасной для детей, чем корь или оспа. Слащаво-сентиментальными, шаблонными по сюжетам, заключающими в себе «копеечную мораль» и «нагой дидактизм» называл Белинский переводные сочинения вроде «Цветов нравственности», «Разговоров Эмилии о нравственных предметах», «Благовоспитанного дитяти, или Как должно себя вести». Не менее убийственную характеристику получали и иные отечественные поделки. По поводу книг одного бездарного автора Белинский высказался так: если бы ребенку за какую-то шалость предложили на выбор два наказания — чтение произведений этого автора или розги, — то ребенок, пожалуй, выбрал бы розги.

Критикуя подобные произведения, Белинский подходил к теоретическим размышлениям о специфике детской литературы, об особенностях ее содержания и формы и о том, каким должен быть детский писатель. Наиболее важные определения и выводы критик дал в статье ***«О детских книгах. Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана для больших и маленьких детей. — СПб., 1840; Детские сказки дедушки Иринея. Две части. — СПб., 1840»***.

Детская литература, считает Белинский, отнюдь не простое занятие, как думают многие. Детским писателем нужно «родиться, а не сделаться», здесь мало даже таланта — нужен «своего рода гений». К этому он позже добавил еще целый ряд непременных условий успешной деятельности на ниве литературы для маленьких читателей. Необходимы «ум возвышенный, образованный»; живое воображение, живая поэтическая фантазия. И — обязательно! — «любовь к детям», хорошее знание «потребностей, особенностей и оттенков детского возраста».

Великий критик подчеркивал, что влияние книги, прочитанной в детстве, чрезвычайно сильно. Особенно если в книге есть и понимание психологии маленького читателя, и высокие художественные достоинства. Ребенок живет не рассудком, а чувствами, тягой к игре, потребностью в ярких красках. И предназначение детской книги — не только образовывать и воспитывать, но и зажигать светлые чувства, дарить радость, эстетическое наслаждение.

Суждения Белинского поражают емкостью и богатством мысли при весьма лаконичной форме ее выражения. Касаются ли они литературы русской или западной, достоинств или недостат-

ков произведений, их авторского стиля — такие выводы критика всегда четко сформулированы. «Теперь мы должны сделать замечание о недостатке собственном "Истории" г-жи Ишимовой, — пишет, например, критик, — это отсутствие колорита, которым бы отличалось одно царствование от другого». Впрочем, несмотря на это, продолжает он, «История России в рассказах для детей» — это важное приобретение для русской литературы, «так богато сочинение ее другими достоинствами, между которыми первое место занимает превосходный рассказ и прекрасный язык, обличающий руку твердую, опытность литературную, основательное изучение предмета, неутомимое трудолюбие». А говоря об «Оливере Твисте» Ч.Диккенса, он утверждал, что автор «имеет значительное дарование» и роман этот — одно из лучших его произведений: «Достоинство его в верности действительности, иногда возмущающей душу, но всегда проникнутой энергиею и юмором; недостаток его — в развязке на манер чувствительных романов прошлого века, а иногда и в эффектах...»

На протяжении всей критической деятельности Белинский горячо отстаивал убеждение, что детское произведение прежде всего должно быть хорошей литературой: принесет пользу маленьким читателям лишь то сочинение, «которое может занимать взрослых людей и нравится им не как детское сочинение, а как литературное произведение, писанное для всех». При этом он, согласно своим демократическим взглядам, особенно ратовал за реалистическую литературу — такую, которая поможет детям обрести истинные жизненные ориентиры, а не ложные представления о действительности. «Каково было бы моим детям, — писал Виссарион Григорьевич, — когда бы они, вышедши из моего дома на дорогу жизни, вдруг увидели бы, что в свете все делается решительно наоборот тому, как рассказывают детские книжки».

Обращаясь к авторам книг для детей, критик писал: «Не искажайте действительности ни клеветами на нее, ни украшениями себя, но показывайте ее такой, какова она есть в самом деле, во всем ее очаровании и во всей ее неумолимой суровости, чтобы сердце детей, научась ее любить, привыкало бы в борьбе с ее случайностями находить опору в самом себе».

Язык детских книг, по мнению критика, должен отличаться «особенной легкостью, чистотой и правильностью», быть «цветущим в самой своей простоте». Наиболее подходит тут, полагал он, разговорный язык. В этом утверждении ясно просматриваются его демократические взгляды, устремление к народности, которая есть «верность изображению нравов, обычаев, характера того или иного народа». Яркий пример подобных взглядов — его статья «О детских книгах...». В этой работе, а также в написанной незадолго до смерти статье ***«Несколько слов о чтении романов»***

(1848) изложены основные мысли Белинского о круге детского чтения. Считая очень важным приобщение детей к богатствам мировой литературы, к «созерцанию общечеловеческого», Белинский настаивал на том, что это приобщение должно происходить через «родные и национальные явления»: «Кто не принадлежит своему отечеству, тот не принадлежит и человечеству». Из зарубежной литературы он рекомендовал для детей «Робинзона Крузо», «Дон Кихота», романы В. Скотта, Ф. Купера, сказки Гофмана.

В этих статьях затронуты и важнейшие принципы перевода и адаптации художественных текстов для включения их в круг детского чтения. Белинский склоняется к мысли, что иностранные детские книги следует все-таки не переводить, а пересказывать, так как для детей могут остаться непонятными «представляемые писателем нравы, обычаи и положения». Если же «великое произведение» переводится, то это должен быть особый перевод, где исключалось бы все, что может дать детской фантазии «вредное для здоровья и нравственности направление», но сохранялся бы поэтический колорит оригинала.

Много внимания уделял Белинский просвещению детей в области естественных наук, причем он ратовал за подлинно научное, а не псевдонаучное образование, какое давали многочисленные издания, заполнявшие в то время рынок. Но первостепенное значение Белинский придавал гуманитарному образованию. Изучение языков (в первую очередь, конечно, родного, русского), отечественной словесности и истории — вот что сделает, по мысли Белинского, из ребенка «человека как в отношении к современной образованности, так и в отношении к гуманности».

Всего четырнадцать лет продолжалась творческая деятельность Белинского, но за это время он проделал столь большую работу, что по праву может быть назван основоположником теории и критики детской литературы, оказавшим влияние на дальнейшее развитие детской литературы демократического направления.

* * *

Литературная критика играла особую роль в общественной жизни второй половины XIX века. Традиционно русское общество усматривало в литературе главный центр своего духовного бытия. Говоря о художественном творчестве, критика, по существу, обсуждала актуальные жизненные проблемы и тем самым оказывала огромное влияние на общественное мнение, а значит, и на социальные преобразования. 50—60-е годы вошли в историю как время острой критической мысли, общественной активности, подъема культуры и науки. В литературе тогда блистали имена Герцена, Тургенева, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Достоевского.

С расширением образованности и ростом культуры усиливается интерес к новым педагогическим идеям, что находит отражение в детской периодике. Появляются журналы «Подснежник» и «Рассвет». Оба эти издания идейно близки журналу «Современник» и стремятся воспитать в маленьком читателе чувство гуманности, внушить ему этические и гражданские понятия. Такая их направленность привлекает внимание крупных писателей и ученых-педагогов — Шелгунова, Острогорского, Ушинского.

Чернышевский и Добролюбов были последователями Белинского в отношении к детской литературе и ее воспитательной роли. Они также придавали большое значение народности детской книги и были убеждены: глубина изображения жизни находится в прямой зависимости от духовной близости писателя к народу, когда его интересы ясны автору. Отражение действительной жизни, без лжи и украшательства, — вот, с их точки зрения, обязательное условие успеха для детского литератора.

Оба критика полагали, что основополагающее качество литературы — правдивость. И не менее важное значение придавали они идейности. Только то произведение ценно, писал Чернышевский, прочитав которое читатель «почувствует, что дан толчок его умственной или нравственной жизни». Добролюбов считал, что литература должна быть «проводником идей», причем идей просвещенных. Вместе с тем оба отдавали предпочтение эмоциональному воздействию художественного произведения. Идеи не могут дойти до читателя, особенно юного, если не облечены в высокую художественную форму; необходимы «живые», «определенные» образы, писал Добролюбов. Ведь «сильно почувствовать и правду, и добро, найти в них жизнь и красоту, представить... может только поэт, и вообще художник». Как специфические черты детской книги оба критика выделяли поэтичность, картинность, сюжетную увлекательность.

В 1858 году в «Современнике» возникла дискуссия о пользе или вреде чтения детьми произведений современных писателей — Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, С. Т. Аксакова, а также иностранных авторов. Участники обсуждения утверждали, что маленьким читателям нужна и полезна лишь та книга, которая может учить жизни и передовым воззрениям эпохи. Необходимо, чтобы дети воспитывались в новых понятиях; иначе, как писал Добролюбов, они окажутся не способными жить в обществе, когда эти новые понятия «войдут в полную силу и сделаются необходимым условием гражданского быта». Дети знают старое, но оно их не удовлетворяет — у них новые потребности и новые вкусы. Поэтому они должны читать писателей — «бойцов мысли», приходящих в каждую эпоху с передовыми идеями. Детские писатели, рассуждающие о добродетелях по старинке, замечал Добролюбов, отстали от времени. Так, «послушание и скромность» если

и составляют по-прежнему «украшение юности», то уже не являются основаниями нравственности.

Послушание, покорность, безоглядное повиновение, традиционно преподносимые многими тогдашними авторами как главные добродетели ребенка, вызывали особенную ярость Чернышевского и Добролюбова. Их идеалом был человек-борец, духовно близкий народу, всегда готовый выступить на защиту его интересов. Такого человека, по их мнению, должна формировать прогрессивная литература. Человек этот должен быть еще и глубоко, всесторонне образован, иначе он не сможет осуществлять свое жизненное предназначение. А образовывать нужно с самого раннего детства.

Будучи убежденными просветителями, критики-демократы уделяли внимание и научной литературе. Их не устраивал уровень книг, популяризующих, например, исторические знания. Многие из этих книг представляли собой жалкие компиляции со сваленными в кучу именами, датами, событиями. Не лучше обстояло дело с естественно-научными и географическими книгами. Чернышевский упрекал существовавшую тогда научно-популярную литературу в бестолковости, пустоте, в унижении детей, недоверии к их уму. По мысли просветителей, такого рода литература должна давать детям практически необходимые, всесторонние знания в занимательной форме.

Как мы видели, взгляды Чернышевского и Добролюбова на художественную и научно-просветительную литературу в главном совпадали. Однако статьи и книги их, написанные специально для детей, несут на себе отпечаток творческой индивидуальности каждого.

Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889) сумел очень много сделать в самых различных отраслях культуры — литературе, в том числе в теории и критике детской литературы, в исторической науке, философии, социологии.

Велики заслуги Чернышевского в деле просвещения народа. При этом, горячо ратуя за более справедливое, демократическое устройство жизни, за раскрепощение народа, он в то же время протестовал против его «обожествления». Не спекуляция «мнением народным», утверждал Чернышевский, а освобождение и просвещение способны превратить народные массы в народ, в демократическое общество, живущее по праву и закону. Николай Гаврилович выступал против приукрашивания при изображении «представителей народа» его нравов и обычаев и критиковал рассказы Тургенева именно за это.

Очень строго подходил критик к оценкам произведений для детей. Главное требование — правдивость в изображении действительности, без всяких скидок на возраст, так как для ребенка литература — это учебник жизни. Анализируя повесть Шпилев-

ского «Цыганенок» и отмечая в ней ряд «здравых мыслей», Чернышевский находил, что все в ней испорчено неправдоподобием ситуации: писатель заставил «помещика не только дать приют цыганенку, но и ухаживать за ним, будто за знатным приемышем».

На протяжении всей своей деятельности Чернышевский отстаивал право детей на полноценную литературу и опровергал доводы ее «ограничителей». Уже в ранней, студенческой, работе «О том, какого рода книги должно давать читать детям» он с иронией отмечал, что если следовать ханжеской морали ревнителей детской нравственности, то следует изъять из чтения детей не только естественную историю, но и такие слова, как «мужчина» и «женщина», «отец» и «мать». Придется также запретить чтение исторических и географических сочинений, особенно о путешествиях, ибо там часто встречается «изнанка жизни». Книги хороших современных писателей, считал он, дают представление о жизни «серьезнее какой угодно грамматики или алгебры».

В произведениях, обращенных непосредственно к детям, Чернышевский стремился осуществить свои принципы на практике. Первым в списке авторов, с которыми критик считал необходимым знакомить юных читателей, стоял Пушкин. В книге «***Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения***» (1856) Чернышевский писал, что это не только великий поэт, но и человек, сделавший «много добра своей родине». Состоящая из шести глав и приложения, книга эта представляла собою и самую полную для того времени хрестоматию пушкинских текстов, отобранных для детей. При этом она знакомила и с поэтом, и с проблемами современной литературы, с основными ее понятиями. «Надобно детям узнать, кто был Пушкин и что он писал, — отмечал Чернышевский, — ...и книжка объясняет своим читателям, что такое просвещение, литература, поэзия, поэт, великий человек, и объясняет эти понятия в настоящем смысле, как доступно уму двенадцатилетнего ребенка».

К созданию этой книги Чернышевский, в соответствии со своими принципами, приступил лишь после того, как предпринял серьезное исследование жизни и творчества Пушкина. Вспомним его утверждение, что в детской научно-популярной литературе необходимо глубокое знание материала, свободное владение им. Из множества проблем и фактов критик с истинным педагогическим тактом отобрал то, что следует знать и интересно детям. Эта книга о великом поэте, написанная просто и ясно, исполненная живого чувства, и до сих пор остается образцом биографического произведения для юных читателей.

Николай Александрович Добролюбов (1836—1861), как вспоминал о нем старший друг Н. Г. Чернышевский, «работал чрезвычайно много, но не по каким-нибудь внешним побуждениям, а

по непреоборимой страсти к деятельности». Великая энергия рождалась, вероятно, благодаря столь же великому чувству ответственности за судьбу страны. Сегодня, глядя на девять томов его сочинений, трудно представить, что умер Добролюбов в двадцать пять лет.

Перу критика принадлежат более пятидесяти рецензий на детские книги и статей о детской литературе, ее значении в жизни маленьких читателей, в их воспитании и просвещении. В этих работах он исходил из своей концепции соотношения между мировоззрением и творчеством художника. Критик полагал: если общие понятия писателя ложные, если он не обладает четкой мировоззренческой позицией, то и произведение будет слабым, фальшивым; напротив, если общие понятия автора правильны и «вполне гармонируют с его натурой», то «действительность отражается в произведении ярче и живее и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, иметь большее значение для жизни». При этом Добролюбов добавлял, что собственный взгляд на мир, служащий ключом к характеристике художника, нужно искать в «живых образах, создаваемых им».

Добролюбов был убежден, что для создания хорошей детской книжки «нужно иметь особенное дарование». И еще — обладать умением выбрать предмет разговора и его форму. При этом детский писатель не должен забывать о педагогических целях творчества. Его задачи — давать воображению ребенка «надлежащее направление», пробуждать любознательность и укреплять нравственное чувство, сопоставляя его с высокими нравственными примерами.

Добролюбов призывал не уводить детей в мир ложных представлений и чувств. Он возмущался засильем на книжном рынке «безграмотных, бестолковых, скучных и бесполезных книжонок». В противовес им критик выдвигает произведения «реального направления», но с горечью констатирует: таких произведений почти нет ни в одной из европейских детских литератур. Между тем только такие книги могут показать юному человеку, куда направить свои лучшие порывы, как воспитать в себе «твердость духа, веру в право и правду».

Казалось бы, все в этих требованиях критика правильно и не может вызвать сомнений. Тем не менее принцип «реального направления» налагал на детскую литературу неправомерные ограничения. «Реальное направление» для Добролюбова несовместимо с фантастикой, со сказкой. Хотя он и признавал, что при разумном отборе сказки помогают «развивать воображение и пробуждать поэтическое чувство в детях», но считал, что предпочтение перед «вздором и выдумкой» писательских сказок следует отдавать просто рассказанному приключению из действительной жизни. Из писательских же сказок он считал возможным рекомендо-

вать детям лишь некоторые произведения братьев Гримм, Гауфа и более всего — Андерсена, так как у него реальные представления «чрезвычайно поэтически принимают фантастический характер, не пугая детского воображения разными буками и всякими темными силами».

Призыв к писателям не создавать детям разлада с действительностью содержится в обширной статье Добролюбова «Обзор детских журналов». В ней критик с жесткой требовательностью анализирует журналы Ишимовой и Чистякова — «Звездочка», «Лучи», «Журнал для детей». Немало язвительных слов высказал он и в адрес Б. М. Федорова. Добролюбов иронизирует над удивительной плодовитостью этого автора: «Ни один цветочек не ушел из-под его стихотворного пера, всякую птичку описал он в стихах, полководцев русских поднял на ноги, философов древних потревожил». Исторические сочинения Федорова критик считал просто опасными, так как в них ребенок находит путь «к смиренному сознанию человеческого ничтожества».

В работе ***«Алексей Васильевич Кольцов. Его жизнь и сочинения»*** (1858), написанной для юных читателей, Добролюбов стремился «к развитию в детях самостоятельности», чувства достоинства. Книга эта содержала необычный для того времени материал — рассказ о творчестве «мужицкого» поэта, досконально знавшего жизнь простого человека. Критик, говоря о чувствах и мыслях поэта, подробно раскрывал эстетическую сторону его стихов, предлагал детям наслаждаться ими и тем самым стать «ближе к народу». Книга эта остро полемична и в отношении ее героя, и в отношении издававшихся тогда биографических работ для детей, которые критик не раз подвергал уничтожающим разборам. Добролюбов стремился наглядно показать, какой именно должна быть настоящая биография. Строго обоснованная научно, написанная страстно и увлекательно, она отражала и педагогические установки автора, и его взгляд на специфику детской книги, ее художественные особенности.

ДЕТСКИЕ ЖУРНАЛЫ И ДЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ

В первой половине XIX века выходило множество детских журналов. Первым из них можно назвать журнал **«Друг юношества»** (1807—1815 годы; с 1813 года он назывался **«Друг юношества и всяких лет»**). Журнал сыграл заметную роль в развитии периодики для детей. Издатель его, Н. И. Невзоров, был последователем просветительских идей Н. И. Новикова. Невзоров желал «способствовать образованию сердец и умов и споспешествовать, сколько можно, к соблюдению телесных способностей». В журнале публиковались стихи, рассказы, повести современных авторов, научно-

популярные статьи по истории, географии и другим наукам. Правда, содержание и стиль материалов, помещенных в «Друге юношества», не всегда отличались безупречным вкусом и педагогическим тактом. Порой в произведениях (в частности, принадлежащих перу самого Невзорова) звучали скучные проповеди с открытой дидактической назидательностью.

Другой известный детский журнал относится уже к середине века — это **«Библиотека для воспитания»** (1843—1846). Основал и редактировал его литератор-славянофил Д. А. Валуев; сотрудниками были известные писатели, ученые, просветители: Т. Н. Грановский, Ф. И. Буслаев, И. В. Киреевский и др. Основные материалы журнала посвящены истории Российского государства, памятникам прошлого, истории и быту славянских народов. Не было в журнале ни иллюстраций, ни развлекательного раздела, так как редактор его считал, что для юных читателей главное — «в добротности статей, составляющих журнал».

В 1847 году редактором журнала стал профессор П. Г. Редкин. В 1847—1849 годах журнал выходит под названием **«Новая детская библиотека»**. По характеру включаемых в него материалов он стал похож на сборник научно-популярных статей. Это очень нравилось Белинскому: он высоко отзывался о «Новой детской библиотеке», как об издании, прививающем детям реалистическое отношение к явлениям действительности.

П. Г. Редкин заложил основы серьезного научного просветительства. Он требовательно относился к авторам и переводчикам, сам скрупулезно отбирал материал из научных статей. Просуществовав короткое время, журнал тем не менее оставил заметный след в русской журналистике, предназначенной детям. Идеи популяризации науки П. Г. Редкин понимал широко. Так, помещая познавательные очерки «О Луне», «Об Атлантическом океане», «О машинах», он рядом печатал первые переводы сказок Андерсена, пересказы «Илиады» и «Одиссеи», переложение Нестеровой летописи — «Повести временны́х лет». Белинский считал, что журнал Редкина — единственный, который можно рекомендовать для детского чтения.

Журнал для детского и юношеского возраста **«Подснежник»** выходил в 1858—1862 годах, выпускал его критик В. Н. Майков. Это издание было заметным явлением в детской периодике тех лет, тем более что многие детские журналы к тому времени уже исчерпали себя. «Подснежник» широко печатал современных русских авторов реалистического направления, публиковал много переводных произведений — Шекспира, Андерсена, Бичер-Стоу, Гофмана, братьев Гримм.

В 60-х годах детская журналистика значительно расширила сферу своего существования и влияния за счет обращения к более массовому числу читателей. Этому способствовала происходившая в

тот период либерализация образования, школа становилась значительно демократичнее, охватывала все более широкие круги россиян. Это побуждало издателей детских журналов к иному, чем в начале века, подбору материалов, точнее отвечающих устремлениям передовых педагогов к активному формированию и просвещению детского читателя. В лучших журналах того времени публикуются известные русские прозаики и поэты, ученые и педагоги, хорошие переводы зарубежной детской литературы. Все это способствовало становлению личности, прививало передовые для того времени знания и взгляды.

В начале XIX века сложился круг профессиональных детских писателей: С. Глинка, А. Ишимова, А. Зонтаг, В. Бурьянов, П. Фурман, Б.Федоров и др.

Несмотря на то что Белинский о некоторых из них отзывался весьма резко, нельзя не признать благородства их усилий и их литературной одаренности.

Творчество этих писателей еще недавно принято было называть «охранительным», «реакционным» и даже «низкопробным», насаждавшим в среде маленьких читателей «слезливость» и «жалостливость». Между тем они внесли ценный вклад не только в популяризацию знаний (в основном в области истории, природоведения, географии), но и в нравственное воспитание, в пробуждение «чувств добрых». Детские писатели изображали положительного героя трудолюбивым, самоотверженным, с твердой верой; герои-злодеи у них попирают веру и установленные законы, живут неправедно, обманом. Ребенок получал от этих писателей четкие и ясные жизненные ориентиры.

При активном участии этих писателей в детскую литературу вошли новые жанры. С. Глинка сделал устойчивым жанром «рассказ из истории»; В. Бурьянов ввел такую форму повествования, как «прогулки с детьми»; развитие научно-художественного повествования связано с именем А. Ишимовой.

Многие детские писатели сами издавали журналы для детей.

Сергей Николаевич Глинка (1776—1847) — участник Отечественной войны 1812 года, поэт, прозаик, драматург, публицист — издавал в 1819—1824 годах журнал **«Новое детское чтение»**. На страницах этого журнала рассказывалось о русском патриархальном быте и народных обычаях, изображались идеальные отношения помещика и крепостного — в качестве наставления для юных дворян.

Для детей Глинка написал «Русскую историю» в десяти томах, «Русские исторические и нравоучительные повести», религиозно-нравственную повесть «Образец любви» и другие произведения подобного рода. Язык их в наше время воспринимается как довольно тяжелый, особенно для маленького читателя,

но в свое время он таковым не казался. Сам автор не раз заявлял, что лучшее средство воспитания гражданина — простая и ясная родная речь.

С. Н. Глинка писал не только для детей; в историю литературы вошел он и как издатель «взрослого» журнала «Русский вестник». Но эту сторону его деятельности мы не рассматриваем.

Виктор Бурьянов (это литературный псевдоним Владимира Бурнашева, 1812—1888) также был приверженцем патриархальной старины. Из всех профессиональных детских писателей того периода он, пожалуй, более всего заслуживает упрека в низкопробности, ремесленничестве, навязчивом морализаторстве. В то же время многочисленные произведения в жанре «прогулок» делают его едва ли не самым плодовитым популяризатором первой половины XIX века.

Белинский дал этому писателю убийственную характеристику: «Бедные дети! Мало того, что г-н Бурьянов иссушает в ваших юных сердцах благоухающий цвет чувств и выращивает в них пырей и белену резонерства, г-н Бурьянов еще убивает в вас и всякую возможность говорить и писать по-человечески на своем родном языке».

Столь же низкого мнения был великий критик и о **Петре Романовиче Фурмане** (1809—1856). Детям, говорил он, лучше совсем не знать грамоты, чем читать его книги. Тем не менее произведения этого писателя пользовались у маленьких читателей успехом. Их привлекала, в частности, тематика — родная история — и герои — подлинные исторические деятели. Повести Фурмана «Сын рыбака М. В. Ломоносов» (1847), «А. Д. Меншиков» (1847), «Г. А. Потемкин» (1845), «А. В. Суворов-Рымникский» (1848), «Ближний боярин А. С. Матвеев» (1848), «Саардамский плотник» (1849) и др. отличались умело построенным сюжетом и эффектно поданными ключевыми сценами и держали детей в напряжении, хотя язык этих произведений и психологическая разработка сюжетов не выдерживали критики.

Борис Михайлович Федоров (1794—1875) выступал как писатель и переводчик и заслужил у взрослых современников печальную славу графомана. Однако его деятельность на ниве детской периодики оставила добрую память. Журнал **«Новая детская библиотека»**, который Федоров издавал в 1827—1829 и 1831 годах, дает представление о литературе для маленьких читателей пушкинского времени, о ее жанрах, темах и сюжетах, мотивах и образах. Содержание журнала было весьма разнообразно: рассказы об античных героях и выдающихся людях более поздних эпох, очерки о природе, о растениях и животных, повести и заметки на религиозные темы. Федоров стремился воспитать в подрастающем человеке религиозную веру, милосердие, любовь к ближнему, внимание к культуре поведения, быта. Журнал Федорова, а также

изящные малоформатные книги снабжены иллюстрациями. Он одним из первых оценил значение книжной картинки для ребенка.

Федоров составил для детей альманах «Детский Цветник» (1827), сборники «Детские стихотворения» (1829), «Детский театр» (1830—1831), «Детский павильон» (1836), «Новый храм счастия» (1836) и др., где учитывались вкусы детей разного возраста. А предназначены они были для «семейного чтения», т.е. для чтения детей вместе со взрослыми.

Содержание альманахов разнообразно: здесь присутствуют смешное и серьезное, нравоучительные беседы и басни, небольшие пьесы и загадки, игры. В своих книгах Федоров первым обратился к пересказам отдельных эпизодов из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина.

Морализаторские рассказы, помещенные в эти книги, отличались открытой дидактичностью: учили детей быть терпеливыми, осмотрительными, разумными в выборе друзей, уметь отличать злых людей от добрых и т.п. Большое место Федоров отводил религиозным писателям, а также переводам зарубежных авторов-моралистов.

Выступал Федоров и как критик. Хотя по его собственному творчеству нельзя сказать, что он отличался безупречным художественным вкусом, но детскую психологию, видимо, понимал неплохо. Об этом свидетельствует, в частности, его отклик на появление повести-сказки «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского. «Мы еще не имели на русском языке сказки лучше написанной», — отмечал рецензент и не ошибся: как известно, произведение это надолго стало любимым детским чтением.

Александра Осиповна Ишимова (1805—1881) сыграла особую роль в развитии литературы для детей первой половины XIX века.

Н. М. Карамзин закончил свою «Историю Государства Российского», когда Ишимовой не было еще четырнадцати лет и она только что завершила обучение в пансионе. Тяжелые семейные обстоятельства (отец ее был надолго сослан Аракчеевым) привели к тому, что ей пришлось рано приобрести навыки самостоятельности и трудолюбия, что было весьма необычным для барышень-дворянок той эпохи. Это помогло ей и в литературной деятельности. Ведь замысел кратко, понятно и занимательно пересказать детям многотомную карамзинскую «Историю...» был грандиозен. Для его осуществления Ишимова несколько раз перечитала весь огромный труд, познакомилась и с другими сочинениями на исторические темы.

«***История России в рассказах для детей***» Ишимовой состояла из шести частей и открывалась обращением к маленьким читателям: «Милые дети! Вы любите слушать чудные рассказы о храб-

рых героях и прекрасных царевнах, вас веселят сказки о добрых и злых волшебницах. Но, верно, для вас еще приятнее будет слушать не сказку, а быль, т. е. сущую правду? Послушайте же, я расскажу вам о делах ваших предков». Это произведение — одна из самых значительных попыток рассказать детям об истории родной страны.

Известен отклик А. С. Пушкина — из последнего в его жизни письма: «Сегодня я нечаянно открыл Вашу "Историю в рассказах" и поневоле зачитался. Вот как надо бы писать!» В. Г. Белинский тоже одобрительно высказывался о языке, слоге, повествовательном даровании писательницы. Ей удалось, заявлял он, соединить «занимательность анекдота с достоверностью и важностью истории».

Ишимова шла, можно сказать, непроторенными путями, особенно в области языка: она старалась приблизить слог своих произведений к разговорной речи, писала живо, образно, ярко и просто. Формы, в которые она облекала свои повествования, весьма разнообразны: беседа с читателем («История России...»), беседа детей с матерью («Маменькины уроки»), переписка детей («Рассказы старушки»), «Дорожный журнал», позволяющий свободно рассказывать о том, что видит путешественник (картины природы, шедевры архитектуры), с чем он знакомится (обычаи и нравы народов, например, как в ее «Каникулах 1844 года»).

Ишимова основала два журнала: **«Звездочка»** (1842—1863) и **«Лучи»** (1850—1860). Первый из них предназначался девочкам младшего возраста, второй — более старшим, воспитанницам институтов благородных девиц. Основной тон журналов был сентиментальным, характерным для обучения девочек в то время (религия, благоговение перед царем, семья). Оба журнала резко критиковались Белинским и его последователями — революционерами-демократами.

Однако многие из педагогических утверждений детской писательницы А. О. Ишимовой не устарели и сегодня. Среди них такое, например (давшее название ее рассказу): «Надобно любить труд».

Наша отечественная литература для детей многим обязана именно этому периоду — первой половине XIX века, «золотому веку» русского искусства. Столь бурный рост детского книгоиздания, изобилие журналов не могли не дать плодотворных результатов. Появились и новые жанры литературы для детей — научно-художественный и научно-популярный. А история Отечества становилась ведущей темой детской литературы. И еще одна важная особенность этого периода: крупнейшие писатели стали творить специально для детей или же создавали произведения, которые очень скоро входили в круг детского чтения.

УЧЕБНАЯ И ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Учебная и познавательная литература для детей в этот период сделала большой шаг вперед по сравнению с XVIII веком. Ее разнообразие поистине изумляет. Для детей выпускались книги по истории, естествознанию и географии, по технике и медицине, книги о культуре и быте русского и других народов России и т.д. Большинство таких изданий осуществлялось с участием ученых и талантливых популяризаторов, поэтому строгая научность сочеталась в них с живостью и занимательностью изложения.

В это же время вырабатываются и утверждаются на многие годы вперед жанры научно-популярной литературы и виды изданий. Появляются жизнеописания выдающихся людей, азбуки-картинки, хрестоматии, альманахи, лото и другие игры с картинками, книжки-картинки, альбомы с гравюрами и текстом и т.п. Особенно же популярными становятся энциклопедии для юных читателей.

Энциклопедическая направленность детских книг была в тот период настолько сильна, что даже буквари и азбуки приобретали энциклопедический, всеохватный характер. Подобной универсальностью отмечена вышедшая в 1818 году книга **«Драгоценный подарок детям, или Полная новая энциклопедическая азбука»**. Она была составлена из маленьких по объему популярных научных статей об истории, естествознании, искусстве.

Несколькими годами раньше, в 1814 году, появилась иллюстрированная азбука И.Теребенева — **«Подарок детям в память 1812-го года»**. Она предназначалась самым маленьким и была широко распространена в России.

Этому способствовала ее забавность. Уроки французского языка в ней давались в сопровождении карикатур на Наполеона, со стихотворными подписями. На одной из таких картинок французский император плясал под дудку русского мужика, а текст под ней гласил: «Желал нас вышколить на свою погудку. Ан нет, не удалось, пляши под нашу дудку». Всего таких карикатур (гравированных на меди карточек, вложенных в папку) было 34 — на каждую букву алфавита.

В детскую книгу приходят крупные художники, нередко выступающие как соавторы писателей-популяризаторов, а иногда и самостоятельно. Они закладывают традиции иллюстрирования детских изданий. Начало богато иллюстрированным изданиям было положено еще в XVIII веке. Тогда не раз переиздавалась, например, энциклопедия чешского мыслителя-гуманиста XVII века Яна Амоса Коменского «Мир в картинках», а также другая переводная книга подобного типа «Свет зримый в лицах». Появляются и оригинальные энциклопедии. Так, в 1820 году юные читате-

ли могли познакомиться с отечественной книгой **«Школа искусств, художеств и рукоделий»**; материал в ней располагался по принципу усложнения — от простых вещей, окружающих ребенка, к тем, о которых он еще не знает. Немного раньше, в 1815 году, начал выходить **«Детский музеум»**, в котором энциклопедические сведения давались и на русском, и на двух иностранных языках.

К 1808 году относится начало выпуска десятитомного издания **«Плутарх для юношества»**. Название возникло от много раз переведенных на русский язык «Сравнительных жизнеописаний» античного историка Плутарха. «Плутархами» тогда называли книги, в которых содержатся биографии выдающихся людей разных времен и народов. Последователями Плутарха в новое время стали французы Пьер Бланшард и Катрин Жозеф Пропиак. Их книги переводили на русский язык, добавляя жизнеописания отечественных деятелей — великих князей Киевских и Московских, Петра Великого, Феофана Прокоповича, М. В. Ломоносова, А. В. Суворова, М. И. Кутузова. Книги эти были весьма популярны. Интерес к такого рода изданиям особенно возрос после Отечественной войны 1812 года и выхода капитального труда Н. М. Карамзина «История Государства Российского».

Писатель и историк **Николай Алексеевич Полевой** (1796 — 1846) создал в 30-х годах ***«Русскую историю для первоначального чтения»***. Это был оригинальный научно-популярный труд, в котором автор во многих случаях высказывал свое несогласие со взглядами Карамзина, носившими, как известно, примирительно-монархический характер.

Впервые в детской исторической литературе была обрисована у Полевого грандиозная роль Петра I. В более объективном и ярком свете предстали у него такие исторические деятели, как патриарх Никон, как возглавившие народное ополчение в 1611 году Кузьма Минин и князь Димитрий Пожарский.

А. С. Пушкин, посвятив «Русской истории для первоначального чтения» две статьи, отметил умение писателя сохранить «драгоценные краски старины», но пожурил его за непочтительное отношение к Карамзину. Не со всеми утверждениями Полевого соглашался и Белинский, но в целом и он считал книгу «прекрасным сочинением», так как в ней «есть взгляд, есть мысль, есть убеждение».

Можно еще раз упомянуть здесь и об А. О. Ишимовой. Свою «Историю России в рассказах для детей» она переработала для более младшего возраста и издала под названием «Бабушкины уроки, или Русская история для маленьких детей». Писательница осталась верной взглядам Карамзина.

В 1847 году историк **Сергей Михайлович Соловьев** (1820 — 1879) опубликовал в журнале «Новая библиотека для воспитания» свой

труд, предназначенный детям, — «Русская летопись для первоначального чтения». Он сумел пересказать простым разговорным языком «Повесть временных лет» — летописный свод, составленный в начале XII века Нестором. Соловьев выделяет заложенную в летописях идею русской государственности и борьбы народа за свою независимость.

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

За промежуток времени от Крымской войны (1853—1856) и реформ 60-х годов до начала революционных событий (1905) детская литература прошла этап своего окончательного утверждения в русской культуре. Творчество для детей стало восприниматься большинством писателей как почетное и ответственное дело. Утверждалось и отношение к детству как к суверенному миру с собственными духовными и этическими началами, своим бытовым укладом. Разнообразие педагогических систем свидетельствовало о постановке новых вопросов, касающихся детства и взаимоотношений взрослых и детей.

Эпоха потребовала от детской литературы актуального содержания и современной художественной формы. Противоречия, порожденные реформами, могли быть разрешены только будущими поколениями, поэтому маленьким читателям предлагались книги современного звучания — здоровая духовная пища для правильного развития личности.

Расцвет реалистического искусства оказал решающее влияние на детскую литературу, качественно изменил прозу и поэзию для детей (не дав, впрочем, заметного толчка детской драматургии).

Шире стала пониматься проблема народности: простое выражение «народного духа» признавалось уже недостаточным — необходимо было, чтобы произведение служило связующим звеном между читателем и народом, отвечало интересам всех честных и думающих читателей. Иными словами, понятие народности приобрело более идеологический характер, связанный с идеалами демократии и гражданственности.

Революционно-демократическое направление в литературе и критике оказало большое влияние на детскую литературу. Это направление возглавляли критики и литераторы Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, поэт и редактор журнала «Современник» Н. А. Некрасов. Революционеры-демократы формировали новое общественное сознание, взывая к гражданской совести и материалистическим взглядам, возглавляя борьбу за счастье народное.

Усиливается противоборство двух давних в детской литературе тенденций.

С одной стороны, детская литература сближается с современной ей «взрослой» литературой: писатели демократического направления стремятся внести в произведения для детей художественные принципы и идеи, которые приняты во «взрослой» части их творчества. С небывалой до того откровенностью и вместе с тем нравственным тактом они изображают мир реальных противоречий. Опасность раннего взросления детской души кажется им меньшим злом, чем опасность духовной спячки.

С другой стороны, ревнители «охранительной» педагогики и литературы проповедуют защиту детского мира от жестокой реальности: в произведениях на современные темы не должно быть полной картины жизни, неразрешимых противоречий и безнаказанного зла. Так, трагическая неизбежность смерти умеряется религиозной верой в бессмертие души, социальные язвы лечатся благотворительностью, вечное противостояние человека и природы сводится к облагораживающему влиянию красот природы на юную душу.

Противоборство двух мировоззренческих тенденций вполне отражают детские журналы. Сохраняют свою популярность ставшие привычными для общества журналы А.О. Ишимовой. Существуют и другие детские журналы сентиментально-охранительного толка. Появляются журналы новые, уже демократической направленности. В них утверждаются ценности народнической идеологии и разъясняются идеи материализма и дарвинизма.

Развитие поэзии для детей идет двумя путями, получившими условное название «поэзии чистого искусства» и «некрасовской школы» (т.е. народно-демократической поэзии). Помимо пейзажной лирики получает широкое распространение гражданская лирика. В поэзию для детей начинает проникать сатира. В стихах все еще звучит главным образом голос взрослого лирического героя, но уже появляется герой-ребенок, что будет характерно для детской поэзии XX века. Диалог с ребенком, воспоминания о детских ощущениях — шаги к этому переходу.

Детство как лирическая тема, открытая в творчестве Шишкова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, получила окончательное утверждение в поэзии второй половины века. При этом божественные, ангельские черты в образе ребенка сменяются чертами сугубо реалистическими, хотя образ ребенка не утрачивает своей идеальности. Если поэты первой половины века видели в ребенке идеал современной им эпохи, который сходит на нет по мере взросления, то в восприятии их поздних преемников ребенок идеален в смысле его будущих деяний на благо общества.

Поэзия для детей (особенно в «некрасовской школе») развивается в тесной связи с фольклором, сам поэтический язык приближен к языку народной поэзии.

Более прочные позиции в детской прозе занимает теперь жанр рассказа. Наряду с традиционными моралистическими и художественно-познавательными получают развитие рассказы социально-бытовые, героико-приключенческие, исторические. Общие их черты — реализм, углубление подтекста, уход от однозначности в решении конфликта, усложнение общей идеи.

К концу столетия в отдельное тематическое направление выделяются рассказы о детях-сиротах, бедняках, маленьких тружениках. Писатели стремятся привлечь внимание к катастрофическому положению детей, погибающих духовно и физически в тисках буржуазно-капиталистического века. Эта тема звучит в произведениях таких писателей, как Мамин-Сибиряк, Чехов, Куприн, Короленко, Серафимович, М. Горький, Л. Андреев. Тема тяжелого детства проникает и в популярные святочные рассказы, либо подчиняясь сентиментальной идее благотворительности, либо опровергая ее (например, рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке»).

Привлекают внимание писателей и психологические проблемы детей, растущих в так называемых «приличных» семьях. Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Короленко, Куприн в своих произведениях проводят подробнейший анализ возрастной психологии детей, факторов воспитательного влияния, обстановки, окружающей ребенка, и приходят порой к выводам неожиданным, настораживающим. Формируется литература о детях, обращенная к родителям и педагогам.

Литературная сказка становится все более похожей на реалистический рассказ. Чудеса и превращения, моменты волшебного вымысла уже не являются определяющими чертами сказки. Писатели предпочитают держаться законов реальности, не прибегая даже к прямой аллегории. Животные, растения, предметы могут говорить, выражать свои чувства и мысли, но человек уже не вступает с ними в диалог. Волшебный мир закрылся от человека, люди существуют где-то по другую его сторону. Так двоемирие романтической сказки заменяется двоемирием сказки реалистической.

Продолжаются поиски приближения к детям «вечных» книг, в частности Нового Завета и Ветхого Завета, христианских притч, апокрифов, житий. Церковь идет навстречу новым запросам, выпуская облегченные переложения, впрочем, тщательно взвешенные на весах государственных интересов. Лев Толстой предлагает освободить древние произведения от элементов фантастики, религиозной мистики, оставив чистую нравственную основу, т. е. предлагает применить законы реализма к произведениям, возникшим вне литературных направлений. Н. С. Лесков в 80—90-е годы создает ряд рассказов, сказок, повестей на христианские сюжеты, подчинив мистическое начало сказаний правде отношений между людьми.

Достижения литературы второй половины XIX века явились мощной основой обновления детской литературы в начале следующего столетия и подпитывали ее дальнейшее развитие.

ПОЭЗИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ (ОБЗОР)

В круг детского чтения к началу 60-х годов уже широко и прочно вошли лучшие образцы русской классической поэзии, представленные такими именами, как И. А. Крылов, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, А. В. Кольцов, М. Ю. Лермонтов, П. П. Ершов. Да и современные юным читателям поэты, тоже ставшие впоследствии классиками, находили к ним дорогу: это Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. К. Толстой, А. Н. Майков. Особый интерес критиков, издателей, педагогов, разделявших демократические идеи, вызывали те поэты, которые стремились рассказать детям о народе и его нуждах, о жизни крестьян, о родной природе: Н. А. Некрасов, И. З. Суриков, И. С. Никитин, А. Н. Плещеев. Поэтами-лириками были многие авторы, чьи произведения в 60—70-х годах вошли в круг детского чтения. Русская лирика обрела в их творчестве невиданную до тех пор глубину психологического и социально-философского подтекста, освоила новые, считавшиеся прежде «непоэтичными» темы.

Однако представители блестящей плеяды русских лириков 60—70-х годов весьма различались по своим общественным позициям, по взглядам на поэзию, ее роль и назначение.

Поэтам, группировавшимся вокруг Н. А. Некрасова, таким как И. С. Никитин, А. Н. Плещеев, И. З. Суриков, ближе всего были традиции реализма; они разделяли идею открытой гражданственности и демократизма, тяготели к социальной проблематике. Им было в высшей степени свойственно сочувствие к судьбе народной, к тяжкой крестьянской доле. Они использовали разговорную лексику, чтобы приблизить свои произведения к простому человеку. Это было для них особенно важно, потому что они стремились формировать у читателей активную жизненную позицию, высокие гражданские идеалы.

Под знаком «чистой поэзии», «чистого искусства» выступали те, кто развивал романтические традиции русской литературы и ее философскую, общечеловеческую направленность. Это поэты Ф. И. Тютчев, А. А. Фет и др.

Цельность личности, утраченная современниками, непосредственность и яркость чувств зачастую виделись в античности. Поэтому усиливается интерес к античной литературе, эстетической нормой признаются эллинская простота и естественность, ясность и прозрачность стиха. Такую поэзию называют антологической. Безмятежная созерцательность, которую поэты-эллинисты, на-

пример А. Н. Майков, противопоставляли будням жизни, согрета у них искренностью и душевным теплом.

Федор Иванович Тютчев (1803—1873) сложился как поэт в конце 20—начале 30-х годов. Судьба его была не совсем обычна: печататься он начал в 15 лет, но долгие годы оставался почти безвестным. Лишь в 1850 году в журнале «Современник» прозвучало высказанное Некрасовым суждение о нем как о замечательном русском поэте. В 1854 году появился первый сборник стихов Тютчева. Такие шедевры из этого сборника, как «Я встретил вас...», «Есть в осени первоначальной...», «Летний вечер», «Тихо в озере струится...», «Как хорошо ты, о море ночное...» и др., вошли в золотой фонд русской лирики, в том числе и в круг детского чтения.

Творчество Тютчева наполнено глубоким философским содержанием. Его возвышенные лирические раздумья всегда тесно связаны с реальной жизнью, выражают ее общий пафос, главные ее коллизии. Человек видится поэту не только во всей широте дарований и стремлений, но и в трагической невозможности их осуществления.

Тютчев беспредельно свободен в своем поэтическом языке и образности: он легко и гармонично сближает слова разного лексического ряда; метафора объединяет у него далекие друг от друга явления в цельные и яркие картины.

Главное в лирике Тютчева — страстный порыв человеческой души и сознания к освоению бесконечного мира. Юной, развивающейся душе такой порыв особенно созвучен. Близки детям и те стихи, где поэт обращается к образам природы:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом...

От самого ритма такого стихотворения возникает чувство причастности к животворящим силам природы.

Неохотно и несмело
Солнце смотрит на поля.
Чу, за тучей прогремело,
Принахмурилась земля.

Жизнь природы у поэта предстает драматично, порой в яростном столкновении стихийных сил, а порой лишь как угроза бури. Так, в стихотворении «Неохотно и несмело...» конфликт не развернулся, гроза ушла и вновь засияло солнце; в природе наступило успокоение, как наступает оно и в человеке после душевных бурь:

Солнце раз ещё взглянуло
Исподлобья на поля —
И в сиянье потонула
Вся смятённая земля.

Умение передать «душу природы» с удивительной теплотой и вниманием приближает стихи Тютчева к детскому восприятию. Олицетворение природы иногда становится у него сказочным, как, например, в стихотворении «Зима недаром злится...».

В стихотворении «Тихой ночью, поздним летом...» рисуется как будто неподвижная картина июльской ночи в поле — времени роста и созревания хлебов. Но главный смысл в нем несут глагольные слова — они-то и передают подспудное, невидимое, безостановочное действие, происходящее в природе. В опоэтизированную картину природы косвенно включен и человек: ведь хлеб на поле — дело его рук. Стихи, таким образом, звучат как лирический гимн природе и труду человека.

Чувство слитности с природой характерно и для такого поэта, как **Афанасий Афанасьевич Фет** (1820—1892). Многие его стихи — это непревзойденные по красоте картины природы. Лирический герой Фета полон романтических чувств, окрашивающих и пейзажную его лирику. В ней передается то восхищение природой, то светлая грусть, навеянная общением с нею.

Я пришёл к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало...

Когда Фет писал это стихотворение, ему было всего 23 года; молодая, горячая сила жизни, столь созвучная весеннему пробуждению природы, нашла свое выражение и в лексике стихотворения, и в его ритмике. Читателю передается владеющее поэтом ликование оттого, «что лес проснулся, / Весь проснулся, веткой каждой...».

Вполне правомерно, что стихи Фета входят в детские хрестоматии и сборники: именно малышам свойственно чувство радостного постижения мира. А в таких его стихотворениях, как «Кот поет, глаза прищуря...», «Мама! глянь-ка из окошка...», присутствуют и сами дети — со своими заботами, своим восприятием окружающего:

Мама! глянь-ка из окошка —
Знать, вчера недаром кошка
Умывала нос:
Грязи нет, весь двор одело,
Посветлело, побелело —
Видно, есть мороз...

Не колючий, светло-синий
По ветвям развешан иней —
Погляди хоть ты!

Радостен мир природы и в стихах **Аполлона Николаевича Майкова** (1821—1897). Гармоничность, светлое мироощущение свойственны были эллинистической поэзии. Близость к ней поэт ощущал настолько сильно, что и на русскую природу смотрел, по выражению Белинского, «глазами грека». Майков много путешествовал, и впечатления от заграничных странствий находили отражение в его творчестве. Он увлеченно переводил стихи с других языков, а в 1870 году перевел с древнеславянского «Слово о полку Игореве». Его перевод до сих пор считается одним из лучших (1856).

Большое значение для Майкова имело личное знакомство с Белинским. Прогрессивные идеи критика, его стремление к совершенствованию общества побудили поэта обратиться к современным темам. Именно тогда были написаны поэмы с явно выраженными гражданскими мотивами — «Две судьбы» и «Машенька». Это был своего рода ответ на надежду великого критика, что «прекрасная природа» не будет заслонять от глаз поэта «явлений высшего мира — мира нравственного, мира судеб человека, народов и человечества...».

В детское чтение вошли те стихи Майкова, которые, по выражению Белинского, отмечены благотворной печатью простоты и рисуют «пластические, благоуханные, грациозные образы». Вот маленькое стихотворение Майкова «Летний дождь» (1856):

«Золото, золото падает с неба!» —
Дети кричат и бегут за дождём...
— Полноте, дети, его мы сберём,
Только сберём золотистым зерном
В полных амбарах душистого хлеба!

Идиллический взгляд на мир проявляется и в другом его хрестоматийном стихотворении — «Сенокос» (1856):

Пахнет сеном над лугами...
В песне душу веселя,
Бабы с граблями рядами
Ходят, сено шевеля.

Не нарушает этой благостной картины даже такая грустная строфа:

В ожиданьи конь убогий,
Точно вкопанный, стоит...
Уши врозь, дугою ноги
И как будто стоя спит...

Все это — повседневная жизнь крестьянская, как бы говорит поэт; она протекает среди гармоничной природы и основана на истинных ценностях и радостях — на труде и награде за этот труд: богатом урожае, заслуженном отдыхе после его сбора, когда амбары наполнены «золотистым зерном».

Символически звучат и строки другого стихотворения — «Ласточка примчалась...»:

Как февраль ни злися,
Как ты, март, ни хмурься,
Будь хоть снег, хоть дождик —
Всё весною пахнет!

Здесь не просто вера в неизбежность смены времен года, но и выражение своей поэтической программы, основанной на гедонистическом, радостном ощущении бытия. Такое восприятие мира проступает и в «Колыбельной песне», где силы природы — ветер, солнце и орел — призываются, чтобы навеять сладкий сон младенцу.

Майков видел свое место среди тех поэтов, которые провозглашали целью искусства погружение человека в светлый мир радости. Для Майкова поэзия — это прекрасная форма, в которую облекаются идеи и наблюдения; это вечные высокохудожественные создания, заключающие в себе «божественную тайну», «гармонию стиха».

Алексей Николаевич Плещеев (1825—1893), поэт некрасовской школы, исповедовал нераздельное слияние жизни и поэзии. Участие в революционном движении, в кружке Петрашевского, арест и ссылка в Сибирь — все это определило основные мотивы его творчества. «Воплями души» назвал Майков стихотворения Плещеева, помещенные в сборнике 1846 года. Их гражданский пафос усиливается напряженностью интонаций, обилием экспрессивных средств. Стихи пронизаны трагическим восприятием несправедливости, гневом на косность среды, отчаянием от несбывшихся надежд. «Грустно мне! Тоска на сердце безотчетная лежит», — писал Плещеев в одном из первых своих стихотворений. А затем в его стихах все чаще возникает образ поэта-пророка и борца, критика действительности сливается с верой в торжество человечности, в достижение свободы и социального равенства.

В 60-х годах Плещеев настойчиво работает над новой, общедоступной и действенной формой. Для этого он обращается к народной лексике, использует публицистический и даже газетный язык.

Поиски новых путей привели его к литературе для детей. Дети были для поэта будущими строителями «русской жизни», и он всей душой стремился научить их «любить добро, родину, помнить свой долг пред народом». Создание детских стихов расширило тематический диапазон поэта, ввело в его творчество конк-

ретность и свободную разговорную интонацию. Все это характерно для таких его стихотворений, как «Скучная картина!..», «Нищие», «Дети», «Родное», «Старики», «Весна», «Детство», «Бабушка и внучек».

В 1861 году Плещеев выпускает сборник ***«Детская книга»***, а в 1878 году объединяет свои произведения для детей в сборник ***«Подснежник»***. Владевшее поэтом стремление к жизненности и простоте находит в этих книгах полное воплощение. Большинство стихотворений сюжетны, содержание многих составляют беседы стариков с детьми:

...Много их сбегалось к деду вечерком;
Щебетали, словно птички перед сном:
«Дедушка, голубчик, сделай мне свисток».
«Дедушка, найди мне беленький грибок».
«Ты хотел мне нынче сказку рассказать».
«Посулил ты белку, дедушка, поймать». —
«Ладно, ладно, детки, дайте только срок,
Будет вам и белка, будет и свисток!»

В стихотворении «Бабушка и внучек» малыш убеждает старушку в том, что он уже может ходить в школу. Бабушка отвечает: «Где тебе, садись-ка лучше, расскажу тебе я сказку...» Но мальчик хочет узнать «то, что вправду было». И бабушка соглашается: «Будь по-твоему, голубчик; знаю я, что свет — ученье».

Плещееву в высшей степени присуще умение отразить в своих стихах детскую психологию, передать отношение ребенка к окружающей действительности. Поэт для этого выбрал немногосложную строку, часто состоящую только из существительного и глагола:

Травка зеленеет,
Солнышко блестит,
Ласточка с весною
В сени к нам летит.

В стихах поэта, как и в фольклорных произведениях, много уменьшительных суффиксов, повторов. Часто встречается у него прямая речь, в которой звучат детские интонации.

В 60—70-х годах Плещеев создал ряд замечательных пейзажных стихотворений: «Скучная картина!..», «Летние песни», «Родное», «Весенней ночью» и др. Некоторые из них на многие годы вошли в детские сборники и хрестоматии. Однако в принципе поэт — вслед за Некрасовым — стремился к слиянию пейзажной лирики с гражданской. Говоря о природе, он обычно приходил к рассказу о тех, «чья жизнь — лишь тяжкий труд и горе». Так, в стихотворении «Скучная картина!..» обращение к ранней осени, чей «унылый вид / Горе да невзгоды / Бедному сулит», сменяется грустной картиной человеческой жизни:

Слышит он заране
Крик и плач ребят;
Видит, как от стужи
Ночь они не спят...

А приход весны вызывает картины, окрашенные солнечным, чисто детским восприятием природы, как, например, в стихотворении «Травка зеленеет...». Свой отклик находят здесь и чувства взрослых: наступает время новых надежд, возрождения жизни после долгой студеной зимы.

Иван Саввич Никитин (1824—1861) также пополнил круг детского чтения своими стихами. В творчестве этого поэта явственно проступают традиции А.В.Кольцова. Никитин в первую очередь обращался к жизни народа, черпал в ней темы и образы, считал ее основным источником поэзии. Стихи его нередко звучат с былинным размахом, торжественно и плавно:

Широко ты, Русь,
По лицу земли
В красе царственной
Развернулася.

Ориентация на народно-песенное начало и перекличка со стихами Некрасова особенно ощутима в таких его стихах 50-х годов, как «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», «Песня бобыля», «Зашумела, разгулялась...», «Отвяжись, тоска...».

Широкая песенная стихия соединяется в поэзии Никитина с мыслями о судьбах народа, о его природном оптимизме и жизнестойкости. Пейзажная лирика поэта также служит для выражения этих чувств и мыслей. В сборниках для детей, в которые включались стихи Никитина, использовались чаще всего отрывки, например, из стихотворений «Медленно движется время...», «Встреча зимы», «Полюбуйся, весна наступает...»:

Медленно движется время, —
Веруй, надейся и жди...
Зрей, наше юное племя!
Путь твой широк впереди.

Такой подход составителей детских сборников к стихам Никитина (да и других поэтов) сохранился до наших дней. Едва ли можно назвать его плодотворным. Целесообразнее, наверное, надеяться, что все стихотворение будет осмыслено детьми не сразу, но зато сохранится в памяти в полном его виде.

К некрасовскому кружку примыкал и поэт **Иван Захарович Суриков** (1841—1880). Его творчество, как и творчество всех поэтов, близких к Некрасову, способствовало созданию поэзии для

детей, пробуждающей ум и сердце ребенка для реального восприятия окружающей действительности.

Его перу принадлежат знакомые всем с детства стихи, в которых зримо воссоздана искрящаяся весельем картина детских забав:

Вот моя деревня,
Вот мой дом родной,
Вот качусь я в санках
По горе крутой.

Вот свернулись санки,
И я на бок — хлоп!
Кубарем качуся
Под гору в сугроб.

Глубоко национальные образы произведений Сурикова, поэтическая красота стиха позволили ему оставить заметный след в русской лирике. А органическая напевность его произведений прочно закрепила некоторые из стихотворений в песенном обиходе народа:

Что шумишь, качаясь,
Тонкая рябина,
Низко наклоняясь
Головою к тыну? —
<...>

Как бы я желала
К дубу перебраться;
Я б тогда не стала
Гнуться и качаться.

Песнями стали и такие стихотворения Сурикова, как «В степи» («Как в степи глухой умирал ямщик...»), «Сиротой я росла...», «Точно море в час прибоя...» (о Степане Разине).

Поражает скупость поэтических средств, при помощи которых поэту удается добиваться столь весомых художественных результатов: краткость в описаниях, лаконизм в выражении чувств, редкие метафоры и сравнения. Вероятно, эти особенности суриковского стиха, сближавшие его с фольклором, делали его доступным детям, они охотно слушали и пели ставшие песнями стихотворения поэта, читали его в хрестоматиях и сборниках.

Алексей Константинович Толстой (1817—1875) — поэт, принадлежавший к иному, нежели Суриков, направлению, — романтическому, к «чистому искусству». Однако и его многие произведения стали песнями и приобрели широкую популярность. Такие его стихи, как «Колокольчики мои...», «Спускается солнце за степи», «Ой, кабы Волга-матушка да вспять побежала», вскоре после опубликования, в сущности, теряли авторство, распевались как народные произведения. В них особенно проявилось своеобразие, возникающее при освоении писателем фольклорного богатства, а интерес к фольклору, как уже говорилось, был в то время огромен.

Толстого влекли к себе также проблемы отечественной истории: он автор широко известных романа «Князь Серебряный» (1863) и драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного» (1865), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870), стихотворений и баллад на исторические темы («Курган», «Илья

Муромец»). Обладал он и блестящим сатирическим талантом — вместе с братьями Жемчужниковыми под общим псевдонимом Козьма Прутков написал пользующиеся и сегодня огромной популярностью пародийно-сатирические произведения.

Стихотворения Толстого, вошедшие в круг детского чтения, посвящены природе. Он чувствовал ее красоту необычайно глубоко и проникновенно, в созвучии с настроением человека — то грустным, то мажорно-счастливым. При этом у него, как и у каждого подлинно лирического поэта, был абсолютный слух на музыку и ритм речи, и он передавал читателю свой душевный настрой настолько органично, что, казалось, тот уже как бы изначально существовал в нем. Дети, как известно, чрезвычайно чутки именно к музыкальной, ритмической стороне стихов. И такие качества А.Толстого, как талантливое умение выделить наиболее яркий признак предмета, точность в описаниях деталей, ясность лексики, прочно закрепили его имя среди поэтов, вошедших в круг детского чтения.

Николай Алексеевич Некрасов

Н.А.Некрасов (1821—1877) как поэт и организатор литературного процесса составляет целую эпоху в истории русской литературы. Его поэзия продолжила русло, проложенное Лермонтовым и Кольцовым. Она явилась непосредственным отражением самосознания народа, с которым Некрасов отождествлял свою Музу. Поэт говорил от имени народа и его языком.

Сын богатого помещика, Некрасов предпочел самостоятельно зарабатывать на хлеб, нежели жить за счет рабского труда крестьян. Представления о жизни сложились у поэта в те ранние его годы, когда он столкнулся с суровыми сторонами российской действительности, на себе изведав их тяготы.

В духовном развитии Некрасова решающую роль сыграло общение с Белинским, первым угадавшим его истинное призвание. И.И.Панаев вспоминал, что Белинский полюбил молодого поэта за его «резкий, несколько ожесточенный ум, за те страдания, которые он испытал так рано, добиваясь куска насущного хлеба, и за тот смелый практический взгляд не по летам, который вынес он из своей труженической и страдальческой жизни». По своим взглядам Некрасов был близок к Чернышевскому и Добролюбову — именно их он сделал идейными руководителями журнала, который он стал редактировать с 1847 года. Это был основанный еще Пушкиным «Современник».

Как и его друзья-демократы, Некрасов придавал большое значение воспитанию детей в духе гуманистических идеалов и служения народу. С 1864 по 1873 год он написал семь стихотворений для

детей, которые предполагал издать отдельной книгой. В 1870 году появилось самое, пожалуй, известное детское стихотворение Некрасова «***Дедушка Мазай и зайцы***» (1870).

Донести до ребенка свою любовь и уважение к простому человеку, сделать крестьянина близким и понятным для читателя — вот что руководило поэтом, что вдохновляло его. Интонация доброжелательного рассказчика, характерная для всего детского цикла Некрасова, в стихотворении «Дедушка Мазай и зайцы» особенно выразительна:

Дети, я вам расскажу про Мазая.
Каждое лето домой приезжая,

Я по неделе гощу у него.
Нравится мне деревенька его...
<...>
Вся она тонет в зелёных садах;
Домики в ней на высоких столбах...

Дед Мазай, который «любит до страсти свой низменный край», и герой-повествователь, который с такой симпатией изображает старика, дают детям урок любви к природе, причем любви бережной и разумной. Прекрасны картины природы, возникающие в неторопливом рассказе Мазая, вобравшие в себя наблюдения самого поэта — страстного охотника:

Вечером пеночка нежно поёт,
Словно как в бочку пустую удод

Ухает; сыч разлетается к ночи,
Рожки точёны, рисованы очи.

Любовь к природе должна быть не только созерцательной, но и действенной, практически разумной — таков народный взгляд. Попавшие в беду зайцы находят в Мазае спасителя и защитника, а ведь и он тоже охотник. Казалось бы, полная лодка зайцев — богатая добыча, охотничья удача... Но сильнее азарта горячее человеческое чувство: «Зайцы вот тоже, — их жалко до слез!»

Есть тут и рациональная сторона дела — природа сторицей заплатит за бережное отношение к себе: «Впятеро больше бы дичи велось, / Кабы сетями ее не ловили, / Кабы силками ее не давили...»

Только весенние воды нахлынут,
И без того они сотнями гинут, —
Нет! еще мало! бегут мужики,
Ловят, и топят, и бьют их баграми:
Где у них совесть?..

Поэт не избегает «жестоких» описаний, его доверие к сердцу и разуму маленького читателя настолько велико, что дает ему право и в этом стихотворении, и в других стихах детского цикла откры-

вать те стороны жизни, которых старалась не касаться, по общепринятым правилам того времени, детская литература. Но демократическая педагогика, идеи которой были столь близки Некрасову, во главу угла ставила подготовку ребенка к реальной жизни. Да и специфика таланта поэта, его «Муза мести и печали», не позволяла ему иного отношения к темам, касавшимся основ народной жизни.

Некрасов всегда тщательно работал над воспитательной стороной детских стихов, но, кроме того, сами эти его стихи — урок бережного обращения с психикой ребенка. Ведь ребенок тоже часть природы, которую так горячо призывал Некрасов любить и защищать. В «Дедушке Мазае...» — довольно большом стихотворении, способном утомить ребенка, — происходит постоянное переключение внимания: то возникнет некий Кузя, «сломавший у ружьишка курок», и поэтому он «спичек таскает с собой коробок», то еще один «зверолов» — стал он так «зябок руками», что носит с собой на охоту «горшок с угольками». И композиционно-ритмическое построение стихотворения также предполагает дать возможность ребенку передохнуть, может быть, даже засмеяться, когда он услышит, как дедушка Мазай описывает в стиле народной прибаутки конец заячьего путешествия в его лодке:

И во весь дух
Пошли зайчишки,
А я им: «у-ух!
Живей, зверишки!
Смотри, косой,
Теперь спасайся,
А чур зимой
Не попадайся!
Прицелюсь — бух!
И ляжешь... Ууу-х!..»

На народной речи, на использовании фольклорного элемента построено и стихотворение «***Дядюшка Яков***» (1867). Герой его — коробейник и книгоноша, веселый, разбитной старик. Такой образ дает возможность поэту втянуть ребенка в веселый ритм почти скоморошьей «погудки», показать и такого героя народной жизни — самобытного просветителя:

Дом — не тележка у дядюшки Якова.
Господи боже! Чего-то в ней нет!
Седенький сам, а лошадка каракова;
Вместе обоим сто лет.

Дядюшке Якову, однако, не так важно продать «иглы не ломки, шнурки, тесемки», как хочет он, чтобы в руках его покупателей поскорей оказался его главный товар — книжки. Поэтому основной эмоциональный накал его речи в призывах купить их:

«Букварь не сайка,
А как раскусишь,
Слаще ореха!
Пяток — полтина,
Глянь — и картина!
Ей-ей утеха!

Умен с ним будешь,
Денег добудешь...
По буквари!

По буквари!
Хватай — бери!
Читай — смотри!»

Сердце старого офени дрогнуло, когда увидел он, что

Молча крепилась Феклуша сиротка,
Глядя, как пряники дети жуют,
А как увидела в книжках картинки,
Так на глаза навернулись слезинки.
Сжалился, дал ей букварь старина:
«Коли бедна ты, так будь ты умна!»

Некрасов придавал особенное значение дидактизму в детской книге. И чему бы ни были посвящены его стихи для детей — дидактичность в них неизменно соседствует с поэтичностью. Автор считал, что таким образом останавливается внимание маленького читателя на той или иной нравственной идее, которая сама по себе ему еще недоступна, не может быть извлечена им самим из художественного текста. Характерны в этом отношении стихотворения «***Соловьи***» (1870) и «***Пчелы***» (1867). В первом из них рассказано, почему крестьяне решили не ставить в роще силков и сетей для соловьев. Иносказательный смысл в «Соловьях» открывается в финале в прямом обращении к детям: запомните, что и соловьям нужно дать где-нибудь отдохнуть в безопасности, а вот для бедных людей, измученных податями и рекрутчиной, таких мест нет:

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

В «Пчелах» прохожий научил крестьян, как помочь работницам-пчелам преодолевать половодье, отделившее деревню от леса. Вовремя поданный совет спас пчел от голодной смерти, и крестьяне не остались без меда —

Всё от единого слова хорошего!
Кушай на здравие, будем с медком,
Благослови Бог прохожего!

Дидактический элемент есть, как мы видели, и в «Дедушке Мазае...», и в «Дядюшке Якове». Есть он и в веселом стихотворении «Генерал Топтыгин», и в страшном стихотворении «Железная дорога», и в последнем по времени написания оптимистичном стихотворении детского цикла «Накануне Светлого праздника».

В «***Генерале Топтыгине***» (1867) дидактизм приобретает политический колорит, поэт употребляет здесь даже сатирические краски для, казалось бы, просто смешной истории: от подвыпивших куче-

ра и поводыря укатил на тройке медведь, оставленный ими «на часок» у дверей кабачка. Но дело в том, что нравы людей, воспитанных в раболепии, таковы, что и медведя возможно принять за генерала — раз рычит, не разговаривает с нижестоящими, значит, уже большой начальник. И в страхе смотритель восклицает: «Господи Исусе! / Небывалый генерал, / Видно, в новом вкусе!..»

В стихотворении «***Железная дорога***» (1864) Некрасов, согласно своим демократическим убеждениям, показывает детям и трагическую сторону жизни. Умершие от нечеловеческих условий труда строители железной дороги воскресают, чтобы поведать генеральскому сыну Ване, как они

...надрывались под зноем и холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мёрзли и мокли, болели цингой.

Принято говорить по поводу этого стихотворения, что поэт написал его в защиту угнетенного народа, что оно полно глубокой печали и что главный нравоучительный смысл произведения заключен в строках:

Эту привычку к труду благородную
Нам бы не худо с тобой перенять...
Благослови же работу народную
И научись мужика уважать.

Но как совместить понятие благородной привычки к труду с фигурой труженика, который и после смерти «не разогнул свою спину горбатую, / Он и теперь еще: тупо молчит / И механически ржавой лопатою / Мерзлую землю долбит»? Кажется, что чисто педагогическое побуждение поэта — вызвать сочувствие в сердце ребенка — здесь соединяется с едва скрытой досадой на покорность этой согнутой спины, а печально-саркастическое замечание, что жить в ту «пору прекрасную», когда народ почувствует себя не рабом, а хозяином, «уж не придется ни мне, ни тебе», содержит высокий гражданский пафос, выходящий за рамки узкодидактической задачи.

«Чудо картина» народного единения, сплочения вокруг Символа Веры предстает в стихотворении «***Накануне Светлого праздника***» (1873). Люди, идущие с пучками горящей соломы к церкви на призывный звон колокола, их просветленные лица — все это рождает мысль о том, что есть еще что-то высшее, что может объединить более, чем «привычка к труду благородная»:

Народная масса
Сдвигалась, росла.
Чудесная, дети,
Картина была!..

Но эту картину предваряет великолепное описание шествия «в Страстную субботу, / Пред самой Святой» рабочего народа в «родные деревни». Вот идут кузнецы — «кто их не узнает? / Они молодцы»; вот — кривоногий гуляка портной,

Вот пильщики: сайку
Угрюмо жуют
И словно солдаты
Все в ногу идут,

А пилы стальные
У добрых ребят,
Как рыбы живые
На плечах дрожат!

В стихах Некрасова, которые он не предназначал специально маленьким читателям, тоже встречаются образы детей — в детях он видел надежду на лучшее будущее, но их судьба часто тревожила и огорчала поэта. Глубокая вера в гений народа, в великие душевные возможности его — в стихотворении «***Школьник***» (1856):

Ноги босы, грязно тело,
И едва прикрыта грудь...
Не стыдися! что за дело?
Это многих славный путь.

Есть уже примеры для подражания, говорит поэт, обращаясь к школьнику, да скоро и сам узнаешь, «как архангельский мужик / По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик». Оптимистично звучат строки, пронизанные сильным поэтическим чувством:

Не бездарна та природа,
Не погиб еще тот край,
Что выводит из народа
Столько славных то-и-знай...

Но «***Плач детей***» (1860) — стихотворение, исполненное скорби и гнева. Поэт обращается к современникам:

Равнодушно слушая проклятья
В битве с жизнью гибнущих людей, —
Из-за них вы слышите ли, братья,
Тихий плач и жалобы детей?

В некрасовские времена труд детей нещадно эксплуатировался нарождающимся капитализмом, и протест поэта имел конкретный смысл. Дети, лишенные детства, измученные непосильным фабричным трудом, — показывая их, Некрасов надеется на душевный отклик читателей-сограждан:

«Где уж нам, измученным в неволе,
Ликовать, резвиться и скакать!
Если б нас теперь пустили в поле,
Мы в траву попадали бы — спать».

В поэме «***Крестьянские дети***» (1861) светлая атмосфера крестьянского детства поначалу противопоставляется жизни «баованных деток», не ведающих тех простых радостей, что доступны крестьянскому ребенку, — ведь «даже и труд обернется сначала / К Ванюше нарядной своей стороной». Встреченный поэтом в лесу «в студеную зимнюю пору» шестилетний возница не вызывает, как измученные фабричные дети, щемящего чувства: «На эту картину так солнце светило, / Ребенок был так уморительно мал».

Но, размышляя о судьбе Ванюши, Некрасов считает себя обязанным обернуть и «другой стороною медаль»:

Положим, крестьянский ребёнок свободно
Растёт, не учась ничему,
Но вырастет он, если Богу угодно,
А сгибнуть ничто не мешает ему.

Каждый образ ребенка, каждая детская судьба, к которой обращался Некрасов, согреты горячей любовью автора. «Я детского глаза люблю выраженье, / Его узнаю я всегда», — говорит поэт. В этих глазах он видел «столько покоя, свободы и ласки», что невольно души его «касается умиление». Однако отнюдь не умилительные интонации звучат в тех его стихах, где он обращается к детям.

Некрасов, поэт и гражданин, «человек высокого благородства души и человек великого ума», как сказал о нем Чернышевский, твердо и глубоко принципиально проводил в своем творчестве те общественные и педагогические взгляды, которые исповедовал сам. Эти идеалы и наложили отпечаток на художественную сторону его произведений.

Столь же горячо, как и детей, поэт любил русскую природу. Он всей душой стремился передать это чувство своим читателям, в том числе и маленьким. Считая, что его поэтическое слово — это глас народа, он постоянно рисовал органическую связь жизни народной с природой, с ее животворящими силами. В детскую литературу давно перешли созданные Некрасовым образы, олицетворяющие русскую природу, — Зеленый Шум и Мороз, Красный нос.

Именно в таких персонажах особенно ясно просматривается народность некрасовского творчества, его тесная связь с жизнью народа, ведь эти образы пришли в его поэзию прямо из сказок и поверий. При всем этом картины природы у него — образцы высокой поэзии. Стоит, к примеру, прочитать лишь две стихотворные его строчки — «Идет-гудет Зеленый Шум, / Зеленый Шум,

весенний шум» — и могучая стихия пробуждающейся природы охватывает душу человека любого возраста. А тридцатая глава поэмы «***Мороз, Красный нос***»), где Мороз грозно и величественно шествует по лесу, почти сразу после опубликования стала хрестоматийным детским чтением.

ПРОЗА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Владимир Иванович Даль

В. И. Даль (1801 — 1872) широко известен как автор Толкового словаря живого великорусского языка (1863 — 1866). Художественное его творчество в основном осталось предметом исследования литературоведов — за исключением сказок.

Даль писал очерки (под псевдонимом Казак Луганский), был собирателем фольклорных произведений и сочинял сказки по мотивам и сюжетам устного народного творчества. Сказки вошли в четырехтомное издание «Былей Казака Луганского» (1833 — 1839).

В 1832 году вышел первый сборник его сказок под названием «Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приноровленные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским».

Известная исследовательница детской литературы И. П. Лупанова высказала мнение, что Даль не стремился представить читателям сказку в ее подлинном фольклорном виде, его цель была иной. «Не сказки сами по себе мне важны, — писал он, — а русское слово... Я задал себе задачу познакомить земляков своих сколькнибудь с народным языком и говором, которому открывается такой вольный простор и широкий разгул в народной сказке».

В обработанные сказки он ввел рассказчика. Благодаря этому план сказочного вымысла сочетается с реалистическим планом, сказочный материал приближен к современному народному быту (как, например, в сказке «Ведьма»). Кроме того, автор — балагур Казак Луганский, чья речь пересыпана пословицами и поговорками, позволял себе снижать пафос тех фольклорных историй, в которых действовали персонажи героического эпоса.

В сказках Даля стихия столь дорогой автору народной речи проявляет себя в полную силу. Ради наибольшей свободы в обращении с каноническими сюжетами Владимир Иванович обычно использовал их лубочный вариант — самый краткий, сжатый, но сохраняющий основную линию повествования. По-видимому, близость Даля к лубку и привела Белинского в некоторое раздражение при их оценке: «Это просто балагур, иногда довольно забавный, иногда слишком скучный, нередко уморительно веселый и

часто приторно натянутый». Однако в 1846 году, познакомившись с книгой «***Повести, сказки и рассказы Казака Луганского***», критик, как сам он выразился, «смягчил свою строгость», ибо автор «так глубоко проник в склад ума русского человека, до того овладел его языком, что сказки его — настоящие русские сказки». Их сказочно-бытовая стихия была близка Белинскому, усмотревшему в этих повествованиях яркое отражение «народного ума», «взгляда на вещи», «народного быта».

В. И. Даль писал не только литературные сказки на фольклорной основе, но и рассказы для детей. Так, в журнале «Семейные вечера» в 60—70-х годах публиковались его рассказы для маленьких: «Елка в деревне», «Дурачок», «Нянина молодость».

Сергей Тимофеевич Аксаков

С. Т. Аксаков (1791—1859) остался в памяти потомков и как писатель, и как общественный деятель. Известен он также дружбой с Н. В. Гоголем, покровительством ему.

Аксаков развивал ставший традиционным в русской прозе жанр автобиографической повести о детстве. В 1858 году появилась его книга «***Детские годы Багрова-внука***». Эта история о формировании детской души — произведение из обширного замысла, посвященного истории дворянской семьи. Замысел получил свое воплощение в трилогии, в которую вошли еще «Семейная хроника» и «Воспоминания». А возник этот большой труд в результате общения с Гоголем. Аксаков много рассказывал ему о своей семье, о детстве в родовом имении, о родственниках и знакомых — людях незаурядных. И под влиянием Гоголя, убеждавшего записать эти «воспоминания прежней жизни», он и принялся за трилогию.

Тема становления характера ребенка всегда волновала Аксакова. В его бумагах сохранилась записка к неизвестному адресату: «Есть у меня заветная дума, которая давно день и ночь меня занимает... Я желаю написать книгу для детей, какой давно не бывало в литературе. Я принимался много раз и бросал. Мысль есть, а исполнение выходит не достойно мысли... Тайна в том, что книга должна быть написана, не подделываясь к детскому возрасту, а как будто для взрослых, и чтоб не только не было нравоучения (всего этого дети не любят), но даже намека на нравственное впечатление, и чтоб исполнение было художественное в высшей степени».

В поисках художественного решения Аксаков, уже приступив к работе, обращается к писателям. Он пишет И. С. Тургеневу: «Я занят теперь таким делом, о котором я хотел бы знать Ваше мнение. Я боюсь, попал ли я на настоящий тон и не нужно ли изменить

самые приемы: я пишу книгу для детей... Я ничего не придумал лучшего, как написать историю ребенка, начав ее со времени баснословного, доисторического, и проведя его сквозь все впечатления жизни и природы, жизни преимущественно деревенской... Разумеется, здесь нет никакой подделки под детский возраст и никаких нравоучений».

Дело, которым он занялся, оказалось поистине нелегким. Вспомним, что 50—60-е годы XIX века — это период особого внимания к педагогическим и морально-этическим проблемам. Избежать нравоучительного тона и морализаторства в этой атмосфере было трудно. Но С.Т.Аксакову — писателю большого художественного дарования — это вполне удалось.

Главный герой повествования, Сережа Багров — восприимчивый, чуткий мальчик, способный к сильным чувствам. Он много размышляет над поведением окружающих и собственным отношением к ним, но больше всего его занимает природа. И по мере того как он взрослеет, отношение его к природе меняется, восприятие делается более глубоким.

Однако и другие обстоятельства вызывают в душе Сережи острую реакцию. Он рано начинает понимать, что взрослые ведут себя не совсем искренне, стараются что-то утаить от него, иногда просто лгут и запутывают. Помимо того, он выясняет, что есть люди добрые и злые. Более того, ему, маленькому дворянину, предстоит понять, что есть господа и есть слуги. Все это сложно и приводит к душевным страданиям. Спасает опять-таки соприкосновение с величественным и разнообразным миром природы: «Вид весенних полей скоро привлек мое внимание, и радостное чувство, уничтожив неприятное, овладело моей душой. Поднимаясь от гумна на гору, я увидел, что все долочки весело зазеленели сочной травой, а гривы, или кулиги, дикого персика, которые тянулись по скатам крутых холмов, были осыпаны розовыми цветочками, издававшими сильный ароматический запах».

Как и Антоний Погорельский в «Черной курице...», Аксаков стремится закрепить в сознании читателя приметы уходящего времени. Обстоятельно выписываются детали усадебного быта, особенно те, которые были дороги в детстве самому автору. При этом речь рассказчика очень близка к разговорной, с ее гибкостью и выразительностью.

Исследователи считают, что стиль Аксакова восходит к пушкинскому: та же благородная сдержанность, отсутствие излишеств, строгость и взыскательность в выборе художественных средств. Но есть в его произведениях эмоционально окрашенные лирические отступления, которые заставляют вспомнить Гоголя. Органично сливаются с традициями классиков черты, присущие самому Аксакову: тяготение к максимальной смысловой нагрузке слова, лиризм, поэтичность прозы.

К детским воспоминаниям Аксакова относится и услышанная им от ключницы Пелагеи сказка об аленьком цветочке. Работая над автобиографической прозой, он вспомнил ее и пересказал, сделав не только эпизодом повести, но и самостоятельным художественным произведением — литературной обработкой фольклорной сказки. В письме к сыну писатель сообщал: «Я теперь занят эпизодом в мою книгу. Я пишу сказку, которую в детстве знал наизусть и рассказывал на потеху всем со всеми прибаутками сказочницы Пелагеи. Разумеется, я совсем забыл о ней; но теперь, роясь в кладовой детских воспоминаний, я нашел во множестве разного хлама кучку обломков этой сказки... Я принялся реставрировать эту сказку. Я написал уже 7 листов, и, кажется, еще будет столько же».

Время, когда Аксаков работал над ***«Аленьким цветочком»***, было периодом всеобщего увлечения фольклором. Аксаков, с детства окруженный людьми из народа, близко знавший их жизнь, любивший их песни и рассказы, не мог не затронуть и ту сторону жизни ребенка, которая соприкасалась с народным искусством. Слова Аксакова, что он «реставрирует» сказку Пелагеи из «обломков», свидетельствуют не только о бережном отношении к фольклорному материалу, но и о творческом вкладе самого писателя.

В «Аленьком цветочке» есть все признаки народной волшебной сказки. Чудеса, творимые в ней, не по силам обыкновенному человеку. «Богатый купец, именитый человек» не может сам выбраться из волшебного леса — его вызволяет невидимое «чудище». Показывается же оно во всем своем безобразии и гневе, когда купец срывает, не спросивши разрешения, аленький цветочек. Так возникает основная нравственная коллизия сказки: неблагодарность заслуживает наказания.

«Что ты сделал? — заревело чудище голосом диким. — Как ты посмел сорвать в моем саду мой заповедный, любимый цветок?.. Ты лишил меня всей утехи в моей жизни... Я принял тебя как дорогого гостя и званого, накормил, напоил и спать уложил, а ты эдак-то заплатил за мое добро! Знай же свою участь горькую: умереть тебе за свою вину смертью безвременною...» И несчетное число голосов диких со всех сторон завопило: «Умереть тебе смертью безвременною!»

В народной сказке обязательно происходит победа доброго и справедливого человека, даже если он кажется слабым. И в сказке Аксакова это главная тема, основное событие — чудесное превращение слабости в силу, преодолевающую колдовские чары. «Дочь меньшая, любимая» побеждает «силу нечистую», заколдовавшую «молодого принца, красавца писаного», благодаря своим человеческим достоинствам: она верна дочернему долгу, не помнит зла, благодарна за добро. И относится она к чудищу бескорыстно — любит его за «беседы ласковые и разумные», «за душу добрую», за «все его милости и любовь горячую».

Казалось бы, незатейливый сюжет сказки дал писателю возможность показать целую гамму нравственных переживаний. «Аленьким цветочком» испытываются все герои, и верх над бессердечием, завистью одерживает беспредельная доброта, над физическим безобразием — душевная красота, над хитростью — простодушие. «Добрым молодцам урок», как и полагается в сказке, Аксаков дает на основе народных этических представлений. При этом «урок» в значительной мере усиливается духовным напряжением в сочетании с богатой фантазией. Все это, а также прекрасный язык сделали сказку «Аленький цветочек» шедевром, определили ее место в классике детской литературы.

Федор Михайлович Достоевский

Ф. М. Достоевский (1821—1881) начинал как писатель гоголевской «натуральной школы», сторонник идей В. Г. Белинского. В его произведениях человеческая жизнь предстает как неустанный труд души, постигающей Добро и Зло, и от этого труда зависит нравственное состояние общества. Художественный мир Достоевского может показаться слишком мрачным, но читателю стоит обратить внимание на преобладание «светлых» образов в системе героев практически каждого произведения и на то, что писатель всегда вел повествование к победе естественной нравственности над искусственными установлениями общества.

Уже при жизни Достоевского в круг чтения детей и подростков вошли его так называемые маленькие романы — «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Неточка Незванова», а также рассказы «Маленький герой», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей». К ним добавились отрывки из больших романов, например, о детях семьи Мармеладова («Преступление и наказание»), о Коле Красоткине и Илюше Снегиреве («Братья Карамазовы»). До настоящего времени эти сюжеты и герои не имеют себе равных по силе воздействия на сердце и ум юного читателя.

На всю жизнь писатель сохранил уважение к книгам, прочитанным им в детские годы. В «Униженных и оскорбленных» герой-повествователь, в котором немало автобиографических черт, благодарно вспоминает любимый журнал своего детства — новиковское «Детское чтение для сердца и разума». В «Преступлении и наказании» сон Раскольникова о том, как ребенком он глядел на избиваемую лошадь, навеян одним из детских рассказов В. Ф. Одоевского. Мальчик из рассказа «Маленький герой» напоминает героев Ф. Шиллера, книги которого занимали одно из первых мест в детском и подростковом чтении в XIX веке. Кроме того, произведения Гоголя, Жорж Санд, Чарлза Диккенса, Оноре де Бальзака, Виктора Гюго, Эдгара По были в большом почете

у юного Достоевского, и влияние этих авторов можно обнаружить в прозе писателя.

Страницы прозы Достоевского, посвященные теме детства, несколько напоминают сентиментально-нравоучительную детскую беллетристику, родившуюся в эпоху Просвещения и по сию пору популярную у читателей всего мира. Приемы сентиментально-нравоучительной литературы заставляют читателя переживать вместе с героем сильное эмоциональное потрясение, являющееся следствием какого-либо сильного этического конфликта, не стыдиться слез сочувствия герою, а главное, жить по прочтении книги иначе — лучше, чище, труднее. «Детская» проза Достоевского разительно отличается по своему художественному качеству от потока слащавых подделок, испортивших в конце концов репутацию сентиментально-нравоучительной литературы.

«Дети странный народ, они снятся и мерещатся», — так начинается рассказ «Мальчик у Христа на елке». Видеть детей всегда означает для героев наступление момента истины, будь то сон Раскольникова о страшном эпизоде из детства или его же реальные встречи с детьми. Такой момент переживает Иван Карамазов, когда произносит слова, ставшие впоследствии постулатом российского общественного сознания: «От высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка».

Так высоко ценя детство, Достоевский был правдив в изображении детских характеров. Чаще всего писатель говорил о трудных детях или о трудных, переломных моментах в их жизни, обнажающих основу личности. Писал он и о тех, кто встал на криминальный путь. Писатель не обвинял детей, но всегда подчеркивал ответственность взрослых и вину лицемерного общества. Отвергая звание психолога, он силою художественного реализма открыл взрослому читателю забытые им тайны детства. Оказалось, что дитя влюбляется и впадает в ненависть, верит и разуверяется, что путь ребенка тернист, и тернии эти опасны тем, что незаметны для взрослых. Оказалось, что детское сердце замыкается, когда оно испытывает боль, и ребенок по-своему объясняет причины этой боли, и взрослому нужно быть очень чутким, чтобы не нарушить целомудренной тайны ребенка и все же помочь ему. Что даже на преступления ребенок идет, мечтая тем доказать свое право на любовь. Что самый благополучный ребенок все же нуждается в слезах любви-сострадания к другому существу.

Роман ***«Неточка Незванова»*** (1849, остался незавершенным из-за ареста по делу петрашевцев, вторая редакция — 1860) относится к ряду произведений о «мечтателях». «Мечтатели» — это те, кто в страхе перед тяжелой, враждебной действительностью «спешит забиться в свой заветный золотой уголок, который на самом деле часто запылен, неопрятен, беспорядочен, грязен; в таких

людях мало-помалу притупляется "талант действительной жизни"» («Белые ночи»). «Неточка Незванова» — история женщины, начатая с детских лет. Вначале «мечта» девочки образуется из семейной нищеты и болезненной любви ее к отчиму — талантливому скрипачу. Осиротевшую Неточку берет в свой роскошный дом князь Х. — гуманист и благотворитель, однако здесь «мечта» Неточки принимает иной вид: атмосфера заботы и покоя доставляет ей новую душевную боль, а деятельная, веселая дочь князя Катя становится предметом новой детской влюбленности. Подружившись наконец с Катей, Неточка открывает для себя действительный мир таким, каков он и должен быть в детстве, — мир реального счастья. Платья и пирожные, забавы и шалости не могут дать счастья, которое заключается в понимании, сопереживании, открытости другого сердца: обе юные героини самостоятельно находят эту истину. Поиск истины для Кати оборачивается жестоким допросом для Неточки:

– Зачем вы у нас живете? — спросила вдруг княжна, помолчав.

Я посмотрела на нее в изумлении, и как будто что-то кольнуло мне в сердце.

– Оттого, что я сиротка, — ответила я наконец, собравшись с духом.

– У вас были папа и мама?

– Были.

– Что, они вас не любили?

– Нет... любили, — отвечала я через силу.

– Они были бедные?

– Да.

– Очень бедные?

– Да.

– Они вас ничему не учили?

– Читать учили.

– У вас были игрушки?

– Нет.

– Пирожное было?

– Нет.

– У вас было сколько комнат?

– Одна.

– Одна комната?

– Одна.

– А слуги были?

– Нет, не было слуг.

– А кто же вам служил?

– Я сама покупать ходила.

Вопросы княжны все больше и больше растравляли мне сердце. И воспоминания, и мое одиночество, и удивление княжны — все это поражало, обижало мое сердце, которое обливалось кровью. Я вся дрожала от волнения и задыхалась от слез.

– Вы, стало быть, рады, что у нас живете?

Этот отрывок может служить образцом психологически достоверного, эмоционально насыщенного диалога детей, каких мало даже в классической русской литературе.

Роман состоит из двух частей. Первая часть — история семьи Неточки — занимательна своей почти «готической» фабулой, но бóльшая глубина достигнута во второй части, описывающей житье Неточки в княжеском доме. Вторая часть с поясняющим предисловием в детских изданиях представлена как отдельная новелла и предложена читателям среднего школьного возраста.

В целом роман сочетает в себе реалистические «диккенсовские» краски и приемы «страшной» романтической новеллы в духе Э. Т. А. Гофмана и Э. По. Писатель объективно отобразил социальную этику современников, выделил «жесткие» психологические ситуации, резко очертил характеры, создал атмосферу тайны (тайны взрослой жизни, тайны между ребенком и взрослым, тайны между детьми). Прием антитезы доминирует в романе. Это антитеза не типа «или—или», а более сложная, тяготеющая к диалектике перехода одного в другое, перехода-скачка, происходящего после медленно растущего напряжения обоих объектов. Метаморфоза, произошедшая в душе Кати, явилась итогом длительного развития отношений с Неточкой: исчез ее беспечный эгоизм, она стала более чутка и человечна. Неточка выздоравливает телом и душой и освобождается от своей замкнутости. Еще одна антитеза — противопоставление предельной внутренней напряженности обеих героинь и самого конфликта, с одной стороны, и внешнего благополучия и размеренного покоя — с другой. Полифонизма, характерного для большинства романов писателя, в «Неточке Незвановой» еще нет, это произведение экспериментальное (после исповеди на два голоса в «Бедных людях» писатель предпочел форму моноисповеди). Но и здесь элементы диалогизированного повествования взрывают традиционную для просветительского романа монологичность. Катя, соперница, враг и друг Неточки, — существо с не менее сложной душой, чем экзальтированная «мечтательница». Драматизм в том и заключается, что идет процесс борьбы и узнавания другого, чужого «я». Этот процесс накладывается на другой — узнавание окружающего мира, меняющихся условий существования. Отсюда — особая, до крайней степени доходящая напряженность повествования.

К «мечтателям» относится и одиннадцатилетний мальчик из рассказа «***Маленький герой***» (написан под заголовком «Детская сказка» в 1849 году, опубликован в 1857 году под настоящим названием). Рассказ создавался в камере Петропавловской крепости. Несмотря на это обстоятельство, атмосфера загородного имения, образ мальчика вышли необычайно светлыми, проникнутыми романтическим настроением. Тема бескорыстной любви, рыцар-

ственного служения Даме, типичная для баллад Шиллера и переводов Жуковского, получила неожиданно мягкое освещение с чуть сквозящей иронией и грустью благодаря особому приему повествования — детского воспоминания рассказчика. В рассказе есть недостатки — длинноты в описаниях, схематически начертанные образы взрослых, однако цепь эмоционально насыщенных, с яркими деталями картин, исповедальная искренность рассказчика заставляют забыть о них. «Маленький герой» — редкий в круге чтения детей и подростков рассказ о первой любви, с желанными в этом возрасте героико-романтическими мотивами, написанный от первого лица так честно, что драма расставания с «первым детством» кажется живым психологическим этюдом.

Любовью к детям наделяет Достоевский своих любимых героев — Алешу Карамазова («Братья Карамазовы»), князя Мышкина («Идиот»), Ивана Петровича («Униженные и оскорбленные»). Самая большая боль, но и самая большая любовь в творчестве Достоевского — дети. Своеобразным лейтмотивом дневниковых записей служит мечта, осуществления которой Достоевский добивался всю жизнь: «Роман о детях, единственно о детях, о герое-ребенке». Идеал Достоевского обозначен в вариантах романа «Подросток»: «Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий (кругом встречный человек) кругом него ему отец и мать». Именно дети, по Достоевскому, первыми стремятся к гармонии и, как результат, осмеливаются принять истину, какой бы она ни была.

Николай Петрович Вагнер

Н. П. Вагнер (1829—1907) был ученым; он немало сделал для науки в области естествознания и психологии. Лишь в сорокалетнем возрасте Николай Петрович стал серьезно заниматься литературным трудом. Толчком к этому послужили издания сказок Х. К. Андерсена, появившиеся в середине 60-х годов. В эссе «Как я сделался писателем?» Вагнер рассказывает: «Читая похвальные и даже восторженные отзывы об этих сказках в наших журналах и газетах, я купил их и прочел. Многие из них мне также понравились, но многими я был недоволен, находил их слабыми и задал себе вопрос: неужели я не могу написать так же или лучше?»

В течение трех лет Вагнер создал несколько сказок, которые составили первый сборник «***Сказки Кота-Мурлыки***» (1872). Сборник пользовался большой популярностью и не раз переиздавался.

Вагнер написал много художественных и научно-познавательных произведений, но литературная его известность связана именно со сказками. Такой взыскательный историк и теоретик литературы, как М. М. Бахтин, писал в журнале «Педагогическая мысль» в

1922 году о том, что благодаря сказкам надо признать Вагнера классиком детской литературы.

Кто такой Кот-Мурлыка? На этот вопрос автор отвечал в предисловии к первому изданию сказок. Оказывается, «это был старый и весьма почтенный Кот, но, к сожалению, полный всяких противоречий... Он любил науку и терпеть не мог ученых. Любил искусство и ненавидел искусников: в особенности таких, которые всю свою жизнь пели фальшивые ноты». А из предисловия ко второму изданию читатель узнал, что Кота-Мурлыку при создании сказок вдохновляла фея Фантаста. Ведь «без нее рассудок ничего не может создать, без нее мир пуст и холоден, без нее нет жизни и красоты... Поэт, художник, музыкант, ученый приходят к ней, к ее ключу живой воды, который живет и движет весь мир».

Фея Фантаста вела Вагнера и его читателей в причудливый мир сказки, где неудержимая фантазия художника сливается с воображением философа и ученого. Этот причудливый сплав был одинаково пленителен как для детей, так и для взрослых. (Разве взрослые «сами не дети в общем росте того ребенка, которого зовут человечеством?» — задавался риторическим вопросом писатель.) Фантазия Вагнера питалась тем, что он получил в детстве из сказок няни, а также Жуковского, Пушкина, Ершова («Конька-горбунка» он еще мальчиком выучил почти всего наизусть), от чтения переводных приключенческих повестей. Фантазия «была заложена с детских лет... Вокруг меня все было проникнуто этой интеллигентской музыкально-поэтической атмосферой», — вспоминал Вагнер.

По мнению одного из современников, поэтически-нереальные образы сказок Вагнера ведут не просто в мир фантастики, а «через фантастику в мысль», что особенно важно для детей. Маленький принц Гайдар — сын царя Аргелана из сказки «***Великое***» — одержим мыслью о великом, но ищет его не там, где оно есть. Наконец, под влиянием принцессы Гуданы, на которой он хочет жениться, Гайдар приходит к верной мысли. «Великое, — думал он, — скрыто в истине. Кто познал ее, тот познал великое, и сердце его не мучится, не трепещет, не боится ничего, а радуется». И он начинает искать истину. В чем же он находит ее? В беспредельной любви матери к детям, в прощении злейшего врага, если тот раскаялся в своем преступлении, в милосердии и сострадании.

Царевна Меллина в сказке «***Чудный мальчик***» ради своей старой няни преодолевает ложный стыд и, надев шутовские лохмотья, принесенные колдуньей, отправляется в путь через весь город. А в городе в это время происходят странные события: неизвестно откуда появился забавный мальчик, заставляющий жителей так безудержно смеяться, что «наконец ничего не осталось на земле и на небе, над чем бы люди не посмеялись. Все было осме-

яно». Но «злые искры» Чудного мальчика не могут коснуться Меллины, потому что у нее «сердце чистое, свободное, соколиное».

Трон Папы-пряника в сказке «***Папа-пряник***» описан так, что у детей слюнки текут, — и это понятно: ведь он — над всеми сластями король и всем пряникам пряник. И придворные его не хуже: дамы, например, «из белого безе со сливками, легкие, полувоздушные, пустые внутри. Каждая из них думала, что слаще ее нет ничего на свете... А кавалеры так и таяли, потому что все были из чистого леденца».

Писатель создает такой чудесный мир, а между тем ставит перед ребенком трудную нравственную задачу: кто больше заслуживает награды за настоящее доброе дело? Расчетливый Лупп совершил доброе дело, но при этом с выгодой для себя. Кин тоже ради выгоды поднял упавшего старика, преодолев свою природную злость. А Толь, спасший от смерти шестерых детей и их отца, считает, что это естественный поступок для каждого и награждать тут не за что.

К верному выбору подталкивают героев добрые советчики: Гайдара — красавица и умница Гудана; Меллину — старый мудрый пес и ловчий сокол; у маленького Луппа, злого Кина и веселого Толя в душе живет маленькая девочка Совесть, которая горько плачет, если они делают что-нибудь дурное.

Таким добрым советчиком на все времена стремился стать для своих читателей и Вагнер. Ведь все, что случилось в сказке, «хотя и очень давно, но может случиться и сегодня, и завтра, — одним словом, когда придется, потому что срок для всего этого еще не положен».

Константин Дмитриевич Ушинский

К.Д.Ушинский (1824—1870) — выдающийся педагог и детский писатель.

Отрочество и юность Ушинского прошли в небольшом городе Новгород-Северске, где он и учился в гимназии. Позднее Ушинский окончил Московский университет.

Педагогическая деятельность. В русской и мировой педагогике имя К.Д.Ушинского занимает особое и значительное место. Помимо громадного вклада в развитие отечественной педагогической мысли — он справедливо считается создателем русской народной школы — чрезвычайно важно и сегодня его учение о духовной стороне человеческой жизни, о связи общественного прогресса с состоянием образования. Его он считал первой человеческой потребностью. «Развейте ум человека, — писал он, — обогатите его познаниями окружающего мира, и он превратит и болота, и пески, и безлюдные горы в источники богатства. А пока

человек дремлет в невежестве, до тех пор скудна самая богатая от природы страна, и народы нищенствуют, и финансы находятся в жалком положении, какие бы ни предпринимались кредитные обороты, которые без истинного богатства всегда останутся перекладыванием клочков бумаги из одного пустого кармана в другой, такой же пустой».

Бóльшую часть своей жизни Ушинский посвятил практической педагогике. Основное его внимание было сосредоточено на создании русской народной школы, а также на вопросах женского образования (несколько лет он служил инспектором Смольного института для благородных девиц). В области народного образования Ушинский ориентировался на традиционные ценности жизни народа. В наступлении эпохи капитализма и индустриализации он усматривал «грязь» и «разврат». И утверждал, что лишь церковь и школа могут вывести «наш простой народ... в более обширную и свободную сферу».

Свою педагогическую практику Ушинский теоретически осмыслил в большом двухтомном труде «Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии» (1868—1869). Многие выводы этого труда не устарели и сегодня. Также не устарели и отдельные положения его статьи «Родное слово» (1861). В ней родной язык, отражающий историю народа, впитывающий его многовековой духовный опыт, объявляется самым действенным средством воспитания, «величайшим наставником», который «учит удивительно легко».

Ушинский признавал краеугольным камнем формирования личности нравственное воспитание, развитие «нравственных чувств». Следует воспитывать, считал он, не навязывая ребенку своих убеждений, а пробуждая в нем «жажду этих убеждений и мужество к обороне их как от собственно низких стремлений, так и от других».

В предисловии к книге ***«Детский мир и хрестоматия»*** (1861) Ушинский писал, что появление этого труда вызвано «современной потребностью». Принципом приобщения детей к основам наук он провозгласил связь между наукой и жизнью. Цель его книги — дать ученикам младших классов по возможности полное представление о мире, которое поможет развитию их мыслительных способностей. Материал располагался по разделам: «Из природы», «Из географии», «Из русской истории», «Первые уроки логики». В приложении-хрестоматии ученик знакомился с «образцами слога лучших писателей» — как с классическими произведениями Крылова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, так и с произведениями современных авторов — Некрасова, Тургенева, Гончарова, Никитина, Майкова и др. В хрестоматию были включены и произведения иностранных авторов.

Второй учебной книгой, созданной Ушинским, было ***«Родное слово»*** для детей младшего возраста. Она, как и первая, имела большой успех. Так же как «Детский мир...», «Родное слово» сло-

жено на основе фольклора, которому Константин Дмитриевич отводил исключительно важную воспитательную роль, и на лучших литературных образцах. Ушинский стремится и здесь дать детям систему реальных знаний, сохранить энциклопедическую широту. В методических разработках к своим книгам он подчеркивает, что построил их согласно основному педагогическому принципу Яна Амоса Коменского: постепенное усложнение посильного материала с задачей привить детям любовь к серьезной науке и добиться всевозрастающей самостоятельности.

Произведения для детей. Ушинский не только обладал педагогическим талантом, но и проявил себя как замечательный детский писатель. Его произведения, помещенные в учебных книгах, заключают в себе наглядный моральный урок и несут читателям конкретные знания. Например, «Детский мир...» открывается занимательным рассказом «Дети в роще», где говорится о пагубности лени и безответственности. Брат и сестра отправились в школу, но, привлеченные прохладой рощи, устремились в нее, а не в школу. Однако ни муравей, ни белка, ни ручей, ни птичка, к которым обращаются дети, не желают веселиться с ними — все они трудятся. «А вы что сделали, маленькие ленивцы? — говорит им уставшая малиновка. — В школу не пошли, ничего не выучили, бегаете по роще да еще мешаете другим дело делать... Помните, что только тому приятно отдохнуть и поиграть, кто поработал и сделал все, что обязан был сделать».

Рассказы «Зима», «Весна», «Лето» и «Осень» дают представление о смене времен года. Простые понятия, ясный язык, спокойная интонация — все располагает маленького читателя к восприятию информации, заключенной в этих рассказах.

На полях появляются сначала проталины; но скоро земля, мокрая, пропитанная водою, повсюду показывается из-под снега. Пройдет еще неделя-другая — и снег останется разве где-нибудь в глубоком овраге, куда не заглядывает солнце. Небо становится все синее, а воздух все теплее.

Ушинский никогда не упускает возможности от конкретных описаний обратиться к более высоким материям, к выводам, направленным на духовное развитие. Рассказ «О человеке» начинается словами: «Я человек, хотя еще и маленький, потому что у меня есть такая же душа и такое же тело, как и у других людей». Далее идет подробное описание человеческого тела, а в конце — напоминание: «Человек одарен прекрасно устроенным телом, одарен жизнью, одарен душой — свободной, разумной и бессмертной, желающей добра и верящей в Творца Вселенной». В хрестоматии дан короткий рассказ об органах человеческого тела, о том, как они перессорились между собой, увидели, что это плохо, и помирились, «стали по-прежнему друг на друга работать — и все тело поправилось и сделалось здоровым и сильным».

В «Детском мире...» в разделе «Из русской истории» напечатаны рассказы Ушинского о важных исторических событиях. Это повествования более обширные, рассчитанные на следующий этап познания: «Ослепление Василька», «Поход Игоря, князя Новгород-Северского», «Андрей Боголюбский». Предваряет раздел отрывок из пушкинского «Бориса Годунова», названный «Летописец». Свои рассказы из истории Ушинский создавал, опираясь на Карамзина и на переложение его «Истории Государства Российского», сделанное Ишимовой. Обстоятельно и плавно течет обычно рассказ Ушинского, интонация спокойна и доверительна.

Особая ценность его рассказов о природе, о животных («Жалобы зайки», «Пчелки на разведке» и др.) состоит в том, что природа в них показана как цельный и прекрасный мир, полный тайн.

Настала весна, солнце согнало снег с полей; в пожелтевшей прошлогодней травке проглядывали свежие, ярко-зеленые стебельки; почки на деревьях распускались и выпускали молоденькие листочки. Вот проснулась и пчелка от своего зимнего сна, прочистила глазки мохнатыми лапками, разбудила подруг, и выглянули они в окошечко: ушел ли снег, и лед, и холодный северный ветер?

Такие рассказы Ушинского, как «Играющие собаки», «Два козлика», «Лошадь и осел», по существу, представляют собой басни. Согласно басенной традиции автор завершает их моральными сентенциями. Недаром они вошли в единый раздел «Басни и рассказы в прозе».

Произведения Ушинского о детях (например, «Четыре желания», «Вместе тесно, а врозь скучно», «Трусливый Ваня») отличаются тонкой психологичностью и на простых примерах преподают детям уроки жизни. Автор тактично подсказывает, от чего в себе надо избавляться, какие недостатки в характере могут мешать в дальнейшем. Вот Ваня, оставшись дома один, испугался теста в квашне: оно пыхтит на печи и наводит на мысли о домовом. Бросился Ваня бежать, да наступил на кочергу — она его в лоб ударила; а тут еше упал он, запутавшись в оборке от лаптя!.. Едва привели в чувство взрослые трусливого мальчика. «Четыре желания» — рассказ о другой черте характера — нерешительности. Герой никак не может согласовать свои чувства с разумом: все времена года кажутся ему одинаково прекрасными, и он не способен решить, какое же из них самое любимое, самое желанное.

Ушинский обрабатывал для детей народные сказки. Он отдавал им предпочтение даже перед хорошо написанным литературным произведением. Он высоко ценил поэтический мир народного творчества, считал сказку лучшим средством для «понимания народной жизни».

В сказке «Мужик и медведь», обработанной Ушинским, хитрый мужик уговорил медведя, что ему лучше брать вершки от

репы, а от пшеницы — корешки; «с тех пор у медведя с мужиком и дружба врозь». В другой сказке — «Лиса и Козел» — Лиса, упав в колодец, уверяет Козла, что она здесь просто отдыхает: «Там, наверху, жарко, так я сюда забралась. Уж как здесь прохладно да хорошо! Водицы холодненькой — сколько хочешь». Козел простодушно прыгает в колодец, а Лиса «вскочила Козлу на спину, со спины — на рога, да и вон из колодца». В сказке «Лихо одноглазое» слышны даже отзвуки приключений Одиссея, пришедшие в русский фольклор еще в глубокой древности. Как у Гомера, герой сказки (кузнец) выжигает у Лиха единственный глаз и вместе со стадом баранов выбирается из логова.

На известных фольклорных сюжетах построены такие сказки Ушинского, как «Плутишка-кот», «Сивка-бурка», «Мена», «Вареный топор», «Журавль и Цапля», «Как аукнется, так и откликнется», «Никита Кожемяка», «Змей и Цыган». Мудрый педагог заботливо выбрал те народные сказки, которые понятны и интересны детям, могут их и позабавить, и поучить. Близость к фольклору в сказках Ушинского подкреплена и традиционными зачинами: «Жили-были на одном дворе Кот, Козел да Баран»; «Жили старичок со старушкой, и жили они в большой бедности»; «Было у старика трое сыновей: двое умных, а третий — Иванушка-дурачок...».

Ушинский придавал большое значение языку своих сказок и рассказов. Он «старался излагать избранные... предметы языком простым», но никогда не подделывался под детский лепет.

А. П. Бабушкина, высоко оценивая «Родное слово» как поистине национальную русскую книгу, воспитывающую детей на родной литературе, считала, что в собственных произведениях Ушинский «проявил себя блестящим стилистом, его рассказы оказались шедевром русской детской литературы». В них мастерски сочетается практическое содержание с занимательностью изложения.

Книги К. Д. Ушинского «Детский мир и хрестоматия» и «Родное слово» оказали очень большое влияние как на позднейшие учебные пособия, так и вообще на литературу для детей. Педагогические принципы Ушинского использовал Лев Толстой при составлении знаменитых «Азбук».

Лев Николаевич Толстой

Л. Н. Толстой (1828—1910) — крупнейший мыслитель, писатель-реалист. Значение его творчества для русской и мировой культуры огромно.

В детское чтение перешли первые же произведения Толстого. «Детство», «Отрочество» и «Севастопольские рассказы» вы-

ходили в изданиях для детей уже вскоре после их опубликования в журнале «Современник» в 1852—1857 годах. «Детство» и «Отрочество» — ярчайшие образцы реалистической повести о детстве. Толстой показал зарождение духовных способностей ребенка, психологические черты возраста, тонкость и чуткость в восприятии мира.

Что же побудило блестящего молодого офицера обратиться к опыту собственного детства и упорно работать сначала в Москве, а потом на Кавказе, куда он отбыл в действующую армию, над произведением, казалось бы, столь далеким от его тогдашней жизни? Дело в том, что Толстой всегда испытывал сильнейшую потребность в самоанализе, в исповеди. Главным объектом его внимания была жизнь души.

Исследование человеческой души от самых истоков, начиная с детства, — такую грандиозную задачу поставил перед собой писатель, задумав в 1850 году, когда ему было всего 23 года, роман «Четыре эпохи развития» («Детство», «Отрочество», «Юность», «Молодость»). Повесть ***«Детство»*** была закончена в 1852 году, замысел «Молодости» остался неосуществленным.

Понять, что есть человек, можно, обратившись к той поре жизни, когда чувства и мысли еще не скованы всякого рода условностями, считал Толстой. Ребенок тянется к самоанализу, размышляет над тем, что же такое он сам и окружающие его люди. Вот в это время наиболее плодотворно внимание к нему.

Сложную душевную жизнь героя трилогии Николеньки Иртеньева, за которой так пристально наблюдает писатель, Чернышевский назвал «диалектикой души». Это послужило определением и одной из важнейших особенностей таланта Толстого.

Уже в «Детстве» получили художественное воплощение взгляды Толстого на воспитание детей. Нельзя быть равнодушным человеком, иначе не сможешь войти в мир ребенка, правильно понять проявления его характера. Толстой категорически отвергает как средство воспитания насилие, подавление воли, унижение человеческого достоинства. Самым лучшим видом воспитания он называет домашнее, материнское. Обучение должно быть поэтапным, на ранних стадиях — шаляшим, основанным на интересе детей как к реальному миру, так и к фантазиям, вымыслу. Писатель уверен, что «учиться, и успешно, может ребенок... когда у него есть аппетит к изучаемому. Без этого же вред, ужасный вред, делающий людей умственными калеками».

Еще в 1849 году, совсем молодым, Толстой начал заниматься с крестьянскими детьми в Ясной Поляне. А через десять лет он открыл школу для крестьянских детей, в которой преподавал и сам. Школу он задумал как альтернативную официальной, государственной, обучение в которой представлялось ему «одуряющим», убивающим душу и разум. Такой системе он противопо-

ставил школу, в которой отношения между учителем и учеником строятся по принципу свободного общения, а вместо догматического, далекого от жизни образования даются нужные для жизни, практические знания. «Школа хороша только тогда, — писал Толстой, — когда она осознала те законы, которыми живет народ».

Работая в Яснополянской школе, Толстой начал писать произведения для детей. В них отразилось его общение с учениками, а также изучение фольклора. Как и школу, он создавал эти произведения в противовес «официальной» детской литературе, которая и по содержанию, и по языку вызывала его резкое осуждение. Даже язык Ушинского казался ему чересчур цветистым, «затейливым».

В статье ***«Кому у кого учиться писать — крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»*** (1862) Толстой изложил свои мысли по этому поводу. Он необычайно высоко ставил художественные способности крестьянских детей и предлагал учиться у них способности увидеть деталь, найти главное в изображении предмета, выразить увиденное лаконично и точно. Вообще же писать для народа, для крестьянских детей, утверждал он, может только тот, кто глубоко изучил народную жизнь, — лишь тогда пишущий не исказит правду об этой жизни.

В 1872 году вышла «Азбука» Толстого в четырех книгах — результат 14-летнего труда. Критика — как официальная, так и демократическая — встретила этот труд столь сурово, что писатель снова начал над ним работать — для исправленного переиздания. Он заново переписал собственно «Азбуку», назвав ее ***«Новая азбука»***, а материалы, входившие в разделы для чтения, выделил в ***«Русские книги для чтения»***. Труд был завершен в 1875 году, причем для него было создано более ста новых рассказов и сказок. Отзывы в печати оказались теперь сочувственные. Правда, некоторые критики упрекали автора за сухой и тяжеловесный язык, но большинство склонялись к тому, что язык Толстого «так сжат, и прост, и изящен, как будто бы для автора не существовало никаких стеснений». После этого «Новая азбука» и «Русские книги для чтения» выдержали много изданий. «Новая азбука», например, только при жизни писателя выходила около тридцати раз.

«Рассказать, что такое для меня этот труд многих лет — "Азбука", очень трудно», — признавался Толстой в одном из своих писем. С ней он связывал «гордые мечты», надеялся, что по ней будут учиться два поколения русских детей — от царских до мужицких — и получат из нее первые поэтические впечатления. «...Написав эту "Азбуку", мне можно будет спокойно умереть», — продолжал он в том же письме. Действительность превзошла «гордые мечты»: по его книгам учились не два, а несколько поколений.

Эти книги составили целую библиотеку для детского чтения. Причем многие из произведений «Русских книг...» и сегодня включаются в хрестоматии и азбуки: это «Филипок», «Три медведя», «Лев и собачка», «Булька», «Кавказский пленник».

Основное место в учебных книгах Толстого занимают вольные переложения русских, индийских, персидских, турецких, немецких сказок, переделки басен Эзопа, иногда пересказы произведений современных Толстому авторов. Создавая собственные свои произведения, он в первую очередь заботился о том, чтобы сюжет их был занимателен, но прост, чтобы они соединяли в себе поучительность и познавательность. При выборе сюжетов для своих рассказов писатель чаще всего пользовался произведениями античной литературы (он даже изучил для этого древнегреческий язык) и устным творчеством разных народов. Основу же некоторых рассказов составили сочинения учеников Яснополянской школы. Это, например, «Солдаткино житье» или «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза». Сопоставляя источники с текстами Толстого, исследователи установили: писатель брал лишь контуры сюжета; содержательное их наполнение дает основание считать его произведения вполне оригинальными.

При всем многообразии содержания «Русские книги для чтения» отличаются единством стиля. Даже для такого великого художника, как Толстой, задача освоения нового, по существу, литературного стиля была довольно сложной. Решив ее, он пришел к утверждению, что стиль должен быть «определенным, ясным, и красивым, и умеренным». В рассказах для детей ему удалось осуществить стремление к созданию произведения «чистого», «изящного», где «не было бы ничего лишнего», как в древнегреческом искусстве. Это потребовало от писателя невероятной взыскательности: обдумывалось и взвешивалось буквально каждое слово. Эти рассказы переделывались по десять раз, как признавался автор.

Эстетические принципы, выработанные Толстым в рассказах для детей, оказали затем воздействие на стиль всех его произведений. Недаром «быль» «Кавказский пленник», вошедшую в «Четвертую русскую книгу для чтения», писатель считал образцом «приемов и языка» и «для больших».

Была тщательно продумана Толстым и композиция «Новой азбуки». Вначале идут рассказы-миниатюры; всего несколько строк, простых по содержанию и синтаксису, — и перед ребенком возникает картинка, уже знакомая ему по жизни: распускающиеся весной цветы и листья, спящая на крыше кошка и т. п. Такие рассказы, как «У Вари был чиж», «Пришла весна», «У бабки была внучка», автор предназначал малышам, только-только вступающим в мир природы, вещей, человеческих взаимоотношений.

Это та ранняя пора жизни, когда интеллект еще не дает трезвого и критического отношения к действительности. Ребенок глядит на мир радостно и свободно, не извлекая из него пользы, не превращая его в «проблему», а любуясь им, радуясь всему прекрасному в нем. Поэтому в рассказах даются лишь самые необходимые детали, рассчитанные на первый слой детского восприятия.

В последующих произведениях «Новой азбуки» — сказках, былях, баснях — смысл углубляется, расширяется содержание, захватывая новые слои жизни, незнакомые ранее понятия. Лексика и стиль меняются: сохраняя прежнюю простоту, они отвечают уже не только учебным задачам, но и эстетическим, побуждают ребенка к более сложной психической работе. Самые известные произведения для дошкольников из этой книги — «Три медведя», «Корова», «Филипок».

Зачин сказки «***Три медведя***» выдержан в духе реалистического произведения: «Одна девочка ушла из дома в лес. В лесу она заблудилась и стала искать дорогу домой... да не нашла...» Но столь несказочный зачин вводит читателя в обстоятельства вполне сказочные и знакомит с персонажами, близкими к персонажам народной сказки. Сказочны говорящие медведи: отец-медведь Михаил Иванович, медведица Настасья Петровна и медвежонок Мишутка. Наделенные человеческими именами, они и жилье свое устроили как человеческое, и привычки у них как у людей: каждый ест похлебку из своей чашки, да еще и ложкой. Традиционны для народной сказки троекратные повторы действий персонажей: каждый из трех медведей последовательно заглядывает в свою чашку и восклицает: «Кто хлебал из моей чашки?» Троекратное повторение используется и в сцене, когда медведи видят свои стулья сдвинутыми с места, а постели измятыми. Нагнетание драматизма происходит в наибольшей степени за счет реакций Мишутки: больше всех неприятностей выпадает на его долю: стульчик его оказался сломанным, похлебка съеденной, а в постели спит какая-то девочка. Но не в пример персонажам сказочным, девочка избегает расплаты без помощи волшебных сил: открыв глаза и увидев, что Мишутка хочет ее укусить, она просто выпрыгивает в окно. Толстому важно было показать, что крестьянский ребенок в экстремальной ситуации смел, ловок, решителен. И писатель делает это при помощи синтеза сказочного сюжета (чтобы захватить детское воображение) и реальных, близких к жизни деталей.

В рассказе «***Филипок***» перед маленьким читателем предстает история, которая вполне могла приключиться с ним самим или с его сверстником; недаром рассказ имеет подзаголовок «Быль». Филипку стало скучно в избе сидеть, и он решил пойти в школу. Пришел, но так растерялся, что в ответ на вопросы учителя толь-

ко молчал и плакал. Учитель оставил его в классе: «Ну, садись на лавку возле брата. А я твою мать попрошу, чтоб пускала тебя в школу».

Вот и все содержание рассказа. Но, несмотря на краткость, в нем создан характер мальчика. Как только Филипок осознает, что ему хочется учиться в школе, ничто не может сбить его с пути — ни собаки, набросившиеся на него, когда он «вышел к чужим дворам», ни страх перед учителем. Не найдя своей шапки, Филипок отправляется в путь в отцовской, которая ему велика, зато под рукой. В сенцах школы мальчик снимает шапку и только после этого отворяет дверь: ему хорошо знаком крестьянский этикет. Оправившись от первого испуга, он по складам произнес свое имя, и хотя все смеялись, начал «говорить Богородицу», чтобы показать, что он и молитвы знает; но «всякое слово говорил не так». Учитель остановил его: «Ты погоди хвалиться, а поучись».

В другом рассказе-были — «***Корова***» — психологическая характеристика героя более сложна. Мальчик Миша бросил осколки разбитого им стакана в коровье пойло и вызвал настоящую беду. Корову пришлось зарезать, семья осталась без молока, «дети стали худые и бледные». Бабушке пришлось в няньки наняться, чтобы заработать на новую корову. Мальчика так мучает совесть, что он «не слезал с печи, когда ели студень из коровьей головы» и «каждый день во сне видел, как дядя Василий нес за рога мертвую, бурую голову Буренушки с открытыми глазами и красной шеей».

И в этом рассказе сюжетная линия освобождена от тормозящих действие описаний и характеристик, персонажи проявляются в ходе событий. Усложнение же психологической характеристики главного героя происходит за счет общей нравственной задачи рассказа: не струсь Миша, признайся он вовремя, несчастья бы не произошло.

Толстой говорил, что особенно удачным он считает детское произведение, когда «вывод — нравственный или практический, — который вытекает из рассказа, не сказан, а предоставлено самим детям делать его». Толстой был уверен: «Дети любят мораль, но только умную, а не глупую». Мораль его произведений особого рода: писатель хочет поднять сознание ребенка до такой нравственной высоты, чтобы он сам мог решать, как вести себя в конкретных обстоятельствах.

Басни Толстого в «Новой азбуке» и в книгах для чтения предлагают маленькому читателю мораль в более открытом виде. В басне «Лев и лягушка» лев испугался кваканья, приняв его за рычание большого зверя; но поняв, что это всего лишь лягушка, лев убил ее, а себе сказал: «Вперед, не рассмотревши, не буду пугаться».

Во многих баснях моральный вывод опирается на живой опыт крестьянского быта, что особенно привлекало Толстого и как педагога, и как писателя. У одного человека была корова, она давала каждый день по горшку молока. Человек ждал к себе гостей и решил десять дней не доить корову, чтобы накопить побольше молока. Но «в корове перегорело все молоко, и она дала меньше молока, чем прежде».

Толстой стремится к тому, чтобы многовековой опыт народа закрепился в сознании читателя-ребенка, подсказывая ему правильное решение в разных случаях жизни. Поэтому ни одна сторона народной жизни не остается без внимания писателя. Это извечные проблемы крестьянской семьи, например: отношение к неработнику — в басне «Старый дед и внучек»; польза взаимопомощи и согласия — в басне «Отец и сыновья»; приобщение детей к делу — в басне «Садовник и сыновья» и т.д.

Басни Толстого заслуживают определений типа: «энциклопедия народной нравственности», «энциклопедия народной мудрости». Значение его книг для маленьких непреходяще.

В сказках Толстой старается внушить детям те понятия, которые будут важны и во взрослой жизни: добро не только лучше, но и «выгоднее» зла; к другому нужно относиться так же хорошо, как ты хочешь, чтобы относились к тебе; если поможешь кому-то в беде, то это воздастся сторицей... Бедный традиционно превосходит в хитрости богатого («Как мужик гусей делил»), однако истинная мудрость побеждает и хитрого («Царские братья»), а рассудительность и справедливость одерживают верх в споре с гневом («Строгое наказание»).

Обработанные Толстым зарубежные сказки чаще всего превращались в русские — со всеми деталями крестьянского быта. Исследователи порой упрекали писателя за такую обработку. Например, за то, что сказка Андерсена «Новое платье короля», получившая у Толстого название «***Царское новое платье***», лишилась сатирической едкости, присущей оригиналу. Толстому же важно было выявить моральную сторону сказки, не отвлекая внимание маленького читателя на другие ее особенности. Переводные произведения приобретали у Толстого черты русской литературной сказки. Их отличает прозрачность стиля, изящество и доступность языка, к чему и стремился писатель, когда создавал «Царское новое платье».

В сказках, носящих познавательный характер, сообщаются исторические или географические сведения: «В Псковской губернии, в Пороховском уезде, есть речка Судома, и на берегах этой речки есть две горы, друг против дружки. На одной горе был прежде городок Вышгород, на другой горе в прежние времена судились славяне» (***«Судома»***). В сказке ***«Шат и Дон»*** географические понятия с моральными выводами: жили два брата — старший, Шат, и

младший, Дон; отец указал им дорогу, но старший не послушался и пропал, а младший «шел туда, куда отец приказывал. Зато он прошел всю Россию и стал славен».

Когда Толстой создавал познавательную сказку, то старался сохранить колорит страны, в которой происходит действие. Так, в сказке «***Золотоволосая царевна***» рассказывается о выделке шелка при помощи шелковичных червей: «В Индии была одна царевна с золотыми волосами; у нее была злая мачеха...» Далее читатель узнает о превращении царевны в шелковичного червя и обо всех стадиях его существования. Автор снабжает сказку примечанием для маленького читателя: «На тутовом дереве растут ягоды — похожи на малину, а лист похож на березовый; этим листом кормят шелковичных червей».

Точная, конкретная образность сохраняется у Толстого и в научно-познавательных рассказах «Азбуки», и в книгах для чтения. Этим произведениям он придавал очень большое значение — ведь его постоянной заботой было просвещение крестьянских детей. При этом методика его была строго научной: знания он преподносил читателям с постепенным нарастанием их сложности. От мини-рассказов (типа: «Сел рой на куст. Дядя его снял, снес в улей. И стал у него год целый мед белый») ребенок движется к более глубокому взгляду на явления окружающего мира («Старый тополь», «Как ходят деревья»), а иногда и к освоению предметов, вовсе ему до того не знакомых («Как делают воздушные шары», «Рассказ аэронавта»). В результате книга дает определенную систему знаний.

Еще Белинский призывал писателей преподносить маленьким читателям науку так, чтобы все «предметы были изложены не только в порядке, но и в ученой системе, а в тексте ни словом не упоминалось ни о каких системах». Толстому в полной мере удалось осуществить такое органичное слияние научности и художественности. При этом у него был свой взгляд на то, как нужно вести научное просвещение детей. Писатель считал, что им следует давать лишь те знания, которые они сами могут проверить «на видимых явлениях», т.е. знания должны иметь практическую направленность. Научные же обобщения он полагал ненужными, ведущими к разрушению в детском сознании целостной картины мира, созданного Богом.

Методы и приемы, которые использовал Толстой для изложения познавательного материала, весьма разнообразны. «***Отчего потеют окна и бывает роса?***» — рассказ на эту тему написан в виде рассуждения: «Если подуть на стекло, на стекле сядут капли. И чем холоднее, тем больше сядет капель. Отчего это будет? Оттого, что дыхание человека теплее, чем стекло, и в дыхании много летучей воды. Как только это дыхание сядет на холодное стекло, из него выйдет вода». Апеллируя к природной любознательности

детей, писатель понимает, что для детской психики путь к познанию возможен только через конкретные детали, и потому продолжает свое рассуждение так: «От этого же бывает роса. Как остынет земля ночью, над ней воздух остынет, и из холодного воздуха выходят пары каплями и садятся на землю. Иногда бывает, что и холодно на дворе, а в горнице тепло, — а не потеют окна; а иногда и теплее на дворе, а в горнице не так тепло, — а потеют окна». Так и кажется, что Толстой видел перед собой полные любопытства детские глаза, когда писал эти строки.

Знания о явлениях природы писатель старается закрепить с помощью художественных образов. Характерен в этом смысле рассказ «***Солнце — тепло***», где дан поэтический образ могучего и благотворного светила, дающего жизнь всему на Земле. «Откуда берется тепло на свете? Тепло — от Солнца... Всё, что людям нужно, что идет прямо на пользу, всё это заготовляется Солнцем, и во всё идет много солнечного тепла. Потому и нужен всем хлеб, что его растило Солнце и что в нем много солнечного тепла. Хлеб греет того, кто его ест».

Толстой внес свой вклад и в развитие зоологической беллетристики. Животные в его многочисленных рассказах не очеловечиваются — остаются в пределах своих биологических и психических возможностей. Но их характер и повадки, проявляясь в драматическом действии, вызывают у читателя сопереживание. Толстой умело направляет это чувство: дети восхищаются дружбой животных между собой, их преданностью, верностью по отношению к человеку. Животные даже могут дать людям урок гуманности. Чтобы подчеркнуть эту мысль, писатель использует строго реалистические описания, где есть место и жестокости, и несправедливости человека в ответ на преданность животного. Но полностью отсутствуют у Толстого сентиментально-слезливые описания бедных птичек, кошечек или собачек.

Широко известен рассказ Толстого «***Лев и собачка***». Чрезвычайно сильное эмоциональное напряжение создано в нем драматизмом и необычностью ситуации: маленькую собачку бросили на съедение льву. Дело было в том, что «в Лондоне показывали диких зверей и за смотрение брали деньгами или собаками и кошками на корм диким зверям». Но произошло неожиданное: лев не только не растерзал собачку, а и полюбил ее — за кротость. Когда лев дотронулся до нее, она вскочила и стала перед ним на задние лапки. Далее события происходят совсем уж удивительные: «Хозяин бросил льву мяса, лев оторвал кусок и оставил собачке». Но вот через год собачка заболела и издохла. Лев не перенес этой потери. Он «обнял своими лапами мертвую собачку и так лежал пять дней. На шестой день лев умер».

Такой рассказ, прочитанный в детстве, оставит в душе человека след на всю жизнь.

В третьей «Русской книге для чтения» помещены рассказы о Бульке — замечательном псе охотничьей породы. Подвиги и приключения Бульки служат фоном для утверждения гуманистической идеи, глубоко затрагивающей чувства читателей. Жестокость отдельных сцен («Булька и кабан», «Конец Бульки и Мильтона») не мешает воспитанию чувств добрых. Это рассказы в первую очередь об ответственности человека перед теми, кого он приручил.

Своеобразен взгляд Толстого на популяризацию исторических знаний. Он был уверен, что историю как науку в школе преподавать не следует, а нужно лишь «возбуждать чувство», давать детям впечатление от исторических событий. В повести «***Кавказский пленник***», напечатанной в четвертой «Русской книге для чтения», нашли воплощение эти мысли. «Кавказский пленник», не являясь строго историческим произведением, знакомит детей с эпизодами войны на Кавказе. Офицеры Жилин и Костылин показаны в основном не как воины, а как люди, которые находятся в сложном положении — в психологическом противостоянии с пленившими их горцами. Вместе с тем это приключенческая повесть для детей, в которой есть все, что полагается для произведений этого жанра: побег героев из плена, помогающая им в этом аульская девочка, враги, нарисованные самыми мрачными красками.

Повесть начинается так, как могла бы начинаться сказка: «Служил на Кавказе офицером один барин. Звали его Жилин». И далее тот же сказовый слог: «На Кавказе тогда война была. По дорогам ни днем, ни ночью не было проезда». Фольклорный прием использован в повести и для обрисовки персонажей — не через передачу их переживаний, а через описание действий: «Как заплачет Дина, закрылась руками, побежала на гору, как козочка прыгает. Только в темноте слышно — монисты в косе по спине побрякивают» (из сцены прощания девочки с пустившимся во второй побег Жилиным).

Образ Дины овеян теплотой и нежностью, это один из самых обаятельных детских образов в творчестве Толстого. «Кавказский пленник» — самое большое по объему произведение в толстовских «Русских книгах для чтения» и самое широкое по масштабу изображаемых событий. Недаром писатель говорил, что это «Война и мир» для маленьких.

Нравственное совершенствование человека — главная идея Толстого — писателя, философа, педагога. Она находила воплощение и в его учительской деятельности, и в произведениях, создаваемых им для детей. Толстой был убежден, что воспитывать следует на примерах справедливости, добра, милосердия, уважения как к старшим, так и к младшим. Такими примерами насыщены его произведения.

Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк

Д. Н. Мамин (1852—1912) родился и вырос в небольшом заводском поселке Пермской губернии (Сибиряк — это его литературный псевдоним). Контраст между могучей природой и бесправием, нищетой уральцев навсегда поразил его душу и стал главной темой его рассказов, повестей, романов.

От отца-священника, исполнявшего и должность учителя в поселковой школе, он унаследовал склонность к педагогике и выработал продуманные взгляды на воспитание детей, на детскую литературу. Мировоззрение писателя близко традициям русского просветительства. Его духовной родиной был мир русской классической и христианской литературы, устного народного творчества. Благой след в душе мальчика оставили идеи К. Д. Ушинского, его книга «Детский мир и хрестоматия». Большое влияние на него оказали выдающиеся русские демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Салтыков-Щедрин.

Переехав с Урала в северную столицу, Мамин поступает в Петербургский университет и зарабатывает на жизнь частными уроками. В 1878 году он писал матери: «...педагог я выхожу хоть куда, мои ученики ходят за мной, как за кладом». Одновременно он начинает писать рассказы, не забывая и о маленьких читателях. В 80-х годах начинается его сотрудничество в детских журналах, а позже, с рождением дочери, Мамин-Сибиряк постоянно пишет для детей. Беседуя с известным педагогом и просветителем Д. Н. Тихомировым, он говорил о своей работе для детей как о деле, которое «важнее всего остального».

Русское педагогическое сообщество приветствовало начинающего детского писателя. Первый же его рассказ для детей «Емеля-охотник» (1884) был отмечен премией Фребелевского педагогического комитета. В 90-х годах Мамин-Сибиряк создал более шестидесяти рассказов и сказок, активно сотрудничал с журналом «Детское чтение», подготовил целый ряд сборников. Санкт-Петербургский комитет грамотности выделил рассказ «Зимовье на Студеной» (1892), наградив писателя золотой медалью.

В согласии с просветительскими идеалами писатель верил: «...со временем люди будут так же любить всех людей, как сейчас мы любим детей. Я глубоко убежден, что такое время настанет». Главная задача литературы — готовить молодое поколение к борьбе с общественным злом, считал он.

Мамин-Сибиряк не скрывал от маленьких читателей суровой правды жизни, но умело охранял детскую душу от жестоких потрясений и разочарований. Любить жизнь вопреки ее темным сторонам, верить в добро и надеяться на лучшее — таковы в самом общем виде заповеди писателя.

Писатель хорошо помнил свое детство и впечатления, произведенные на него хорошими детскими книгами: «Для меня до сих пор каждая детская книжка является чем-то живым, потому что она пробуждает детскую душу, направляет детские мысли по определенному руслу и заставляет биться детское сердце вместе с миллионами других детских сердец».

Рассказы и сказки Мамина-Сибиряка для детей отличаются глубоким реализмом, живостью мыслей и чувств, богатством нравственного содержания. Они давно вошли в классический круг детской литературы. В его творчестве охвачены интересы читателей всех возрастов: сказки — для самых маленьких, рассказы — для старших детей и подростков, романы — для юношества. Долго вынашивал он замысел (к сожалению, не осуществленный) написать в образах и картинах историю России.

«***Уральские рассказы***» Мамина-Сибиряка — большой цикл, в котором развиваются две темы: взаимоотношения человека с природой и общественное зло. Из детских рассказов, входящих в этот цикл, к первой теме относятся рассказы о старых охотниках и животных: «Емеля-охотник», «Зимовье на Студёной», «Богач и Ерёмка», «Приёмыш»; ко второй — рассказы о бедах маленьких тружеников: «Вертел», «Кормилец», «В каменном колодце», «Под землей».

Конфликты его рассказов остры, нередко трагичны. Однако тон повествований о природе чаще всего спокоен и светел, а рассказы о детях-тружениках нельзя назвать безысходно мрачными благодаря ясному видению идеала.

Дети старшего дошкольного возраста обычно читают рассказы «Емеля-охотник», «Богач и Ерёмка»; им можно предложить и более сложный рассказ — «Приёмыш». Все эти произведения отмечены высоким художественным мастерством, их можно назвать настоящими шедеврами русской реалистической прозы.

В рассказах Мамина-Сибиряка природа Урала и быт уральцев неразделимы. Главные герои — люди пожилые, сроднившиеся с тайгой; они умеют любить природу по-детски непосредственно и вместе с тем без ложной сентиментальности. Рядом с ними часто изображается собака — верный, все понимающий друг, помощник на охоте. Природа не фон для действия — она живет своей жизнью, вступает с героем в своеобразный диалог, порой жестоко испытывает его. Так, в рассказе «***Емеля-охотник***» (1892) читатель открывает: как у людей, так и у зверей действует благородный закон — жертвовать жизнью ради детей. Старый Емеля пытается выходить заболевшего внука Гришутку и отправляется на охоту за олененком, о котором мечтает мальчик. Будто вскользь говорит повествователь о гибели матери Гришутки: она закрывала ребенка своим телом, пока волки грызли ей ноги. Упоминание о страшной смерти матери нужно автору, чтобы подготовить маленького читателя к восприятию кульминационного эпизода: Емеля высле-

дил важенку с теленком, но не смог выстрелить в матку, которая уводила детеныша, подставляя себя под охотничий выстрел. История заканчивается счастливо. Дед рассказывает внуку, что видел теленочка — желтенького, с черной мордочкой и черными копытцами и как тот дал стрекача в лес. Этого оказывается достаточно, чтобы мальчик испытал радость.

Душа дикой природы, красивая и сильная, воплощена в образе Приёмыша — лебедя, прирученного стариком Тарасом. Лебедь привык к человеку и собаке, они полюбили его, но по осени Приёмыш улетел с дикой стаей, оставив тосковать Тараса и его Соболька. Разлука с лебедем означает для Тараса приход настоящей старости. «***Приёмыш***» (1983) — самый лиричный и вместе с тем драматичный из рассказов Мамина-Сибиряка о природе. Писатель мудро замечает, что любовь человека к природе может приносить не только радость, но и страдание; как и всякая любовь, она должна быть совершенно бескорыстной.

Великолепно мастерство описаний у Мамина-Сибиряка, будь то пейзаж, портрет или интерьер. Жилище Тараса идеально вписано в окружающий природный мир, составляет с ним органичное целое:

> Рыбачья избушка издали казалась перевернутой вверх дном большой лодкой, — это горбилась старая деревянная крыша, проросшая веселой зеленой травой. Кругом избушки поднималась густая поросль из иван-чая, шалфея и "медвежьих дудок", так что у подходившего к избушке человека виднелась одна голова. Такая густая трава росла только по берегам озера, потому что здесь достаточно было влаги и почва была жирная.

Никакой приблизительности, обобщенности пейзажа — все детали конкретны, выпуклы, складываются в картину живую и достоверную. Автор добивается эффекта «присутствия»: читатель как будто видит картину собственными глазами, ощущает атмосферу изображенного места.

Гармония жизни, разлитая в природе, передается герою-повествователю, вспоминающему о городе как о «дурном сне». Эта гармония поддерживает жизненные силы девяностолетнего Тараса. В рассказе совсем нет социальных мотивов — только человек и природа наедине друг с другом. Радостная идиллия царит в этом естественном мире, покуда не наступает время разлуки.

«***Аленушкины сказки***» (1894—1897) писались Маминым-Сибиряком для его маленькой дочери Елены. Девочку, родившуюся в 1891 году, ждала трудная судьба: мать умерла родами, отец был уже немолод, а ее серьезная болезнь мешала рассчитывать на благополучный удел. Отцу предстояло подготовить свою Аленушку к жизни, к ее суровым сторонам, а главное — научить ребенка любить эту жизнь. «Аленушкины сказки» полны оптимизма, светлой веры в добро.

Герои сказок — муха, козявочка, комар, заяц, игрушки, цветы — подчеркнуто малы, слабы, незаметны среди больших и сильных существ; но все действие сказок направлено к их победе. Слабые одерживают верх над сильными, незаметные обретают наконец свое место в жизни. Вместе с тем писатель тактично подмечает, что слабые существа нередко заражаются мелочным эгоизмом, желают, чтобы весь мир принадлежал им, и, не в состоянии достичь этого, обижаются, делаются несчастными. Подспудная мысль сказок сводится к тому, что невозможно переделать мир себе в угоду, но можно изменить себя и свое отношение к окружающему ради своего же блага.

Однажды родилась козявочка и сразу возомнила, что все кругом создано для нее и принадлежит ей. Но оказалось, что еще до ее рождения все вокруг было поделено и нет для нее свободного места. А следом и еще одно неприятное открытие: мир очень опасен, чуть не каждую секунду погибают бессчетно и безвестно такие же козявочки. Жизнь совсем не улыбается героине. И все же она учится принимать эту жизнь. Как воздаяние за мудрость, даются козявочке семья, детки и тихая смерть — спокойный сон до будущего лета.

«Сказка про храброго зайца Длинные Уши — Косые Глаза — Короткий Хвост» (1894) и ***«Сказка про Комара Комаровича — Длинный Нос и про Мохнатого Мишку — Короткий Хвост»*** (1895) созданы в традициях народных сказок о животных. Герои в них очеловечены, а характеры обрисованы как самобытные, «личностные», что отличает их от фольклорных героев — всегда обобщенно-типизированных. Так, Комар Комарович и заяц-хвастун выделяются среди других комаров и зайцев своей настоящей или напускной храбростью. Даже медведь и волк в конце концов уступают им, решая не связываться с необычным противником («И волк убежал. Мало ли в лесу других зайцев можно найти, а этот был какой-то бешеный»). Залогом победы слабых над сильными является не волшебство или чье-то заступничество, не хитрость или удача, а изменение привычной внутренней позиции.

Боялся зайчик день, боялся два, боялся неделю, боялся год, а потом вырос он большой, и вдруг надоело ему бояться.

— Никого я не боюсь! — крикнул он на весь лес. — Вот не боюсь нисколько, и всё тут.

Сила духа важнее силы физической — учит ребенка писатель.

В «Аленушкиных сказках» нет прямых дидактических наставлений, а есть сама жизнь с преподносимыми ею уроками.

Особый интерес представляет «Присказка» — яркий образец «Мамина слога», как называли современники стиль детских сказок писателя. «Баю-баю-баю... один глазок у Аленушки спит, другой — смотрит; одно ушко у Аленушки спит, другое — слушает.

Спи, Аленушка, спи, красавица, а папа будет рассказывать сказки». Присказка своей напевностью близка народным колыбельным. Пожалуй, впервые так ясно было выражено отцовское чувство, не уступающее в нежности материнской любви.

Помимо «Аленушкиных сказок» Мамин-Сибиряк написал еще целый ряд сказок, многообразных по темам и стилю. Бóльшая их часть посвящена жизни природы: «***Серая Шейка***» (1893), «Упрямый козел», «Зеленая война», «Лесная сказка», «Постойко», «Старый воробей», «Скверный день Василия Ивановича». Наиболее близка к фольклору «Сказка про славного царя Гороха и его прекрасных дочерей — царевну Кутафью и царевну Горошину». При этом писатель никогда не стремился стилизовать свои сказки под народные. Основу всех сказок составляет собственная его позиция.

Трогательна история Серой Шейки — утки, оставшейся из-за болезни на зимовку. По законам природы гибель ее неизбежна, и даже сочувствующий ей заяц бессилен помочь. Полынья, ее единственное убежище, затягивается льдом, все ближе подбирается хищница лиса. Но мир подчинен не только законам природы. Вмещивается человек — и Серая Шейка спасена. Авторская позиция убеждает читателя в том, что даже на краю гибели надо верить и надеяться. Не стоит ждать чудес, но стоит ждать удачи.

Сказки Мамина-Сибиряка — характерный способ разговора взрослого с ребенком о жизненно важных вещах, которые невозможно объяснить на языке абстракций. Ребенку предлагается взглянуть на мир глазами божьей коровки, козявочки, мухи, собаки, воробья, утки, чтобы обрести истинно человеческое мировоззрение. Как и народные, эти сказки знакомят ребенка со сложными законами бытия, объясняют преимущества и недостатки той или иной жизненной позиции.

Всеволод Михайлович Гаршин

В. М. Гаршина (1855—1888) современники называли «Гамлетом наших дней», «центральной личностью» поколения 80-х годов — эпохи «безвременья и реакции». Он начал писательский путь во второй половине 1870-х, в разгар народничества, но народником не стал. Его взгляды ближе были к толстовству, прежде всего к идеям отказа от индивидуалистического бунта в пользу безличного существования. Расходился он с Толстым в религиозно-философских убеждениях.

Многие отмечали кроткую доброту, скромность, «ангельское» обаяние Гаршина, его тягу к счастью и вместе с тем доходящую до болезненных приступов чуткость к чужим страданиям, всякому жизненному безобразию.

В реалистической прозе Гаршина возрождались романтические традиции, эпика сочеталась с лиризмом. Писатель одним из первых начал применять в литературном творчестве приемы импрессионизма, заимствованные из современной ему живописи, с тем чтобы потрясти воображение и чувства читателя, разбудить его прирожденное сознание добра и красоты, помочь родиться честной мысли. В гаршинских рассказах и сказках складывался стиль, явившийся истоком прозы писателей рубежа XIX—XX веков, таких как Чехов, Бунин, Короленко, Куприн.

Высшим авторитетом в современной живописи был для писателя И. Е. Репин, в литературе — Л. Н. Толстой. Мастеров реалистического искусства он противопоставлял сторонникам натурализма или «чистого искусства». Воображение было для Гаршина важным моментом реалистического видения действительности, при этом точность, конкретная подробность деталей отличают почти все его произведения. Совершенная форма, освобожденная рукой автора от «балласта» случайных слов, должна служить благородной общественной цели. «Он был горячим сторонником упрощения интеллигентской речи и считал, что даже большие произведения общечеловеческого содержания вполне можно писать слогом, понятным даже полуграмотному читателю», — писал издатель В. Г. Чертков. Творческие принципы Гаршина во многом отвечают требованиям, некогда предъявленным Белинским к детскому писателю.

Гаршин мечтал издать все свои сказки отдельной книгой с посвящением «великому учителю своему Гансу Христиану Андерсену». Многое в сказках напоминает истории Андерсена, его манеру преображать картины реальной жизни фантазией, обходясь без волшебных чудес. Не меньше любил он произведения Диккенса. Лучшей книгой считал «Робинзона Крузо»: «Эта книга учит, что человек вполне может довольствоваться самим собою, может все делать за себя сам». Причиной массы зла, полагал писатель, является использование труда других людей. Эти идеи Гаршина предвосхищали позднее учение Л. Н. Толстого.

Детство и детская литература занимали Гаршина на протяжении всего десятилетия творческой жизни. В планах начинающего писателя была «История прогимназии», большая часть его «Автобиографии» освещает детские годы жизни. Прочитав автобиографическую повесть Чехова о детстве «Степь», Гаршин доказывал окружающим превосходство над собою таланта писателя, еще широко не признанного.

Гаршин переводил для детей сказки европейских авторов, работал как редактор и критик детской литературы. Он тщательно редактировал книгу Н. А. Корфа «Друг детей» — пособие для младших школьников, выдержавшее до этого девять изданий. Он критиковал в ней отсутствие плана, невежественность, сюсюканье,

стилистические ошибки и пр. Вместе с педагогом А. Я. Гердом он задумал «Обзоры детской литературы» и сотрудничал с привлеченными рецензентами (два выпуска вышли при жизни писателя, а третий — посмертно).

Рецензии в «Обзорах» анонимны, представление о взглядах Гаршина на детскую литературу можно получить косвенным путем. Популярный детский писатель А. В. Авенариус составлял сборник «Образцовые сказки русских писателей». Гаршин прислал для него «Сказку о жабе и розе» и отозвался по поводу исключения из сборника поэмы «Кузнечик-музыкант» (1788) Я. П. Полонского:

> Я решительно не разделю нападок, которым мы подверглись за это помещение. Относительно любви у нас существует с детьми странная политика. Так сказать, официально наши дети считаются состоящими в невинном неведении чуть ли не до юношеского возраста; но ведь всякий, кто помнит свое детство, знает, каким безобразным путем получаются первые извращенные гнусные сведения о грязной стороне любовных отношений; и часто как рано они получаются! И мы старательно оберегаем детей от всего, дающего намек на любовь даже и в прекраснейших ее проявлениях, не даем им в руки Полонского и в то же время лицемерно стараемся забыть, что мы решительно не имеем возможности уберечь их от извращенного знания о самой грязи отношений между полами.
>
> Я прочел поэму очень давно, еще ребенком, и, кроме самых чистых впечатлений, не вынес из нее ничего. Не могу сказать и того, чтобы в ней было много недоступного детскому пониманию (конечно, не маленьких детей); перечитывая «Кузнечика» много раз уже взрослым, я не вынес из него ничего н о в о г о (разрядка автора. — *И. А.*), что бы ускользнуло от моего детского понимания, а только возобновил глубокое и доброе впечатление.

Вместе с тем Гаршин утверждал, что чтение сугубо взрослых книг наносит вред детской душе. Так ему подсказывал собственный опыт. В возрасте от пяти до семи лет он читал с помощью отца романы, увлекавшие его родителей, особенно мать, — «Хижину дяди Тома» и «Жизнь негров» Г. Бичер-Стоу, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. Однако радость и настоящую пользу доставляли ему детская книжка «Мир Божий» Разина, сочинения Пушкина, Гоголя, Жуковского, Лермонтова («Герой нашего времени» остался не понятым, только судьба Бэлы вызвала детские слезы). Эти биографические факты еще раз доказывают, что в середине XIX века детское чтение в России еще не имело четких, скрепленных традицией границ.

Раннее приобщение к миру литературы способствовало и ранним опытам сочинительства. В восемь лет Всеволод Гаршин складывал стихи о поразившей его Неве, позже участвовал в «гимна-

зической литературе» (по его выражению), поместив в ученической газете фельетоны и даже целую поэму (в гекзаметрах, наподобие «Илиады») — с описанием гимназического быта, преимущественно драк. К педагогам повзрослевший ученик был преисполнен искренней любви и благодарности.

В круг чтения детей младшего и среднего школьного возраста вошли в основном сказки Гаршина. Среди них одна имеет подзаголовок «Для детей» — «Сказка о жабе и розе» (1884), другая была впервые опубликована в детском журнале «Родник» — «Лягушка-путешественница» (1887). Прочие сказки не предназначались автором для детей, хотя, по воле взрослых, появлялись в детских изданиях, в том числе в хрестоматиях: «Attalea princeps» (1880), «То, чего не было» (1882), «Сказание о гордом Агее» (1886).

Гаршинские сказки по жанровым особенностям ближе к философским притчам, они дают пищу для размышлений.

Вымысел нужен был Гаршину ровно настолько, чтобы реальность оставалась реальностью и при этом просвечивала необычная, потаенная ее основа. Растения и животные в его сказках говорят и чувствуют вполне по-человечески, они совершают поступки и даже философствуют о смысле жизни, но остаются все-таки самими собой. Писатель не стремился придавать своим произведениям аллегорический смысл, считая аллегорию плоской и однозначной. Его образы можно рассматривать с противоположных точек зрения, по-разному оценивать общую мысль той или иной сказки — произведение изменяется в зависимости от читательской позиции, а потому читатель не может быстро с ним расстаться.

Таково, например, «***Стихотворение в прозе***» (1884), в котором Гаршин выразил диалектическое единство прекрасного и безобразного в жизни.

Юноша спросил у святого мудреца Джиафара:

– Учитель, что такое жизнь?

Хаджи молча отвернул грязный рукав своего рубища и показал ему отвратительную язву, разъедавшую его руку.

А в это время гремели соловьи и вся Севилья была наполнена благоуханием роз.

Сказка «***То, чего не было***» редко читается детям: равновесие вымысла и реальности в ней совершенно, но осложняется для детского восприятия малой динамичностью. Обрисовка «маленькой, но очень серьезной компании» животных и насекомых может служить для детских писателей образцом мастерства. Приведем пример.

— Поди ты, братец, со своим трудом! – сказал муравей, притащивший во время речи навозного жука, несмотря на жару, чудови-

шный кусок сухого стебелька. Он на минуту остановился, присел на четыре задние ножки, а двумя передними отер пот со своего измученного лица.

Сказки о пальме и царе Агее звучат в детской аудитории чаще. Эти сказки объединяет тема гордости и смирения. Сказке «***Attalea princeps***» предшествовало стихотворение «Пальма». Простой сюжет держит весьма сложное содержание. Бразильская пальма, мечтающая о ветре и солнце, пробивает верхушкой стеклянный свод и попадает в осенний дождь со снегом: ее спиливают, а травку, росшую под ней и разделившую ее порыв, вырывают. Несколько миров так или иначе представлено в сказке: оранжерея с ее случайным собранием пленников, скучный северный город, далекая Бразилия, родина пальмы, намечены контуры миров, откуда родом прочие растения. Понятие о счастье у всех разное (саговой пальме нужно много воды, а ее соседи довольствуются малым), но суть в том, что бунт против оранжерейного плена не может привести ни к свободе, ни к счастью. Вместе с тем мечтания растений о настоящей жизни – такая же реальность, как их железно-стеклянная клетка или дождь со снегом за стеклом. Автор сочувствует пальме, но более сильные его симпатии отданы травке, смиренно разделившей участь подруги.

«***Сказание о гордом Агее***» явилось пересказом библейского сюжета и народной легенды из собрания А. Н. Афанасьева. Писатель изменил концовку легенды: в источниках царь Агей по воле наказавшего его ангела служит три года нищим и возвращается на трон, чтобы править с добром и мудростью. У Гаршина царь Агей просит ангела отпустить его «в мир к людям»; он хочет и дальше служить бедным, чтобы не ожесточалось его сердце одиноким стоянием среди народа.

«***Сказка о жабе и розе***» была написана под влиянием многих впечатлений – от смерти поэта С. Я. Надсона, домашнего концерта А. Г. Рубинштейна и присутствия на концерте одного неприятного старого чиновника. Произведение являет собой пример синтеза искусств на основе литературы: притча о жизни и смерти рассказана в сюжетах нескольких импрессионистских картин, поражающих своей отчетливой визуальностью, и в переплетении музыкальных мотивов. Это скорее поэма в прозе. Угроза безобразной смерти розы в пасти жабы, не знающей другого применения красоты, отменена ценой иной смерти: роза срезана прежде увядания для умирающего мальчика, чтобы утешить его в последний миг. Смысл жизни самого прекрасного существа – быть утешением для страждущего.

Сказка «***Лягушка-путешественница***» — классическое произведение в чтении детей, в том числе и старших дошкольников и младших школьников. Источником ее сюжета послужила древне-

индийская басня о черепахе и утках[1]. Это единственная веселая сказка Гаршина, хотя и в ней комизм сочетается с драматизмом.

Писатель нашел золотую середину между естественно-научным описанием жизни лягушек и уток и условным изображением их «характеров». Вот фрагмент естественно-научного описания.

Вдруг тонкий, свистящий, прерывистый звук раздался в воздухе. Есть такая порода уток: когда они летят, то их крылья, рассекая воздух, точно поют, или, лучше сказать, посвистывают. Фью-фью-фью-фью — раздается в воздухе, когда летит высоко над вами стадо таких уток, а их самих даже и не видно, так они высоко летят.

Немного далее следует уже условное, «очеловечивающее», описание.

И утки окружили лягушку. Сначала у них явилось желание съесть ее, но каждая из них подумала, что лягушка слишком велика и не пролезет в горло. Тогда все они начали кричать, хлопая крыльями:

— Хорошо на юге! Теперь там тепло! Там есть такие славные теплые болота! Какие там червяки! Хорошо на юге!

Такой прием незаметного «погружения» читателя из мира реального в мир сказочно-условный особенно любил Андерсен. Благодаря этому приему в историю лягушкиного полета можно поверить, принять ее за редкий курьез природы. В дальнейшем панорама показана глазами лягушки, вынужденной висеть в неудобной позе. Отнюдь не сказочные люди с земли дивятся тому, как утки несут лягушку. Эти и другие детали способствуют еще большей убедительности сказочного повествования.

Так же зыбко колеблется мысль автора. Умна лягушка или глупа? Гениальна ли ее натура или заурядна? А как оценить характер и поведение уток? Сказка заканчивается хорошо или плохо? Что

---

[1] Приведем для сравнения басню из древнеиндийского сборника басен «Калила и Димна», изданного в Москве в 1889 году.

«Передают, что в одном пруде, около которого находилась трава, было две утки. В пруде была также черепаха. Между ней и утками была любовь и дружба. Случилось, что эта вода уменьшилась.

Утки решили проститься с черепахой и сказали: "Мир с тобой, мы ведь уходим из этого места вследствие недостатка в нем воды". Она ответила: "Напротив, недостаток воды очевиден для существа вроде меня, подобного судну, которое способно жить только в воде. А вы, вы можете жить везде, где бы ни были. Унесите меня с собою". "Ладно", — сказали они ей. Она спросила: "Каким же способом вы понесете меня?" Они отвечали: "Мы возьмемся за оба конца палки, а ты повиснешь посредине ее, и мы полетим с тобою в воздухе. Но берегись вымолвить хотя одно слово, если услышишь, что говорят люди". Затем они взяли ее и полетели с нею в воздухе. А люди сказали: "Удивительно, черепаха находится между двух уток, которые ее притом несут". Услышав это, она сказала: "Да лишит бог зрения ваши глаза, о люди". Когда же она открыла рот при произнесении слов, она упала на землю и умерла».

важнее — то, что лягушка спаслась при падении, или то, что погибла ее мечта о южных болотах? Ответы на эти и другие вопросы зависят от размышлений читателя, от его представлений о смысле существования.

Кроме того, детям читали рассказы «***Красный цветок***» (1883) и «***Сигнал***» (1887). Первый из них при жизни писателя произвел огромное впечатление на публику, и только этим сегодня можно объяснить включение в детское чтение мрачного повествования о том, как безумец, «последний идеалист», в сумасшедшем доме спасает мир от зла. «Сигнал», напротив, сохраняет свое значение в чтении наших юных современников. Более того, актуальность рассказа возросла в связи с необходимостью дать детям литературный ответ на вопросы о терроризме и героизме. Написанный в духе толстовской программы создания литературы для народа, рассказ отличается четкостью этических противопоставлений, определенностью социальных, психологических характеристик героев, остротой конфликта, сказовым стилем речи. Будучи по специальности инженером-путейцем, Гаршин с фактографической достоверностью передал жизнь и психологию железнодорожных обходчиков, оставшись при этом свободен в изображении человеческих драм.

Педагог М. А. Рыбникова указывала, что у Гаршина могут поучиться методам работы детские писатели. К этим методам она относила «широкое знание литературы общей и детской, знакомство с рядовыми учебными книгами, поиски занимательных сюжетов и положений, опыт осовременивания испытанных старых сюжетов»: «Все это ради передачи воспитательного ценного материала. Гаршин учит нас занимательность подчинять идее, учит быть простым без всякого упрощенчества».

Прибавить к этому перечню можно разве что возможность развития в юном читателе и детском писателе способности к неоднозначному восприятию вещей.

Владимир Галактионович Короленко

В своей писательской и общественной деятельности В. Г. Короленко (1853—1921) проявил себя как истинный гуманист и демократ. В основе его философских и художественных поисков лежал нравственный принцип следования исключительно по пути совести, отстаивания права человека на свободу и счастье. В ранних дневниках писателя есть такие слова: «Сочувствовать всему доброму и любить все доброе даже в дурных людях. Бороться со злом без уступок, но вместе с тем как можно больше прощать — вот настоящая трезвая философия жизни. Я говорю "прощать", но не мириться».

В стиле прозаика Короленко сочетаются черты романтического, натуралистического и сентиментально-дидактического стилей,

что придает произведениям особый эмоциональный накал. Человек для него — центр мироздания, и даже в описаниях природы всегда передается душевное состояние человека. Например, в повести «***Слепой музыкант***» (1886) дан тончайший, порой почти научный анализ феноменального случая слепорожденного мальчика, ставшего выдающимся музыкантом. Здесь моменты слияния человека с природой особенно значимы: «Природная живость мальчика с годами все более и более исчезала, подобно убывающей волне... Усевшись где-нибудь на кургане в степи, или на холмике над рекой, или, наконец, на хорошо знакомом утесе, он слушал лишь шелест листьев да шепот травы или неопределенные вздохи степного ветра. Все это особенным образом гармонировало с глубиной его душевного настроения... Иногда же он брал дудку и совершенно забывался, подбирая задумчивые мелодии к своему настроению и в лад с тихою гармонией степи». С помощью романтической фразеологии в повести создается портрет персонажа, емкий полнокровный образ человека. Большое внимание уделяется также поэтическим деталям — шепоту ветра в траве, шелесту листьев — всему тому, что только и доступно незрячему герою в окружающей его с детства природе.

В рассказе «***Дети подземелья***» (1885, вариант названия во взрослых изданиях «В дурном обществе») романтические мотивы сочетаются с реалистичностью и сентиментальностью в духе английского прозаика Ч. Диккенса. В своем повествовании Короленко сталкивает «разнозарядные» личности, парадоксально сближает противоположные эмоции и моральные установки. Осиротевший в шесть лет Вася, тоскуя по матери, не находит контакта с отцом. Казалось бы, общее горе должно было их сблизить, но нет — пропасть, их разделяющая, становится все глубже: «Он все более убеждался, что я — дурной, испорченный мальчишка, с черствым, эгоистическим сердцем, и сознание, что он должен, но не может заняться мною, должен любить меня, но не находит этой любви в своем сердце, еще увеличивало его нерасположение». Впервые герой посмотрел на отца иными глазами, когда его новый друг Валек, обитатель подземелья, открыл ему такую черту этого сурового и печального человека, как гражданское мужество: отец Васи, оказывается, «засудил даже одного графа». (Кстати, в образе отца героя отражены черты отца самого Короленко — человека долга, неподкупного судьи.)

С Валеком и его трехлетней сестренкой Марусей, из которой жизненные силы «высасывает серый камень», отношения героя развиваются от безмятежных игр до осознания их бедственного, даже страшного положения. Они же бездомные нищие, наконец понимает Вася, — и чистая детская привязанность его «как-то замутилась». И хотя любовь его к обездоленным детям не стала слабее, «но к ней примешивалась теперь острая струя сожаления, до-

ходившая до сердечной боли». Отныне мальчик носит в себе «целый мир смутных вопросов и ощущений». Его друзья — нищие и воры, у Тыбурция, их отца, в прошлом «крупная ссора с законом». А как же тогда быть с моральными заповедями, внушенными Васе с раннего детства? Да он и сам нарушает одну из них, когда без спросу уносит из дому куклу сестры для умирающей Маруси.

Разгневанный отец, однако, сменяет гнев на милость, узнав о мотивах поступка сына. Доброе дело, совершенное во имя милосердия, сближает их сильнее, чем узы родства. И в этом новом, понявшем и простившем его человеке Вася находит наконец то, что столь долго ждал: «Казалось, буря, которая только что пронеслась над нами обоими, рассеяла тяжелый туман, нависший над душой отца. И отец только теперь стал узнавать во мне знакомые черты своего сына».

Характерный для Короленко прием: чтобы изменить свое отношение к отцу, Васе понадобилось увидеть его через призму восприятия других людей, а отцу приблизиться к сыну и понять его помогло то хорошее, что он узнал о нем от Тыбурция. Прием этот принципиален для писателя — человек для него существо социальное, но не только этим исчерпывается его человеческая функция. Короленко часто ставит своих героев в такие условия, что им приходится усваивать более сложную точку зрения на мир и на людей. В данном случае у Васи пошатнулась уверенность в справедливости тех взглядов и мнений, которые были у него до знакомства с «дурным обществом». В маленьком герое раннего произведения Короленко уже угадываются черты взрослых его героев, которые не вмещаются в рамки своей среды, из нее «выламываются».

Основной темой последнего, уже посмертно (в 1922 году) опубликованного автобиографического произведения писателя стала история современника, судьба поколения. Начав с попытки восстановить в беседах с матерью эпизоды собственного детства, Короленко в «Истории моего современника» глубоко вникает в зыбкий мир не всегда осознаваемых настроений и чувств, стремлений и мыслей юного человека своего времени.

Николай Георгиевич Гарин-Михайловский

Н. Г. Михайловский (1852—1906) выступал под псевдонимом Гарин. Он относился к тем писателям-реалистам, которые создали, по выражению Гл. Успенского, художественную «летопись народного разорения», наступившего в это время в России. Создавая циклы очерков «Несколько лет в деревне» (1892) и «В сутолоке провинциальной жизни» (1900), Гарин-Михайловский ставил себе задачу осмыслить причины тяжелого состояния деревни и предложить пути улучшения ее жизни. Чехов, разделявший подобные

настроения, писал об этих очерках: «Раньше ничего подобного не было в литературе в этом роде по тону и, пожалуй, по искренности». Гарин-Михайловский был уверен, что лишь тогда удастся разбудить мысль и инициативу крестьян, когда им будет принадлежать земля.

Поискам путей молодого человека в современном ему мире посвящена его незавершенная тетралогия — «Детство Тёмы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры» (1892—1906). Развивая традиции автобиографической повести, писатель вывел нового героя: его Карташов погружен в напряженные нравственные поиски. Кроме того, в тетралогии отразилось и обновление традиционной реалистической поэтики: более лаконичное письмо сменяет щедрую описательность и детально разработанную фабулу, усиливаются публицистические элементы писательского стиля.

Семья, воспитание детей (наряду с сельским хозяйством и инженерным делом в России) были главными темами Гарина-Михайловского. Особенно возмущали писателя телесные наказания детей и связанное с ними унижение. Это было едва ли не самой болевой точкой мироощущения писателя, и без того остро и болезненно переживавшего многие жизненные моменты. В сказке о волшебнице Ашем, в «Исповеди отца», в рассказе об умирающем мальчике Диме он клеймил подобное зверство.

Есть это и в «***Детстве Тёмы***». Уже в самом начале повести писатель дает ощутить читателю ужас мальчика перед возможным наказанием: ведь нечаянно он сломал любимый отцовский цветок. «Преступление» вот-вот откроется, и тогда «лицо отца нальется кровью, и почувствует, бесконечно сильно почувствует мальчик, что самый близкий ему человек может быть страшным и чужим, что к человеку, которого он должен и хотел бы только любить до обожания, он может питать и ненависть, и страх, и животный ужас».

Жизнь доброго, тонко чувствующего мальчика уже с раннего детства исковеркана страхом наказания за любой проступок, который покажется взрослым заслуживающим его. Между тем натура его еще не испорчена: он не лгун, не лицемер, не трус. Последнее качество проявляется особенно ярко в эпизоде спасения Жучки. Нельзя сказать, что Тёма одинок в своей большой семье. Его понимает и защищает мать, стараясь, насколько это возможно при деспотизме отца, избавить сына и от побоев, и от неизбежного при этом унижения.

В сцене наказания Тёма в искреннем раскаянии говорит отцу: «Я придумал: отруби мои руки!.. или отдай меня разбойникам!» До какого же отчаяния нужно было довести восьмилетнего малыша, говорит писатель, чтобы он произнес столь страшные слова. В конце концов подобное воспитание ломает Тёму — он становится морально неустойчивым мальчиком: лжет, подделывает отметки и даже предает однажды товарища. Преодоление того негатив-

ного, чем было отмечено детство Тёмы (и самого автора), пришло лишь через годы. Но впечатления той поры жизни остаются с человеком до конца. Вот и К. Чуковский писал: «Проходят десятки лет. Гарин — седой инженер, писатель, общественный деятель, но в душе он все тот же Тёма».

Страшным Гарину-Михайловскому казалось еще то, что снаружи, на поверхностный взгляд, жизнь ребенка в богатой барской усадьбе протекала вполне благополучно. И в повести «Гимназисты» та же тема — внешне благопристойный гимназический быт калечит и развращает детей. В русской литературе с такой резкостью и убедительностью это было показано впервые.

В повести «Детство Тёмы» жизнь мальчика предстает перед нами с восьми до двенадцати лет — до третьего класса гимназии. Каждая глава отражает или определенный этап в становлении детского характера, или принципиально важный момент в попытках взрослых воздействовать на ребенка. Передавая самые разные чувства и представления героя, писатель постоянно задерживается на том, как осознает ребенок поступки других людей, как осмысливает их жизнь. В тех случаях, когда Тёма не может понять до конца и объяснить свои представления, автор договаривает за него или воспроизводит его речь и мысли в той естественной неоформленности, которая неизбежна для мальчика.

Характерная для русской автобиографической прозы черта — осознание своего частного опыта с точки зрения важности его для других — проявилась в каждой повести тетралогии. Гарин-Михайловский поднял важные и сегодня вопросы воспитания и образования, взаимоотношений родителей и детей в семье, влияния школы на нравственное становление личности.

В 1898 году Гарин-Михайловский совершил кругосветное путешествие. В результате появились его очерки, а также записанные им «Корейские сказки». Хотя они и не предназначены детям, но сюжеты их в пересказе воспитателя могут быть интересны и полезны дошкольникам и младшим школьникам.

Антон Павлович Чехов

А. П. Чехов (1860—1904) вошел в историю русской и мировой литературы как мастер психологического анализа. Он умел выявить тончайшие нюансы человеческой личности, скрытые мотивы поступков и слов. Развивая тему «маленького человека», традиционную для русской прозы XIX века, Чехов делал акцент на ответственности самого человека за свое унижение.

О детской литературе Чехов высказывался парадоксально: «Так называемой детской литературы не люблю и не признаю. Детям надо давать только то, что годится и для взрослых». Он считал,

что лучше не писать специально для детей, а «выбирать из того, что уже написано для взрослых, т.е. из настоящих художественных произведений». «Так называемая детская литература» вызывала у него стойкое неприятие, которое выражалось в остроумных замечаниях, насмешливых подражаниях плохим нравоучительным стихам, а то и в злой сатире на фальшь и безграмотность иных детских рассказов («Сапоги всмятку»).

От этих взглядов Чехов не отступал на протяжении всего творческого пути, но все-таки два его рассказа были предназначены специально для детей — «Белолобый» и «Каштанка». Да и многие другие его рассказы вскоре после публикации во «взрослых» журналах входили в детское чтение.

Как и во всем, что написано Чеховым, в его рассказах о детях отражалась подлинная жизнь того времени. Строгая и объективная позиция писателя, ясность и выразительность повествования о явлениях действительности придавали неотразимую убедительность его произведениям. «Все, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо и верно» — так высказывался о Чехове М. Горький.

В рассказах о детях с особой силой проявилось умение писателя видеть за внешним благополучием невидимую миру душевную драму, неустроенность, смятение чувств. Чехов, например, показывает, как взрослые вымещают на маленьких досаду, обиду за свои неудачи, унижения и т.п. Становой Прачкин из рассказа «Не в духе», проиграв в карты восемь рублей, не находит иного утешения, как высечь сына Ваню. В рассказе «Лишние люди» член окружного суда Зайкин чувствует себя заброшенным оттого, что все на даче разошлись и некому подать ему обед; в результате он набрасывается на шестилетнего сынишку. Событие в детской жизни — рождение котят. Дети строят планы их «прекрасного будущего, когда один кот будет утешать свою старуху мать, другой — жить на даче, третий — ловить крыс в погребе». Взрослые, однако, не только не разделяют детской радости, но еще и смеются, когда происходит нечто ужасное: громадный дог съедает котят (***«Событие»***, 1886).

В этих рассказах за фасадом благополучного существования — детская драма. Душевная черствость и эгоизм взрослых мешают им вглядеться в своего ребенка, понять, что происходит в его душе. Леность ума, забвение насущных истин препятствуют ответственным, нравственно активным поступкам, которые сблизили бы взрослых со своими детьми. Это не менее важно и для самочувствия взрослых, как показывает Чехов.

В некоторых рассказах трагическая нота звучит столь сильно, что превращает эпизоды из жизни детей в страстный призыв к человеческой совести, в горестное напоминание о том, что всегда где-то рядом страдает ребенок. Это тот самый стук молоточка,

напоминающий о чужой беде, о котором Чехов писал в одном из рассказов.

Ванька Жуков (***«Ванька»***, 1886), девятилетний мальчик, отданный в учение к сапожнику, стал хрестоматийным образом детского страдания. «А вчерась мне была выволочка, — пишет Ванька глубокой ночью деду. — Хозяин выволок меня за волосья на двор и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул». Письмо открывает действительно ужасное существование ребенка: «хозяин бьет чем ни попадя», «еды нету никакой», «а спать мне велят в сенях»... Ванька умоляет избавить его от такой жизни: «Увези меня отсюда, а то помру». И эта мольба звучит еще трагичнее оттого, что читатель понимает: никто не придет на помощь сироте, ведь письмо адресовано «на деревню дедушке».

Незащищенность ребенка от произвола взрослых может толкнуть его на поступок ужасный и все-таки понятный, если представить себе ту пытку лишением сна, на которую обречена маленькая нянька в рассказе ***«Спать хочется»*** (1888): «Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит, и неизвестно, когда он уймется. А Варьке хочется спать. Глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни губами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка».

Измученная девочка в бессознании находит «врага», мешающего ей спать: это младенец. И задушив его, она «смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая».

Ребенок, лишенный детства, — что может быть трагичнее! Чехову тема эта была близка. «В детстве у меня не было детства», — говорил он, имея в виду и груз непосильных обязанностей, лежавший на детях, и отсутствие близости с отцом, который умел только муштровать своих сыновей[1].

У Варьки из рассказа «Спать хочется» нет даже и светлых воспоминаний о деревенской жизни, как у Ваньки Жукова. Тот вспоминает деда — веселого балагура с «вечно смеющимся лицом и пьяными глазками»; вспоминает собак, сторживших барскую усадьбу; и то, как они с дедом за елкой в лес ходили, и барышню, «от нечего делать» выучившую его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадриль. В прошлом же у Варьки — лишь умирающий в страшных муках отец; после его смерти они с матерью и пошли «наниматься», нищенствуя по дороге.

Чем безрадостнее было детство, тем на большее зло способен взрослый, считают психологи. Протест Варьки принял страшную

---

[1] См.: Из школьных лет Антона Чехова: Сборник воспоминаний / Сост., предисл. и пояснит. статьи к разделам Н. Роскиной. — М., 1962.

форму уже в детстве, настолько сильна ее физическая мука при полном отсутствии сочувствия с чьей-либо стороны. К сочувствию и призывал Чехов, выступив адвокатом ребенка-убийцы.

Некоторым литераторам того времени рассказ показался неправдоподобным, а сюжет его — «искусственным». Другие же возражали, что подобные истории встречаются и в жизни. Сам Чехов, будучи по профессии врачом, показал в рассказе «Спать хочется», как опасно обременять ребенка непосильным трудом. Детская психика — явление тонкое и сложное, требующее самого бережного отношения.

Очень высоко оценил рассказ «Спать хочется» Лев Толстой. Он относил этот рассказ к произведениям «первого сорта», называл «истинным перлом». Толстой и сам много размышлял о деспотизме и безразличии взрослых, калечащих психику детей.

Чехов исследовал, по существу, все решающие стадии взросления ребенка — от младенца до подростка. В рассказе ***«Гриша»*** (1886) маленький пухлый мальчик, родившийся два года и восемь месяцев назад, гуляет с няней по бульвару. Он едва умеет говорить и не способен передать те впечатления, которые поразили его во время прогулки, да взрослые и не пытаются его понять. До этой прогулки Гриша знал «только четырехугольный мир», в котором бывают няня, мама и кошка. «Мама похожа на куклу, а кошка — на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста». Выход в большой мир потрясает малыша настолько, что вечером он не может уснуть и плачет. «Вероятно, покушал лишнее», — решает мама. И Гриша, распираемый впечатлениями от новой, только что изведанной жизни, получает ложку касторки.

Этот чудесный, тонкий рассказ был хорошо встречен критикой. Один из рецензентов писал: «А какой глубиной анализа и скрытой любви проникнут рассказ “Гриша”, где крошечный человечек впервые сталкивается с обширным внешним миром, в котором до сих пор для него существовали только мама, няня и кошка!»

«Дети и детская душа выходят у г-на Чехова поразительно», — писал критик после появления рассказа ***«Детвора»*** (1886). У детей, изображенных здесь писателем, были реальные прототипы; наблюдения над ними и легли в основу рассказа. Дети в отсутствие родителей играют в лото; играют они на деньги, но реальной их цены не представляют: копейка для них дороже рубля. Возраст у детей разный — от шестилетней Сони до ученика пятого класса Васи. Перед читателем проходит целая гамма детских переживаний, ярко вырисовываются психологические портреты героев. Для одного игрока интерес сосредоточен исключительно на деньгах; для другого это вопрос самолюбия; у третьего нет «ни корыстолюбия, ни самолюбия. Не гонят из-за стола, не укладывают спать — и на том спасибо». В процессе игры обсуждаются и

всякие жизненные вопросы. «Нехороший человек этот Филипп Филиппыч, — вздыхает Соня. — Вчера входит к нам в детскую, а я в одной сорочке... И мне стало так неприлично».

Неоднократно переиздававшийся чеховский сборник о детях был назван по заглавию этого рассказа: «Детвора». Лев Толстой и его относил к числу лучших произведений писателя.

Своеобразие психики ребенка пристально исследовано Чеховым в рассказе «***Дома***» (1887). Отец изыскивает средства воздействия на семилетнего Сережу, замеченного в курении. Внимание писателя сосредоточено на том, как взрослый, разумный человек, искренне желающий контакта с сыном, никак не может найти с ним общего языка. «У него свое течение мыслей... — думает отец. — У него в голове свой мирок, и он по-своему знает, что важно и что не важно. Чтобы овладеть его вниманием и сознанием, недостаточно подтасовываться под его язык, но нужно также уметь и мыслить на его манер». Однако это отцу не удается. В «диспуте» о вреде курения побеждает ребенок, который один за другим разбивает взрослые доводы против вредной привычки.

Из ежедневных наблюдений за сыном отец понял, что у детей свои художественные воззрения. Сережа находил возможным, например, передавать карандашом кроме предметов и свои ощущения; в его понятии звук тесно соприкасается с формой и цветом. И отец наконец находит действенное средство в борьбе с вредным увлечением сына: он рассказывает сказку о царевиче, который умер от курения в расцвете лет и оставил старика отца и государство на верную гибель. После этого мальчик обещает больше не курить.

Изображение тончайших проявлений детской психики дано в рассказе «***Мальчики***» (1887). Характеры и обстоятельства рассказа типичны для чеховских времен. Незадолго до его написания Чехов отмечал, что еще недавно, начитавшись рыцарских романов, уходили в Дон Кихоты, а теперь под влиянием книг Майн Рида и Купера мальчишки удирают в Америку. Нравственные качества героев — «Володички» и его товарища, «господина Чечевицына», — испытываются как раз в подобном приключении. Несмотря на несходство их натур и внешности, мальчиками владеет одна и та же страсть — к далеким и опасным путешествиям. Задуманный побег создает невидимую стену между ними и остальными членами семейства. Мальчики сосредоточены на своих мыслях, молчаливы и лишь иногда произносят «странные фразы», как, например: «А в Калифорнии вместо чаю пьют джин». Но в решающий момент дает о себе знать разница характеров. Володя готов отказаться от задуманного побега — ему «маму жалко». Чечевицын же тверд и непреклонен. Когда гостя увозят домой после неудачного побега, лицо его остается «суровым и надменным».

В повести «***Степь***» (1888) мальчик Егорушка погружен в народную среду. Во время поездки он узнает о прошлом и настоящем,

наблюдает разные типы людей, старается понять те побуждения, что заставляют их совершать поступки то смелые и благородные, то далекие от здравого смысла. Наивный взгляд ребенка помогает различать в жизни красивое и безобразное; природная мудрость, которая еще не покинула детскую душу, хранит Егорушку в мире взрослых. Широкие степные просторы, по которым путешествует с обозом Егорушка, пробуждают в нем стихийное поэтическое чувство. Степь кажется ему живой, полной дремлющих до времени сил: она думает, чувствует, говорит. Образ степи читатель вместе с Егорушкой воспринимает как волнующий и тревожный. В этом произведении отразилось предчувствие грядущих перемен, характерное для русского общества в конце XIX века.

Представить детям мироощущение животного Чехов стремился в двух своих «специально» детских рассказах, которые он называл «две сказки из собачьей жизни». «Белолобый» был первым и, по существу, единственным рассказом, созданным Чеховым для детей; он был напечатан в журнале «Детское чтение». «Каштанка» же явилась переделкой для детей «взрослого» произведения.

В «***Белолобом***» (1895) очеловечен даже не столько щенок с белым пятном на лбу, сколько голодная волчица. Перед нами целая гамма ее переживаний: она «думает», «вспоминает», «решает» (прием антропоморфизма — очеловечивания животного). Побывавший в ее логове щенок остался в живых только потому, что ей «по слабости здоровья» показался противным его запах. Правдоподобие «чувствований» животных усиливается благодаря реалистическим картинам жизни леса: «Уже светало, и когда волчиха пробиралась к себе густым осинником, то было видно отчетливо каждую осинку, и уже просыпались тетерева и часто вспархивали красивые петухи, обеспокоенные неосторожными прыжками и лаем щенка». Тонкая обрисовка психического мира, настроений животного присутствует и в «***Каштанке***» (1887, 1891). Один из рецензентов писал, что это не только детский рассказ: в нем так много прекрасных чеховских деталей и тонких психологических нюансов, что рассказ вполне достоин внимания взрослых.

«Каштанка» воплощает мысль автора о гуманном отношении к животным. Чехов считал, что воспитание и надо начинать с общения с домашними животными, чье присутствие благотворно влияет на детей. «Мне даже иногда кажется, — писал он, — что терпение, верность, всепрощение и искренность, которые присущи нашим домашним тварям, действуют на ум ребенка гораздо сильнее и положительнее, чем длинные нотации...»

Чехову всегда нравился цирк, поэтому он и выбрал сюжет, связанный с цирком. История кажется простой: жила-была у столяра собака, он и его сын Федюшка ее любили; но вот она потерялась, попала к дрессировщику, и тот решил сделать из нее «артистку». Рассказ построен на контрасте между прежней жизнью

Каштанки в столярной мастерской и незнакомым ей миром, вызывающим у нее новые и очень сильные ощущения. Знакомство с гусем Иваном Ивановичем и котом Федором Тимофеевичем, огни арены, вдруг преобразившийся до неузнаваемости новый ее хозяин... Сколько поводов для размышлений, удивления, опасений! Но при всей сложности изображенной писателем очеловеченной психики животного Каштанка остается в пределах своих «собачьих» возможностей и черт характера. Потерявшись, она ищет хозяина по запаху его следов. В «беспокойную ночь», когда умер гусь Иван Иванович, ее мучает предчувствие: «Почему-то она думала, что в эту ночь должно непременно произойти что-то очень худое...» И она воет «тихо и на разные голоса». А после возвращения к прежним, любимым ею хозяевам яркая цирковая жизнь, веселое учение, даже вкусные обеды представляются ей лишь как «длинный, перепутанный, тяжелый сон».

Несмотря на присутствие в рассказе грустных эпизодов, он оставляет в целом светлое ощущение. Причина прежде всего в том, что люди в «Каштанке» добры и милосердны к животным, даже стараются понять их.

Все написанное Чеховым о детях и для детей как бы подводило итог достижениям русской детской литературы XIX века. И в то же время чеховское «детское» творчество определяло уровень требований к писателям следующих поколений.

Итоги

- Создается огромный массив произведений, адресованных детям.
- Идет отбор произведений из общей литературы, наиболее подходящих для детского восприятия и важных для формирования у молодых поколений единых национальных представлений.
- Определяется традиционный состав русской детской классики.
- Возникает критика детской литературы, закладываются основы ее теории. Детская литература отныне — высокое искусство, имеющее важное социально-воспитательное значение.
- Детская литература развивается в тесном взаимодействии с литературным и образовательно-педагогическим процессами.
- На смену нормативно-каноническому типу изображения действительности в детских книгах приходят художественный психологизм и этико-социальный анализ реальных явлений.
- В детской литературе утверждаются традиции образного представления философских идей — прежде всего в литературных сказках, произведениях на тему природы и истории.

РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Эпоху между 1892 и 1917 годами принято называть Серебряным веком. Это сложный и насыщенный период в истории отечественной культуры. Никогда еще картина литературного мира не была столь пестрой. Множество значительных имен представляли разнообразные течения — реализм, символизм, акмеизм, футуризм, новокрестьянское течение и пр. Объединяло деятелей культуры предчувствие глобальных перемен в масштабах всей Земли. XX век воспринимался как начало новой эры, как детство нового человечества.

Детство стало одной из ведущих тем литературы. «Человек — книга, в которую записана история мира» — эта модернистская формула выведена М. А. Волошиным из формулы средневековой культуры «Мир есть книга». С учетом единогласного среди модернистов признания, что только детскому сознанию дано приблизиться к постижению истины, из волошинской формулы следует: человек этот — ребенок, и книга эта написана для ребенка. Есть закономерность в том, что на рубеже веков большинство писателей перешло от разработки традиционной темы детства к участию в создании литературы для детей, к критике детских изданий. Писатели, игнорировавшие тему, остались в меньшинстве.

Реалисты М. Горький и неореалист Л. Андреев искали ответ на загадку будущего, исходя из социальных условий детства; они показывали, как «свинцовые мерзости» уходящей в прошлое жизни закаляют детский характер (повесть «Детство» М. Горького) или губят детскую душу недостижимостью мечты о лучшей жизни (рассказы «Ангелочек», «Петька на даче» Л. Андреева). Темам народного страдания и нравственного самоопределения ребенка посвящали свои произведения и другие писатели реалистического направления: П. В. Засодимский, А. И. Свирский, А. С. Серафимович, А. И. Куприн.

Символисты видели в ребенке современного Сфинкса, т. е. существо-загадку, поскольку будущее угадывалось только интуитивно. Это отношение выражено в стихах А. Блока:

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,

Причастный тайнам, — плакал ребёнок
О том, что никто не придёт назад.

Акмеист О. Мандельштам провозгласил детское сознание желанной нормой человека Нового времени:

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Всё большое далёко развеять,
Из глубокой печали восстать...

Футурист Маяковский саму революцию назвал «детской» («Ода Революции»), а впоследствии назовет СССР «страной-подростком».

Несмотря на возросшую роль темы детства во взрослой литературе, литература для детей переживала не лучшие времена из-за ужесточения двойной цензуры — политической и педагогической. Количество детских книг и периодических изданий возросло, но это была в основном так называемая массовая литература, не обладавшая большими художественными достоинствами, зато тематически привлекательная. Вместе с тем с самого начала XX века, получившего название «века ребенка»[1] шли активные поиски модели «новой» детской литературы. Свой вклад в критику «старой» детской литературы и становление «новой» внесли писатели всех литературных течений.

Элитарную литературу создавали для детей писатели-модернисты, такие как К. Бальмонт, А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб, С. Городецкий, М. Моравская, О. Белявская, П. Соловьева-Allegro. Центром модернистской детской литературы стал журнал «Тропинка».

Уроки «детского», взятые литераторами у живописцев, способствовали синтезу искусств, подготовившему новый тип детской книги. В литературе для детей стала особенно цениться изобразительность. К оформлению книги стали предъявляться более высокие требования, рисунок должен был согласовываться не только с текстом, но и с подтекстом. От художника детской книги

---

[1] Название XX столетия возникло благодаря одноименному учению о свободном воспитании ребенка в семье, разработанному шведской активисткой феминистического движения Эллен Кей (1849—1926). Русский превод ее книги, получившей всеевропейскую известность, под названием «Век ребенка» вышел в 1905 году.

«События в конце прошлого века послужили поводом к изображению нового столетия в виде нагого ребенка, — пишет Э. Кей, — который опустился было на землю, но испуганно отпрянул от нее при зрелище земного шара, усеянного оружием, — и не остается для него ни пяди свободной земли, куда бы он мог поставить ногу». При этом автор ссылается на драму Г. Готе «Отпрыск льва», в которой герой по имени Старший заявляет: «Следующий век будет веком ребенка, как этот век был веком женщины. И когда ребенок получит свои права, тогда нравственность станет более совершенной».

ждали выражения его собственной личности, непосредственности рисунка и свободы интерпретации.

Писатели уже не ограничивались созданием текстов, они стали очень внимательны к оформлению своих произведений. Именно в начале XX века сложилось само понятие *детская книга* как явление художественного порядка. Начало расцвету русской иллюстрированной книги положила «Азбука в картинах» Александра Бенуа, вышедшая в 1904 году[1].

Новые литературные течения принесли детям сравнительно немного классических творений (среди них и стихотворения Есенина, Саши Черного). Однако и в этих произведениях то или иное течение проявилось неотчетливо, будто поэты сами чувствовали, что язык модернизма не может быть понятен ребенку.

В 10-х годах возвращается мода на старинное народное искусство. Писатели, художники, музыканты и театральные деятели воспринимают историю России через призму мифов и сказок. Примером такого восприятия может служить стихотворение А. Блока «Русь» (1906):

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна...

Эта мода продержалась довольно долго и в итоге дала жизнь целой области литературы, стилизованной под фольклорные произведения, использующей фантастические мотивы сказок, быличек, поверий.

Благодаря увлечению писателей стариной дети получили книги, дающие излюбленную пищу для их воображения и чувств. Среди произведений начала XX века, адресованных непосредственно детям, назовем короткие сказочки костромского крестьянина Ефима Васильевича Честнякова (1874—1961) — «Иванушко», «Сергиюшко», «Лесное яблоко». Они отличаются прямым родством с народной культурой. Это единственные в своем роде авторские произведения для самых маленьких, передающие идеи народной философии и педагогики.

Увлечение стариной сопровождалось вниманием к миру раннего детства, в котором совершается наиболее интимное, сокровенное познание родины — через речь, сказки и песни нянек, кормилиц (о роли кормилицы очень сильно сказал поэт Владислав Фелицианович Ходасевич в стихотворении «Не матерью, но тульскою крестьянкой...»). Образ няни был вновь поднят на ту высоту, которую некогда задал в своих стихах Пушкин.

---

[1] См.: Старая детская книжка. 1900—1930-е годы. Из собрания профессора М. Раца / Изд. подгот. Ю. А. Молок. — М., 1997.

Искания модернистов значили очень многое для расцвета детской литературы в 20—30-х годах XX века, для ее обновления в 80—90-х годах. Благодаря опыту модернизма литература для детей стала быстрее и точнее реагировать на современную жизнь, началось освоение языка художественной публицистики. Литература для детей утратила деление по сословиям, обрела, наконец, подлинную демократичность. Писатели стали больше доверять маленьким читателям и писать для них произведения с глубоким подтекстом, сложные по художественному строению.

ПОЭЗИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Иван Алексеевич Бунин

И. А. Бунин (1870—1953) — один из крупнейших русских писателей-реалистов, в равной степени владевший искусством прозы и поэзии. России и русской душе посвящены его рассказы и стихотворения. Тема детства также была в поле зрения писателя. Он не раз публиковал для детей свои произведения. В издательстве «Детское чтение» вышел большой сборник его стихов «***Под открытым небом***» (1898), вслед за ним — «***Стихи и рассказы***» (1900), «***Полевые цветы***» (1901).

Мощно бьющий родник детских воспоминаний был для Бунина одним из источников вдохновения. «Сердцем помню только детство: / Все другое — не мое», — признавался он в стихотворении «При свече» (1906). С детства сохраненное художническое зрение позволяло писателю наслаждаться подробностями, мелкими деталями природы и вместе с тем обозревать разом целый мир вокруг. Он всегда набрасывал картины совершенно реальные, которые, однако, поражают гармонией красок, звуков и запахов, поэтому при чтении стихов читатель будто переносится в тот давно минувший день, в тот сад, поле или лес, что остались навеки запечатлены в стихах. Изображенное даже нельзя назвать картиной — так оно изменчиво: все в бликах, в струящихся потоках запахов, света, все озвучено самой природой и выражено притом на языке человеческом:

Чем жарче день, тем сладостней в бору
Дышать сухим смолистым ароматом,
И весело мне было поутру
Бродить по этим солнечным палатам!
Повсюду блеск, повсюду яркий свет,
Песок — как шёлк... Прильну к сосне корявой
И чувствую: мне только десять лет,
А ствол — гигант, тяжёлый, величавый.

(«*Детство*», *1903—1906*)

Воспоминания о детстве связаны для поэта со старым орловским поместьем — его родовым гнездом. Детство Бунина было овеяно духом XIX века с его устоявшейся, расцветшей в покое культурой. Дом хранил «домашние» ценности культуры и был открыт для ценностей природы. В стихотворении ***«Летняя ночь»*** (1912) передана атмосфера поместья, его «теневая» сторона, связанная со «страшными» местами и семейными рассказами:

«Дай мне звезду, — твердит ребёнок сонный, —
Дай, мамочка...» Она, обняв его,
Сидит с ним на балконе, на ступеньках,
Ведущих в сад. А сад, степной, глухой,
Идёт, темнея, в сумрак летней ночи,
По скату к балке. В небе, на востоке,
Краснеет одинокая звезда...

Среди стихотворений о детстве выделяется глубиной осмысления детской игры жанровая сценка ***«Христя»*** (1906—1908): на бахче деревенская девочка Христя играет в куклы, а игра ее — в сговор невесты — напоминает о давно прошедшем в жизни бабушки и матери и пророчит будущее самой Христи. Поэт связал вечный смысл этой игры со всем живым на разомлевшей от зноя земле.

Тема материнства, связанная с мотивами природы и христианства, звучит в стихотворениях «Мать», «Матери», «На пути из Назарета», «Помню — долгий, зимний вечер...». Своему маленькому сыну поэт посвятил колыбельную «На глазки синие, прелестные...».

«Всё снится: дочь есть у меня...» — так начинается замечательное по искренности «взрослое» стихотворение «Дочь» (1923). Живя в эмиграции, Бунин переписывался с девочкой Олей, и по тону его шутливых стихов заметно, какое удовольствие доставляло ему общение с ребенком:

Мы часто с ним гуляли,
Покупки покупали
И танцы танцевали,
И сочиняли сказки,
И кушали колбаски,
Сыры и макароны
Из Ниццы и Ментоны...

Бунинская проза, как и поэзия, не полна без произведений о детстве. Это художественная автобиография «Жизнь Арсеньева» (ее начало), рассказы «Танька», «Другие берега», «Красные лапти». Произведения И. А. Бунина, в особенности стихи, — богатый источник для пополнения круга чтения детей.

Константин Дмитриевич Бальмонт

К. Д. Бальмонт (1867—1942) — один из самых читаемых и почитаемых поэтов Серебряного века, символист. В основе философии символизма лежит представление о неуловимо изменчивом мире реальности, который невозможно познать вне художественного творчества.

Отношение Бальмонта к детским книгам было самое трепетное. В статье «Поэзия как волшебство», выходившей отдельным изданием в 1915 и 1922 годах, поэт писал: «Я беру свою детскую азбуку, малый букварь, что был первым вожатым, который ввел меня еще ребенком в бесконечные лабиринты человеческой мысли. Я со смиренной любовью смотрю на все буквы, и каждая смотрит на меня приветливо, обещаясь говорить со мной отдельно». В детском букваре впервые пересекаются природа и книжная культура.

Бальмонт написал более семи десятков стихотворений для детей, посвятив их своей четырехлетней дочери; они вошли в сборник «***Фейные сказки***» (1905). Восторженно отозвался об этих стихах поэт-символист В. Я. Брюсов:

> Это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков, «узкодонных, разноцветных на тычинке под окном». Это — утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень. По своему построению «Фейные сказки» — одна из самых цельных книг Бальмонта. В ее I части создан — теперь уже навеки знакомый нам — мир феи, где бессмертной жизнью живут ее спутники, друзья и враги: стрекозы, жуки, светлячки, тритоны, муравьи, улитки, ромашки, кашки, лилии... И только III часть книги несколько измененным тоном вносит иногда диссонансы в эту лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту.

«Фейные сказки» — это изящные стилизации детских песенок по мотивам скандинавского и южнославянского фольклора, в которых возродилась традиция детских стихов Жуковского (сравним с его сказочкой «Мальчик-с-пальчик»). Легкомыслие сюжетов, отсутствие серьезных проблем отражено в названиях — «Наряды феи», «Прогулка феи», «Находка феи», «Забавы феи»... Жизнь крошечной феи протекает как череда радужно-изменчивых «мимолетностей» (ключевое слово в поэзии Бальмонта). Зло не существует в фейном мире — есть только маленькие неприятности, оттеняющие общую безмятежность. От грозы фея улетает на спине стрекозы; уголек наказан гномом за то, что обжег ножку феи; вничью кончается война с муравейным королем; даже Серый Волк кротко служит фее и питается травкой.

В сказочном мире царит та же идиллия, что и в раннем детстве. Поэт провозгласил фею своею Музой, а детский мир — миром

своего вдохновения. Естественное право ребенка и поэта на радость, красоту и бессмертие осуществляется в фейной «тиховейной» сказке.

Бальмонта называли «Паганини русского стиха», восторгаясь виртуозной музыкальностью его речи. И в детских его стихах завораживает магия звуков, сладкоголосие речи. Слово и музыка рождают поэтический образ, как, например, в стихотворении «Золотая рыбка» из взрослого сборника «Только любовь» (1903). Золотая рыбка олицетворяет чудо музыки на сказочном празднике:

В замке был весёлый бал,
Музыканты пели.
Ветерок в саду качал
Лёгкие качели.
В замке, в сладостном бреду,
Пела, пела скрипка.
А в саду была в пруду
Золотая рыбка.
<...>
Хоть не видели её
Музыканты бала,
Но от рыбки, от неё
Музыка звучала...

Многие из «взрослых» стихов Бальмонта можно предлагать детям с самого раннего возраста, настолько они полны весенним, первозданным чувством, настолько близко граничат с музыкой, что доступность слов теряет свое значение.

Александр Александрович Блок

А. А. Блок (1880—1921) — крупнейший поэт-символист младшего поколения. Главная тема его поэзии — Родина, древняя, современная и будущая, та, чей лик, подобно лику Незнакомки, скрыт «за темною вуалью». Поэт вслушивался в «музыку революции», пытаясь угадать ход истории: «Если мы только выправимся после этого потопа, нам предстоит перенестись на крыльях в эпоху великого возрождения, происходящего под знаком мужественности и воли...» («Записные книжки», 1915).

Под этим же знаком Блок представлял воспитание детей, которым предстоит войти «во все более тесное общение с народом», столкнуться «с так называемым невежеством, темнотой, цинизмом, жестокостью и т. п.». Детям нужно учиться технике, ибо «...нельзя забывать о том, что наш век — "век железный" и что всякая сентиментальность по отношению к детям в наше время есть великий грех, потому что может развить в них бездеятель-

ность, апатичность, неприспособленность к жизни, следовательно, сделать из них несчастных безвольных людей», — так звучит педагогическая заповедь Блока в тех же «Записных книжках».

Обратиться к вопросам воспитания поэту пришлось в связи с завязавшимся спором о жестокости в народной сказке. Блок выступил в защиту подлинной народности, против фальсификаторов, которые отфильтровывали из народной сказки все, что лишает ее спокойной благостности. По мнению поэта, они наносили большой вред и сказке, и детям. Блок подчеркивал глубинные корни жестокости в сказках, порожденных не индивидуалистическим, а всенародным творчеством. Нужно открывать детям глаза на народную действительность, готовить их к жизни вместе с народом.

«Сочинять» будущий поэт начал лет с пяти-семи. Литературно-речевым играм весьма способствовала домашняя обстановка: его бабушка, мать и две тети (по линии Бекетовых) занимались переводами. Немало научно-познавательных и художественных произведений, обогативших русскую детско-подростковую литературу, переведены или переделаны ими: Я. Брэм, Ч. Дарвин, Г. Бичер-Стоу, Ч. Диккенс, В. Скотт, Б. Гарт, Жорж Санд, В. Гюго, Ж. Верн, Р. Л. Стивенсон, Г. Р. Хаггард и др. Для маленького Александра писали стихи и сказки. Мать его Александра Андреевна публиковала собственные стихи для детей. Ее сестра Мария Андреевна изучала детскую литературу; в частности, она познакомила русских читателей с биографией Андерсена.

Из поэтов выше других мальчик ценил Жуковского, и в целом его развитие совершалось в традициях литературы XIX века. Бабушка и дед (известный ученый-ботаник) лично знали Гоголя, Достоевского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, и рассказы о них часто звучали в доме. Впоследствии Блок считал удачей, что он избежал влияния декадентства в ранние годы и сохранил «любовь к литературе и незапятнанное понятие о ее высоком значении». О детстве, проведенном в «благоуханной глуши маленькой усадьбы», он вспомнит в поэме «Возмездие» (1910—1921).

Детским увлечением Блока была «журналистика». Из собственных сочинений, фотографий, вырезок, рисунков, шарад, ребусов, загадок и т. п. составлял он маленькие книжечки и журналы.

Самым солидным оказался журнал «Вестник»[1]. Дело было поставлено на широкую ногу. «Редактор-издатель — г-н А. А. Блок» набрал штат сотрудников, куда входили юные и взрослые члены семьи, а также друзья дома. Должность цензора была отдана одной из его теток. «Вестник» выходил ежемесячно в одном экземп-

[1] См.: Детский журнал Блока «Вестник». Сообщение М. И. Дикман // Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Т. 92. — Кн. первая. — М., 1980. — С. 203—221.

ляре, начиная с 1894 года по январь 1897-го. Сохранился комплект из 37 номеров с полугодовыми приложениями. Блок аккуратно от руки писал все тексты, оформлял номера, собирал редакционный портфель, объяснялся с читателями, объявлял условия подписки, гонорара и т.п. (образцами ему служили настоящие журналы, вроде «Ни́вы»). Он явно получал удовольствие от техники литературного дела. Помимо основного беллетристического отдела были и «Научный отдел», юмористические отделы, отдел «Новости», отдел ребусов, шарад и загадок. С первых номеров выходит «роман» Блока, написанный под влиянием Майн Рида, — «По Америке, или В погоне за чудовищем». Приключения вообще составляют заметную часть «публикаций». Кроме того, много переводов, дидактических произведений, слишком похожих на истории в детских журналах. Есть и лирические стихотворения Блока.

Детские стихи будущего поэта посвящены в основном природе. Например, «Конец весны»[1]:

Весна! Весна! Поют стрекозы.
Весна! Весна! Поют птенцы;
Уж в чистом поле там жнецы.
Кузнечики в траве стрекочут,
Как будто хочет
Пленить лягушечек в пруду!
В свою потеху,
Да не совсем-то к смеху!..

Судя по произведению, слух мальчика был уже напитан стихами любимого Жуковского, Пушкина, Тютчева, Фета, Некрасова. Заметно, что подражание здесь — только часть игры словами, образами, ритмами, звуками. Автору нравится сочетание книжно-поэтического слова со словом разговорно-детским — «пленить лягушечек». «Потеха» в концовке оттенена назидательной интонацией, подобно дидактическим стихам для детей. «Ломанный» стихотворный размер указывает на знакомство ребенка с театром Петрушки. Пробующий поэтический голос мальчик смешивает народную и литературную традиции, не расставаясь с собственной детской речью.

Впоследствии, рецензируя детские издания, Блок будет судить о них не только с позиции критика-взрослого, но и прибегая к памяти детства. Близость к народному творчеству и детскому мировосприятию для него — два главных критерия в оценке детских изданий.

---

[1] Данное стихотворение и другие детские стихи А. Блока приведены в учебнике для студентов средних специальных учебных заведений «Детская литература» под редакцией Е. Е. Зубаревой (М., 2004. — С. 292—293).

Работа Блока в детской литературе была не столько решением воспитательных задач и продолжением семейных традиций, сколько поиском новых путей искусства. Еще в начале своего творческого пути, в статье «Краски и слова» (1905) Блок ополчился на «школьные понятия современной литературы», прежде всего на «ярлычок "символизм"». «Ярлычкам» отвлеченного миропонимания он противопоставил детское видение конкретного, воплощенного мира: «Словесные впечатления более чужды детям, чем зрительные. Детям приятно нарисовать все, что можно; а чего нельзя — того и не надо. У детей слово подчиняется рисунку, играет вторую роль.

Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость, а взрослые писатели "жадно берегут в душе остаток чувства"».

Молодой Блок поставил детское выше взрослого, живопись — выше литературы; новый подход и поэтическому творчеству открывался ему во внесловесном восприятии: «Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой. Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое».

Подобные идеи исходили от одного из учителей творческой молодежи — живописца И. Е. Репина. Именно он был редактором студенческого сборника, в котором впервые появились стихи Блока. В «репинский кружок» входил К. И. Чуковский; надо полагать, что его известное требование к детским поэтам давать в каждой строке сюжет для рисунка рождалось в общении с великим художником, который и сам оформил несколько детских книг. Блок и Чуковский поддерживали добрые и уважительные отношения.

Вопрос о том, писал или нет Блок стихи для детей, решается не просто. Поэт отбирал из готовых вещей годное для публикаций в детских изданиях, работал над вариантами, устраняя темные для наивного понимания места. До войны он сотрудничал с детскими журналами, в первую очередь с «Тропинкой». Опыт журнальных публикаций пригодился в подготовке для детского отдела издательства И. Д. Сытина двух сборников: «Круглый год» — для читателей младшего возраста, «Сказки» — для среднего возраста (оба вышли в 1913 году). Однако стихи, появлявшиеся в детских изданиях, могли быть помещены автором и в издания для взрослых.

Сборник «***Круглый год***» составлен по образцу народного календаря. Открывает годовой круг стихотворение «Вербочки», впервые увидевшее свет в «Синодальном Букваре». Его сюжет связан с весенним обычаем приносить в Вербную субботу огонек из церкви домой. Прозрачные, легкие, как светлая акварель, стихи передают гармонию, царящую в душах детей и взрослых накануне «святого дня». Замыкает сборник стихотворение «Рождество», написанное по заказу редакции «Тропинки». Таким образом, в поэти-

ческом календаре обозначены важнейшие христианские праздники — Пасха и Рождество. Каждое стихотворение сборника выражает лирическое состояние, наиболее характерное для данного времени года. Реалистически конкретные образы и детали складываются в живую, узнаваемую картину и косвенно передают нюансы настроения, как, например, в стихотворении «***Ворона***»:

Вот ворона на крыше покатой
Так с зимы и осталась лохматой...
А уж в воздухе — вешние звоны,
Даже дух занялся у вороны...
Вдруг запрыгала вбок глупым скоком,
Вниз на землю глядит она боком:
Что белеет под нежною травкой?
Вон желтеют под серою лавкой
Прошлогодние мокрые стружки...
Это всё у вороны — игрушки,
И уж так-то ворона довольна,
Что весна, и дышать ей привольно!..

Слово «весна» звучит лишь в последней строчке, но оно подготовлено множеством слов со звуком «в», рядом мелких деталей, увиденных сначала глазами человека, а потом вороны: весенняя земля пестрит белым, желтым, зеленым, удивляя отвыкший за зиму от пестроты взор. Ранняя весна — время контрастов, что подчеркнуто изображением «лохматой», еще «зимней» вороны и следов прошлогодней жизни.

В стихах «Круглого года» нет ничего символистского: их подтекст образован непосредственно наблюдаемой картиной, и только. Вместе с тем в этих стихах видны типичные для Блока приемы. Например, в стихотворении «Снег да снег» сталкиваются черное и белое, холод и тепло, старость и детство. Все стихи отличаются спокойствием чувств, реализмом описаний.

Если лирический герой «Круглого года» — «дитя добра и света», живущее в «золотом веке», то герой сборника «***Сказки***» переживает драму перехода в «железный век».

Для «Сказок» Блок отобрал стихотворения с мотивами русской мифологии: «Гамаюн, птица вещая», «Болотные чертенята», «В голубой далекой спаленке...», «Сын и мать», «Колыбельная песня». Вероятно, поэт считал, что стихи трагического накала, воскрешающие Древнюю Русь в современной национальной памяти, особенно нужны детям в начале «тревожных и мятежных дней». Один из сильнейших поэтических образов — Гамаюн — появился под впечатлением от эскиза живописца В. М. Васнецова, разрабатывавшего древнеславянские сюжеты. «Болотные чертенята» были написаны под влиянием мифопоэтической прозы писателя А. М. Ремизова.

Блок не отрицал специфику детских изданий, но и не настаивал на каких-то особых законах творчества для детей. Законы поэзии были для него едины, поскольку тайна поэта, в его понимании, — в сохранении детского взгляда на мир. Цельностью мировоззрения поэта можно объяснить тот факт, что в детских изданиях появлялись стихотворения не только простые и ясные («Зайчик», «Учитель» и др.), но и с очень сложными подтекстами, такие как «В голубой далекой спаленке...» и «Сусальный ангел».

Стихотворение «В голубой далекой спаленке...» связано с семейной драмой Блока. Оно продолжает одну из традиций русской сентиментально-романтической поэзии XIX века — поэтизировать детскую смерть. Эта тема отнюдь не была табуирована в детской литературе, а, наоборот, активно разрабатывалась на страницах детских изданий. «Сусальный ангел» представляет собой образец философской лирики Блока, обращенной к читателям всех возрастов.

Незадолго до смерти Блок составляет сборник ***«Отроческие стихи»***, включив в него произведения, относящиеся к началу его «серьезного писания» — к 1898 году (он вышел посмертно в 1923 году). Известнейший поэт выставил напоказ начальную инфантильность своего гения, тем самым подтвердив сказанное о себе раньше — «он весь дитя добра и света». Исходя из блоковского понимания собственного творческого пути, не только юношеские шедевры, вроде стихотворения «Я стремлюсь к роскошной воле...», но и менее совершенные произведения, с остаточной отроческой наивностью, являют собой факты искусства. Пример Блока имел значение для утверждения наивного творчества и развития «детской» поэтики литературы.

Николай Степанович Гумилев

Н. С. Гумилев (1886—1921) окончил Царскосельскую гимназию, где директором был поэт И. Ф. Анненский — «последний из царскосельских лебедей», как впоследствии отозвался о нем ученик. Он-то и дал Гумилеву начальные уроки поэтического творчества. Пережив увлечение поэзией символистов (в частности, В. Я. Брюсова), Гумилев вернулся к творческим принципам Анненского и «вослед» ему организовал кружок «Цех поэтов», который и возглавил (среди его участников — А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. Л. Моравская). Так родилось акмеистическое течение в русской поэзии Серебряного века.

Акмеизм — искусство зрелого сознания, равно далекого от начала и конца земного пути души, и вместе с тем это искусство «детски-мудрого незнания» — идеальной формы отношения человека к миру неведомого. Земной мир воспринимался поэтом с позиции путешественника и воина.

В своих стихах Гумилев выражал кодекс чести и отваги русского офицера, близкий идеалу, составленному по впечатлениям от приключенческих книг Жюля Верна, Майн Рида, Фенимора Купера, Гюстава Эмара, а также стихов Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Лонгфелло, Мильтона, Ариосто. Он понимал смысл жизни в том, чтобы открывать планету, каждый уголок которой казался ему первозданным раем. Воплощение идеальной личности для него — «мечтатель и царь генуэзец Колумб». Одной из задач своей поэзии он считал воспитание мужества, а в своих читателях видел отважных капитанов и странствующих рыцарей («конквистадоров»):

Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать что надо.

(«*Мои читатели*»)

Его стихи в основном стилизаторские, они идут не от реальных наблюдений, а от романтических мечтаний. Тем не менее в них поражает изобразительная мощь: широкие цветовые плоскости, простой и смелый рисунок, динамичная композиция. Поэт называл свои стихотворения так, как будто это подписи к живописным полотнам: «Помпей у пиратов», «Озеро Чад», «Капитаны», «Экваториальный лес» и т. п. Например, изображение жирафа полно живописной экспрессии, пусть даже в ущерб естествознанию:

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полёт.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

(«*Жираф*»)

Николай Гумилев совершил четыре путешествия в Африку, предварительно изучив множество книг о ней. Несмотря на то что русская интеллигенция была увлечена этнографией, экзотикой, Гумилев-африканист по возвращении был встречен в литературных кругах равнодушно и даже насмешливо, его рассказы об Африке, стихи и переводы абиссинских песен не воспринимались серьезно, к тому же события в России, Первая мировая война были невыгодным фоном для них. Автор переживал обиду, но не изменял своей «африканской страсти».

Современники отмечали неизжитую «детскость» в личности поэта. Он не спорил, поскольку считал свое детство счастливым и «до странности волшебным». Более того, по его «теории», каждый человек всю жизнь остается в своем истинном возрасте, независимо от паспорта. Себя он чувствовал навечно тринадцатилетним.

Недаром его ученица по «Цеху поэтов» Ирина Одоевцева в книге «На берегах Невы» передала слова поэта: «Ничто так не помогает писать стихи, как воспоминания детства. Когда я нахожусь в особенно творческом состоянии, я живу будто двойной жизнью: наполовину здесь, в сегодняшнем дне, наполовину там, в прошлом, в детстве».

В стихотворении «***Жизнь***» (не позднее 1911 года) Гумилев указал на происхождение своего понимания *детского* — от учения древнегреческого мудреца Гераклита, который уподобил всю историю человечества «играющему ребенку». Поэт развил классическое сравнение, вложив в образ идеи немецкого философа Ф. Ницше:

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

Автобиографические мотивы детства слышнее всего в стихотворении «***Детство***». Однако оно не подходит для чтения младших школьников. Последняя строфа:

Я за то и люблю затеи
Грозовых военных забав,
Что людская кровь не святее
Изумрудного сока трав, —

не может быть ни усечена, ни оставлена без серьезного комментария. Стирание границ между растительным, животным и человеческим царствами, давшее образ всеединого одухотворенного мира, — одно из открытий эпохи модернизма. В «Детстве» это открытие распространено и на войны, возвращающие человека в «детское» растительное царство. Эту странную строфу отчеркнул на полях гумилевской книги А. Блок: она вызвала его сомнение или несогласие.

Ребенок для Гумилева — соединительное звено природной эволюции (от царства растений к царству человека). Вместе с тем поэт предложил новое воззрение на детей — в крупнейших параметрах природы, цивилизации и всемирной культуры. До него ребенок рассматривался в параметрах личности, поколения, отдельной эпохи. Поэт скорректировал представление о детстве, замкнутое в европоцентризме: он включил в него экзотику Африки и Востока. Образ детства, традиционно связанный в русской литературе с образом родины, дополнен в его творчестве идеями и мотивами интернационального единства человечества. Дети разных народов и вер воплощают мудрость и благородство.

Движение поэта к детской литературе началось с отдельных публикаций «взрослых» стихотворений в детских изданиях. В жур-

нале «Галчонок» (приложение к журналу «Новый Сатирикон», 1911, № 8) появилось стихотворение «Рождество в Абиссинии», а стихотворения «Маркиз де Карабас», «Лесной пожар», «Капитаны» были отданы поэтом в сборник стихов для отрочества «Утренняя звезда» (1912). Стихотворение «***Маркиз де Карабас***» высоко оценил поэт-символист Вяч. Иванов именно как произведение для детей. В нем Гумилев заговорил на «пушкинском» языке («Мой первый друг, мой друг бесценный...»):

Мой добрый кот, мой кот учёный,
Печальный подавляет вздох,
И белой лапкою точёной,
Сердясь, вычёсывает блох.

Главный вклад Гумилева в детскую литературу — «африканская поэма» «***Мик***». Он начал писать ее в 1913 году, вернувшись в Петербург из последней поездки в Африку. Это большая эпическая поэма о маленьком негритенке, осиротевшем и попавшем в плен к абиссинцам. Приключенческая фабула поэмы построена на основе реальных событий — объединение абиссинцами разрозненных племен на месте некогда могучей Эфиопии.

Попытки опубликовать поэму во взрослых изданиях, предпринятые с весны 1914 года, ни к чему не привели, пока под Рождество 1917 года К. И. Чуковский не взял очередную редакцию поэмы для создаваемого им ежемесячного иллюстрированного приложения «Для детей» к журналу «Нива». Но и там публикация не состоялась, и только пятая глава под названием «Луи и Мик. Абиссинская сказка для детей» увидела свет в журнале «Аргус» (1917, № 9—10). Отдельную книгу с «африканской поэмой» читатели получили в 1918-м — в самом трудном году революции.

Реакция критиков на поэму была неоднозначной. Большинство выразило раздражение по поводу ее «буссенарщины», т.е. явного подражания Л. Буссенару — французскому автору приключенческих романов, который у взрослых не пользовался и сотой долей той огромной популярности, что имел у детей. Однако Гумилев имел в виду более сложную задачу, нежели развлечение читателей или обретение славы «массового» писателя. В 1914 году он читал поэму в Обществе ревнителей художественного слова и на ее примере доказывал, что единственная область, в которой еще возможно большое эпическое творчество, есть поэзия «экзотическая». Столкнувшись с непониманием со стороны членов Общества, поэт все же продолжал шлифовать произведение, при этом утрируя его «мальчишеский» тон.

В основе сюжета — детская игра в «царя обезьян». Игра развивается и на формальном уровне: мотивы лермонтовского «Мцыри», романа Дж. Р. Киплинга «Ким» и его же «Книги джунглей»,

шумеро-вавилонского эпоса о царе Гильгамеше и его друге Энкиду, который Гумилев впервые переводил с французского языка, и ряда других источников сплетаются в лироэпическое повествование о славной судьбе негритянского мальчика Мика, о подвигах и гибели его благородного друга — маленького француза Луи. Несмотря на драматические типажи и сюжетные конфликты, поэма оптимистична, мажорна. В ней даже нашлось место юмористическому смеху, что редкость для Гумилева:

Печальный, долгий, кроткий взор
Царевна подняла в упор
На гордого Луи и вдруг,
Вдруг прыснула... И все вокруг
Захохотали. Словно гром
Раздался в воздухе ночном:
Ведь хохотали все пятьсот
Огромных негров, восемьсот
Рабов, и тридцать поваров,
И девятнадцать конюхов.
Но подала царевна знак,
Все выстроились кое-как
И снова двинулись вперёд,
Держась от смеха за живот.

Ирония пронизывает большинство строф, но эпическая серьезность в поэме преобладает. Автор использовал прием романтической амбивалентности применительно к оценке героев: их можно воспринимать и как заигравшихся детей, и как действительных царей. Обезьянами выбран на царство десятилетний француз:

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

Ирония и серьезность здесь нераздельны. «Африканская поэма» должна была возвести в ранг эпического героя обыкновенного мальчишку и оправдать существование в мире высокой культуры поэтов, воспевающих благородство и доблесть детей. Буссенар — такой «поэт», журнал «Вокруг света» — собрание новых героических сказаний. Ребенок — царь обезьян (ироническое примирение с Ч. Дарвиным). К тому же он — христианский святой («Луи высоко, он в раю, / Там Михаил Архистратиг / Его зачислил в рать свою»). Автор предложил свою вариацию мифа о ребенке-царе. В черновиках поэмы Мик становится советником негуса Менелика (реального верховного правителя Абиссинии) и женится на черной принцессе.

Дарвиновская теория наконец перестает разрушать «старое», мифологическое миропонимание. Цельность достигается соединением научной теории с неомифом посредством двойного перекодирования — в коды всемирной культуры (шумерский эпос, «розовый» рай и т.д.) и в коды массовой детской литературы (тем самым и последняя обретает более высокое значение).

Помимо «африканской поэмы» есть у Гумилева «китайская поэма» для детей «***Два сна***» (1918), сохранившаяся не полностью. Рукопись была передана К. И. Чуковскому для публикации в детском издательстве, где затерялась. Сюжет поэмы прост: девочка Лай-Це и мальчик Тен-Вей, дети мандаринов (китайских чиновников), играют, шалят, читают стихи. От опасных поступков их бережет семейный дракон, а невинные проделки оправданы послом, беседующим с отцами. Посол провозглашает священную мудрость детской игры:

«Здесь, в мире горестей и бед,
В наш век и войн и революций,
Милей забав ребячьих — нет,
Нет глубже — так учил Конфуций».

Для детей Гумилев написал пьесу в стихах «***Дерево превращений***» (1918). В «индийской» истории о том, как звери съели чудесные плоды и превратились в людей, иронически переосмысляются ведическая философия перерождений, а также мысли героя Ницше — мудреца Заратустры — о превращении человеческого духа в верблюда, верблюда — во льва, а льва — в ребенка, о том, что человек больше обезьяна, чем иная из обезьян.

«Условия игры» разъяснены драматургом в Прологе: если плод съест черт — он превратится в мартышку, если звери — то в людей, а если человек — то в ангела. В финале факир, молившийся на волшебное дерево, превращается в ангела и улетает, а его место заступает обезьяна, спасшая последний плод для него. Обезьяна, научившаяся делать добро и молиться, начинает новый круг перерождений.

Вместо чудес зрители видят переодевания актеров, поэтому они поставлены перед романтическим выбором — верить, повинуясь магии театра, или придерживаться бытовой определенности.

Драматургический опыт Гумилева отличался смелостью: в детскую пьесу введены актуальные философские учения, показаны их связь и борьба, аллегорическое действие протекает по законам балагана, потешные персонажи воплощают идеи, обычно обсуждаемые интеллектуалами-взрослыми. Автор предельно упростил условия постановки и стиховую форму, так что пьесу с ее сложным подтекстом могли бы разыграть и дети.

В 1918 году Гумилев начал обдумывать грандиозный замысел: воссоздать в стихах географию всего земного шара, посвятив каждому континенту отдельный сборник, написанный определенным размером. Начал он, естественно, с Африки:

Цепи башен
И могил —
Дик и страшен
Верхний Нил.
<...>
У Нубийца
Мрачный взор
Он убийца,
Дерзкий вор.
<...>
Через овраги
И бурьян
Шли бродяги
В Омбурман.

«Не ходите, дети, / В Африку гулять», — такой иронический совет позднее даст читателям Чуковский.

Гумилев все дальше уходил от провозглашенного им акмеизма к иной эстетической системе, формировавшейся на фоне мировой войны и революции. В июне 1917 года поэт так описал текущий литературный процесс: «Мне представляется, что завершился великий период риторической поэзии, которой были поглощены почти все поэты XIX века. Сегодня основная тенденция состоит в борьбе за экономию слов... Новая поэзия ищет простоты, ясности и точности выражения. Любопытно, что все эти тенденции невольно напоминают нам лучшие произведения китайских писателей... Кроме того, повсюду наблюдается очевидное стремление к чисто национальным поэтическим формам». Эти прогнозы сбылись в отношении поэзии для детей 20—30-х годов.

Творческий путь Гумилева все дальше уводил его в область детства и детской литературы, но расстрел по ложному обвинению оборвал это движение. И все же значение поэта в детской литера-

туре весьма велико. «Детский» литературный процесс в XX веке находился под большим влиянием Музы Дальних Странствий поэта, путешественника и воина.

Сергей Александрович Есенин

Виднейший крестьянский поэт Сергей Есенин (1895—1925) входил в группу писателей-имажинистов, утверждавших пластичный, живой образ первоосновой искусства. Однако его творчество как явление гениальное не вмещается в рамки имажинистского течения.

«Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве», — заявлял Есенин. Искания, сомнения, боль поэта исходили из великого конфликта между Русью крестьянской и новой Россией, взбудораженной революцией и урбанизацией. В ранних стихах Есенина преобладает крестьянско-христианское мироощущение, для которого характерно одушевление всего живого («Все живое особою метой / Отмечаю я с давних пор...») и соединение человека, природы, неба и земли в ощущении Бога. Именно ранние стихи поэта по преимуществу вошли в круг детского чтения.

Детские годы Есенина прошли в обстановке традиционной народно-книжной культуры. В доме деда, где рос мальчик, читали Библию и Священную историю по субботам, нянька-приживальщица сказывала сказки, а захожие странники-богомольцы распевали духовные стихи. Дед выучил его читать в пять лет, а первые стихи мальчик складывал раньше восьми лет. Когда девятилетним он пошел в школу, багаж знаний и навыков уже был достаточным для восприятия светской литературы. Развитая наблюдательность в отношении природных явлений, которая обычно отличает растущих в деревне детей, обогащалась в его сознании фантазией: наблюдение тут же превращалось в образ. «Ночью луна при тихой погоде стоит стоймя в воде. Когда лошади пили, мне казалось, что они вот-вот выпьют луну, и радовался, когда она вместе с кругами отплывала от их ртов», — писал он о своем детстве. Вместе с тем склонность к тихому созерцанию сочеталась в мальчике с озорством и даже драчливостью.

В свое собрание сочинений Есенин включил восстановленные по памяти детские миниатюры «Вот уж вечер. Роса...», «Там, где капустные грядки...». Другие его детские стихи не сохранились. В крестьянской среде детское творчество редко входило в систему семейных ценностей.

На творческое становление Есенина повлияла его учеба в спасклепиковской церковно-учительской школе (Рязанская губерния).

Преподавание литературы в подобных школах включало в себя знакомство с той частью русской лирики, которая была проникнута религиозными мотивами. В основном это поэзия высочайшего художественного уровня — Державин, Ломоносов, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Майков, Тютчев и др. Будущие «народные» учителя должны были знать из школьного курса популярные в народе стихотворения Кольцова, Некрасова, Никитина, Сурикова. Эти и другие уроки придали ранним стихам Есенина тон, близкий к тону лирики, обычно печатавшейся в детских и народных изданиях.

Приехавший в Москву юный поэт нашел поддержку у Блока. Поначалу он зарабатывал корректурой в сытинском издательстве, которое специализировалось на массовом выпуске книг для народной и детской библиотеки. Недаром первым опубликованным стихотворением Есенина была «Береза», оно появилось в детском журнале религиозно-монархического направления «Мирок» (январь 1914 года). К 1916 году поэт составил сборник «Зарянка», куда включил уже опубликованные и новые стихи для детей (выпустить книгу ему так и не удалось). Этот сборник мог бы дополнить блоковский «Круглый год». Вообще идея круговорота жизни — от младенчества в «травном одеяле» до увяданья человека вместе с природой — была близка крестьянскому поэту. Главные чувства и нравственные идеи его ранней поэзии — милосердие, сострадание, благословение всего живого.

Круг есенинских стихов для детей сложился на протяжении 1913—1918 годов: «Береза», «С добрым утром», «Черемуха», «Топи да болота», «Нивы сжаты, рощи голы...», «Пороша», «Разгулялась вьюга», «Бабушкины сказки», «Вечер, как сажа...», «Прячет месяц за овинами...», «За рекой горят огни...», «По лесу леший кричит на сову», «Воробышки» («Поет зима, аукает...»), «Лебедушка», «Корова», «Лисица», «Табун», «Песнь о собаке», «Молотьба» и др. Это стихотворения о природе, людях и животных. Кроме того, выделяются стихотворения с религиозной тематикой: «Колокол дремавший...», «Пасхальный благовест», «Молитва матери». Детям адресован и рассказ «Бобыль и Дружок».

Стихи Есенина появлялись до Октября не только в «Мирке», но и в других детских журналах: «Задушевное слово», «Доброе утро», «Парус», «Проталинка», а также в альманахах. Его стихи наряду со стихами символистов и новокрестьянских поэтов, Саши Черного, М. И. Цветаевой, Д. Бедного представляли «новую русскую поэзию в образцах, доступных детскому пониманию», по словам составителя сборника «Зарницы. Чтец-декламатор для детей» (1923), включившего в него произведения этих авторов.

Ведущий лирический мотив ранней поэзии Есенина — умиленное созерцание жизни. Природа и человек пребывают в состо-

янии покоя, взаимосогласия. Крестьянский мир устроен Богом, и печать его присутствия лежит на всем: «Гляну в поле, гляну в небо — / И в полях и в небе рай...»

В своих ранних стихах поэт шел от традиций народной песенной лирики. Его образы достоверны благодаря теплоте и живости чувства. Лирический герой видит картину мира не внешним, а внутренним зрением, пропуская видимое через сердце. Отсюда — особая лексика, «очеловечивающая» природу:

А по́ двору метелица
Ковром шелковым стелется,
Но больно холодна.
Воробышки игривые,
Как детки сиротливые,
Прижались у окна.

Источник есенинских образов — народная речь, поэтичная в самой основе. Например, народная загадка развернута поэтом в целую картину:

Ах, и сам я в чаще звонкой
Увидал вчера в тумане:
Рыжий месяц жеребёнком
Запрягался в наши сани.

Поэт широко использовал принятые в народной лирике инверсии («чаще звонкой...»), постоянные эпитеты («белая береза»), олицетворения («Поет зима — аукает, / Зеленый лес баюкает...»). Его метафоры и сравнения легко воспринимаются именно благодаря их родству с народной образностью.

При этом Есенин необычайно свободно обращался с народным языком. В церковных книгах он с детских лет узнавал древний русский язык, отличающийся особой выразительной мощью. Большое влияние на формирование поэта оказали и духовные стихи:

За тёмной прядью перелесиц,
В неколебимой синеве,
Ягнёночек кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве.

Эта легкая для восприятия строфа построена весьма сложно. В общей метафоре сравниваются ночное небо и земля. Взгляд героя как бы переносит то, что привычно на земле (ягненок в траве), на небо. Поэт одновременно использует образность народно-поэтическую («небесные коровы», т.е. облака, питают своим молоком землю) и церковно-славянскую (агнец Божий). «Неколебимая синева» — это небесная твердь. Но гуляние ягненочка-ме-

сяца в небе дает движение самой неподвижности. Разбуженное воображение читателя может уловить в «голубой траве» неба искры, как от росы на земной траве лунной ночью. Несмотря на свою сложность, этот широкий метафорический образ доступен детскому воображению, которое также стремится к поиску соответствий, внешних и внутренних связей между отдельными частями окружающего мира.

В 1918 году Есенин публикует отдельным, хорошо оформленным изданием стихотворение ***«Исус младенец»***. Написано оно не позднее 1916 года. Это поэтическая история по мотивам духовных стихов, которые распевали богомольцы. В стихотворении говорится о младенце Исусе, отдавшем кашу птицам, о птицах, полетевших за хлебом и пшеницей для голодного Боженьки, о добром аисте, качавшем плачущего Исуса в своем гнезде, и о Богородице, по милости которой аист стал «Носить на завалинки / Синеглазых маленьких / Деток». Все образы здесь — Богородица, Исус, птицы — даны в соответствии с православно-крестьянским пониманием связи телесного и духовного.

Надо отметить, что Есенин порой резко расходился с церковным христианством, но именно в период самой искренней веры он создал стихи, вошедшие в хрестоматийный фонд русской детской поэзии.

«Сказка о пастушонке Пете, его комиссарстве и коровьем царстве», появившаяся в журнале «Пионер» в 1925 году, — отклик поэта на привлечение несовершеннолетних к партийно-колхозной работе. Автор с мягкой иронией описывает жизнь и мечты Пети: пастушонок счастливее со своим вечно разбредающимся стадом, чем в страшном сне — на общественном посту. Отметим, что политическая тема решена с «крестьянским уклоном»: народно-христианские мотивы создают подтекст, в котором и выражено авторское отношение, тогда как сам текст сплетен из бытовых мотивов. Так, мораль сказки заключается в словах березы — дерева, чей образ восходит к русской христианской символике и связан с детской поэзией XIX века:

Петя с кротким словом
Говорит коровам —
«Не хочу и даром
Быть я комиссаром».
А над ним берёза,
Веткой утираясь,
Говорит сквозь слёзы,
Тихо улыбаясь —
«Тяжело на свете
Быть для всех примером,
Будь ты лучше, Петя,
Раньше пионером».

Особая тема есенинской лирики — маленькие сироты и беспризорники. Ранние стихотворения «***Сиротка***», «***Побирушка***» отразили не только личное восприятие этого явления, но и даже в большей степени общий крестьянский идеал ребенка. Здесь сплетаются мотивы безвинных слез и скромных притязаний (нитки бус для Маши-сиротки, куска черствого хлеба для девочки-побирушки). Образ мира трактуется как неправедный, злой, жестокий — и празднично-веселый. Даже ненастная природа ополчается против сиротки, слезы стынут на ветру: «Я в награду твои слезы / Заморозил в жемчуга». Стихотворение «Побирушка» отличается большей поэтической силой благодаря тому, что разрешение конфликта героини со злым, равнодушным миром вынесено «за скобки», к читателю: «И стоит малютка, плачет / Под веселый, резвый смех».

В 20-х годах проблема детей-беспризорников, обозначившаяся с началом Первой мировой войны, обострилась до крайности. Есенин одним из первых написал о них (стихотворения «Папироснички» и «Русь бесприютная»).

Всего через три дня после посещения поэтом тифлисского коллектора для беспризорников была написана «***Русь бесприютная***». Она образует трилогию с «Русью уходящей» и «Русью советской» (все стихотворения появились в 1924 году). Есенина тянуло к беспризорным, он при всяком случае вступался за них[1], они же чувствовали его отношение и платили взаимностью — оберегали его.

«Я только им пою», — признавался поэт, подчеркивая, что детство и поэзия нераздельны:

Но если б встали все
Мальчишки чередой,
То были б тысячи
Прекраснейших поэтов.

Сочувствие к бесприютным и обездоленным сочеталось с пониманием тяжелейших социальных последствий беспризорности. Однажды Есенин увидел, как по Тверской улице в Москве шла неуправляемая толпа беспризорников. «Вот это сила. Вырастут — попробуйте справиться с ними. Посмотрите на них: в лохмотьях, грязные, а все останавливают и опрокидывают на дороге. Да это ж государство в государстве, а ваш Маркс о них не писал».

Поэзия Есенина — явление классической литературы: читатели всех возрастов, даже самые маленькие дети, на протяжении уже многих поколений находят в ней эстетическое удовлетворение.

---

[1] См.: *Вержбицкий Н.* Встречи с Есениным. — Тбилиси, 1961; *Бениславская Г.А.* Воспоминания о Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2.

Александр Иванович Куприн

А. И. Куприн (1870—1938) на протяжении всего творческого пути обращался к человеческим чувствам, не искаженным современной жизнью, и эмоциям животных. Эта позиция оставалась неизменной и в произведениях для маленьких читателей.

«Ты заметь, милая Ника, — говорит юной барышне ее собеседник в рассказе "***Ю-ю***" (1927), — живем мы рядом со многими животными и совсем о них ничего не знаем. Просто — не интересуемся. Возьмем, например, всех собак, которых мы с тобой знали. У каждой — своя особенная душа, свои привычки, свой характер. То же у кошек. То же у лошадей. И у птиц. Совсем как у людей...»

Ни один ребенок не останется равнодушным при чтении рассказанных в «Ю-ю» историй про удивительную, чуткую и ласковую кошку, про лошадей, нежно привязанных к своим седокам, про семейную жизнь гусей. Наблюдения над красивой и умной кошкой Ю-ю окрашены тонким лиризмом, благодарностью за ее преданность и за ту теплоту, которую вносит в жизнь человека общение с животными.

В рассказе «***Сапсан***» (1921) повествует о себе собака — «большой и сильный пес редкой породы». Образ могучей, осознающей свою силу собаки максимально приближен к человеческому. Сапсан, как и многие сильные люди, добродушен и терпим; ему «стыдно и жалко», когда обижают «маленьких и трусливых». Он даже философствует: «Говорят про нас: такая-то собака добра, такая-то — зла. Нет. Зол или добр, храбр или труслив, щедр или скуп, доверчив или скрытен бывает только человек. А по нему и собаки, живущие с ним под одной кровлей». Нежные отношения связывают этого громадного пса с Маленькой — так называет он дочку Хозяина. Когда приходит страшный миг — Маленькая оказывается в опасности, Сапсан загораживает ее своим телом, спасая от бешеной собаки.

Уроки преданности, взаимопомощи и любви дети получают и в других произведениях писателя. Так, в рассказе «***Барбос и Жулька***» (1897) два дворовых пса трогательно привязаны друг к другу, несмотря на разницу в характерах. Дети лучше взрослых понимают эту дружбу — ведь, по мысли писателя, «дети вообще стоят к животным гораздо ближе, чем это думают взрослые». Куприн считал, что такая душевная близость очень важна для полноценного нравственного развития ребенка. Порой это может даже способствовать излечению больного малыша, как произошло в рассказе «***Слон***» (1907).

В другом известном рассказе писателя — «***Белый пудель***» (1904) — мальчик совершает подвиг любви ради своего друга и кормильца —

ученого пуделя, с которым он и старый шарманщик дают представления, зарабатывая себе на жизнь. Симпатии автора целиком на стороне бедных уличных артистов, а не избалованного малыша Трилли и его истеричной матери. Ни Сергей, ни шарманщик не могут даже представить себе расставания с верным Арто, какие бы деньги ни сулили за него.

Драматична, полна напряжения сцена, где мальчик выручает из плена пуделя, украденного дворником по прихоти капризного Трилли: «Никогда в жизни мальчик не испытывал такого мучительного ощущения полной беспомощности, заброшенности и одиночества, как теперь». Автору удалось включить в напряженное действие даже природу. Природа, такая ласковая днем, кажется ему теперь тревожной и укоряющей — ведь он забрался на чужую дачу: «Все было страшно, таинственно, сказочно-красиво в саду, точно наполненном ароматными снами. На клумбах тихо шатались, с неясной тревогой наклоняясь друг к другу, словно перешептываясь и подглядывая, едва видимые в темноте цветы. Стройные, темные, пахучие кипарисы медленно кивали своими острыми верхушками с задумчивым и укоряющим выражением».

К концу прошлого века тема тяжелого детства становится одной из основных в русской реалистической прозе. К изображению тяжелого положения детей-рабочих обратились Куприн, Мамин-Сибиряк, Андреев, Серафимович и другие писатели. Каждый из них — в соответствии со своими творческими пристрастиями и пониманием общественных задач — раскрывал образ ребенка, лишенного нормального детства. При этом одни шли путем описания внешней среды, условий существования детей, другие сосредоточивали внимание на внутреннем состоянии своих маленьких героев.

Куприн в рассказе «***В недрах земли***» (1899) соединяет оба подхода к теме. В аду шахты и казармы живут рабочие, в том числе двенадцатилетний Васька. По контрасту с этим адом изображена прекрасная степная природа. Наивный деревенский паренек не знает, чему больше дивиться — грубым ли нравам казармы или «величине и сложности шахтенного дела». Шахта представляется ему даже чем-то сверхъестественным — обиталищем мрачных, чудовищных сил.

Как и в «Белом пуделе», юный герой оказывается способным на решительный поступок. Чистый душой, которой еще не коснулись «безобразный разгул и разнузданность шахтерской жизни», Васька не бросает на верную гибель в осыпающемся забое товарища. Это связывает их на всю жизнь крепкими узами. Гуманист Куприн не мог оставить своего героя, замученного ребенка, без какой-либо надежды — хотя бы на дружбу и понимание.

Жизненную подлинность многих произведений Куприна отмечал К. Г. Паустовский, говоря, что писатель не извлекал свои рас-

сказы из мира вымысла и поэзии. «Наоборот, он открывал в реальности поэтические пласты настолько глубокие и чистые, что они производили впечатление свободного вымысла».

Алексей Михайлович Ремизов

А. М. Ремизов (1877—1957) имел у современников славу чудака и при этом отменного прозаика. Его уникальное восприятие мира и речевое мышление были воспитаны сказками кормилицы, простонародным московским говором, а также древнерусскими рукописями и церковными книгами, наконец, русской классической прозой. Проза Ремизова относится к литературному направлению, берущему начало в фантастике Гоголя. Жанры, выбранные Ремизовым, были необычны для современной литературы — апокрифы, сказки, грамоты и прочее, что восходило к древней и средневековой словесности. При этом сам автор подчеркивал: «Я никогда не копировал и не стилизовал... само выбиралось, что было в веках, под мою руку и шло к моей руке. В сказках я продолжал традицию сказочников, а в письме — книгописцев».

Дебютом писателя явился сборник сказок «***По́солонь***» (1907) — самая светлая, жизнеутверждающая из книг писателя. Максимилиан Волошин писал в рецензии на эту книгу: «Ремизов ничего не придумывает. Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи. Искусство его — игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов».

Автор и сам говорил: «Моя "По́солонь" — ведь это не выдумка, не сочинение — это само собой пришло — дыхание и цвет русской земли — слова». Ведущая идея книги выражена автором в предисловии к редакции 1930 года: «Волшебная Россия — земляная — подземная — надземная — была, есть и будет, пока светит солнце над большой русской землей, и не раз скажется она в слове, пока жива человеческая речь и смотрят на мир детские глаза».

Книга выстроена как путешествие по временам года, по Солнцу, отсюда и слово «по́солонь». Начинается год весной, как встарь; оканчивается «Медвежьей колыбельной песней» — глубокой зимой. Основой сюжетов и образов служат детские игры, песенки и сны, взрослые обряды, приметы и поверья, загадки, пословицы и поговорки. Например, в сказке «Красочки» воспроизводится старинная игра: Ангел с колокольчиком и Бес с колотушкой разбирают себе красочки-цветочки. По правилам игры, если засмеются Ангеловы цветочки на ужимки Беса, повторенные его цве-

точками, — идти им к Бесу. В сказках-играх действуют персонажи, которые ведут себя как дети; автор описывает игру именно так, как она течет в воображении детей, перевоплотившихся в гусей-лебедей, в кошек и мышек, в синие и белые цветочки, в Ангелов и Бесов (сказки «Красочки», «Кошки и мышки», «Гуси-лебеди»).

Народным обрядам писатель вернул их священный поэтический смысл, соединив обряд со всем кругом единой жизни природы и людей. Обряды чаще всего изображаются через детское сознание. Например, один из зимне-весенних обрядов — сжигание Костромы — Ремизов изображает как большой детский праздник, разгорающийся на зеленеющем лоне земли. Кострома ожила, имя ее обрело значение и образ: «Идет она по талым болотцам, по вспаханным полям, да где-нибудь на зеленой лужайке и заляжет; лежит-валяется, брюшко себе лапкой почесывает, брюшко у Костромы мяконькое, переливается» («Кострома»).

В «По́солони» есть и рассказы о детях, например о неугомонном мальчишке Петьке и его благочестивой бабушке («Богомолье», «Змей»), о малышке Аленушке («Медведюшка»). Рассказы отчасти напоминают реалистическую мемуарную прозу, отчасти — те же фантастичные ремизовские сказки.

Особое место занимает сказка «***Зайка***»: в ней появляются герои, которые перейдут потом в цикл-продолжение «***К Морю-Океану***» (1910—1913). Это некая совсем маленькая Зайка и ее наперсник Котофей Котофеич. Сказка — одна из лучших в сборнике; она представляет собой поэму в прозе о раннем детстве, проходящем как один прекрасный сон — среди живых игрушек, неведомых чудных зверей, под неусыпной опекой старого кота. Ремизов был мастер придумывать героев и их имена, а в этой сказке он собрал, пожалуй, самую большую коллекцию: страшная Буроба с огромным мешком; Червячок, то раздувающийся, то снова опадающий и исчезающий в маленькой ямке; Кучерище, поедающий игрушки; гадкий Зародыш в фонарике; Чучело-Чумичело, до обеда ходящий на голове, и прочие загадочные существа.

В цикле-продолжении оказывается, что это Котофей Котофеич водил Зайку и всех остальных «по́солонь». Он же поведет к Морю-Океану других детей — Алалея и Лейлу. Их путешествие будет опасным и долгим, от сказки к сказке; «мышиными норами, змеиными тропами» доберутся они до цели. Сказки цикла «К Морю-Океану» более подходят для детей младшего школьного возраста.

Современный автору русский фольклор стал материалом для сказок-переложений, вошедших в сборник «Докука и балагурье» (1914).

В 10-х годах Ремизов стал осваивать фольклор народов Сибири, Кавказа, Тибета. Вспоминая позже об этом увлечении, он писал: «Мне пришло на мысль выразить русским голосом — самым в мире свободным и громким по мечте своей — голос народов все-

го мира, народов отверженных, "диких", затесненных, обиженных, погибающих и погибших. Пусть прозвучит по-русски их заветное на всеобщем суде!»

В дальнейшем география интересов писателя еще расширилась. В большую рукописную книгу ***«Павлиньим пером»*** (50-е годы) он постепенно собрал «переговоренные» русскими ладами сказки и назидательные истории Востока — монгольские, тибетские, санскритские, арабские, татарские. Включены в эту книгу и русские апокрифы, пришедшие из Азии. Интересно сравнить русскую сказку «Волк и семеро козлят» с кабильской сказкой «Коза» (Кабилия находится в Северной Африке). В кабильском варианте вместо волка действует шакал, «козят» всего двое, а коза, поймав шакала, тут же упустила его. В современных изданиях для детей выходят «тибетские» сказки Ремизова о зайце. Шакал и заяц — традиционные в восточном животном эпосе герои, основная роль которых — обманывать, плутовать; их проделки и составляют канву сюжетов.

В эмиграции Ремизов написал художественные мемуары о детстве — книгу «Подстриженными глазами» (1933—1946).

Алексей Михайлович Ремизов, несомненно, оказал огромное влияние на дальнейшее развитие сказочного жанра. Ближайшими его учениками были Н. М. Кодрянская — детская сказочница, жившая в США, и А. Н. Толстой.

Алексей Николаевич Толстой

А. Н. Толстой (1883—1945), прозаик, драматург и публицист реалистического направления, получил первое признание читателей после выхода его сборника прозы ***«Сорочьи сказки»*** (1910).

«Все русское знал и чувствовал, как очень немногие», — сказал об А. Толстом Бунин. «Сорочьи сказки» он охарактеризовал как «ряд коротеньких и очень ловко сделанных в "русском стиле", бывшем тогда в моде, пустяков» и добавил: «Они были написаны не только ловко, но и с какой-то особой свободой, непринужденностью (которой всегда отличались писания А. Н. Толстого)». Действительно, книга представляет собой серию отличных набросков на темы фольклора, которым еще только предстоит стать частями целой картины. Эти наброски не имеют собственной внутренней идеи, их форма не завершена, а язык откровенно стилизован. Однако чтобы написать их, Толстой несколько лет изучал сказки, мифы, песни, древнейшие рукописи — судебные акты XVII века, сочинения вождя старообрядцев Аввакума, учился у знатоков фольклора — писателей Максимилиана Волошина, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова, читал исследования ученых-фольклористов, вслушивался в современную речь. В итоге: «Я начал понимать, в чем секрет языка».

В 1923 году при переиздании своих ранних произведений Толстой выделил два цикла: «***Русалочьи сказки***» (с волшебно-мифологическими сюжетами) и «***Сорочьи сказки***» (о животных). Оба цикла предназначались взрослым, но среди этих «взрослых» сказок немало таких, которые находят отклик у маленьких читателей.

Сказками все эти произведения можно назвать лишь условно: они сочетают в себе признаки страшной или смешной былички, рассказа и сказки. К тому же писатель вольно обращался с поверьями и сказочными сюжетами, позволяя себе иногда их просто выдумывать и стилизовать под народный сказ.

Нередко повествование в толстовских сказках ведется в настоящем времени, тем самым подчеркивается реальность фантастических героев и событий. Да и случившееся в прошлом благодаря уточняющим деталям представляется достоверным, недавним событием («У соседа за печкой жил мужичок с локоток», — начинается сказка «Звериный царь»). Действие может разворачиваться в избе, в овине, на конюшне, в лесу или поле — там, где обитают русалка, полевик, анчутка, овинник и прочие языческие духи, которыми так богаты русские мифы. Эти существа и есть главные герои сказок: помощники и вредители для людей и домашних животных.

Близкое соседство одомашненного мира с таинственной дикой природой влечет за собой противоборство. Дикий кур, испытав мужика, награждает его червонцами (сказка «Дикий кур»). «Хозяин» (домовой) ночью пугает лошадей и уводит вороного жеребца, но козел — лошадиный сторож — побеждает домового (сказка «Хозяин»). Иногда Толстой дает подробный портрет мифологического героя — как в сказке «Звериный царь»: «Вместо рук у царя — лопухи, ноги вросли в землю, на красной морде — тысяча глаз». А иногда намеренно опускает все детали описания, чтобы раздразнить воображение читателя; так, о диком куре известно только, что у него «под крылом сосной пахнет». Внешность служит автору лишь дополнительным средством обрисовки характера каждого из фантастических персонажей.

Отбирать «русалочьи» сказки для детского чтения нужно осторожно, с учетом индивидуальной психики детей; лучше предлагать наиболее простые из них и с хорошим финалом.

В цикле «Сорочьи сказки» повествуется в основном о птичьем и зверином царствах, хотя героями некоторых историй являются люди, есть также сказки о муравье, о грибах, о домашней утвари. Самая большая во всем сборнике сказка — «Синица». Это эпически развернутое повествование, со множеством исторических деталей. Драматическая история княгини Натальи — целое полотно в сравнении с остальными сказками-набросками.

В целом «сорочьи» сказки более непритязательны, чем «русалочьи», с более легкой, немного насмешливой интонацией пове-

ствователя, хотя в подтексте иногда обнаруживается «взрослая» глубина содержания (например, в сказках «Мудрец», «Гусак», «Картина», «Синица»). Значительная часть «сорочьих» сказок интересна детям. В отличие от множества литературных сказок они не назидательны, а только развлекательны, но развлекательны по-особому: в обычных для сказок о животных ситуациях раскрывается внутренний мир героев. Привычные для народной сказки диалоги, похожие на поединки, у Толстого служат поводом показать свое мастерское владение русской речью.

Слишком серьезное отношение к сказке-байке, выдуманной ради забавы, невозможно для Толстого с его здравым, реалистичным отношением к жизни. В стилизацию народной сказки писатель вводит ироническую пародию, тем самым подчеркивая разницу между народной сказкой и своей собственной, авторской. Его насмешливый тон даже грустным финалам придает веселье. В качестве примера приведем сказку «***Заяц***» (1909). Сюжет ее типично фольклорный: заяц спасается от волка с помощью доброй заступницы — бабушки-сосны. Все три героя оказываются в драматическом положении: в буран старая сосна падает, до смерти зашибает серого волка, а заяц, оставшись в одиночестве, горюет: «"Сирота я, — думал заяц, — была у меня бабушка-сосна, да и ту замело..." И капали в снег пустяковые заячьи слезы». Внутренняя речь, да еще и психологически насыщенная, сама по себе смешна, если ее произносит такой герой, как заяц. Слово «пустяковые» относится и ко всей печальной истории.

«Пустяковость» ранних сказок Толстого не мешает им быть полезными для детей. Писатель предложил читателям норму здоровых эмоциональных переживаний, простым и чистым языком рассказал о том, что природа наивна и мудра; таким же должен быть и человек.

Помимо «русалочьих» и «сорочьих» сказок у Толстого есть еще сказки, а также рассказы для детей: «Полкан», «Топор», «Воробей», «Жар-птица», «Прожорливый башмак» и др. Они особенно интересны маленьким читателям, потому что кроме достоинств «Сорочьих» или «Русалочьих сказок» обладают специфическими качествами литературы для детей. Птицы, звери, игрушки, рисунки одушевлены и очеловечены в них так, как это происходит в детском воображении. Многие мотивы связаны с наивными детскими страхами. Например, игрушки боятся страшной картинки, лежащей под комодом; «рожа с одними руками», что нарисована на ней, убежала и прячется в комнате — от этого всем еще страшнее (***«Прожорливый башмак»***, 1911). Характерна для детского мышления и критика чужого поведения через подчеркнутое действие, жест. Улетела глупая птичка от царевны. Великан за ней гонится, «через овраг лезет и на гору бежит, пыхтит, до того устал — и язык высунул, и птичка язык высунула». А между тем царевна

Марьяна «привередничала, губы надула сковородником, пальцы растопырила и хныкала: "Я, нянька, без кенареечной птички спать не хочу"» (*«Жар-птица»*, 1911).

Эти сказки и рассказы — своего рода «представлёныши», в которые играют дети (сказка «Снежный дом»). Пожалуй, самый лучший в художественном отношении «представлёныш» — рассказ *«Фофка»* (1918). Если в других сказках и рассказах Толстой передавал точку зрения на мир какого-нибудь зверя или нечистой силы, то здесь он ведет повествование от имени ребенка. Смешная игра брата и сестры в страшных «фофок» (цыплят, нарисованных на полоске обоев) показана изнутри детского мира. В причудах детей есть скрытый от взрослых смысл. Детская комната населяется оживающими ночью «фофками» — затем, чтобы дети могли их победить, приколов всех до единого особыми (купленными у «госпожи Пчелы»!) кнопками.

Толстой обращался к детской теме не только в раннем творчестве, но и позже, в 20—30-х годах.

Сказки А. М. Ремизова, А. Н. Толстого и других писателей рубежа веков играют огромную роль в синтезе детской культуры и народного творчества.

ДЕТСКИЕ ЖУРНАЛЫ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В конце XIX века детские журналы демократизируются, обращаясь к читателям из рабочих семей. Публикуются произведения писателей-реалистов — сильные по эмоциональному воздействию и социальной направленности рассказы, повести, очерки, стихотворения.

Продолжает выходить вплоть до 1917 года один из самых заметных долгожителей среди детских журналов этого периода — **«Задушевное слово»** (1876—1917, с трехлетним перерывом). В этом журнале сотрудничали такие широко известные авторы, как Л. Чарская, К. Лукашевич, Т. Щепкина-Куперник, А. Пчельникова. Правда, демократическая критика относилась к «Задушевному слову» скептически, называя его «гостинодворским» изданием, проповедником убогих обывательских представлений.

Другой популярный журнал — **«Игрушечка»** (1880—1912) — предназначался только для маленьких. Издавала его Т. П. Пассек. За свою довольно длительную жизнь журнал напечатал множество произведений современных русских писателей, известных и малоизвестных. В каждом номере помещались сказки, занимательные рассказы, стихи, биографии знаменитых людей, природоведческие очерки. Кроме того, в журнале были отделы «Игры и ручной труд», «У рабочего стола». Специальный раздел «Для малюток» печатался более крупным шрифтом.

Каждые две недели выходил журнал **«Светлячок»** (1902—1920), редактором и издателем которого был писатель А. А. Федоров-Давыдов. Предназначался этот журнал детям младшего возраста. Большая часть его материалов носила чисто развлекательный характер, что вызывало нарекания демократической критики. Сильной стороной этого издания признавались его многочисленные приложения — игры, забавные игрушки, поделки, которые должны были изготавливать сами дети.

Великолепно иллюстрированным изданием для детей среднего возраста был журнал **«Тропинка»** (1906—1912). В оформлении его принимали участие такие известные художники, как И. Билибин, М. Нестеров. С самого начала в журнале сотрудничали А. Блок, К. Бальмонт, А. Ремизов. На его страницах часто появлялись фольклорные сказки, легенды, былины в обработке писателей.

Для детей среднего и старшего возраста издавался журнал **«Маяк»** (1909—1918). Был в нем и специальный отдел для маленьких. Редактировал журнал И. И. Горбунов-Посадов — писатель, последователь идей Льва Толстого. И сам Толстой предоставлял свои детские произведения этому изданию. Демократическая идеология привлекала к журналу соответствующих авторов. В нем печатались, например, Н. К. Крупская (рассказы «Мой первый школьный день», «Лёля и я»), Демьян Бедный и ряд авторов близкого им направления. Новаторскими для детской журналистики стали рекомендательно-библиографический отдел и раздел «Письма наших читателей и ответы на них», печатавшиеся в «Маяке».

МАССОВАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Во второй половине XIX — начале XX века бурный рост массовой детской литературы приобрел поистине катастрофический характер. Причин этого негативного процесса было несколько. Во-первых, усилился коммерческий интерес к книгоиздательству для детей, что было связано с развитием российского капитализма. Во-вторых, еще в 60-х годах развернулось жесткое цензурирование детской литературы демократического направления (запрещены «Детский мир» Ушинского, русские народные сказки, изданные для детей Афанасьевым). Книга «Для чтения. Сборник повестей и рассказов, стихотворений и популярных статей для детей» (1866) известных суфражисток Е. И. Лихачевой и А. И. Сувориной была названа «нигилистической», их перевод «Путешествия к центру Земли» Ж. Верна также подвергся санкциям. Лучшие образцы детской литературы создавались писателями, далекими от официальной идеологии, что мешало их выходу к читателям.

В-третьих, негативно сказалось возросшее влияние казенной педагогики на детскую литературу. В 80-х годах система народного образования сковывается рядом реакционных законов, церковь и политическая цензура выполняют роль «узды свободомыслия». Детская литература становится орудием политики и идеологии. Желая видеть в произведении максимально насыщенное казенной моралью содержание, руководители народного образования проявляют снисходительность к низкому художественному качеству. Детская книга превращается в дидактическое пособие, теряет эстетическую ценность.

Указ о раздельном обучении узаконил социальное расслоение детей, что повлекло за собой образование нескольких псевдолитератур, предлагающих «кухаркиным» детям одну модель жизни, а дворянским — другую. Один из примеров — сказка «Кукольный бунт» А.А.Федорова-Давыдова, с ее буржуазно-мещанской моралью. Главные герои сказки, дети Таня и Боря, — ужасные злодеи, с точки зрения «людишек» разного кукольного звания. Куклы организуют заговор, чтобы судить детей за отломанные головы, оторванные хвосты, расплавленных оловянных солдатиков и прочие страшные преступления. Сказка должна научить «господ» Таню и Борю гуманно обращаться с подвластными им игрушками. В свою очередь маленькие читатели низкого происхождения могут найти в этом произведении поучительные примеры из жизни честного бедняка, который дорожил каждой игрушкой и даже с помощью игрушки и шарманки поднял на ноги внука — нынешнего учителя «господина» Бори. Оригинальный сюжет опошлен лицемерной моралью, герои-люди в психологическом плане мало чем отличаются от кукол, плохо скопированный с разговорной речи язык только усиливает впечатление фальши этой сказки. Впрочем, сказка возвращается: по ее мотивам ныне ставят спектакли для малышей.

Ревнители воспитания в духе «чистой детской» охраняли детей от малейшего намека на трагические стороны жизни, боялись «излишнего реализма», всякого свободного от внешнего контроля чувства. Вкус и мораль обывателей стали общепринятым мерилом литературы для детей. Произведения больших писателей вытеснялись книгами К.В.Лукашевич, А.А.Вербицкой, В.П.Желиховской и др. Вместе с тем «массовые» писатели, не обладая цельным, глубоким мировоззрением, легко заимствовали модные идеи, подчас опасные для юных читателей. Так, Желиховская пропагандировала оккультно-эзотерическое учение.

Писатель Ю.Н.Тынянов вспоминал о дореволюционной детской литературе, в которой «не было детей, а были только лилипуты», о поэзии, которая «отбирала из всего мира небольшие предметы в тогдашних игрушечных магазинах, самые мелкие подробности природы: снежинки, росинки, — как будто детям пред-

стояло всю жизнь прожить в тюремном заключении, называемом детской, и иногда только глядеть в окна, покрытые этими снежинками, росинками, мелочью природы... Улицы совсем не было, как будто дети жили только на даче, у взморья, таская с собой синие ведерки, лопатки и другую рухлядь. Поразительное противоречие было между действительными детскими играми, всегда преследовавшими какую-то определенную цель, достижение которой вызывало страсти, споры и даже драки, и этим бесцельным времяпровождением лилипутов» (очерк «Корней Чуковский»).

Массовая литература первых десятилетий XX века породила настоящий фено́мен, имя которому **Лидия Алексеевна Чарская** (1875—1937). Под этим псевдонимом актриса Александринского театра Л. А. Чурилова написала около 80 книг для детей и юношества. Чарскую боготворили юные читатели всей России. Два журнала для младшего и старшего возраста издательства М. Вольфа питались «задушевностью» этой сентиментальной писательницы, печатая на своих страницах ее стихи и рассказы, сказки и пьесы, повести и романы. Однако еще в 1912 году К. Чуковский в одной из своих критических статей с блеском доказал, что Чарская — «гений пошлости», что в книгах ее все «машинное» и особенно плох язык. Нынешние переиздания Чарской не вернули ей былой популярности.

И все-таки нельзя не признать большого влияния Чарской на детей и подростков той эпохи. Л. Пантелеев вспоминал о своем «горячем детском увлечении этой писательницей» и изумлялся тому, что много лет спустя его постигло глубочайшее разочарование, когда он сел перечитывать какой-то ее роман: «Я просто не узнал Чарскую, не поверил, что это она, — так разительно несхоже было то, что я теперь читал, с теми шорохами и сладкими снами, которые сохранила моя память, с тем особым миром, который называется Чарская, который и сегодня еще трепетно живет во мне. <...> И вот я читаю эти ужасные, неуклюжие и тяжелые слова, эти оскорбительно не по-русски сколоченные фразы и недоумеваю: неужели таким же языком написаны и "Княжна Джаваха", и "Мой первый товарищ", и "Газават", и "Щелчок", и "Вторая Нина"?.. Так и живут со мной и во мне две Чарские: одна, которую я читал и любил до 1917 года, а другая — о которую вдруг так неприятно споткнулся где-то в начале тридцатых...» А далее детский писатель, вопреки профессиональному развенчанию кумира, признался все-таки в неизменной любви и благодарности Чарской «за все то, что она мне дала как человеку и, следовательно, как писателю тоже».

Несмотря на примитивность литературной техники, именно Чарская создала образ, ставший детским символом эпохи 1900—1910-х годов, в романе «***Княжна Джаваха***» (1903), за которым

последовали и другие произведения с той же героиней. В образе юной горянки княжны Джаваха Кавказ и столичная Россия образовали весьма привлекательный союз. В сравнении с Диной из толстовского «Кавказского пленника» княжна Джаваха — идеальная героиня совсем другого типа: она аристократка по рождению и духу, вместе с тем она скромна, к тому же умеет пользоваться свободой и принимать ограничения жизни с одинаковым достоинством. Джаваха противопоставлена другим персонажам Чарской — феям и королевнам. Она — «реальная» девочка, действующая то на экзотическом фоне своих родных гор, то в обстановке самой что ни на есть обыденной — закрытого института. Но она приходит на помощь как фея и держится с изысканной простотой как настоящая королевна. В горской «дикости» княжны угадывается будущая петербургская «цивилизованность»; лучшая ученица умеет обуздать свои страстные чувства и посвятить себя служению другим. Она «зашифрована», в ней есть тайна.

Впервые в России герой детской книги стал культовым персонажем поколения. Важно, что это оказался не герой, а героиня: в детской литературе активизировалась гендерная проблематика, изменился тип девочки-героини и связанная с этим типом сюжетика. О ней слагала стихи юная Марина Цветаева («Памяти Нины Джаваха» (1909). Смерть княжны Джаваха ознаменовала конец целой эпохи, поклонники «нашли» ее могилу и приносили на нее цветы.

Несмотря на все нападки, писательница пережила свою эпоху, а дети советских поколений продолжали тайком читать ее произведения. Популярные книги были изъяты из библиотек, давно исчезли из магазинов, но дети не хотели с ними расставаться. В 1940 году один из педагогов писал: «В шестом классе ходит по рукам книга, собранная тщательно по листочкам и вложенная в папку. Ходит от девочки к девочке, бережно передается из рук в руки "Княжна Джаваха" Чарской. В том же классе гуляют растрепанные, засаленные от долгого употребления выпуски Шерлока Холмса. Это "сокровище" мальчиков». Подобные сокровища передавались по наследству. Известная исследовательница детской литературы Е. Е. Зубарева (1932—2004) вспоминала, как в детские годы зачитывалась книгой Чарской, переписанной от руки ее матерью, когда та была еще школьницей.

Читая сегодня, к примеру, сказки Чарской из сборника «Сказки голубой феи» (1907) — «Живая перчатка», «Царевна Льдинка», «Дуль-Дуль, король без сердца», «Три слезинки королевны» — можно хотя бы отчасти понять природу ее феноменального успеха. По-видимому, Чарской удалось, используя только штампованные приемы, выразить собственную, не заимствованную веру в добро. Ее сказки действительно дышат наивной сентиментальностью, часто невозможно слащавы, но при этом способны отве-

чать добрым чувствам читателя и даже ставить перед ним достаточно серьезные вопросы нравственности.

Массовая детская книга процветала и за рубежом, откуда в Россию широким потоком шла литература, не опасная с точки зрения цензуры, но вредная для настоящего духовного развития детей. Дешевые переводные книжки заполонили российский рынок на рубеже веков, их трафаретная форма служила образцом для отечественных ремесленников от литературы.

Впрочем, есть примеры использования таких образцов создателями ныне классических книг для детей. Так, Чуковский, беспощадно расправлявшийся с литературой «для дикарей» в критических статьях, затем возьмет арсенал ее штампов и создаст на их основе ряд сказок-пародий на буржуазно-мещанское чтиво.

Польза «массовых» книг для дальнейшего развития детской литературы состояла в окончательной дискредитации художественных приемов, превратившихся в штампы, и в подготовке к решительному обновлению искусства для детей.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20—30-х ГОДОВ В СССР

20-30-е годы XX века — период возвращения на очередном историческом витке к модели огосударствленной культуры; недаром появились выражения «советское искусство», «советский писатель», «социалистический реализм». Вера в строительство коммунизма в разоренной стране была явной утопией, но эта вера породила выдающуюся литературу, в том числе и детскую.

Писатели, осознававшие себя гражданами уникальной страны, воодушевлялись тем, что прекрасный новый мир будет построен не по законам политэкономии, подобно уходящему в прошлое капитализму, а по законам искусства, которое должно проникнуть в глубины сознания грядущих поколений, воспитать «нового человека». Утопический авангардизм охватывал в 20-е годы многих литераторов, художников и педагогов. Так, пионеры принялись читать роман-утопию А.Богданова «Красная звезда», написанный еще в 1908 году и раскритикованный «старыми» интеллигентами. Фантаст изобразил марсианский «Дом детей»: там не делают различий между детьми по возрасту и полу, там считают дефектом воспитания слово «мое» в устах ребенка, а мальчика, ударившего лягушку палкой, в назидание бьют той же палкой. Семьи в марсианском обществе нет, ее заменяет коммуна; родители, иногда посещающие «Дом детей», становятся на время воспитателями для всех. Цель воспитания — изжить в детской душе «атавистические» чувства индивидуализма, личной собственности и привить чувство единства с коллективом. Результат воспита-

ния ясен из призыва мальчика бросить на освоение Венеры тысячи людей: «Пусть девять десятых погибнет... лишь бы была одержана победа!» Явные отголоски богдановской утопии слышны на страницах пионерской периодики 20—начала 30-х годов.

Наряду с радикалистскими тенденциями в литературе продолжает развиваться реалистическое направление. Оно тяготеет к эпическому изображению эпохи и народа, а в эпосе сохраняются традиционные духовные основы, прежде всего христианские.

Вопрос о христианстве на страницах советских книг 20-х годов решался не без колебаний. С одной стороны, велась агрессивная антирелигиозная пропаганда. С другой, некоторые авторы, принимавшиеся за пропаганду, вспоминали о детской вере с таким теплым чувством, что их отрицания Бога звучали фальшиво. Ценнейшее качество русской литературы раннего советского периода заключается в сохранении основы религиозного мировосприятия некоторыми писателями, создателями «пролетарской», т.е. атеистической по декларируемому принципу культуры.

Нередко детской литературой занимались писатели и редакторы, доверявшие так или иначе своему религиозному чувству. Алексей Еремеев (псевдоним — Л. Пантелеев) в автобиографической книге «Я верую», вышедшей только в 1991 году, назвал некоторых из них: Самуил Маршак, Тамара Габбе, Евгений Шварц, Вера Панова, Даниил Хармс, Александр Введенский, Юрий Владимиров. О себе же сказал: «Язык, на котором я пишу свои книжки, — эзопов язык христианина». С ними работали, дружили, нередко помогали им в беде убежденные атеисты (например, Лидия Чуковская и Иван Халтурин).

Пожалуй, наиболее открытое приобщение детей новой страны к христианскому этосу состоялось благодаря **Александру Неверову** (1886—1923). Бывший сельский учитель, принявший большевизм «с крестьянским уклоном», создал повесть ***«Ташкент — город хлебный»*** (1923). По сюжету двое детей отправляются из Поволжья в полусказочный Ташкент за хлебом для семьи, их ждет мученический путь и воздаяние — одному «хорошая» смерть, другому — жизнь и два пуда хлеба, привезенные домой, — на еду и на посев. Эта малая эпопея — литературный памятник беспризорным детям, жертвам страшного голода начала 20-х годов, и вместе с тем она во множестве мотивов развивает традиции апокрифических «хожений».

Этика Неверова имеет общее с этикой Андрея Платонова — автора «взрослой» повести «Котлован» (1930): оба писателя проверяли мечту о «городе хлебном» вопросом, смогут ли жить в нем дети. Есть общее и с этической позицией Аркадия Гайдара: упование на нравственное самостоянье ребенка, на его почти сказочную силу, способную спасти мир от гибели.

Идея «века ребенка», питавшая энтузиазм деятелей детской литературы рубежа веков, в 20—30-е годы себя изжила, как и

всякая утопия, и привела педагогов, художников, литераторов, да и общество в целом (и в России и на Западе[1]) к трагическому тупику.

В 30-х годах пестрота художественных тенденций сменилась единым «социалистическим реализмом» — творческим методом, предполагавшим, что писатель добровольно следует идеологическому канону изображения действительности. Ранний соцреализм исключал тему дореволюционного детства. На это обстоятельство обратила внимание литературовед М. О. Чудакова: «В дело замены "старой" России "новой" входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое — тема д е т с т в а (разрядка автора. — *И. А.*)... в 20-е годы для многих оказалась под запретом. "Детство Никиты" Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, "оправданное" его возвращением, снисходительно помещенное в тот несовременный ряд, который открывался "Детскими годами Багрова-внука"; "Детство" Горького было "оправдано" ужасами этого детства; "Детство Люверс" Пастернака было вызовом, почти загипнотизированно принятым критикой...»[2].

Едва освободившись от монархической цензуры, детская литература подпала под контроль и управление Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) и других советских партийно-государственных органов. В конце 20-х годов были разработаны «Основные требования к детской книге», практически имеющие

---

[1] В начале 30-х годов австрийский психолог К. Г. Юнг, прежде чем покинуть Германию, резко обрушился на германских педагогов, видевших свою цель в воспитании личности: «Возгласами ликования приветствует итальянский народ личность дуче, другие народы стенают, оплакивая отсутствие великих фюреров. Тоска по личности стала настоящей проблемой... Зато furror teutonicus (тевтонская ярость. — *И. А.*) набросился на педагогику... откопал инфантильное во взрослом человеке и тем самым превратил детство в столь важное для жизни и судьбы состояние, что рядом с ним творческое значение и возможности зрелого возраста полностью отошли в тень. Наше время даже чрезмерно восхваляется как "эпоха ребенка". Этот безмерно разросшийся и раздувшийся детский сад равнозначен полному забвению воспитательной проблематики, гениально предугаданной Шиллером. <...> Как раз наше современное педагогическое и психологическое воодушевление по поводу ребенка я подозреваю в бесчестном умысле: говорят о ребенке, но, по-видимому, имеют в виду ребенка во взрослом. Во взрослом застрял именно ребенок, *вечный ребенок, нечто все еще становящееся, никогда не завершающееся, нуждающееся в постоянном уходе, внимании и воспитании* (курсив автора. — *И. А.*). Это часть человеческой личности, которая хотела бы развиться в целостность. Однако человек нашего времени далек от этой целостности, как небо от земли».

Таким образом, «век ребенка» в Европе закончился с наступлением идеологии фашизма.

[2] *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х гг. // Чудакова М. О. Избр. работы: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1. Литература советского прошлого. — С. 327.

силу закона. Основанный в 1933 году Детгиз (Детское государственное издательство) получил монополию на формирование детской книжности в стране. Был положен конец альтернативам издательских программ.

Контроль способствовал наметившемуся еще в начале 20-х годов свертыванию темы семьи. Об этом можно судить на примере творческой судьбы сестры Ленина — **Анны Ильиничны Ульяновой-Елизаровой** (1864—1935). Еще учась на Бестужевских курсах, она мечтала стать детской писательницей. Начала с рассказов («Карузо» — в журнале «Родник», 1896, № 6), с 1898 года участвовала в создании серии «Библиотека для детей и юношества» при толстовском издательстве «Посредник», занималась переводами детских книг. В начале 20-х годов рецензировала детские издания. То немногое, что ей удалось создать (время поглощала партийная работа), было связано с «мыслью семейной» и восходило к толстовскому литературно-педагогическому опыту. В конце же 20-х годов ее произведения были раскритикованы за «сантиментальное содержание», «идеализацию любви детей к своим родителям». Впоследствии широко известным стал цикл коротких рассказов Ульяновой-Елизаровой «Детские и школьные годы Ильича» (1925), которые соединены все тем же «сантиментальным» мотивом. Все прочее было предано забвению.

Мало-помалу «перегиб» в отношении семейной темы исправлялся, прежде всего в поэзии для малышей З. Н. Александровой, С. В. Михалкова, Е. А. Благининой. Стихотворение Благининой «Вот какая мама!» было написано в 1936 году, а три года спустя оно дало название книжке, принесшей поэтессе славу; этот сборник стихов об идеальном мире традиционной семьи знаменовал собой начало очередного поворота литературного процесса.

И все-таки творчество интимно-семейного звучания было вытеснено на периферию литературно-издательского процесса, на первом плане оказалось творчество на темы общественные, для публичного исполнения. В детской поэзии преобладали марши и речевки, в прозе — пропагандистские статьи и рассказы «с места событий», в драматургии — агитационные пьесы. Жанр диалога все меньше напоминал этическую беседу и все больше — общественный диспут, который легко разыграть в агит-театре. Диалог, кроме того, сделался приемом лингвопоэтической игры (сравним стихотворения «Что такое хорошо и что такое плохо» В. В. Маяковского и «Так и не так» К. И. Чуковского).

«Новая» детская литература в советских условиях утратила ценное качество, разработанное в постромантический период, — интимность, правда, зачастую переходившую в слащавую «задушевность». Любовь к «прекрасной меланхолии», воспетая основоположниками русской литературы для детей — Карамзиным, Жуковским, оказалась в изгнании.

Детская книжность в 20—30-е годы оставалась одним из пристанищ неонародников, потерпевших поражение. В детские библиотеки и издательства, как в новое подполье, уходили люди, преданные не Октябрю, а Февралю, интеллигенция, сформировавшаяся в культурных традициях, унаследованных от русских шестидесятников. Они иначе понимали ценность труда, свободы, личности. Они обслуживали государственный идеологический заказ, но вносили в работу личные мысли и настроения. Борьба за «новую» детскую литературу в эти годы была последним противостоянием социал-демократов первого призыва и членов РСДРП(б). Победа большевиков была временной и неполной. Специалисты, составившие само представление о «новой» детской литературе на основе добольшевистской идеологии, производили отбор произведений, которые вошли ныне в советскую детскую классику. Огромный вклад этих подвижников в культуру еще не до конца осознан.

Вместе с тем далеко не все сберегаемое наследие нашло спрос в детской аудитории первых советских десятилетий. Иван Игнатьевич Халтурин (1902—1969), уважаемый в писательской среде редактор и историк детской литературы, создатель петроградской советской периодики для детей, утверждал: «Старая детская литература перестала существовать не потому, что она была приостановлена насильственным путем. Никто не закрывал старых детских журналов, никто не запрещал писать старым писателям: им просто нечего было сказать новому читателю». При отсутствии запретов уже в 1919 году не выходит ни один дореволюционный детский журнал. Новые журналы и газеты, хотя их было немного, а их тиражи и литературно-оформительский уровень заметно уступали известным маркам, полностью вытеснили старую периодику: читатели, мечтавшие о будущем, предпочитали советские издания. Недаром в дискуссиях 20-х годов о сказках, вымысле, «веселой» книжке вопрос о новом читателе был ключевым.

Резко возрос авторитет ребенка-литератора. Считалось, что творчество юных корреспондентов заслуживает внимания со стороны не только читателей, но и «органов». При этом выяснилась разница в подходе к детским опусам. Горький и его последователи настаивали на литературной правке сочинений юных авторов; иначе говоря, предлагался канон взрослой литературы. Чуковский же и его сторонники, напротив, ценили детское творчество в его первичной, не искаженной взрослыми «улучшениями» форме, признавая за ним право называться все же искусством, сродни фольклору. Стихотворение Чуковского «Закаляка» явилось своего рода манифестом в защиту стихийного детского творчества.

Государство взяло под опеку детские литературные кружки и способствовало созданию «армии» юнкоров. Дети наивно радовались появлению своих имен в печати и не задумывались о послед-

ствиях своих писем и публикаций, а последствия нередко были трагическими. Глядя на старших, они усвоили приемы «пробивания» своих творений в печать, пытались манипулировать взрослыми с помощью угроз. Пишущие дети размножились до такой степени, что низкое качество «продукции» юнкоров и их сомнительное моральное состояние потребовали наконец публичного осуждения. Накануне войны итог выращивания детей-писателей подвела, не убоявшись репрессий, методист М. Яновская: «Откуда же это зазнайство, бесконечная самоуверенность и самовлюбленность? Откуда такая заносчивость — кто виноват во всем этом? Ответ напрашивается сам собою: виноваты взрослые, которые руководят литературным детским творчеством...»

Как было принято, поиск виноватых избавлял от нужды системного анализа ошибочной стратегии. Так интерес писателей к творческому сознанию ребенка, вспыхнувший на рубеже веков, перешел в 30-е годы в самоунижение перед сомнительной славой юного автора и попытку вернуться к педагогической норме.

Недоверие теперь вызывали и произведения в манере детского речетворчества. Даже К. Чуковский, высоко ценивший веселую поэзию, назвал «антихудожественным сумбуром, который не имеет никакого отношения к юмору, ибо переходит в развязность», стихи Д. Хармса в шестом номере журнала «Чиж» за 1939 год: «Гы-гы-гы / Да гу-гу-гу, / Го-го-го / Да бах-бах!»

В тревогах рубежа 30—40-х годов, когда официально было предписано создавать произведения на темы труда и обороны, восторги в адрес пишущих детей исчезают из печати. Детская книга стала почти сплошь дидактичной, актуализирован был образ автора — мудрого и сильного взрослого.

Советская детская литература (наряду с эмигрантской) явилась наследницей так называемой «новой» детской литературы, разные программы которой разрабатывались в дореволюционную пору. В послеоктябрьские десятилетия за основу была взята программа А. М. Горького, сложившаяся в середине 10-х годов. Она была частью его грандиозного замысла — создать «пролетарскую» литературу. Цивилизованные формы с заданными «полезными» свойствами должны были вытеснить стихийно образовавшиеся формы с комплексом традиционных свойств, несших детям как «пользу», так и «вред». Требовались молодые авторы и художники, свежие примеры, чтобы создаваемая литература быстрее обрела статус классики.

Горьковская программа была сначала подхвачена Чуковским, а затем Маршаком. Маршак с юных лет попал в окружение Горького, был членом фольклористического кружка О. И. Капицы. Именно их идеи связи детской литературы с фольклором и всей мировой литературой легли в основу его обширной творческой и организационной деятельности. При этом Маршак подчерки-

вал: «Я пришел к детской литературе через театр», — имея в виду ряд детских пьес, написанных вместе с поэтессой-декаденткой Е. И. Васильевой (Черубиной де Габриак). Модернизм с его игрой и верой в символы оказал воздействие на претворение задуманного великого дела.

После Октября язык детской книги быстро менялся, он походил на аллегорический, пафосный язык нелегальных изданий революционных гимнов, пропагандистских статей, лозунгов, прокламаций, на стихи и прозу сатирических журналов, басни и песни Демьяна Бедного. Советская литература для детей 20-х годов (в особенности первые пионерские журналы «Барабан», «Юный строитель») была в значительной мере эпигонским продолжением пропагандистской литературы революционеров-нелегалов. На этой почве бурно развивалась сатира о детях и для детей (В. В. Маяковский, А. Л. Барто, С. Я. Маршак, С. В. Михалков), что возвращало литературный процесс к эпохе просветителей, к фонвизинским «недорослям».

Программа постоянно подвергалась воздействию стихии литературного процесса. Писатели хотя и вынуждены были приноравливаться к партийному контролю, все же оставляли за собой некоторую творческую свободу, находили в современности живую культуру и настоящее искусство. Е. А. Благинина писала о молодости своего поколения:

...Вместе слушали Луначарского,
Брюсова,
Локса.
Вместе ломились в Политехнический,
Чтобы насладиться
Деревенской свежестью Есенина,
Гипнотическим бормотаньем Пастернака,
Набатным звуком Маяковского.
Вместе жмурились в лучах бабелевского
«Заката»,
Обожали Мейерхольда.
Снисходили до Персимфанса,
Слушали Баха,
Распевочно читали стихи,
Голодали...

История детской литературы сложно переплеталась с историей государства и политической борьбы, поэтому нередко диалог о зашедших в тупик общих вопросах продолжался в завуалированной форме на страницах детских изданий. Возникала идеологическая двуплановость произведения: план, предназначенный детям, играет роль завесы для настоящего смысла, скрытого в плане для «догадливого» читателя. Эзопов язык, развившийся в творчестве

Н. Г. Чернышевского, в дореволюционной рабочей печати сделался одной из стилевых тенденций детской литературы 30-х годов. Таково «веселое» стихотворение «Из дома вышел человек...», написанное Хармсом в мрачном 37-м году.

Новые сказки говорили из глубины подтекста нечто большее, чем то, что сознательно привносили авторы. Литературовед В. Н. Турбин свидетельствовал об эпохе своего детства: «Ни "Колымские рассказы" Шаламова, ни "Архипелаг ГУЛАГ" Солженицына, ни старательная повесть Лидии Чуковской «Софья Петровна» не передают и сотой доли ощущения ужаса, охватившего страну в необъяснимые годы. <...> Странно: только детская литература 30-х годов, современная роковым событиям, как умела, смогла приблизиться к ожидаемой точности. И чем более фантастичны были описания приключений Буратино у Алексея Толстого или подвигов доктора Айболита у Корнея Чуковского, тем точнее они оказывались. Создавался образ чудовища... под всепроникающим взглядом которого люди все же как-то живут, копошатся, да еще ухитряются и веселиться...»[1].

Объективность его воспоминаний ныне подтверждается: опубликован дневник за 1932—1937 годы московской школьницы Нины Луговской (книга «Хочу жить...» вышла в 2004 году). Теперь известно, что дети чувствовали и понимали современность не менее остро, чем взрослые. Их нельзя было обмануть грубой пропагандой, такие читатели ждали от писателей произведений высокого идейного и художественного уровня.

Чем более авторитарной становилась русская культура, тем меньше оставалось места в пространстве образа героя для художественного психологизма и, как следствие, ребенок изображался как маленький взрослый. Образ сводился к безличному знаку, сюжет — к формуле действия. В пропагандистской литературе выработался особый прием, который можно обозначить термином из словаря геометров — конгруэнтность фигур (масштабированное подобие фигур при векторном расположении их относительно друг друга). Ребенок подобен взрослому во всем, направление его жизни строго параллельно жизненной устремленности взрослого. Так, первый номер за 1932 год журнала «Малыши-ударники» открылся стихотворением А. Л. Барто «Октябрятская школьная»:

Отцы у станка
и мы у станка.
Парта —
станок
наш.

[1] *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея: Сборник статей. — М., 1994. — С. — 412—413.

Не молот
тяжёлый
мы держим в руках,
а книгу,
тетрадь,
карандаш.
Отцы берегут
на заводе станки.
В порядке
моя тетрадь.
С мелом
в руке
я стою
у доски,
смело
иду
отвечать.

Не только по возрастной «вертикали», но и по интернациональной «горизонтали» сохраняется механоматематическое подобие (следующее в том же журнале стихотворение Барто «Октябрята всех стран» — о единстве образа жизни и помыслов детей рабочих из разных стран).

Были попытки исправить очередной «перегиб». Так, в 1940 году А. Бруштейн выступила в печати с критикой советской драматургии для детей: «...От автора требуют, чтобы герой-школьник был сделан не из плоти, а из мрамора своего будущего памятника, чтоб он отрезал от себя провинившихся перед обществом родителей, как ногти или локон волос, чтоб он не дрожал перед целой стаей тигров, бежавших из зоопарка, чтоб он был неспособен даже на такую незначительную погрешность, как опоздать на поезд!..»

Пренебрежение психологизмом, требующим от писателя большого мастерства и глубины мышления, обернулось расцветом массовой литературы с самыми грубыми стереотипами и шаблонами.

С конца 20-х годов резко возросло количество публикаций на военную тему: государство использовало детскую печать в подготовке к большой войне, в воспитании боеспособного поколения.

Политизации и милитаризации системы образования и детской литературы в СССР способствовала книга «История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков): Краткий курс» (1938), приписанная И. В. Сталину.

Несмотря на усиливающуюся мрачность, сменился преобладающий пафос в литературе и искусстве. Пять лет спустя после Октября библиофил и издатель А. М. Калмыкова, отметив расширение детского книжного дела, указала на появление нового отдела

детской литературы — юмористического. Целый ряд художников детской книги создавали свой стиль изображения детей — с веселой иронией и острой наблюдательностью (М. В. Добужинский, В. М. Конашевич, Н. Э. Радлов и др.). Художники-карикатуристы первыми начали утолять голод по веселой детской книге. Они работали в союзе с писателями, которым приходилось учитывать в литературной работе фактор графичности (Н. М. Олейников — знаменитый Макар Свирепый, а также Хармс, соревновавшийся с Маршаком в переводах из поэта-карикатуриста Буша, — постоянные авторы детских журналов 20—30-х годов, разработчики советского детского комикса). Веселая детская книжка — главное достижение послеоктябрьской литературы.

Впрочем, это достижение явилось итогом длительной подготовки общественного вкуса к перемене слез на смех. Опорой этого переворота было «пушкинианство» модернистов — переосмысление феномена национального гения и одновременно реакция на декадентство и кризис символизма (в творчестве А. А. Блока, А. А. Ахматовой, В. В. Розанова). Детгиз в 30-е годы проделал огромную работу по пропаганде «веселого» Пушкина среди юных читателей. С. Я. Маршак написал статьи о Пушкине с той ясностью и живостью, которые делают их образцами литературной критики для детей. Потребность в радости, мудром, «детском» веселье предопределяла движение русской литературы в той ее части, которая была адресована детям, — к «веселому» Пушкину.

Детская литература нуждалась в сильной поддержке со стороны государства и получила ее в невиданных до того масштабах. Но в то же время детская литература стала заложницей идеологии, что не могло не тормозить ее развитие. Она пережила второе рождение не столько благодаря Октябрю, сколько благодаря усилиям писателей, художников, критиков, педагогов и библиотекарей еще в дооктябрьские десятилетия. Октябрь придал ей свою идеологическую окраску. Собственный же язык (а это главное в искусстве) она получила раньше. Книги писателей советского периода все еще переиздаются — и причина не в идейном содержании, а в высоком искусстве. Русская детская книжность только в XX веке обрела полноправный статус литературы, пережила свой «золотой век» следом за «веком серебряным», в веке поистине «железном».

Максим Горький и «новая» детская литература

Работа М. Горького (1868—1936) в области детской литературы поражает своей широтой, масштабностью. По замечанию Маршака «в литературном наследии Горького нет ни одной книги, целиком посвященной воспитанию... Однако едва ли найдется во

всем мире еще один человек, который бы сделал для детей так много».

Статьи и выступления о детской литературе. Уже в первых своих газетных статьях (1895—1896) М. Горький требовал обязательного изучения в школах лучших образцов современной литературы, воспитания художественного вкуса у детей. Мысли о воспитании не оставляли писателя до конца дней, хотя он и не считал себя педагогом. Он был убежден, что «детей должны воспитывать люди, которые по природе своей тяготеют к этому делу, требующему великой любви к ребятишкам, великого терпения и чуткой осторожности в обращении с ними». В 1910 году в послании к Третьему международному конгрессу семейного воспитания М. Горький формулирует свои требования к воспитанию детей. А в речи на заседании Лиги социального воспитания в 1917 году останавливается на целях воспитания: насыщение человека знаниями о мире и о нем самом, формирование характера и воли, развитие способностей.

Многое из сказанного тогда Горьким актуально и сегодня. Например, его мысли о воспитании, свободном от «указки государства», его протест против использования детей как «орудия, силою которого государство расширяет и укрепляет свою власть». Горький ратует за радостное детство и за воспитание такого человека, для которого жизнь и труд — наслаждение, а не жертва и подвиг; а общество «подобных ему — среда, где он совершенно свободен и с которой его связывают инстинкты, симпатии, сознание величия задач, поставленных обществом в науке, искусстве, труде». Воспитание такого человека Горький связывает с ростом культуры и выдвигает тезис: «Охрана детей — охрана культуры».

В той же речи М. Горький говорил о страшных нравственных последствиях войн, а также призывал не забывать о пагубном влиянии на потомство увлечения родителей алкоголем и требовал принятия государственных мер против спаивания русского народа, так как, говорил он, потомство алкоголиков особенно восприимчиво к «впечатлениям болезненного порядка и не очень здорово психически».

Основа культуры народа — его язык; поэтому, считал Горький, приобщение детей к народному языку — одна из важнейших задач воспитателя. У литературы здесь особая роль, ибо для нее язык — «первоэлемент... основное орудие ее и вместе с фактами, явлениями жизни — материал...».

В статье ***«Человек, уши которого заткнуты ватой»*** (1930) писатель говорил о природной склонности ребенка к игре, в которую непременно входит и словесная игра: «Он играет и словом и в слове, именно на игре словом ребенок учится тонкостям родного языка, усваивает музыку его и то, что филологически называют "духом языка". Дух языка сохраняется в стихии народной речи.

Легче всего дети постигают «красоту, силу и точность» родного языка «на забавных прибаутках, поговорках, загадках».

В этой же статье Горький выступает и в защиту развлекательной детской литературы. Ребенок до десятилетнего возраста, заявляет писатель, требует забав, и требование его биологически законно. Он и мир познаёт через игру, поэтому детская книга должна учитывать потребность ребенка в увлекательном, захватывающем чтении.

Можно понять настойчивость, с которой М. Горький в 1930 году отстаивал право детей на детство и право их писателей на развлечение своего читателя. Дети рассматривались тогда официальными органами и педагогами как подрастающие «строители нового мира», которых нужно как можно скорее включать в конкретное дело «строительства». «Было бы и вредно, и даже преступно, — протестовал против этой поспешности Горький, — втискивать детей в "серьезное", слишком грубо насилуя их неорганизованную и податливую волю».

«Я утверждаю: с ребенком нужно говорить забавно», — продолжает М. Горький развивать эту принципиальную для него мысль в другой статье 1930 года — ***«О безответственных людях и о детской книге наших дней»***. Статья была направлена против тех, кто считал, что забавлять ребенка с помощью искусства — означает не уважать его. Между тем, подчеркивал писатель, даже первоначальное представление о таких сложных понятиях и явлениях, как Солнечная система, планета Земля, ее страны, может быть преподано в играх, игрушках, веселых книжках. Даже о «тяжелых драмах прошлого можно и нужно рассказывать со смехом. Пусть дети знают забавную историю о том, как идиотизм людей, которые заботились навеки утвердить свое личное благополучие, затруднял развитие общечеловеческой культуры, задерживал и личное культурное развитие командующих идиотов».

Очень нужны юмористические персонажи, которые явились бы героями целых серий, продолжает Горький свои рассуждения в статье ***«Литературу — детям»*** (1933). Здесь дана целая программа образования и нравственного развития подрастающего поколения. Писатель сетовал, что очень мало пока удачных книжек для младшего возраста, и изданы они ничтожными тиражами. Подчеркивал, что книга должна говорить с маленьким читателем языком образов, должна быть художественной. «Дошкольникам нужны простые и в то же время отмеченные высоким художественным мастерством стихи, которые давали бы материал для игры, считалки, дразнилки». Необходимо издать и несколько сборников, составленных из лучших образцов фольклора.

М.Горький призывал издателей тщательно отбирать «наиболее ценные книги из мировой и советской литературы, как обшей, так и детской», привлекать к детской литературе «широкие кадры

писателей, ученых и художников». Огорчался из-за того, что дети находятся за кругом внимания литераторов: «...сочинители как будто считают ниже своего достоинства писать о детях и для детей».

Как известно, Горький много работал с начинающими писателями; некоторые из них под его влиянием обратились к детской литературе. Он советовал молодым авторам читать народные сказки (статья «***О сказках***»), ибо они развивают фантазию, заставляют начинающего литератора оценить значение выдумки для искусства, а главное, они способны «обогатить его скудный язык, его бедный лексикон». И детям, считал Горький, крайне нужно чтение сказок, как и произведений других фольклорных жанров. В конкретные планы изданий детских книг он рекомендовал включать русские былины, греческие мифы, скандинавский эпос, сказки из «Тысячи и одной ночи»; даже предлагал выпустить серию книг «Для чего и как люди создавали сказки».

М. Горький высказывал свое мнение о том, как строить образ героя в детской литературе: следует несколько преувеличить как хорошие, так и плохие его черты; более определенно, чем во взрослой книге, выражать авторское отношение к персонажам; в книгах для младшего возраста уместнее раскрывать характер героя через его поступки, а для детей постарше — показывать процесс становления характера.

Свои взгляды М. Горький стремился воплотить в жизнь. Он стал инициатором создания первого в мире детского издательства и участвовал в обсуждении его планов, как и планов детских театров. Он переписывался с молодыми писателями и даже с детьми, чтобы узнавать их запросы и вкусы. Он намечал темы детских книг, которые затем разрабатывались писателями и публицистами — популяризаторами науки. По его инициативе возник первый послереволюционный детский журнал — «Северное сияние».

Тема детства в произведениях М. Горького. Рассказы писателя для детей публиковались еще до революции. Некоторые из них печатались в периодически издававшихся сборниках «Знание», которые пользовались большой популярностью в демократической среде.

В 1913—1916 годах Горький работал над повестями «***Детство***» и «***В людях***», продолжившими традицию автобиографической прозы о детстве. Однако Алеша Пешков, герой повестей, вряд ли мог бы сказать о своем детстве вслед за Николенькой Иртеньевым: «О счастливая, невозвратимая пора!» И дело не только во внешних обстоятельствах («золотое детство» в дворянской усадьбе и «свинцовые мерзости» провинциального городка). Принципиально отличаются сами творческие задачи художников. Лев Толстой акцентирует внимание на внутренней жизни ребенка, на формировании его личности под благотворным влиянием окружающих людей и обстоятельств. Горький все внимание направляет на со-

циально-нравственное самоопределение героя, происходящее во многом благодаря противостоянию окружающим.

Мещанство было для Горького средоточием низменных побуждений, невежества, стяжательства, застоя. Хотя и в этой среде он выделяет людей, близких его душе, но среда в целом вызывала у него глубокую неприязнь. Многочисленные бытовые картины в «Детстве» убедительно работают на мысль писателя: если в человеке не убита живая душа, он найдет в себе силы вырваться из такой среды, изменить свою жизнь на более осмысленную.

Очень важен и многомерен в повести образ бабушки, Акулины Ивановны. Писатель типизировал конкретный образ своей бабушки, которая отличалась умом и высокой нравственностью. Душевным богатством бабушка щедро делится с Алешей: «До нее как будто спал я, спрятанный в темноте, появилась она, разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить...» Акулина Ивановна крепко хранит в себе народные нравственные заповеди и старается приобщить к ним внука, чтобы в дальнейшей жизни он «злого бы приказу не слушался, за чужую совесть не прятался». От бабушки Алеша слышит и великолепную русскую речь, впитывает все то, что может дать растущему человеку народное творчество.

Но мещанская среда нередко губила людей. Дед, человек незаурядный, становится самодуром, способным на самые жестокие поступки. Добрая, чуткая мать Алеши оказывается беззащитной жертвой, не способной защитить ни себя, ни своего ребенка. Веселый, талантливый Цыганок погублен злобными людьми.

Нравственное взросление Алеши, «выламывание» его из мещанской среды начинается с протеста против ее мерзостей и жестокостей. У него возникает и романтическое стремление защитить слабых, забитых, угнетенных. Взросление человека в предчувствии битвы со «свинцовыми мерзостями» жизни тонко показано в продолжении «Детства» — повести «В людях». Такой путь становления личности неизбежно приводит человека, по мысли Горького, к участию в революционном движении.

В рассказах писателя дети часто оказываются несчастными, обиженными, порой даже гибнут, как, например, Ленька из рассказа ***«Дед Архип и Ленька»*** (1894). Пара нищих — мальчик и его дедушка — в своих странствиях по югу России встречаются то с людским сочувствием, то с равнодушием и злобой. «Ленька был маленький, хрупкий, в лохмотьях он казался корявым сучком, отломленным от деда — старого иссохшего дерева, принесенного и выброшенного сюда, на песок, на берег реки».

Горький наделяет своего героя добротой, способностью к сочувствию, честностью. Ленька, по натуре поэт и рыцарь, хочет заступиться за маленькую девочку, потерявшую платок (за такую потерю ее могут побить родители). Но дело в том, что пла-

ток подобрал его дед, который к тому же украл казацкий кинжал в серебре. Драматизм рассказа проявляется не столько во внешнем плане (казаки обыскивают нищих и выдворяют их из станицы), сколько в переживаниях Леньки. Его чистая детская душа не принимает поступков деда, хотя и совершённых ради него же. И вот уже смотрит он на деда новыми глазами, и лицо деда, еще недавно родное, становится для мальчика «страшно, жалко и, возбуждая в Леньке то, новое для него, чувство, заставляет его отодвигаться от деда подальше». Чувство собственного достоинства не покинуло его, несмотря на нищую жизнь и все связанные с ней унижения; оно настолько сильно, что толкает Леньку на жестокость: он говорит умирающему деду злые, обидные слова. И хотя, опомнившись, просит у него прощения, но кажется, что в финале смерть Леньки наступает и от раскаяния тоже. «Сначала решили похоронить его на погосте, потому что он еще ребенок, но, подумав, положили рядом с дедом, под той же осокорью. Насыпали холм земли и на нем поставили грубый каменный крест».

Подробные описания душевного состояния ребенка, взволнованный тон рассказа, его жизненность привлекли внимание читателей. Резонанс был именно таким, какого и добивались революционно настроенные писатели той поры: читатели проникались сочувствием к обездоленным, возмущались обстоятельствами и законами жизни, которые допускают возможность такого существования ребенка.

«Скучную и нелегкую жизнь изживал он», — говорит писатель о Мишке, герое рассказа «***Встряска***» (1898). Подмастерье в иконописной мастерской, он делает множество самых разных дел и за малейшую промашку его бьют. Но вопреки тяжести быта мальчик тянется к красоте и совершенству. Увидев клоуна в цирке, он пытается передать свое восхищение всем окружающим — мастерам, кухарке. Оканчивается это плачевно: увлекшись подражанию клоуну, Мишка случайно смазывает краску на сырой еще иконе; его жестоко избивают. Когда он, со стоном схватившись за голову, упал к ногам мастера и услышал смех окружающих, то этот смех «резал Мишке душу» сильнее физической «встряски». Душевный взлет мальчика разбивается о людское непонимание, озлобленность и равнодушие, вызванные монотонностью, серой будничностью жизни. Избитый, он во сне видит себя в костюме клоуна: «Полный восхищения пред своей ловкостью, веселый и гордый, он прыгнул высоко в воздух и, сопровождаемый гулом одобрения, плавно полетел куда-то, полетел со сладким замиранием сердца...» Но жизнь жестока, и назавтра ему предстоит «снова проснуться на земле от пинка».

Свет, идущий от детства, уроки, которые дают дети взрослым, детская непосредственность, душевная щедрость, бессреб-

реничество (хотя часто им самим приходится зарабатывать на жизнь) — вот чем наполнены рассказы М. Горького о детях.

Десятилетний Пепе из «***Сказок об Италии***» (1906—1913) постоянно весел и беззаботен, «его все занимает: цветы, густыми ручьями текущие по доброй земле, ящерицы среди лиловатых камней, птицы в чеканной листве олив, в малахитовом кружеве виноградника, рыбы в темных садах на дне моря...» Мальчик предстает перед читателем как неотъемлемая часть прекрасной природы. Из столкновений с жизненными заботами он пока выходит победителем. Теплым юмором полны описания его «подвигов»: доверчивая синьора поручила ему отнести корзину с яблоками, но он по пути подрался со сверстниками («ведь они начали смеяться над моей матерью») и яблоки использовал в качестве метательных снарядов. Брюки богатого американца очень пригодились Пепе: от его собственных штанов «на ногах оставалось совсем немного». И он очень удивился, что американец недоволен таким оборотом дела: будь у Пепе столько брюк, он бы обязательно поделился. Веселое лукавство и беззаботное озорство мальчика вызывают симпатию к нему у читателей, а взрослые, окружающие его в рассказе, гадают, кем он станет, когда вырастет: анархистом, поэтом... Но «всеми почитаемый Пасквлино говорит свое:

— Дети будут лучше нас, и жить им будет лучше!»

С к а з к и. Горьковские «Сказки об Италии» носят такое название условно: это рассказы о стране, в которой он провел долгие годы. (В 1921 году М. Горький уехал за границу, в частности, из-за обострившегося туберкулеза легких.) Но есть у него и подлинные сказки. Первые из них предназначались для сборника «***Голубая книжка***» (1912), адресованного маленьким детям. Вошла в сборник сказка «***Воробьишко***», а другая — «***Случай с Евсейкой***» — оказалась для этого сборника слишком взрослой. Появилась она в том же году в приложении к газете «День». В этих сказках действуют чудесные, умеющие разговаривать животные, без которых сказочный мир не мог бы существовать.

Воробьишко Пудик летать еще не умел, но уже с любопытством выглядывал из гнезда: «Хотелось поскорее узнать, что такое Божий мир и годится ли он для него». Пудик очень любознателен, все-то ему хочется понять: отчего деревья качаются (пусть перестанут — тогда и ветра не будет); почему это люди бескрылые — им что, кошка крылья оборвала?.. Из-за непомерного любопытства Пудик и попадает в беду — вываливается из гнезда; а уж кошка «рыжая, зеленые глаза» тут как тут. Происходит сражение между мамой-воробьихой и рыжей разбойницей. Пудик от страха даже первый раз в жизни взлетел... Все кончилось благополучно, «если забыть о том, что мама осталась без хвоста».

В образе Пудика ясно проглядывает характер ребенка — непосредственного, непослушного, шаловливого. Мягкий юмор, не-

броские краски создают теплый и добрый мир этой сказки. Язык ясный, простой, понятный малышу. Речь персонажей-птичек основана на звукоподражании:

— Что, что? — спрашивала его воробьиха-мама.
Он потряхивал крыльями и, глядя на землю, чирикал:
— Чересчур черна, чересчур!
Прилетал папаша, приносил букашек Пудику и хвастался:
— Чив ли я?
Мама-воробьиха одобряла его:
— Чив, чив!

Характер героя в сказке «Случай с Евсейкой» посложнее, ибо герой и по возрасту старше Пудика. Подводный мир, где оказывается мальчик Евсейка, населен существами, которые находятся друг с другом в непростых отношениях. Маленькие рыбешки, например, дразнят большого рака — поют хором дразнилку:

Под камнями рак живёт,
Рыбий хвостик рак жует.
Рыбий хвостик очень сух,
Рак не знает вкуса мух.

В свои отношения подводные жители пытаются втянуть и Евсейку. Он же стойко сопротивляется: они — рыбы, а он — человек. Ему приходится хитрить, чтобы не обидеть кого-нибудь неловким словом и не навлечь на себя неприятностей. Реальная жизнь Евсейки переплетается с фантастикой. «Дуры, — мысленно обращается он к рыбам. — У меня по русскому языку в прошлом году две четвёрки было». К финалу действие сказки движется через цепь забавных ситуаций, остроумных диалогов. В конце концов оказывается, что все эти чудесные события Евсейке приснились, когда он, сидя с удочкой на берегу моря, заснул. Так Горький решил традиционную для литературной сказки проблему взаимодействия вымысла и реальности.

В «Случае с Евсейкой» много легких, остроумных стихов, охотно запоминаемых детьми. Еще больше их в сказке «***Самовар***», которую писатель включил в первую составленную и отредактированную им книгу для детей — «***Елка***» (1918). Этот сборник — часть большого плана писателя по созданию библиотеки детской литературы. Сборник был задуман книжкой веселой. «Побольше юмора, даже сатиры», — напутствовал Горький авторов. Чуковский вспоминал: «Сказка самого Горького “Самовар”, помещенная в начале всей книги, есть именно сатира для детей, обличающая самохвальство и зазнайство. “Самовар” — проза в перемежку со стихами. Вначале он хотел назвать ее “О самоваре, который зазнался”, но потом сказал: “Не хочу, чтобы вместо сказки была проповедь!” — и переделал заглавие».

Действительно, в сказке нет «проповеди», но нравоучение безусловно содержится. Однако заключено оно в такую забавную, игровую форму, что воспринимается читателем легко и весело, без малейшего протеста. Герой сказки Самовар «и вправду, очень любил хвалиться; он считал себя умницей, красавцем, ему давно уже хотелось, чтоб Луну сняли с неба и сделали из нее поднос для него». Каждый персонаж этой сказки обладает своим голосом. Синий сливочник, из которого вылили все сливки, раздраженно говорит пустой стеклянной сахарнице: «Все пустое, все пустое! Надоели эти двое». А сахарница отвечает «сладеньким голосом»: «Да, их болтовня раздражает и меня». Чайник, чашки, самоварная тушилка общаются между собой только стихами, причем все пыхтят, фыркают... Самовар разваливается на кусочки — тут и сказке конец.

В одном из писем детям Горький замечал: «Я хотя и не очень молод, но не скучный парень и умею недурно показывать, что делается с самоваром, в который положили горячих углей и забыли налить воду». Однако этим смысл сказки, конечно же, не исчерпывается; он приоткрывается маленькому читателю в финальном бормотании тушилки:

Вот смотрите: люди вечно
Жалуются на судьбу,
А тушилку позабыли
Надеть на трубу!

В сборнике «Елка» была напечатана и сказка Горького «***Про Иванушку-дурачка***». Чуковский рассказывал: когда речь зашла о сказочном тексте, где фигурировал бы этот фольклорный герой, Горький вспомнил сказку, слышанную им в детстве от бабушки. «И, не глядя ни на кого, даже словно конфузясь, стал рассказывать нам волшебную сказку о глупом Иванушке, который жил работником у медведя Михайлы Потапыча». Через несколько дней он записал ее и отдал для сборника.

«Про Иванушку-дурачка» — не просто запись фольклорного произведения, хотя и имеет подзаголовок: «Русская народная сказка». Это литературная, т.е. авторская, сказка, созданная на народной основе. Стиль и язык здесь — типично горьковские, а из фольклора — характер юмора. Герой совершает столь нелепые поступки, что даже сердиться на него невозможно. Хозяин-медведь от души хохочет, когда Иванушка несет в лес снятую с петель дверь, которую ему велели стеречь.

«Экой ты дурачок! Вот я тебя съем за это!» — заявляет медведь. А Иванушка отвечает: «Ты лучше детей съешь, чтоб они в другой раз отца-матери слушались, в лес не бегали!» Медведь еще сильней смеется, так и катается по земле со смеху!

Сказка много раз переиздавалась. В ней нашли свое отражение взгляды М. Горького на народную сказку как на неиссякаемый источник оптимизма и юмора, к которым необходимо приобщать и детей, а также его подход к литературной обработке фольклора.

Общественные идеи и творческие принципы М. Горького, его многообразная деятельность на ниве отечественной культуры легли в основу дальнейшего развития детской литературы.

ДЕТСКИЕ ЖУРНАЛЫ

Значительную роль в становлении детской периодической печати после 1917 года, в очень трудное для страны время, сыграл основанный М. Горьким в 1919 году журнал **«Северное сияние»**. В открывавшем первый его выпуск «Слове к взрослым» М. Горький писал: «В предлагаемом журнале мы — по мере сил наших — будем стремиться воспитывать в детях дух активности, интерес и уважение к силе разума, к поискам науки, к великой задаче искусства — сделать человека сильным и красивым». Ввести читателя в невиданную жизнь, где «плавится темная руда прошлого, куются новые формы жизни и смелый взор человека смотрит в будущее уверенно», редакция предполагала с помощью писателей, способных объяснить 9—12-летнему ребенку смысл происходящего «талантливо, умело, в формах, легко усвояемых». Такими авторами в журнале были сам М. Горький, А. П. Чапыгин, В. Я. Шишков, И. Я. Воинов.

Много внимания журнал уделял воплощению в жизнь горьковской идеи воспитания в детях уважения к творческому труду. В публиковавшихся очерках и статьях, рассказах и стихах неизменно присутствовала мысль, что труд — начало всех начал, создатель духовной и материальной культуры, главный творец человеческой личности. Рассказы, сказки, научно-популярные очерки составляли содержание отдела «Клуб любознательных», тоже направленного на реализацию замысла воспитывать в детях уважение к всепобеждающей силе человеческого разума. Однако далеко не все, что было задумано, было осуществлено. Как отмечают некоторые исследователи (И. Халтурин, Л. Колесова), журнал страдал декларативностью и нередко художественной примитивностью многих прозаических и особенно поэтических произведений. В нем почти невозможно было встретить индивидуальный, запоминающийся образ, не было системы в отборе материалов. И все же это был первооткрыватель новой тематики в детской литературе, причем на его страницах нашли воплощение и продолжение прогрессивные традиции русской детской литературы — стремление приобщить маленького читателя к реальной жизни, внушить ему веру в человека, его силы и возможности. К сожалению, журнал просуществовал всего два года — из-за нехватки бумаги, и редакция его не смогла полностью реализовать свои замыслы.

В том же 1919 году возник и журнал **«Красные зори»**. Хотя вышли всего два его номера, он интересен тем, что предпринял попытку установить тесную взаимосвязь с читателем. Впоследствии многие наши детские периодические издания широко использовали такую форму общения со своей аудиторией. При этом журнале создавался детский творческий актив, организован был садклуб. Однако непреодолимые в тот период материальные трудности быстро положили конец интересным начинаниям. Подобная же участь постигала и многие другие то и дело возникавшие детские журналы, искавшие новые формы и методы общения с читателем: **«Юные товарищи»**, **«Барабан»**, **«Юные строители»**.

Альманах **«Воробей»** появился в Петрограде в 1923 году. Главной целью его организаторов было наметить направления, по которым должна была развиваться детская литература. Возникло это издание при Студии детской литературы Института дошкольного образования. Здесь собралась группа писателей, вскоре составившая основной костяк детской литературы советского периода: В.Бианки, Б.Житков, Е.Данько, Е.Шварц, С.Маршак. Последнего, взявшего на себя наибольший труд по организации работы альманаха, глубоко не удовлетворяла «вневременность» многих его материалов. В попытках преодолеть разрыв с жизнью Маршак пришел к мысли создать детский журнал **«Новый Робинзон»**. Начались напряженные поиски форм подачи материалов, поиски авторов, в том числе и «взрослых» литераторов. Первые большие успехи журналу принесла регулярно появлявшаяся на его страницах **«Лесная газета»**, которую и набирали, и верстали по-газетному. Автором ее был Виталий Бианки, биолог по образованию. Как он признавался в эссе «Отчего пишу про лес», у него «была и осталась цель, одно желание, страстное, неудержимое: рассказывать, рассказывать, кричать, петь людям о радостях той жизни, которую они забывают, мимо которой проходят равнодушно».

И в других разделах журнала нередки были материалы, исполненные столь же трепетного отношения к предмету изображения, будь то художественная литература, обзор новых детских книг, рассказы о достижениях науки или повествование о путешествиях и географических открытиях. Их авторами выступали «бывалые люди», досконально знавшие то, о чем они рассказывали, и стремившиеся передать свою увлеченность детям. Здесь кроме В.Бианки начинали свою писательскую жизнь Б.Житков, М.Ильин и др. Авторами «Нового Робинзона» были и уже проявившие себя литераторы — К.Федин, Б.Лавренев, Б.Пастернак, В.Каверин. Как отмечает историк детской литературы И.Лупанова, этот журнал стал местом рождения новых писателей, новых жанров, новых журнальных форм подачи материалов детям.

Получившие широкую популярность у детского читателя журналы **«Чиж»** (1928—1935) и **«Ёж»** (1930—1941) выходили в Ленинграде в одной и той же редакции, во многом продолжавшей традиции «Нового Робинзона». «Чиж» предназначался малышам, а «Ёж» — детям постарше. Сотрудниками этих изданий и авторами были люди талантливые, яркие: С. Маршак, Н. Олейников, Е. Шварц, Б. Житков, Е. Чарушин, литераторы, входившие в группу ОБЭРИУ — Д. Хармс, А. Введенский, Ю. Владимиров, Н. Заболоцкий, ставшие великолепными мастерами детского стихосложения. Они делали веселые, наполненные юмором, пародийностью и мягкой сатирой журналы. Однако при этом редакция их очень ответственно относилась к вопросам детского воспитания и стремилась не только формировать у своих читателей высокие морально-нравственные установки, но и сделать их заинтересованными и деятельными участниками происходящих в стране событий. Такие задачи привели к тому, что в журналах появились произведения публицистического направления — соответственно возрасту читателей. В оригинальной и острой очерковой форме Н. Олейников, Б. Житков, М. Ильин старались рассказать детям о важных событиях, происходивших в стране.

На страницах «Ежа» печатались и произведения, которые можно отнести к жанру психологической детской прозы. Это, например, были рассказы Н. Заболоцкого, В. Каверина, Б. Житкова. Новые формы материалов заставляли редакцию искать и какие-то иные решения в их иллюстрировании и размещении на страницах журнала. Свое оригинальное слово здесь сумели сказать такие художники, как Н. Радлов, Н. Тырса, В. Лебедев, А. Пахомов. Можно сказать, что их деятельность художников-журналистов, обладавших обширной эрудицией и отличным знанием происходивших вокруг событий, не имела до этого аналогов в детской периодике.

Публицистика вначале была основным жанровым направлением московского детского журнала **«Пионер»**. Он и задуман был как общественно-политическое издание для читателей пионерского возраста. С течением времени, однако, все большее место на его страницах начали занимать материалы общественно-художественного характера. Большую роль в этом сыграл его редактор Б. Ивантер, который сумел объединить вокруг журнала лучшие литературные силы страны. На страницах «Пионера» можно было встретить имена К. Чуковского, С. Маршака, Р. Фраермана, К. Паустовского, В. Каверина, Л. Пантелеева. Л. Кассиль опубликовал здесь свою широко известную повесть «Кондуит и Швамбрания». Тесно сотрудничал с журналом А. Гайдар. Он не только печатал на его страницах свои произведения («Пусть светит», «Голубая чашка», «Комендант снежной крепости», «Тимур и его команда»), но и активно переписывался и встречался с читателями.

Писательница Н. Ильина, ряд лет стоявшая во главе журнала, отмечала, что произведения Гайдара, по существу, определяли характер этого издания.

ДИСКУССИИ О ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В 20-е годы детские книги выходили в детских редакциях крупнейшего государственного издательства (Госиздата), а также в ряде других государственных и частных издательств (тогда еще существовавших). Требовалось осмысление этой продукции, ее классификация, оценка. И в 1921 году появилось научное учреждение — Институт детского чтения. Здесь рассматривались насущные вопросы развития литературы для детей: традиции и новаторство, роль сказки, критерии оценки детской книги, ее язык, содержание, герои. В дискуссиях принимали участие как видные писатели (М. Горький, С. Маршак, К. Чуковский), так и ученые, педагоги, критики, издательские работники. Со статьями о детской литературе выступали даже государственные деятели — нарком просвещения с 1917 года А. В. Луначарский, член коллегии этого наркомата Н. К. Крупская и др.

Чрезвычайно остро стоял тогда вопрос об отношении к классическому литературному наследию. Спорили о том, должна ли советская литература опираться на традиции русской классики: решали вопрос, как отделить то, что пойдет ей на пользу, от того, что будет мешать поискам новых форм и нового содержания. Одни стояли за современную, наполненную злободневным материалом детскую книгу, другие утверждали, что нельзя пренебрегать вечными нравственными ценностями.

М. Горький выступил в защиту классики. В статье «О новом и старом» он замечал: «...О прошлом, которое теперь уходит, чтобы не возвратиться, книги расскажут детям лучше, умнее, чем отцы и матери». Недаром он еще в 1918 году начал работу по отбору произведений классической литературы для детских изданий. Писатель был убежден в особой ценности этих произведений для формирования личности ребенка в новых исторических условиях. Позже, в 20-е годы, Горький в ряде статей резко осудил против теорий социологов-вульгаризаторов, по чьей инициативе из детских библиотек изымались произведения классической литературы.

Жизненно важной для детской литературы была дискуссия о сказке, возникшая в начале 20-х годов и перешагнувшая за пределы десятилетия. Возражения против сказок сводились в основном к следующему. Сказка отвлекает ребенка от реальной жизни: она отражает идеологию буржуазного мира; заключает в себе мистицизм и религиозность. Сказочный антропоморфизм тормозит утверждение ребенка в его реальном опыте: ребенок не может со-

здать устойчивые связи между собой и внешней средой, которые необходимы для его нормального развития. Основой этих утверждений был активный атеизм, примитивное материалистическое мировоззрение, не допускающее в жизни никаких «тайн».

Такой авторитетный деятель, как Н. К. Крупская, также выступала против сказки. Особенно ее беспокоило несоответствие «чудесной формы» и «чуждого содержания». Поэтому она предлагала создавать современные сказки — продуманные, работающие на воспитание «горячих борцов». И советовала для этого изучить жанры старой сказки, по-новому перестроить их, учитывая современную действительность, и влить в эти обновленные сказочные формы новое, коммунистическое содержание. В народной же сказке Крупская видела пользу лишь тогда, когда в ней речь идет о предметах близких и понятных, а не о «явлениях волшебства», тем более что ребенок еще не в состоянии понять, где правда, а где выдумка. В целом же жить и развиваться ребенок должен под влиянием литературы «реалистической до крайности».

А. В. Луначарский не разделял взглядов Крупской. Он считал ошибкой отказ от фантастического мира сказки, переход к «стопроцентному реализму». Препятствовать тяготению ребенка к волшебству, к фантастике, тайне и вымыслу — значит, калечить его, мешать нормальному развитию личности, утверждал он.

М. Горький, бывший неизменным сторонником сказки, полагал, что для человека увлекательна и поучительна «выдумка — изумительная способность нашей мысли заглядывать далеко вперед факта». Поэтому сказка благотворно воздействует на душевное и умственное созревание детей. Горький указывал спорящим о сказке еще и на огромное влияние фольклора на художественную литературу. «Сказками и темами сказок издревле пользовались литераторы всех стран и всех эпох, — писал он. — Формальная, сюжетная и дидактическая зависимость художественной литературы от устного творчества народа совершенно несомненна и очень поучительна».

Совет детским писателям учиться у сказки давал и С. Я. Маршак. Особенно возмущала его группа спорящих, по мнению которых для детей нельзя печатать вообще ни одной народной сказки. Маршак, Чуковский и другие детские писатели, использовавшие в своем творчестве фольклорные традиции, были и сами объектами нападок.

В 1929 году состоялась широкая дискуссия о детском чтении. Принявший в ней участие Луначарский гневно обрушился на тех критиков, которые травили детских писателей, опиравшихся на народную сказку. Только с учетом ее художественных средств можно создать истинно детское произведение, считал Луначарский.

По каким же критериям можно определить «истинность» детского произведения? Тут мнения критиков и теоретиков детской литературы также разделились. Н. К. Крупская, ставшая в 1929 году

уже не просто членом коллегии наркомата просвещения, а заместителем наркома, в статье «К вопросу об оценке детской книжки» высказала такие мысли: книга должна расширять понятия ребенка о социальных отношениях, в ней должны быть «выпукло и рельефно» изображены типы людей, их характеры и события, в которых они участвуют; представлено все это должно быть в «ярко выраженном драматическом движении».

Другие видели «знак качества» детской книги в оригинальности сюжета, в совершенстве художественной формы, богатстве и безупречности языка.

Педагоги предлагали оценивать детское произведение по его образовательно-воспитательному значению. Противники же такого подхода горячо протестовали против унылого дидактизма, превращающего художественные произведения в учебные пособия.

Высказывалось мнение, что полноценность детского произведения напрямую связана с полноценностью образа главного героя. Он должен воплощать все то значительное, чем живет в данный момент общество; только такой герой может претендовать на роль «властителя дум». Под этим углом зрения анализировались критиками и педагогами многие детские книги, например «Красные дьяволята» П. Бляхина, «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнёва, «Республика Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева.

Отвечает та или иная книга интересам самих детей? Находится ли с ними в психологическом контакте? Такие вопросы также предлагалось ставить в основу оценки детской книжки. И это было немаловажно, так как «детский спрос» еще слабо учитывался тогда в конкретной практике.

В 1929—1931 годах дискуссии о детской литературе передвинулись в сторону ее содержания. Раздавались голоса, ратовавшие за создание детского приключенческого романа. Слышались и упреки писателям в том, что детское художественное произведение содержит мало сведений по различным отраслям знаний, не знакомит детей с промышленностью, с производством. Луначарский в докладе «Пути детской книги» делал упор на том, что сюжеты для детских книг следует брать из жизни современного ребенка, всесторонне отражать в них современную жизнь.

Когда в начале 1929 года были опубликованы «Заповеди для детского поэта» К. Чуковского, это дало повод для новой волны споров, в том числе и о связи содержания с формой.

В 1928 году состоялась попытка создать журнал, в котором находили бы отражение непрекращающиеся споры о детской литературе и вырисовывалась общая картина издания детских книг в стране. Но такой журнал — **«Книга детям»** — просуществовал всего два года, очевидно, не справившись с поставленной задачей.

Однако детская литература продолжала плодотворно развиваться — прежде всего усилиями талантливых писателей, кото-

рых не могли сбить с толку никакие теоретические нелепости. В 30-е годы в связи с консолидацией писателей — в немалой степени благодаря усилиям А. М. Горького — поутихли страсти и вокруг детской литературы. А достижений у нее в 30-е годы было немало.

ПОЭЗИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ (ОБЗОР)

Поэзия о детстве и для детей в 20-е годы переживала пору невиданного обновления. Связано это было с расцветом «взрослой» поэзии, которая представляла собой своего рода экспериментальную лабораторию. Совершенно разные по направлению и творческой манере поэты видели перед собой общую цель — найти формулу искусства XX века. Поиски вели к истокам речи — языку детей, в том числе к речевой «зауми».

Развитие детской поэзии проходило под огромным влиянием футуристов, прежде всего В. Хлебникова и В. Маяковского, а также поэтов-«заумников», в частности Н. Заболоцкого[1]. Начало «заумной поэзии» было положено А. Кручёных и В. Хлебниковым. Поэты-обэриуты развивали эти идеи. Футуристы и «заумники» способствовали возрождению традиций народной поэзии, сохранившей отголоски скоморошества, «языческой» игры со словом.

Для детей издавались книги таких «взрослых» поэтов, как О. Мандельштам («Примус», 1925; «Кухня», 1926), Б. Пастернак («Карусель», 1926; «Зверинец», 1929), а также стихи Н. Асеева и С. Кирсанова.

В золотой фонд детской поэзии вошли произведения Чуковского, Маяковского, Маршака, Барто, Михалкова, поэтов группы ОБЭРИУ. Маленькие читатели открыли мир поэзии разных народов в переводах Маршака и Чуковского. В наше время круг детского чтения пополнился стихами поэтов, считавшихся ранее сугубо взрослыми, недоступными для ребенка, — Ахматовой, Цветаевой, Хлебникова, Гумилева, Мандельштама, Пастернака.

Интересно, что маленькие дети, осваивающие речь, порой лучше воспринимают «сложного» поэта, чем взрослые. Так, им близки неологизмы Велимира Хлебникова: *лебедиво*, *облакини*, *смеюнчики*, *смешики*, *снежимочка* и пр. В его речевых импровизациях дети могут услышать больше взрослых, поскольку детский слух улавливает легчайшее соответствие между звуком и смыслом, между отдельным словом и цельной образной картиной. Стихотворения Хлебникова «Птичка в клетке», «Кому сказатеньки...»,

---

[1] «Заумники» разрабатывали основы поэзии, которая должна воздействовать не смыслом слов, а их звучанием.

«Там, где жили свиристели», «Мудрость в силке», «Кузнечик», «Заклятие смехом» доставляют маленьким чистую радость.

Небольшой поэтический этюд Анны Ахматовой «Мурка, не ходи, там сыч...» — одно из первых в русской поэзии стихотворений, где передана интонация детской души, переживающей страх перед обычной вещью — подушкой с вышивкой.

Импрессионизм Осипа Мандельштама нередко оказывается схож с детским фантазийным мышлением, в мгновенной прихоти объединяющим вымысел и реальность:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские ёлки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

Борис Пастернак утверждал, что младенчество — это колыбель поэзии, что ребенок непременно наделен музыкально-поэтическим даром:

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются о третьем годе.

Речевые способности всякого маленького ребенка не уступают редкостному дарованию взрослого поэта, следовательно, детям можно и нужно предлагать широкий спектр стихотворений, т.е. учитывать равенство детской и взрослой гениальности.

Корней Иванович Чуковский

К.И.Чуковский (1882—1969) — один из основоположников детской литературы XX века, исследователь психологии детства «от двух до пяти». Был он, кроме того, блистательным критиком, переводчиком, литературоведом. «Я решил учиться у детей... я надумал "уйти в детвору", как некогда ходили в народ: я почти порвал с обществом взрослых и стал водиться лишь с трехлетними ребятами...», — писал Чуковский в дневнике.

К.Чуковский о детской литературе. Вопросами детской литературы Чуковский стал заниматься в 1907 году — как критик, заявивший о бездарности творений некоторых известных в те годы детских писательниц («...Кто же из детей догадается, что здесь ни малейшего участия души, а все винтики, пружинки, колесики», — писал он о Чарской). В 1911 году появилась его книга «Матерям о детских журналах», в которой он резко критиковал журнал «Задушевное слово» — за незнание возрастных особенностей детей, за навязывание маленьким читателям штампованных

ужасов, обмороков, истерик, злодейств, геройств. Критик противопоставил «Задушевному слову» журналы «Юная Россия», «Родник», «Семья и школа», «Юный читатель»: «Здесь любят и чтут ребенка, не лгут и не виляют перед ним, говоря с ним трезво и спокойно», — однако и здесь не знают, не понимают ребенка.

Как утверждал Чуковский, ребенок «создает свой мир, свою логику и свою астрономию, и кто хочет говорить с детьми, должен проникнуть туда и поселиться там». Дети — своего рода сумасшедшие, так как «твердые и устойчивые явления для них шатки, и зыбки, и текучи. <...> Нет, задача детского журнала вовсе не в том, чтобы лечить детей от детского безумия — они вылечатся в свое время и без нас, — а в том, чтобы войти в это безумие, вселиться в этот странный, красочный, совершенно другой мир и заговорить с детьми языком этого другого мира, перенять его образы и его своеобразную логику (потому, что своя в этом другом мире логика!)».

Часто за поэзию для детей берутся, считал критик, те, кто не понимает стихов, либо те, кто не понимает детей, а то и не понимающие ни стихов, ни детей: «Мне это кажется преступлением. Писатель для взрослых может быть бездарным сколько угодно, но писатель для детей обязан быть даровитым».

Чуковский презирал авторов, старавшихся «возможно скорее овзрослить и осерьезить ребенка»: «Оттого в мировой литературе до самого последнего времени не было ни одной веселой детской книги. По-детски смеяться с ребенком — до этого не унижались писатели» — так категорично высказался он в книге «Маленькие дети», вышедшей в 1928 году и ставшей этапом в работе над книгой «От двух до пяти»).

Не считая, что детей необходимо воспитывать только на бессмыслицах, Чуковский был уверен, что «детская литература, из которой эти бессмыслицы выброшены, не отвечает многим плодотворным инстинктам 3- и 4-летних детей и лишает их полезнейшей умственной пищи». Вредно внушать детям через детскую книгу то, что не соответствует их возрасту или непонятно им: это отбивает у них желание читать вообще. Это, по словам критика, похоже на то, как если бы грудного ребенка вместо молока его матери насильно кормили бифштексами.

К. Чуковский доказывал, что любой ребенок обладает огромными творческими возможностями, даже гениальностью; ребенок — величайший труженик на ниве родного языка, который как ни в чем не бывало ориентируется в хаосе грамматических форм, чутко усваивает лексику, учится читать самостоятельно.

Взрослым, а особенно детским писателям и педагогам, надо бы не наклоняться к детям, а стать детьми: если «мы, как Гулливеры, хотим войти к лилипутам», то мы должны «сами сделаться ими».

«Заповеди для детских поэтов» — глава в книге ***«От двух до пяти»***. Эту книгу Чуковский писал на протяжении шестидесяти с лишним лет. Создание ее началось с разговора о детской речи, а со временем книга превратилась в фундаментальный труд о самом ребенке, его психике, об освоении им окружающего мира, о его творческих способностях.

Глава «Заповеди для детских поэтов» — это обобщение и собственного опыта работы для детей, и работы коллег — Маршака, Михалкова, Барто, Хармса, Введенского и др., а также опора на образцы лучших детских книг — ершовского «Конька-горбунка», сказки Пушкина, басни Крылова.

К. Чуковский делает главный вывод: народная поэзия и словотворчество детей совершаются по одним законам. Детский писатель должен учиться у народа, который в течение «многих веков выработал в своих песнях и сказках идеальные методы художественного и педагогического подхода к ребенку». Второй учитель детских поэтов — сам ребенок. Прежде чем обращаться к нему со своими стихами, необходимо изучить его вкусы и потребности, выработать правильный метод воздействия на его психику.

Дети заимствуют у народа и страсть к перевертышам, к «лепым нелепицам». Поэт доказывал педагогическую ценность перевертышей, объяснял, что ребенок потому и смеется, что понимает истинное положение дел. Смех ребенка есть подтверждение успешного освоения мира. У ребенка жизненная потребность в смехе — значит, читая ему смешные стихи, взрослые удовлетворяют ее.

Огромное значение Чуковский придавал тому, чтобы в каждой строфе был материал для художника. Зрительный образ и звук должны составлять единое целое, из каждого двустишия должен получаться рисунок. Он назвал это качество «графичностью» и поставил первой заповедью для детского поэта.

Вторая заповедь гласит о наибыстрейшей смене образов. Детское зрение воспринимает не качества вещей, а их движение, их действия, поэтому сюжет стихов должен быть подвижен, разнообразен.

Третья заповедь: «...Эта словесная живопись должна быть в то же время лирична. Необходимо, чтобы в стихах была песня и пляска». Дети тешат себя «сладкими звуками» и упиваются стихами «как музыкой». Чуковский называл такие стихи детей «экикиками». Стихи для детей должны приближаться к сути этих экикик.

Крупные произведения не будут скучны детям, если они будут цепью лирических песен: каждая песня — со своим ритмом, со своей эмоциональной окраской. В этом заключается четвертая заповедь для детских поэтов: подвижность и переменчивость ритма.

Пятая заповедь: повышенная музыкальность поэтической речи. Чуковский приводит в пример детские экикики с их плавностью,

текучестью звуков, не допускающие скопления согласных. Неразвитой гортани ребенка трудно произносить что-нибудь вроде «Пупс взбешен»: это с трудом произносит и взрослый.

Согласно шестой заповеди рифмы в стихах для детей должны быть поставлены на самом близком расстоянии друг от друга. Детям трудно воспринимать несмежные рифмы.

По седьмой заповеди рифмующиеся слова должны быть главными носителями смысла. Ведь именно эти слова привлекают к себе повышенное внимание ребенка.

«Каждая строка детских стихов должна жить своей собственной жизнью» — восьмая заповедь. «У ребенка мысль пульсирует заодно со стихами», и каждый стих в экикиках — самостоятельная фраза; число строк равняется числу предложений.

Особенности младшего возраста таковы, что детей волнует действие и в их речи преобладают глаголы. Эпитет — это уже результат опыта, созерцания, подробного ознакомления с вещью. Отсюда девятая заповедь детским поэтам: не загромождать текст прилагательными.

Десятая заповедь: преобладающим ритмом стихов для детей должен быть хорей — любимый ритм детей.

Стихи должны быть игровыми — это одиннадцатая заповедь. В фольклоре детей звуковые и словесные игры занимают заметное место, так же как и в народной поэзии.

К произведениям для детей нужен особый подход, но чисто литературные достоинства их должны оцениваться по тем же самым критериям, что и любое художественное произведение. «Поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией!» — это двенадцатая заповедь Чуковского.

Тринадцатая заповедь: «...В своих стихах мы должны не столько приспособляться к ребенку, сколько приспособлять его к себе, к своим "взрослым" ощущениям и мыслям». Чуковский назвал это стиховым воспитанием. То есть, говоря словами психологов и педагогов, необходимо учитывать зону ближайшего развития.

Заповеди Чуковского не являются непререкаемой догмой, о чем предупреждал сам их автор. Изучив, освоив их, детскому поэту следует начать нарушать их одну за другой.

Пожалуй, состояние счастья — главнейшая заповедь для детских писателей. Цель же сказочника — воспитать человечность.

Сказки и стихи Чуковского составляют целый комический эпос, нередко называемый «крокодилиадой» (по имени любимого персонажа автора). Произведения эти связаны между собой постоянными героями, дополняющими друг друга сюжетами, общей географией. Перекликаются ритмы, интонации. Особенностью «крокодилиады» является «корнеева строфа» — размер, разработанный поэтом и ставший его визитной карточкой:

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил, —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!

«Корнеева строфа» — это разностопный хорей, это точные парные рифмы, а последняя строчка не зарифмована, длиннее прочих, в ней и сосредоточен главный эмоциональный смысл. Впрочем, автор иногда переходил и к другим стихотворным размерам, резко меняя ритм и интонацию стихов.

Сюжеты сказок и стихов Чуковского близки к детским играм — в прием гостей, в больницу, в войну, в путешествие, в путаницу, в слова и т. п. Лирическая тема большинства стихотворений — безмятежное счастье, «чудо, чудо, чудо, чудо / Расчудесное» (стихотворение «Чудо-дерево»), а сказки, напротив, повествуют о драмах и катастрофах.

Рождение сказочного мира Чуковского произошло в 1915 году, когда были сложены первые строфы поэмы ***«Крокодил»***. Опубликована она была в 1917 году в детском приложении к еженедельнику «Нива» под названием «Ваня и Крокодил», с огромным количеством рисунков. Публикация произвела настоящий переворот в детской поэзии. Ю. Тынянов писал об этом позднее: «Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев — таковы были новые звуки. Это появился "Крокодил" Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы. Неподвижная фантастика дрожащих на слабых ножках цветов сменилась живой, реальной и шумной фантастикой забавных зверей, их приключений, вызывающих удивление героев и автора. Книги открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров. Детская поэзия стала близка к искусству кино, к кинокомедии» (очерк «Корней Чуковский»).

Однако после Октября «Крокодилу» и его автору пришлось тяжко. Н. К. Крупская, занимавшая крупные государственные должности, объявила эту сказку «вредной», поскольку «она навязывает ребенку политические и моральные взгляды весьма сомнительного свойства». Чуковский не раз заявлял, что никаких намеков на политику в «Крокодиле», как и в других его сказках, нет. Однако в Крокодиле узнавали то кайзера Вильгельма, то Деникина и Корнилова. Чуковский писал: «При таком критическом подходе к детским сказкам можно неопровержимо доказать, что моя "Муха-Цокотуха" есть Вырубова, "Бармалей" — Милюков, а "Чудо-дерево" — сатира на кооперацию». История продолжила этот ряд, повторив ошибку с Крокодилом-Деникиным: в сказке «Тараканище» позже стали видеть карикатуру на Сталина, хотя эта сказка была написана еще в 1921 — 1922 годах. Совпадение сказки и буду-

щей политической реальности объясняется исключительной интуицией художника.

Однако ребенка захватывает открытое содержание сказки, он не ищет в ней политических намеков. Для детей «Крокодил» является первым в жизни «романом в стихах». Действие происходит то на улицах Петрограда, то на берегах Нила. Развертываются серьезнейшие события — война и революция, в итоге которых между людьми и зверями коренным образом меняются отношения. Люди перестают бояться диких зверей, звери в зоосаде получают свободу, в Петрограде наступают мир и благоденствие. В сюжетное действие введены «широкие массы»: орда Гиппопотама, жители Петрограда, армия мальчишек. А главное, в центре всех этих событий — ребенок, «доблестный Ваня Васильчиков». Он не только «страшно грозен, страшно лют», как говорит о нем Крокодил, но и справедлив, благороден и потому сам освобождает зверей. Кроме того, он спасает девочку Лялечку и всех петроградцев от «яростного гада».

Образ Вани строится на былинных мотивах богатырской удали и силы, тогда как образ Крокодила пародирует литературно-романтического героя. Сравним его с книжными «наполеонами»:

Через болота и пески
Идут звериные полки,
Их воевода впереди,
Скрестивши руки на груди...

Образ Крокодила Крокодиловича лишен скучной однозначности: то он рядовой обыватель, то злодей, то примерный семьянин, то пламенный борец за свободу, то, наконец, приятный «старик». Несмотря на противоречия образа, автор с почтением и симпатией относится к Крокодилу, рад знакомству с ним, а «кровожадной гадиной», «яростным гадом» Крокодил представляется Ване Васильчикову и трусливым петроградцам. Неоднозначен и образ Вани: то он — мужественный герой, то беспощадный усмиритель звериного восстания, то барин, как должное воспринимающий услужливость обезоруженных зверей.

Вместе с тем Чуковский всячески возвеличивает его фигуру, Крокодила же, наоборот, снижает до уровня трусливого обывателя (т.е. обыкновенного взрослого). Крокодил только и может, что произнести пламенную речь, зовущую зверей в поход на Петроград. Однако он отнюдь не является отрицательным героем, и тому есть множество подтверждений: петроградцы первые начали задирать Крокодила, а он «с радостью» возвращает всех, кого проглотил; для всех родных и друзей он привез подарочки, а детям Тотоше и Кокоше — елочку; и в праздник Крокодил помнит о страданиях в неволе звериных братьев и сестер.

Добро и зло в «Крокодиле» не разведены так резко, как это обычно бывает в сказках. Маленькому читателю предоставляется

возможность самому рассудить по справедливости двух обаятельных героев. Конфликт разрешается в соответствии с детским идеалом безопасной дружбы с дикими зверями: Петроград теперь — райский сад зверей и детей. Сравним этот финал с высказыванием ребенка из книги «От двух до пяти»: «Ну хорошо: в зоопарке звери нужны. А зачем в лесу звери? Только лишняя трата людей и лишний испуг».

Симпатия автора к героям не мешает ему иронически посмеиваться над ними. Например, в том эпизоде, где Ваня Васильчиков провозглашает манифест о свободе, или в эпизоде, где Крокодил произносит благонамеренное приветствие при встрече молодого, демократически настроенного царя Гиппопотама. Именно наличие иронического плана позволяет «по-взрослому» прочитать эту сказку. Однако сказка была прямо адресована детям и преследовала воспитательные цели, связанные с военным временем: направить детскую энергию патриотизма и героизма в подходящее безопасное русло.

Чуковского тревожили факты усилившейся национальной нетерпимости, жестокости детей по отношению к немцам, даже мирным колонистам (очерк «***Дети и война***», 1915). В общественных местах висели плакаты «По-немецки говорить воспрещается». Чуковский же положительным героем сделал «инородца» Крокодила, говорящего по-немецки (в поздних изданиях его герой перешел на турецкий язык). Крокодил мирно гуляет по Петрограду и терпит насмешки обывателей, в том числе и невоспитанных детей. Понятной для ребенка становится причина его внезапной агрессии: «Усмехнулся Крокодил и беднягу проглотил, / Проглотил с сапогами и шашкою», — и чувство справедливости берет верх над казенным шовинизмом.

«С болью читаешь в газетах, как дети во время игры нападают на котов и собак, воображая, что это германцы, мучают, душат их до смерти», — писал Чуковский в очерке «Дети и война». В сказке возмущенные звери идут войной на угнетателей-людей, главным врагом объявляя ребенка.

Чуковский переводит внимание маленьких читателей на проблемы, более подходящие их возрасту, нежели проблемы войны с германцами: он стремится вытеснить из детских душ чувство ненависти и заменить его чувствами сострадания и милосердия. Сказочник продемонстрировал читателям механизм цепной реакции зла: насилие рождает ответное насилие, а остановить эту цепную реакцию можно только примирением и всеобщим разоружением (отсюда — нарочито упрощенное разрешение конфликта в сказке). Финальные картины мира и счастья должны были способствовать антимилитаристскому воспитанию детей.

Однако в общем мажоре нет-нет да и проскользнут ноты сомнения и самоиронии, относящиеся не к детскому, а к взрослому

пласту сказки. Примирившиеся стороны отнюдь не равноправны (звери, лишившиеся рогов и копыт, служат Ване); абсурдна беззлобность былых врагов («Вон, погляди, по Неве по реке / Волк и Ягненок плывут в челноке»). Идиллия мирной дружбы людей и зверей возможна только в мире детской мечты.

Сказка построена как цепочка пародий на ритмы, интонации, образы русской литературы, особенно поэзии Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Гумилева, Северянина, а также популярных в начале века городских песенок. В сказке множество примет современного быта и нравов. Каждая глава имеет свой, отличный от других ритм, свою эмоциональную окраску, причем максимально усиленную восклицаниями, прямыми оценками (например: «О, этот сад, ужасный сад! / Его забыть я был бы рад»).

Многие художественные приемы, найденные в «Крокодиле», были использованы в дальнейшем Чуковским и в других его сказках.

«Муха-Цокотуха», ***«Тараканище»*** и ***«Краденое солнце»*** образуют трилогию из жизни насекомых и зверей. Эти сказки имеют схожие конфликтные ситуации и расстановку героев, они и построены по единой схеме. «Муха-Цокотуха» (сказка впервые вышла в 1924 году под названием «Мухина свадьба») и «Тараканище» (1923) даже начинаются и заканчиваются одинаково — развернутыми картинами праздника. Чуковский не жалел ярких красок и громкой музыки, чтобы маленький читатель без вреда для себя мог из праздничного настроения окунуться в игровой кошмар, а затем быстро смыть с души страх и убедиться в счастливом устройстве мира. В «Краденом солнце» (1936) праздник развернут только в финале. Почти сразу читатель сталкивается с драматическим противоречием. Пожирание грозит уже не отдельным героям (как в других сказках), а солнцу, т.е. жизни, ее радости. Крокодил, окончательно обрусевший среди сорок-белобок, журавлей, зайчиков, медвежат, белочек, ведет себя как эгоист, проглотив то, что принадлежит всем. С точки зрения детей, он жадина, он хуже всех. Чуковский отлично чувствует логику ребенка, понимающего, что любому маленькому герою не справиться с огромным (т.е. взрослым) крокодилом. На сильного жадину может быть одна управа — сильный добряк: и вот «ледушка» медведь сражается с обидчиком ради своих толстопятых медвежат и прочей детворы.

Другое отличие «Краденого солнца» состоит в том, что это единственная сказка, в которой использованы мотивы народной мифологии: этот крокодил ничего общего не имеет с Крокодилом Крокодиловичем — он воплощает мифического пожирателя солнца, он — туча, похожая на крокодила.

В «Мухе-Цокотухе» Чуковский пародировал мелодраму — наиболее популярный жанр массовой литературы. Это сказывается в традиционной расстановке образов: добродетельная девица на

выданье, злодей, кавалер, гости — добрые, да слабые духом. Мещанская мелодрама была разыграна поэтом на манер ярмарочного представления. Герои не описываются, а показываются, действие происходит на глазах читателя. Реплики героев и текст от повествователя могут быть озвучены как одним голосом (взрослого, читающего сказки детям), так и разными голосами (при простейшей театральной постановке). Многочисленные восклицания, патетичные жесты и реплики также относятся к числу театральных средств воздействия.

В трилогии сказок использована единая система художественно-речевых средств: повторы, параллелизмы, постоянные эпитеты, уменьшительно-ласкательные формы и т. п.

«***Мойдодыр***» и «***Федорино горе***» могут считаться дилогией на тему гигиены.

Небольшой сказке «Мойдодыр» (1923) принадлежит едва ли не первенство по популярности среди малышей. С позиции взрослого назидательная мысль сказки просто мизерна: «Надо, надо умываться / По утрам и вечерам». Зато для ребенка эта мысль требует серьезных доводов, сама же по себе она абстрактна и сомнительна. Чуковский верно уловил первую психологическую реакцию ребенка на открытие всяких «надо» и «нельзя» — это удивление. Для того чтобы доказать простенькую истину, он использует мощный арсенал средств эмоционального воздействия. Весь мир приходит в движение, все предметы срываются с места и куда-то бегут, скачут, летят. Подобно гоголевскому Вию, вдруг является монументальная фигура Мойдодыра («Он ударил в медный таз / И вскричал: "Кара-барас!"»). Далее — погоня от «бешеной» мочалки через весь город. Кажется, вот спасение: добрый друг Крокодил с детьми, но и он приходит в ярость при виде грязнули. Вместо спасения грозит новая беда: «А не то как налечу, — говорит, / Растопчу и проглочу! — говорит!» Герою приходится измениться — и внешне, и внутренне. Возвращение дружбы и симпатии, организованный в тот же час праздник чистоты — справедливая награда герою за исправление.

«Федорино горе» (1926) также начинается с удивления перед небывальщиной: «Скачет сито по полям, / А корыто по лугам». Автор довольно долго держит читателя в напряженном изумлении. Только в третьей части появляется Федора, причитая и маня сбежавшую утварь обратно. Если в «Мойдодыре» неряха — ребенок, то в этой сказке — бабушка. Читатель, уже усвоивший урок «Мойдодыра», может понять недостатки других, в том числе и взрослых.

Обе сказки отличаются точной передачей интонации в каждой строке. Даже не искушенный в декламации стихов чтец легко произнесет с нужным выражением любую фразу. Эти и другие сказки Чуковского воспринимаются ребенком как пьесы.

«***Айболит***» (под названием «Лимпопо» сказка вышла в 1935 году), «***Айболит и воробей***» (1955). «***Бармалей***» (1925) — еще одна стихотворная трилогия. К ней примыкают две части прозаической сказки «Доктор Айболит По Хью Лофтингу» (1936) — «Путешествие в Страну Обезьян» и «Гента и морские пираты». Главный положительный персонаж всех этих сказок добрый доктор Айболит родом из книги английского прозаика Лофтинга (ее Чуковский пересказал еще в 1925 году). Чуковский «прописал» Айболита в русской детской поэзии, придумав ряд оригинальных сюжетов и найдя ему достойного противника — разбойника Бармалея.

Бармалей «появился» на ленинградской улице, куда забрели Чуковский и его друг художник М.Добужинский. Улица называлась «Бармалеева», и возник вопрос: кто же был тот Бармалей, чье имя увековечено на табличке? Предположили, что Бармалей — бывший пират, и Добужинский тут же нарисовал его портрет. Сказка начала складываться сразу в стихах и рисунках.

В «Бармалее» Чуковский посмеялся над шаблонами массовой детской литературы — на этот раз авантюрно-приключенческой. Его маленькие герои Танечка и Ванечка будто пришли из назидательно-слащавых книжек. Они трусы и плаксы, быстро раскаявшиеся в том, что не послушались совета взрослых не гулять по Африке. Доктор Айболит очень похож на своего английского прототипа: он чопорно вежлив и наивен. Зато Бармалей полон отрицательного обаяния, он живее, полнокровнее «книжных» злодеев или добродетельных персонажей. Однако и он, подобно злодеям назидательных книжек, способен в один момент решительно измениться в лучшую сторону («А лицо у Бармалея / И добрее и милей»).

«***Чудо-дерево***», «***Путаница***», «***Телефон***» (все — 1926 год) образуют свою триаду сказок, объединенную мотивами небылиц и путаниц. Их последовательное расположение следует за меняющимся отношением к небылице или путанице. В «Чудо-дереве» небыличное превращение сулит всем радость, особенно детям. В «Путанице» веселое непослушание зверей, рыб и птиц, вздумавших кричать чужими голосами, в конце концов грозит бедой: «А лисички / Взяли спички, / К морю синему пошли, / Море синее зажгли». Конечно, пожар на море бабочка потушила, а затем, как всегда, устроен праздник, на котором все поют по-своему. «Телефон» написан от лица взрослого, уставшего от «дребедени» звонков. Сказка разворачивается чередой почти сплошных диалогов. Телефонные собеседники — то ли дети, то ли взрослые — всякий раз ставят героя в тупик своими назойливыми просьбами, нелепыми вопросами. Маленькие читатели невольно становятся на сторону измученного героя, незаметно постигая тонкости хорошего воспитания.

В стихотворениях Чуковского слишком много сказки. Каждое из них будто вот-вот обретет самостоятельный сюжет. Например,

«Чудо-дерево» Чуковский считал сказкой, а похожую «Радость» — стихотворением («Радость» — отрывок из сказки «Одолеем Бармалея», 1943). Автор использовал в стихотворениях те же приемы народной детской поэзии, граничащей с песней, пляской, игрой. Лирическая тема его поэзии — безмятежное веселье, счастье по-детски.

Фольклорные перевертыши, небылицы представляют окружающий мир «наоборот», неправильно. Чуковский эти же приемы подчиняет другой задаче — нарисовать «правильный» детский мир, преображенный радостью: на березах вырастают розы, на осинах — апельсины, из облака сыплется виноград, вороны поют, как соловьи, по летней радуге можно скатиться на салазках и коньках (***«Радость»***).

Лирический герой стихов, как правило, сам поэт, взрослый человек, но он способен быть заодно с ребенком, испытывать детские чувства, видеть, слышать, мечтать и даже заблуждаться по-детски. Между взрослым «я» и детским «ты» нет границы, ребенок так же уверенно чувствует себя в духовном мире поэта, как если бы сидел на руках у отца.

Стихотворения ближе к реальности, чем сказки, но это лишь усиливает эффект превращения обыденного в сказку («Головастики», «Закаляка»). Ребенок и сам — величайший поэт, сказочник, если способен испугаться им же выдуманной «Бяки-Закаляки Кусачей». Вымышленные образы имеют над ним всесильную власть, для него нет в мире ничего, что не превращалось бы тут же в образ. Дети относятся к слову как прирожденные поэты, они точно угадывают связь между звучанием и значением слов, их неологизмы всегда оправданны (из речи барашка: «Я — Бебека, / Я — Мемека, / Я медведя / Забодал!»).

Чуковский в своих стихах попытался слить лучшие русские и английские традиции народной детской поэзии («Бутерброд», «Ежики смеются», «Обжора», «Слониха читает», «Свинки», «Федотка» и др.).

Переводы и переложения Чуковского составляют отдельную, не менее важную часть его работы для детей. Им пересказаны народная валлийская сказка «Джек, покоритель великанов» (1918), «Приключения барона Мюнхаузена» Э. Распе (1935) и «Робинзон Крузо» Д. Дефо (1935). В его переложениях дети знакомятся с греческими мифами, в которых выделено героическое начало и «спрятаны» жестокость, эрос — то, что не годится в духовную пищу ребенка. «Храбрый Персей» (1940), самый известный из пересказов, отличается строжайшим отбором слов, ясным изложением событий, запоминающимися описаниями; все в пересказе подчинено восприятию ребенка. Многочисленные страшные моменты уравновешены героизмом Персея; безобразие и ужас, воплощенные в Медузе, горгонах, драконе, — красотой и добро-

той Персея и Андромеды. В финале Чуковский предлагает читателю убедиться в правдивости древнего рассказа — взглянуть на созвездия Персея и Андромеды.

Среди пересказов — приключенческие новеллы Бевана, Джедда, Стрэнга «Пойманный пират», «Золотая Айра», «Разбойники на Болотном острове», «Подвиг авиатора» (1924). Их меньшая известность связана с тем, что автор в них отошел было от жанра сказки и попытался обратиться к аудитории читателей непривычного для себя возраста — семи—девяти лет.

И в прозе писатель заботился о том, чтобы слова были легкими для детской артикуляции; большие, трудные слова он разделяет на слоги: «ко-ра-бле-кру-ше-ние», «ил-лю-ми-на-ция»; «учит» маленьких читателей звериному языку.

Детская проза Чуковского почти целиком относится к приключенческой литературе. Писатель избирал сюжеты опасных путешествий, разворачивал их в далеких экзотических странах — Африке, Южной Америке, на «диких» островах. Для него смысл любого приключения заключается в благородной цели, отважные герои пускаются навстречу опасностям непременно ради доброго дела.

Чуковский редактировал книгу «Вавилонская башня» — переложения библейских легенд. Эти легенды были приближены к сказкам, в повествовании подчеркнута древняя общечеловеческая мудрость, освобожденная от мистики.

На основании опыта — своего и чужого — Чуковский разработал теорию художественного перевода (книга «Высокое искусство», создававшаяся на протяжении 1919—1964 годов). Широко известны его переводы для детей. В частности до сих пор в непревзойденном переводе Чуковского читают дети «Приключения Тома Сойера» Марка Твена (1935), сказки Р.Киплинга (начал переводить в 1909 году). Переводы песенок и стишков из английского детского фольклора производят впечатление подлинного звучания английской речи и передают своеобразный английский юмор («Храбрецы», «Скрюченная песня», «Барабек», «Котауси и Мауси», «Курица», «Дженни» и др.).

Владимир Владимирович Маяковский

В. В. Маяковский (1893—1930), один из крупнейших поэтов русского авангарда, отдал революции, ее «атакующему классу» весь запас своих творческих сил. Значительная часть творческого пути Маяковского была связана с течением кубофутуризма, для которого характерны отказ от всего предыдущего опыта поэзии, строительство новой культуры как основы будущей цивилизации. Кубофутуристы называли себя будетлянами, т.е. людьми будущего.

В поэзии авангарда есть много общего с детским сознанием, понимающим мир как свою собственность. Лирический герой Маяковского смотрит на огромный мир не снизу вверх, а сверху вниз, как некий всемирный великан. При этом мысль поэта сосредоточена на сегодняшней жизни, прокладывающей дорогу к светлому будущему; прошлое его почти не занимает. Метафоры, гиперболы, непривычные рифмы и прочие сильные средства выразительности нужны поэту для того, чтобы стягивать весь мир к человеку, убеждая его верить в свои беспредельные силы и в свое будущее.

После революции 1917 года Маяковский создал группу ЛЕФ — Левый фронт искусств. Задачей ЛЕФа было подчинение искусств государству. Тогда же поэт обратился к творчеству для детей, рассматривая его как составную часть общей программы строительства социализма и формирования социалистической культуры. В одной из заграничных поездок, отвечая на вопрос: «Какую роль играет сейчас поэт в России?», — Маяковский сказал: «Важнейшую. Он учитель народа, кристаллизатор его ума и совести. Каждый из нас занимается также и своего рода педагогической деятельностью. Наша работа развивается в двух направлениях: первое затрагивает рабоче-крестьянскую массу, второе — молодежь и детей».

В 1918 году поэт намеревался выпустить книжку «Для детков», составленную из стихотворений «Сказка о красной шапочке», «Военно-морская любовь» и ***«Тучкины штучки»*** (1917—1918). Лишь последнее из них можно признать «детским»:

Плыли по небу тучки.
Тучек — четыре штучки:

от первой до третьей — люди,
четвёртая была верблюдик.

«Тучкины штучки» — стихотворение-игра. В нем обычное детское фантазирование при взгляде на небо выражается при помощи характерных для стиля Маяковского приемов: неожиданные метафоры-сравнения (*солнце — желтый жираф*), нетрадиционные рифмы, обновляющие слово (*шестая ли — растаяли*), неологизмы, рождающие новый образ (*в небосинем лоне*). Один из ключевых в поэзии Маяковского образов-символов — небо — благодаря поэтической игре делается близким и понятным; это именно детское небо, просторное, полное света и движения.

Освоение детской темы Маяковский начал с жанра стихотворной сказки. В 1923 году он создал ***«Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий»***. Это сатирическая сказка-памфлет с нескрываемой агитационно-пропагандистской тенденцией. Жадность Пети и его родителей — самый ужасный порок, с позиций детской этики, поэтому лозунг «Люби бедняков, богатых круши!» оказывается по-детски справедливым.

Рецензент назвал сказку «глупой и грубой книгой». Стоит признать, что некоторые моменты в ней идут вразрез с азами детской психологии и педагогики. Так, противопоставление классовых антагонистов — толстого Пети Буржуйчикова и тонкого Симы — маленькими читателями может быть воспринято неверно: все толстые плохи, а тонкие хороши. Аллегорический смысл антитезы толстый — тонкий понятен взрослым читателям, уже знакомым с языком агитационной пропаганды. Можно отметить и несоответствие между зачином сказки и развитием конфликта. В зачине главенствует мотив объединения, привычный и понятный ребенку: «Жили-были Сима с Петей. Сима с Петей были дети. Пете 5, а Симе 7 — и 12 вместе всем». А дальше один герой всячески противопоставляется другому. Конфликт, в основе которого мотив разъединения, противостояния, нарастает и разрешается гротесково-гиперболичной развязкой: толстый Петя «лопнул пополам» от фантастического обжорства, а отряд октябрят к своей испеченной на костре картошке получил посыпавшееся с неба обильное угощение. Несоответствие образа реального мальчика (пусть даже и отвратительного «буржуя») и его гротескной кончины закономерно ведет к нарушению идейно-художественного баланса произведения. Петю все-таки жалко, он беззащитен, как и обиженный им щенок.

Вместе с тем нельзя отказать «Сказке о Пете...» в художественном новаторстве. Поэт использовал в ней целый арсенал мощных метафор, ярких неологизмов, сложных рифм, разнообразных ритмических средств. Любой фрагмент отличается сложной техникой стиха, что свидетельствует не только о вдохновении, но и о большом труде автора.

Выбрав стихотворный размер детской считалки, поэт, вероятно, исходил из того, что эта форма подходит больше всего для легкого усвоения сложных понятий. Мастерство поэта сказывается в том, что веселый считалочный размер оказывается пригодным для выражения самых разнообразных мыслей и эмоций, например горькой обиды: «Омочив слезами садик, / сел щенок на битый задик...» Считалка может превратиться в скороговорку для того, чтобы ребенок, выговаривая ее, мог лучше запомнить трудное слово «пролетарий»: «Птицы с песней пролетали, / пели: “Сима — пролетарий!”»

В сказке множество гипербол, да и сюжет ее гиперболичен. Лопнувший буржуй Петя — это сюжетно реализованная гипербола «лопнуть от обжорства». Более детской по духу выглядит гипербола идеальных качеств отца Симы — кузнеца: «Папа — сильный, на заводе / с молотками дружбу водит. / Он в любую из минут / подымает пальцем пуд».

Маяковский «брал уроки» у тех поэтов, которые уже получили признание как новые детские сказочники-стихотворцы, — Чуковского (его «Крокодил» легко угадывается в «Сказке о Пете...»),

Маршака (вспомним, к примеру, стихотворение «Пожар»), равно как и они многому учились у Маяковского.

Язык сказки сочетает в себе публицистический, агитационный стиль и живой, разговорный, «шершавый», язык улицы со словечками вроде *морда*, *лопал*, *невтерпеж*.

Несмотря на собственные ошибки и внешние трудности, Маяковский продолжал целенаправленную работу по созданию такой поэзии, которая вводила бы детей в большой мир борьбы и труда, объясняла бы им азы социализма.

Книжка «***Что такое хорошо и что такое плохо***» (1925), пожалуй, самая удачная из всего написанного Маяковским для детей. Если в «Сказке о Пете...» он объяснял на наглядных примерах значения нерусских слов *пролетарий*, *буржуй*, то в этом стихотворении он вернулся на ту ступень, с которой следовало бы начать: *хорошо* и *плохо* — вот два главных отвлеченных понятия, необходимых для первичной социализации ребенка.

Принцип контраста, основной и в «Сказке о Пете...», здесь является стержнем композиции стихов и рисунков. Это произведение построено как цепь миниатюр; каждая из них в четырех строчках представляет отдельного персонажа, свое действие и свой очевидный вывод. Маяковский, незаурядный художник, задумал эту книжку именно как единство текста и картинок. Дидактические примеры подтверждаются соответствующими рисунками на сюжеты из жизни детей. «Хорошо» и «плохо» последовательно показываются с разных сторон, и в конце концов содержание этих понятий раскрывается достаточно глубоко и полно.

Лирический герой здесь — сам поэт; он ведет диалог с «крошкой-сыном» о том, что важно для них обоих. Лирическую основу стихотворения составляет отцовское чувство — редкое по тому времени явление в поэзии для детей. Мягкая ирония, сдержанная ласковость, негодование, гордость — целая гамма интонаций передает образ отца, доброго, сильного, справедливого. Воспитательный эффект в книжке достигнут оптимальным сочетанием художественных средств: контрастными образами, внятной речью, естественными интонациями. «Буду делать хорошо и не буду — плохо», — решает в заключение маленький собеседник поэта.

В этом стихотворении объяснение отца касается в основном поступков самого ребенка. В стихотворении «***Гуляем***» (1925) сделан следующий шаг в объяснении: как отличить «хорошо» и «плохо» во внешнем окружении? Прием совмещения текста и рисунка использован и здесь. Взрослый собеседник указывает ребенку на будку храброго красноармейца, на здание Московского Совета, в котором сидит дядя с бумагами и работает ради счастья детей, на чистюлю кота и «нехорошую, грязную» собаку и т.д. Всякий раз звучит пояснение — как следует относиться к тому или иному персонажу, встреченному на прогулке.

Форма книжки, в которой каждая страница или разворот содержит рисунок и самостоятельную подпись, оказалась для Маяковского наиболее выигрышной. Стихотворение «***Что ни страница, — то слон, то львица***» (1926) в первом издании начиналось так:

Открывай страницу-дверь —
в книжке
самый разный зверь...

Использован прием, известный еще по дидактической литературе XVIII века: чтение книги организовано как прогулка, сопровождающаяся приятной и полезной беседой. В данном случае поэт чаще комментирует внешний вид зверей, реже — их «классовые» черты. Портреты зверей выполнены по-разному: есть обычные зарисовки внешности (слоны, кенгуру), а есть и очеловеченные образы-карикатуры (лев, жирафы, обезьяна). Некоторые портреты животных даны только на картинке; поэт вместо описания играет словами:

Этот зверь зовётся лама.
Лама дочь
и лама мама.

Или предлагает представить спрятавшегося зверя (при этом слегка пародируя «Евгения Онегина»):

Крокодил. Гроза зверей.
Лучше не гневите.
Только он сидит в воде
И пока не виден.

Немногочисленные сравнения почерпнуты из детского лексикона (слоненок «ростом с папу нашего»). Того же происхождения неологизмы: *жирафка*, *жирафенок*, *зверики*. Вообще автор предпочел в этом стихотворении обойтись минимумом лексических средств.

«Хорошее отношение к лошадям» и другим животным, а также к маленьким детям открывает в личности поэта, «горлана-главаря», область чувств трепетно-сентиментальных («Хотите, буду безукоризненно нежный?..» — предлагал он в поэме «Облако в штанах»).

«***Эта книжечка моя про моря и про маяк***» (1926) написана более сложно. Ее сюжет восходит к детскому воспоминанию Маяковского о семейной поездке через Батуми и Сухуми; мальчик подымался на маяк, бегал по пароходу. В стихотворении поэт восстановил яркость и силу тех давних впечатлений. Он рассказал маленьким читателям именно то, что интересно любому мальчишке. Маяковский развернул широкую картину, в которой, как

на детском рисунке, уместились и бурные волны с пароходами, и капитан с биноклем, и маяк с винтовой лестницей и огромным фонарем, и рабочий, подливающий масло в лампу. Поэт словами рассказывает то, что ребенок рассказал бы рисуя. Картина-рассказ имеет свой сюжет, композицию. Когда наступает счастливая развязка («...все, кто плавал, — в тихой бухте»), читатель тут же оказывается среди тех, кто рассказывал-рисовал:

Нет ни волн,
ни вод,
ни грома,
детям сухо,
дети дома.

Позднее добавилась и смешная подпись под стихотворением, что также характерно для детского рисунка. Поэт обыграл свою фамилию, полушутя призвав детей быть похожим на маяк и освещать дорогу (вспомним девиз Маяковского и Солнца: «Светить всегда, светить везде!..»):

Чтоб сказать про это вам,
этой книжечки слова
и рисуночков наброски
сделал
дядя
Маяковский.

Огромную популярность у детей до сих пор сохраняет стихотворение ***«Кем быть?»*** (1928). В нем Маяковский снова использовал форму серии миниатюр, связанных общей темой, на этот раз — темой выбора профессии. В этом отношении «Кем быть?» являет собой исключение. «Все работы хороши, / выбирай / на вкус!» — звучит в финале, после того как энергично, с юмором, в деталях, красках и звуках рассказано о разных профессиях.

Стихотворение написано от имени ребенка, чье воображение не нуждается в пустых мечтах и сказках, находя богатую пищу в реальности. Ребенок видит себя у верстака, за чертежной доской, на стройке. То он — детский доктор («Как живете, / как животик?»), то рабочий на паровозном заводе, то кондуктор трамвая, шофер, летчик, матрос («У меня на шапке лента, / на матроске / якоря. / Я проплавал это лето, / океаны покоря»). Поэт не просто рассказал о профессиях, но создал образ каждой из них — с помощью резких перемен ритма, неожиданных рифм, звуковой инструментовки. Некоторые строчки стали крылатыми. Это стихотворение имеет довольно широкий диапазон читательского возраста — от старшего дошкольного возраста до подросткового.

Стремление Маяковского заложить основы новой детской книги натыкалось на непонимание и враждебность литературных крити-

ков и работников Наркомпроса; хотя поэт искренне желал, чтобы его стихи служили государственным интересам. Даже взявшая под защиту «Сказку о Пете...» критик А. К. Покровская считала, что «стихи Маяковского для детей явление больше литературное, чем педагогическое». И это несмотря на то, что в каждое стихотворение для детей поэт вкладывал максимум воспитательных «тенденций».

Однако комсомольская и пионерская печать охотно публиковала его песни, марши и другие произведения. А в 1929 году вышел сборник «Школьный Маяковский», для которого сам автор отобрал отрывки из поэм и отдельные стихотворения.

В одном из интервью Маяковский говорил: «Я стремлюсь внушить детям самые элементарные общественные понятия, делая это как можно осторожнее. <...> Скажем, я пишу рассказ об игрушечном коне. Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, — допустим: столяр, художник, обойщик. Таким путем ребенок знакомится с коллективным характером труда. Или описываю путешествие, в ходе которого ребенок не только знакомится с географией, но и узнает, что одни люди бедны, а другие — богаты, и т.д.». Речь в интервью шла о стихотворениях 1927 года «Конь-огонь» и «Прочти и катай в Париж и в Китай», появившихся в пионерской периодике.

Поэт понимал, что малыш и школьник-пионер — это разные читатели, они требуют книг разного содержания и формы. Для детей младшего школьного возраста он писал стихи более публицистичные, рассчитывая, что дети будут читать их самостоятельно — в газете «Пионерская правда», в журнале «Пионер». Там и вышли во второй половине 20-х годов стихотворный фельетон «История Власа — лентяя и лоботряса», стихотворная заметка «Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится?», марши «Возьмем винтовки новые», «Майская песенка», «Песня-молния», послание «Товарищу-подростку». Поэзия Маяковского дает пищу для читателей всех возрастов: от самых маленьких детей до взрослых.

Самуил Яковлевич Маршак

С. Я. Маршак (1887—1964) оставил большое и разнообразное наследие: стихи для детей и взрослых, сказки для чтения и представления, сатирические эпиграммы, переводы, критическую и мемуарную прозу. При этом главным делом его жизни была детская литература.

В 1927—1937 годах центрами притяжения для детских писателей были кружок исследовательницы детского фольклора О. И. Капицы, ленинградская редакция Детиздата, редакции дет-

ских журналов «Новый Робинзон», «Чиж» и «Еж». Постепенно сложился круг единомышленников — редакторов детских книг, среди них были В. А. Лебедев, Е. Л. Шварц, Т. Г. Габбе, А. И. Любарская, Л. К. Чуковская и др. Литератор И. А. Рахтанов назвал этот круг «академией Маршака». В «академии» оттачивалось редакторское мастерство, вырабатывался стиль работы с молодыми авторами, в том числе будущими классиками детской литературы: Л. Пантелеевым, Д. Хармсом, А. И. Введенским, Н. А. Заболоцким и др. Маршак и другие редакторы Детиздата превыше всего ставили хороший вкус, умение отличать высокую литературу от псевдолитературы.

Для Маршака в детской книге не было мелочей. Чем младше возраст читателя, тем суровее были требования поэта-редактора к книге, которую он воспринимал целиком: содержание, язык, оформление, шрифты и формат, качество печати. Маршак не терпел «безработных» или стертых слов, штампов, вялых мыслей и холульных эмоций. «Большая литература для маленьких» — так звучит его девиз. На Первом съезде советских писателей (1934) Маршак выступил с докладом, в котором рассказал о достижениях талантливых детских писателей, тем самым поддержав их в трудные времена, представил программу дальнейшего развития литературы для детей.

Драматургия была для Маршака первым этапом вхождения в детскую литературу. В начале 20-х годов для Краснодарского детского театра он вместе с поэтессой Е. И. Васильевой написал ряд пьес-сказок, среди них «Кошкин дом», «Сказка про козла», «Петрушка», «Горе-Злосчастие». Впоследствии все эти сказки были им доработаны.

Первые пьесы выросли из фольклора и напоминают веселые, подвижные игры. Их сюжеты намеренно просты, но разработаны с изяществом и юмором. Образы элементарны и вместе с тем пластичны. Реплики и монологи персонажей немногословны, но выразительны. Особенности этих пьес — повторяемость эпизодов, непрерывность в ходе действия, причудливое развитие фабулы.

Начав с маленьких одноактных пьес, Маршак постепенно приходит к многоактным драматическим произведениям: «Двенадцать месяцев», «Горя бояться — счастья не видать», «Умные вещи». Пьесы его насыщены музыкой, песнями, танцами, словесными турнирами — всем тем, чем богат народный театр.

За основу пьесы ***«Терем-Теремок»*** (1940) взята известная народная сказка. Маршак не просто инсценировал ее. Он внес в нее драматургический конфликт добра и зла, придал образам выпуклость. Некоторые герои были заменены, добавлены новые — Злой Дед и Добрый Дед, которые играют роль ведущих, сказителей. Переработке подверглись сюжет и композиция: появились пролог и эпилог, новые мотивы (например, похищение петуха), изме-

нилась концовка. Действие в пьесе движется драматическими обстоятельствами (приход волка, умеющего только «ловить мышат, давить лягушат», подстрекательства со стороны лисы, нападение хищников на Теремок, «искушение» петуха и его похищение, расправа с лисой). Конфликт между добрыми обитателями Теремка и злыми хищниками разрешается в пользу первых при горячем одобрении зрителей.

Пьеса написана стихами чередующимися с прозаическими репликами, герои говорят точными, музыкальными фразами, лаконичными, как в басне. В текст включены народные пословицы, идиомы («Вот живут они — лягушка, / Петушок и мышь-норушка. / Их водой не разольешь»). Кроме того, Маршак использовал мотивы и поэтические приемы детских песенок, считалок, прибауток, загадок.

«***Кошкин дом***» — пьеса-сказка, которую можно было бы назвать на языке взрослой драматургии бытовой драмой. Как писал Маршак, она «родилась из нескольких строчек детской песенки, а сюжет к ней разработан самостоятельно». Песенка такая:

Тили-тили-тили-бом!
Загорелся кошкин дом.
Кошка выскочила,
Глаза выпучила.
Бежит курица с ведром,
Заливает кошкин дом.

Эти шесть строчек есть уже театральная сценка. Маршак сделал ее более развернутой, объяснил предыдущие события, дал завершение конфликта. Пьеса построена по принципу хоровода: герои и действие в ней сконцентрированы вокруг одного центра — дома. Множество героев не мешает восприятию пьесы благодаря их четкой расстановке и яркой характерности каждого. В последней редакции Маршак ввел рассказчика и звучный многоголосный хор в начале и в конце. Хор — примета древнегреческого театра; в детской пьесе он выполняет две задачи: выражает эмоциональное отношение к происходящему и позволяет участвовать в постановке тем, кому не достались отдельные роли.

Опирался Маршак в «Кошкином доме» и на традиции народной сатирической сказки и литературной басни. Он создает сатирическую картину взрослого мира, где царят неправда, глупость, зависть и лицемерие. Детское ощущение чистоты собственного мира находит подтверждение в образах котят. Дети требуют, чтобы добро и зло были отделены одно от другого безо всяких оговорок, и они удовлетворяются тем, что в результате пожара это отделение наконец происходит. Бывшие друзья отворачиваются от несчастной погорелицы Кошки, а котята, которых она когда-то прогнала, — эти незлопамятные дети — дают ей приют и делятся последней коркой хлеба. Адресованный маленьким детям, «Кошкин дом»

многое говорит и взрослым. Без сомнения, это лучшая пьеса Маршака. Как настоящее произведение искусства, она не теряет своей свежести, даже когда ее играют актеры-малыши, тем более перед зрителями-взрослыми.

Прозаическая пьеса ***«Двенадцать месяцев»*** (1943) написана по мотивам народных сказок о падчерицах. В таких сказках в роли могучих покровителей нередко выступают олицетворенные силы природы, например русские персонажи Морозко, Баба Яга. Ближе всего к пьесе Маршака словацкая народная сказка «Двенадцать месяцев», которую в 1857 году обработала и пересказала чешская писательница Божена Немцова. Драматург взял за основу ситуацию ухода падчерицы в зимний ночной лес за весенними цветами, в остальном же его пьеса сильно отличается от словацкой сказки. «Двенадцать месяцев» — лирическая комедия со сказочно-фантастическим сюжетом. Важно и сатирическое содержание пьесы, связанное с изображением мачехи и дочки, королевы и ее окружения.

Композиция пьесы интересна тем, что действие то разворачивается в русском сказочном пространстве и с русскими героями (лес, изба; солдат, звери, мачеха и дочка), то перекидывается в пространство западных сказок (королевский дворец; «западные» королева, профессор, гофмейстерина, канцлер, послы, прокурор). Встреча героев в четвертом действии усиливает сказочность пьесы: эта встреча так же невероятна, как подснежники зимой.

Драматургический конфликт довольно сложен, двуедин. Это конфликт между мачехой, дочкой, королевой и другими героями, далекими от природы, — и силами природы, воплощенными в братьях-Месяцах; в то же время это конфликт социальный, порождающий столкновения между мачехой и падчерицей, королевой и падчерицей. Две главные героини, падчерица и королева, обладают характерами более сложными, чем их фольклорные прототипы. Такого, чтобы падчерица была способна отказаться от выполнения приказа, не бывает в народной сказке. Королеву немного жаль: она сирота, многого не понимает из-за плохого воспитания и неограниченной власти. Живая, непосредственная девочка, она способна быть лучше, чем позволяют ей дворцовые условия, что опять-таки не свойственно фольклорным королевам. В пьесе углублены характеры практически всех персонажей, усложнен конфликт — в соответствии с реальными жизненными противоречиями; тем самым пьесе-сказке придано реалистическое звучание.

«В сущности, в драматургии для детей была проделана та же работа, что и во всей детской литературе, — вспоминал С. Я. Маршак. — Мы боролись за освобождение детского театра (как и книги) от лжепедагогической назидательности и схематизма, стремились к созданию живых характеров, к тому, чтобы пьесы, при их простоте, были достаточно сложны и, при всей их забавности,

выражали серьезные идеи, т.е. к большой драматургии для маленьких».

Поэзия для детей составляет главную часть творчества Маршака. Наиболее известные его стихотворения для самых маленьких были написаны между 1922 и 1930 годами. Это «Детки в клетке», сказки о глупом и умном мышонке, «Багаж», «Почта», «Пожар», «Вот какой рассеянный» и пр. Темы и сюжеты стихотворений даже для трех- и четырехлетних детей всегда остро современны, затрагивают не только мирок детской комнаты, как это бывало в дореволюционной поэзии, а весь большой мир, с его смешными, драматическими и героическими сторонами. Все, что выходило из-под пера Маршака, полно разнообразного движения: идут, бегут, едут герои, вещи, постоянно совершаются какие-то происшествия, перемены. Остановка движения воспринимается как абсурд («Закричал он: / — Что за шутки? / Еду я вторые сутки, / А приехал я назад, / А приехал в Ленинград!»). Динамична каждая строфа, упруг ритм, отчетливо звучит каждое слово: «Мой / Веселый, / Звонкий / Мяч, / Ты куда / Помчался / Вскачь?»

Максимум внимания Маршак уделял композиции стихотворения; не теряя цельности, оно разбивается на ряд маленьких стихотворений, легких для запоминания, законченных в своей выразительности. Например: «По проволоке дама / Идет, / как телеграмма».

Особенно хороши у Маршака такие жанры, как стихотворный рассказ, анекдотическая история, цикл лирических миниатюр.

Классическими образцами стихотворных рассказов называют «Пожар», «Почту», «Почту военную», «Рассказ о неизвестном герое». Их отличают зримость деталей, достоверность образов, точные координаты действия. Все эти средства делают рассказ подобием взрослого документально-публицистического очерка:

Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне,
С цифрой 5 на медной бляшке,
В синей форменной фуражке?
Это он,
Это он,
Ленинградский почтальон.

Каждый поворот сюжета сопровождается изменением стихотворной формы — размера, ритма, меняется интонация рассказчика. Воображение читателя оказывается под властью изображаемых картин и событий, его эмоции следуют за быстрыми переходами действия. Звуковая инструментовка стихов в каждой главке обогащает повествование. Стихотворные рассказы Маршака можно ставить как детские оперы. Вот один из примеров слаженности всех элементов стиха:

Под пальмами Бразилии,
От зноя утомлён,
Бредёт седой Базилио,
Бразильский почтальон.

«Сказка о глупом мышонке», «Багаж», «Вот какой рассеянный» — эти и подобные сказки и истории имеют анекдотический сюжет. Они немногочисленны, но их значение особенно велико для тех лет, когда чистое веселье было сомнительным — с позиции критиков-педологов. И до сих пор эти стихотворения воспитывают в детях чувство юмора.

«***Сказка о глупом мышонке***» похожа на басню и вместе с тем на спародированную колыбельную. Она отлично передает тонкие нюансы смешного. Повторяется одна и та же ситуация — приглашение очередной няньки к капризному мышонку. Повторяется ситуация, но меняется голос няньки, меняются интонации просьб мышки-матери и отказов мышонка. Маршак прибегнул к сложному для малышей виду комического — иронии, требующей особой чувствительности к подтексту, к смыслу, заключенному «между строк». Маяковский любил цитировать: «Приходи к нам, тетя лошадь, / Нашу детку покачать».

Та же ирония пронизывает историю дамы, сдававшей в багаж «Диван, / Чемодан, / Саквояж, / Картину, / Корзину, / Картонку / И маленькую собачонку» (***«Багаж»***). Уже само это перечисление настраивает читателя иронически по отношению к даме и к ее дорожной неприятности, хотя, казалось бы, в исходной ситуации нет явных нелепостей. Многократно повторенное, это перечисление звучит все более смешно — вплоть до последней строки, в которой и потерялась собачонка.

В стихотворении ***«Вот какой рассеянный»*** Маршак смеется над своим персонажем уже открыто, почти каждая строфа — новое подтверждение смешной рассеянности. Герой — человек взрослый, и оттого он еще более смешон. Отчасти Маршак шаржировал свои черты, отчасти — черты одного известного профессора, о рассеянности которого рассказывались многочисленные истории.

В циклах миниатюр «Детки в клетке», «Круглый год», «Разноцветная книга», «Веселое путешествие от А до Я» познавательная информация растворена в лирической стихии. Эти циклы — россыпь самых разных стихотворных форм, среди которых маленький читатель легко выберет строфу себе по вкусу. В статье «Заметки о сказках Пушкина» С. Маршак отмечал, что строфы, в которых изображаются тридцать три богатыря или ручная белка, — «это отдельные звезды, из которых состоит созвездие — сказка. <...> Но для того чтобы получилось такое созвездие, — добавлял он, — каждая его составная часть должна быть звездой, должна светиться поэтическим блеском». Он и сам следовал принципу составления «созвездий» в своих циклах и отдельных стихотворе-

ниях. Поэт избегал в стихах прилагательных, тщательно следил за тем, чтобы слова не сливались, звучали по отдельности, заставлял слово поспевать за темпом действия. Перекличка звуков в словах, считал он, должна помогать восприятию целого образа. Вспомним описание новогодней елки:

Чуть дрожат её иголки,
На ветвях огни зажглись,
Как по лесенке, по ёлке
Огоньки взбегают ввысь.

В цикле «***Детки в клетке***» важны даже не сами животные, а их восприятие лирическим героем, который как будто переходит от клетки к клетке. К юмору постоянно примешиваются печаль, сочувствие, ироническое сомнение. Лирического героя поражает внешний вид слона, жирафа. Тигренок вдруг заставляет человека вспомнить о нраве дикого зверя («Эй, не стойте слишком близко — / Я тигренок, а не киска!»). Затем внешние впечатления дают толчок чувствам противоречивым, сложным. Противоречив вид зебр, чьи полоски напоминают об африканских травах и... о школьных тетрадках. Страусенок умеет сердиться и бить ногой, «мозолистой и твердой», но не умеет летать и петь — он смешон и печален. Грустит смешная обезьяна, вспоминая о родине. А вот белые медведи, кажется, всем довольны, — только им тесно, плавают они от стены к стене, задевая друг друга. Трудно понять, чего больше в совятах — обаяния или скуки:

Взгляни на маленьких совят —
Малютки рядышком сидят.
Когда не спят,
Они едят.
Когда едят,
Они не спят.

Пингвин, лебеденок, верблюд смешны всяк по-своему, а эскимосский пес вызывает сочувствие: «За что сижу я в клетке, / Я сам не знаю, детки». «Воинственный», «поджарый, тощий», «неутомимый», «неумолимый» — таков был динго в родных лесах, а в клетке он всего лишь «неугомонный»: «Верчусь волчком и мяса жду...» Стихотворение «Воробей» завершает цикл. Вольная городская птичка легко может залететь в любую клетку и пообедать с любым из зверей, даже с крокодилом. Воробей — самый счастливый герой цикла «Детки в клетке».

Особая заслуга Маршака — создание публицистической поэзии для детей. Множество его стихотворений и поэм посвящено темам труда и гражданского воспитания. Наиболее известны «Война с Днепром», «Книжка про книжки», «Детям нашего двора», «Школа на колесах», «Костер в снегу».

Первый политический памфлет для дошкольников — «***Мистер-Твистер***» (1933). Тема столкновения двух миров — социализма и капитализма — не была сама по себе новой в детской литературе, но под пером Маршака получила блестящее художественное решение. Удачно был выбран угол зрения на Страну Советов: ее видит самодовольный богатый иностранец. Кинематографически стремительное действие, отточенные реплики героев, веселая словесная игра передают четкий ритм жизни в молодой стране.

Ныне идеология диктует читателям, особенно взрослым, иные оценки стихотворной публицистики Маршака; но не стоит забывать о ценности его художественного опыта — в любом жанре, в том числе в жанре политической публицистики для детей.

Переводы Маршака хорошо известны и взрослым, и детям. Особенно часто он обращался к английской поэзии: переводил старинные народные баллады Англии и Шотландии, сонеты Шекспира и Гейне, стихи и поэмы Блейка, Бёрнса, Колриджа, Вордсворта, Китса, Киплинга, Лира, Милна. Знание языка оригиналов помогало ему глубже понимать русский язык, находить в нем новые поэтические возможности. В переводах Маршака часто нет буквального совпадения с текстом источника, что не мешает смысловой точности перевода. Он владел особым мастерством создавать «портрет» языка оригинала. Благодаря Маршаку достоянием русских читателей стали многие произведения украинских, белорусских, литовских, армянских поэтов. Маршак, знаток и ценитель народного творчества, составил сборник сказок разных народов; для чего он перевел стихами литовские, норвежские, монгольские, кавказские сказки, подобрал русские. Особой его любовью пользовались народные детские песенки: он переводил их с английского, чешского, латышского, литовского языков.

В переводах из английской детской поэзии Маршак следует тем же принципам, что и в собственных стихах для детей. Те же экономия и точность слова, те же поиски предельной простоты и ясности, то же пристрастие к энергичной строке, к волевой и бодрой интонации, та же музыкальная безошибочность — и одновременно смелость воображения, поэтический полет. Маршак сумел соединить своеобразную форму английского балладного стиха с живой разговорной естественностью русской речи:

По склону вверх король повёл
Полки своих стрелков.
По склону вниз король сошёл,
Но только без полков.

Переводчик добивался единственно возможной модуляции голоса для каждой строки, как бы вписывая над словами ноты. «Переводя музыкальный строй того или иного произведения и считая его одним из важнейших элементов перевода, Маршак никогда

не переводил букву — буквой и слово — словом. А всегда: юмор — юмором, красоту — красотой» — так оценивал Чуковский мастерство своего коллеги-переводчика.

В переводах Маршака стихи Редьярда Киплинга зазвучали для русского читателя в упругом, мужественном ритме, свойственном английскому поэту. Романтика морской терминологии, английское чувство юмора и воображение, сформированное морской историей народа, нашли адекватное по силе воздействия на читателя воплощение в русском тексте:

Если в стёклах каюты
Зелёная тьма,
И брызги взлетают
До труб,
И встают поминутно то нос, то корма,
А слуга, разливающий
Суп,
Неожиданно валится
В куб...

В коротком стихотворении Киплинга, сопровождающем его сказку «Откуда взялись броненосцы», речь идет о плавании в Рио-де-Жанейро. Маршак «перевел» это стихотворение, расширив до четырех строф. В переводе будто звучит беспечная песенка портовых мальчишек, страстно мечтающих (нет, не о Рио!) об Амазонке, о Бразилии:

На далёкой Амазонке
Не бывал я никогда.
Только «Дон» и «Магдалина» —
Быстроходные суда, —
Только «Дон» и «Магдалина»
Ходят по морю туда.

В 1952 году Маршак представил русским детям итальянского писателя Джанни Родари, переведя циклы стихов «Книга городов», «Поезд стихов», «Чем пахнут ремесла» и др. Кроме того, для спектакля по сказке Родари «Приключения Чиполлино» Маршак написал песню Чиполлино и песню Старого Помидора.

Творчество С. Я. Маршака — поэта, драматурга, переводчика и редактора — до сих пор остается живой классикой детской литературы.

Поэты группы ОБЭРИУ

Ленинградская литературно-философская группа «Объединение реального искусства» вошла в историю авангарда под сокращенным названием ОБЭРИУ. Эта аббревиатура, по мнению авто-

ров, должна восприниматься читателем как знак бессмыслицы и нелепицы. Так в названии группы выразилась ее концептуальная идея — «познание мира вне искажающих реальность логических категорий и механизмов сознания»[1]. В своем манифесте от 24 января 1928 года обэриуты заявили, что они «люди реальные и конкретные до мозга костей», что необходимо отказаться от обиходно-литературного понимания действительности ради «нового ощущения жизни и ее предметов»; они размежевались с поэтами-«заумниками» и футуристами и поставили своей задачей создать «реализм необычайного». Исходной точкой провозглашалось детское видение мира: «Ребенок мудр, потому что он не знает условных, привнесенных в жизнь порядков, он первый сказал, что король гол, и тем самым открыл всем глаза». По идее обэриутов, искусство вовсе не отражает жизнь, оно само по себе, оно живет по своим законам. Их привлекало искусство неофициальное, близкое к традициям скоморохов, народного театра.

Философская база кружка в целом представляла собой синтез идей «Критики чистого разума» И. Канта, философии интуитивизма и реального сознания (А. Бергсон и Н. О. Лосский), феноменологии Г. Шпета и «техники поведения» древнекитайского мудреца Лао-цзы.

В группу «чинарей», как еще они себя называли, в разное время входили писатели И. Бахтерев, А. Введенский, Ю. Владимиров, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, Даниил Хармс, К. Вагинов, Д. Левин, философы Я. Друскин и Л. Липавский. «Наше общество можно вернее всего назвать обществом малограмотных ученых», — говорил Хармс[2]. В этом кружке ценились оригинальный интеллект и широкое образование, дающие право вырабатывать новую концепцию культуры молодого века.

Выработкой подобных концепций были заняты едва ли не все группы писателей и художников первой трети века, начиная с символистов, собиравшихся на «Башне» у Вячеслава Иванова. Отличие обэриутов состояло в том, что они отказались от поисков в сферах мистико-религиозных, этико-философских или идеолого-эстетических мыслей. Их молодые умы обратились к математике, геометрии, физике, логике, астрономии и естественным дисциплинам. Отвергли они поначалу и аристотелевскую теорию отражения, активно претворяя свои взгляды в реальной жизни. Так, Хармс придумал совершенный, по его мнению, подарок — «деревянную палочку, на одном конце которой находится шарик, а на другом кубик». Такой предмет можно держать в руках, а если его положить, «то все равно куда». Подарок, идея которого

---

[1] *Мейлах М.* Яков Друскин: Вестники и их разговоры // Логос: Философско-литературный журнал. — 1993. — № 4. — С. 89.

[2] См.: *Липавский Л.* Разговоры // Логос. — 1993. — № 4. — С. 53.

навеяна геометрическими игрушками для годовалых младенцев, не имеет ничего общего с отражением реальности и вместе с тем несет радость, является результатом творческого озарения.

«Это единственное, чем я горжусь: вряд ли кто чувствует гармоничность в человеке, как я», — говорил Хармс, при этом он еретически «поверял алгеброй гармонию». Однако и алгебра его была ересью, потому что он не верил в науку, имеющую утилитарный практический характер. Что может сказать наука о человеке? —

Человек устроен из трёх частей,
Из трёх частей,
Из трёх частей.
Хэу ля ля,
Дрюм дрюм ту ту!
Из трёх частей человек.

(1931)

Арестованный Хармс на допросе 13 января 1932 года так пояснял следователю замысел стихотворения ***«Миллион»*** (1930): «В "Миллионе" тема пионерского движения подменена мною простой маршировкой, которая передана мною и в ритме самого стиха, с другой стороны, внимание детского читателя переключается на комбинации цифр»[1]:

Раз, два, три, четыре,
и четырежды
четыре,
сто четыре
на четыре,
полтораста
на четыре,
двести тысяч
на четыре,
и еще потом четыре!

Пересчитывать объекты — занятие нелепое, объекты от этого теряют «лица» (вместо живых лиц пионеров читателю начинают мерещиться безглазые нули). Заниматься же абсолютной, «чистой» математикой хорошо, так постигаются особенности каждого числа (например, четыре), а также разница между обычным количественным числом (4) и числом-понятием, означающим бесконечное множество, свойства порядка и хаоса.

В мартовском номере «Чиж» за 1941 год публикует стихотворение ***«Цирк Принтинпрам»***, в котором Хармс продолжает отстаивать право чисел, так сказать, на самоопределение: «невероятное представление» состоит из «удивительных номеров» (слово «номер» в данном случае имеет дополнительное значение числа). Клоуны, силачи, ученые ласточки и комары, тигры и бобры не просто актерствуют, но представляют математические игры:

[1] Цит. по: *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). — М., 1998. — С. 373.

Четыре тысячи петухов
И четыре тысячи индюков
Разом
Выскочат
Из четырёх сундуков.

Бесстрастно и педантично анализировали обэриуты реальные или ими же вымышленные «случаи». Может быть, поэтому их творчество оценивалось читателем, воспитанным в консервативных традициях, как «жестокое» или находящееся вне этики.

Действительно, содержание «детского» стихотворения Хармса ***«О том, как папа застрелил мне хорька»*** (1929) или многих его произведений для взрослых на первый взгляд аморально. Однако если сопоставить это стихотворение со старой песенкой на слова Ф.Б.Миллера о том, как *умирает зайчик мой*, сраженный выстрелом охотника, на фоне бытования в современном детском фольклоре жанра «черных» стихов, то легко понять чувства детей-дошкольников, которым Хармс читал это стихотворение: они «сразу усваивали, что никакая это не охота всерьез, и ружьишко-то не взаправдашнее, и хорек — скорее всего тряпичная игрушка»[1].

Обэриуты по-своему решили весьма трудную в детской литературе проблему иронии (известно, что из всех видов комического дети позднее всего воспринимают именно иронию): в частности, Хармс позволил себе смеяться над нравственно-дидактическими штампами детской литературы, над педагогикой в картинках. Он якобы «серьезно» воспроизвел модель нравоучительного детского рассказика: «Бабушка уронила иголку. Как отыскать ее в куче песка? Бабушка очень огорчилась. Но Маша уже бежала из дома с магнитом в руке. Она быстро провела магнитом раз-другой по песку. — Возьми свою иголку, бабушка! — сказала Маша» (***«Умная Маша и ее бабушка»***). Папа с ружьем, бегущий за хорьком с ужасным намерением, Маша, исполненная ума и добродетели, бегущая с магнитом в руке, — оба героя в равной степени абсурдны сами по себе, несмотря на логичность их поступков. Да и сами истории рассказаны столь значительным тоном, что не могут не вызвать веселья. Хармс, обратившись к детской литературе, вероятно, почувствовал ее пародийную природу — в ничтожном поводе для написания значительного текста (сравним шекспировский размах в «Мойдодыре» Чуковского для утверждения гигиенического лозунга с хитроумностями хармсовской Маши).

Может быть, обэриуты и не нуждались в категориях Добра и Зла, чтобы создать свою модель мира и человека, однако и они, подобно тургеневскому нигилисту Базарову, пережили крах идей

[1] *Семенов Б.* Время моих друзей. — Л., 1982. — С. 267.

при столкновении с реальностью. Им суждено было исчезнуть (конечно, не без участия внешних сил, «органов») из поля внимания читателей на долгие десятилетия, как исчез загадочный персонаж стихотворения Хармса «Из дома вышел человек...».

Творчество Николая Заболоцкого не во всем совпадало с обэриутской концепцией поэзии. Поэт увлекался натурфилософскими идеями Лейбница, Тимирязева, Циолковского, народной астрономией, он верил в разум, свойственный всей живой и неживой природе. В его стихах звери и растения — уже не литературные олицетворения и аллегории, а мыслящие существа, поэтому можно по-детски сказать: «Корова мне кашу варила, / Дерево мне сказку читало», — можно увидеть «лицо коня» или как цветок машет «маленькой ручкой». Сама Вселенная разгадывает детскую загадку в «Песенке о времени»:

Лёгкий ток из чаши А
Тихо льётся в чашу Бе,
Вяжет девка кружева,
Пляшут звёзды на трубе.

(*«Время»*, *1933*)

Н.Заболоцкий — единственный среди обэриутов имел педагогическое образование (в 1928 году он окончил Ленинградский педагогический институт имени А.И.Герцена). Стихи поэта, написанные для детских изданий, показывают его понимание детской психологии, знакомство с педагогикой (например, он не чуждался дидактических сентенций — см. стихотворение «Сказка о кривом человечке»), но они слишком привязаны ко времени и потому звучали в полную силу только для детей той эпохи. Поколению детей и подростков 60—80-х годов Заболоцкий больше был знаком по «взрослым» стихам («Некрасивая девочка», 1955; «Не позволяй душе лениться», 1958), по стихотворному переложению «Слова о полку Игореве» (1938, 1945), вошедшему в школьную программу, по «детским» переложениям романов Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1934) и Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель», по обработанному для юношества переводу поэмы Ш.Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Сегодня с уверенностью можно считать сбывшимся предсказание К.Чуковского, сделанное в письме к поэту от 5 июня 1957 года: «Пишу Вам с той почтительной робостью, с какой писал бы Тютчеву или Державину. Для меня нет никакого сомнения, что автор "Журавлей", "Лебедя", "Уступи мне, скворец, уголок", "Неудачника", "Актрисы", "Человеческих лиц", "Утра", "Лесного озера", "Слепого", "В кино", "Ходоков", "Некрасивой девочки", "Я не ищу гармонии в природе" — подлинно великий поэт, творчеством которого рано или поздно советской культуре

(может быть, даже против воли) придется гордиться, как одним из величайших своих достижений. Кое-кому из нынешних эти мои строки покажутся опрометчивой и грубой ошибкой, но я отвечаю за них всем своим семидесятилетним читательским опытом»[1].

В новом веке руководителям детского чтения следовало бы шире знакомить юное поколение со стихами Заболоцкого. В особенности они пригодились бы подросткам, задумывающимся об основах мироздания. Помимо высокого нравственного смысла в них есть выражение величия Космоса, Природы и Человека, что чрезвычайно актуально в нашу эпоху.

К созданию своего стиля обэриуты шли от «реального» понимания таких феноменов, как движение, мышление, память, воображение, речь, зрение и слух. В каждом явлении они обнаруживали некий сдвиг, неточность, ускользание от «правильности», т.е. реальность открывалась обэриутам как царство абсурда.

Александр Введенский говорил о противоречиях в показаниях свидетелей: «Это не случайные ошибки. Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы, миры, совсем не похожие на настоящую жизнь. Например, заседание. Или, скажем, роман»[2]. К таким же фантастическим мирам относятся праздники, игры, марши и парады, вранье, обеды, цирк и еще многое подобное при внимательном рассмотрении оказывается «обыкновенным» чудом. Игра и праздник мыслились обэриутами как творение жизни людьми, чудо — как творение жизни самою жизнью, а искусство и жизнь были одним.

«Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она "тронулась". Вот почему для кого-то большевики сумасшедшие», — писал Даниил Хармс («Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса»). Как представлялось обэриутам, «реальное искусство» дает свободу «текучим» словам и образам; нужно прекратить погоню за точным смыслом частностей ради точной передачи главного содержания. В их стихах часто звучат мотивы реки, кораблика, лодки, челнока, возникают образы рыб, матросов, рыбаков; эти иероглифы передают течение «реальной» жизни и «реальной» мысли. Например, в стихотворении А. Введенского «Река» (1940) текучее движение провозглашается единственно объективной данностью:

---

[1] *Заболоцкий Н. Н.* Поэзия, завещанная потомкам // Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. — М., 1989. — С. 9.

[2] *Липавский Л.* Разговоры. — С. 60.

Пусть стужа зимняя крепка
И страшен вьюг полёт, —
Уйдёт широкая река
Под синий плотный лёд.

И, скрытая от глаз людских,
Закутанная в снег,
Ни на секунду, ни на миг
Не прекратит свой бег.

Кошка, порезавшая лапу, «отчасти идет по дороге, / Отчасти по воздуху плавно летит»: так с помощью воздушных шариков, привязанных к кошке, восстановлено текучее состояние мира (Хармс, «Удивительная кошка», 1937). Вся жизнь «бежит, летит и скачет» (Хармс), если и обнаруживая смысл, то после осознания бессмыслицы и не в том, что выдавало себя за смысл поначалу. Отсюда — стихия скоморошеского комизма в прозаических и стихотворных текстах «чинарей», срывающая предметы и понятия с мест.

В стихах Хармса крутится забавный абсурдный мир, где все наоборот:

кашу не ели, а пили,
шли задом наперёд,
а непонятное нечто
«чирикало любезно,
но зато немного скучно,
и как будто бы назад».

Спутаны связи слов, разлажен механизм речи, сюжет трансформирован, мораль исчезла, — казалось бы, поэт глумится над самим Словом. Однако эстетическое значение стихов — в мощном напоре праздничного настроения, в карнавальной отмене условностей и попрании погибающего старого «нечто». Фольклорный детский перевертыш в исполнении обэриута выступает в качестве манифеста нового отношения к Слову и действительности.

Юрий Владимиров продемонстрировал чудеса стихотворства в небольшом стихотворении «***Барабан***», употребив сорок пять однокоренных слов. Текст буквально громыхает барабанным громом. Цель виртуоза — передать текучесть звуков, образующих речь.

Стихи обэриутов, в особенности детские, представляют собой разные игры. В журналах «Чиж» и «Ёж» появлялись их рисунки, шарады, загадки, игра выплескивалась за пределы вербального мышления и требовала включения визуально-абстрактного мышления детей. Например, одна из игр заключается в том, что мир интуитивно «рассыпается» в подвижных нелепицах и логически «собирается» в неподвижное целое, и наоборот — как в детской игре «Замри! — Отомри!»:

Добежали,
добежали
до скамейки
у ворот
пароход с автомобилем
и советский
самолёт,
самолёт
с автомобилем
и почтовый
пароход.

Петька прыгнул на скамейку,
Васька прыгнул на скамейку,
Мишка прыгнул на скамейку,
на скамейку у ворот.

— Я приехал! — крикнул Петька.
— Стал на якорь! — крикнул Васька.
— Сел на землю! — крикнул Мишка.
И уселись отдохнуть.

Воображение, казалось бы, искажает, сдвигает мир, обессмысливает его, но оно развивается по неким законам, и действие этих законов приводит мир к неожиданному «чистому» смыслу. Рассмотрим «работу» воображения на примере стихотворения Хармса «***Врун***» (1930).

Почему утверждение вруна, что «у папы моего было сорок сыновей», вызывает недоверие оппонентов? Чем двадцать или тридцать правдоподобнее сорока? Наседка не считает своих цыплят, но точно знает, все ли на месте, т.е. число воспринимается птицей или человеком не количественно, а качественно, при этом качественные различия определяются внелогическим путем, интуитивно. Так, между вымыслом и предполагаемой правдой ставится знак равенства.

Совершенной фигурой Хармс считал круг: своим образованием круг обязан воображению, рисующему кривую вокруг четырех радиусов — креста. Так возникает важнейший для Хармса иероглиф, связанный с понятиями чистоты и воды, — колесо. То самое золотое колесо, которое скоро будет вместо солнца. «Ну, тарелка, / Ну, лепешка, / Ну, еще туда-сюда, / А уж если колесо — / Это просто ерунда!» — сомневаются оппоненты, не замечая работы воображения, объединяющего солнце, колесо, тарелку, лепешку в тождественное множество.

Живая речь, в особенности поэтическая, издавна привычна к фантазиям и вымыслу. Так, собаки-пустолайки «научилися летать», а также нырять еще в 1856 году в стихотворении А. Н. Майкова «Сенокос», где использованы обычные метафоры:

Только жучка удалая
В рыхлом сене, как в волнах,
То взлетая, то ныряя,
Скачет, лая впопыхах.

А в 1928 году метафора была употреблена Н. Заболоцким в стихотворении «Игра в снежки»: «В снегу кипит большая драка. / Как легкий бог, летит собака».

Существование часового с ружьем, стоящего под морем-океаном, оправдано в письме, разосланном всем членам американского конгресса в 1818 году бывшим пехотным капитаном К.Саймнсом, где говорилось: «ВСЕМУ МИРУ. Я заявляю, что земля полая и населена внутри». Эта теория, несмотря на вздор разгулявшегося воображения, имела официальный успех в Третьем рейхе вплоть до 1943 года[1].

И даже заявление врун, что «до носа не достать», нельзя опровергнуть, если задаться вопросом: а какой нос имеется в виду?

Излюбленный мотив «чинарей» — путаница (можно сравнить «Путаницу» Чуковского с «Ниночкиными покупками» и «***Чудаками***» Юрия Владимирова). Поводом для последнего стихотворения послужил розыгрыш, устроенный Хармсом. Перед его поездкой в Москву Владимиров дал ему две пятерки с просьбой купить крючки, леску и книги. Вернувшись, Хармс отдал деньги обратно, объяснив, что забыл, какая пятерка на что предназначалась. «Месть моя будет ужасна!» — рассмеялся Владимиров и вскоре написал одно из лучших своих стихотворений.

Обэриуты нашли новые способы диалога с читателем, «заимствованные» из детских правил общения: веселый подвох, розыгрыш, провокация. Особенно много таких примеров у Хармса (например, «Храбрый ёж», «Ты был в зоологическом саду?», «Приключения ежа», «Семь кошек», «Бульдог и таксик» и др.).

В 20—30-х годах поэты нередко соревновались с маленькими детьми — сочинителями стихов. Однажды Александр Введенский прочитал свои стихи поэту-футуристу А.Кручёных, а тот в ответ — стихотворение пятилетней девочки; когда общество разошлось, Введенский сказал приятелю: «А ведь ее стихи были лучше...»

Чуковский, Маршак, Барто, Михалков стали мастерами детской поэзии во многом благодаря учебе у детей, обэриуты же пошли дальше всех, вовсе отвергнув классические жанры лирики, зато признав все жанры народной детской поэзии: считалки, загадки, небылицы, перевертыши, игровые припевки. Чаще других размеров использовался «детский» хорей с его акцентированными ударениями, сжатой пружиной ритма. Слова, синтаксические конструкции повторяются, варьируются, как в игре, восходящей к фольклорному обряду. Часто стихотворения обэриутов напоминают запись балаганного представления, комические диалоги нелепых персонажей. Слова будто случайно попадают в строку, неожиданно рифмуются. При этом привычный, стертый их смысл смывается и обнажаются нерастворимые ядра слов. В этой бессмыслице начинает устанавливаться новая логика, возникают неожиданные ассоциативные связи. Как, например, начало взрос-

---

[1] См. примеч. А.Герасимовой к «Разговорам» Л.Липавского. — С. 73.

лого «Ответа богов» Введенского мало чем отличается от образцов детского стихотворчества:

жили были в Ангаре
три девицы на горе
звали первую светло
а вторую помело
третьей прозвище Татьяна
так как дочка капитана
жили были а потом
я из них построил дом

Н. Олейников в «Разговорах», записанных Л. Липавским в начале 30-х годов, говоря об «удивительной легенде о поклонении волхвов», заявил, что «высшая мудрость — поклонение младенцу»[1]. Н. Заболоцкий в одном из программных своих стихотворений «***Школа жуков***» (1931) аллегорически представил смысл эволюции Земли как передачу разума младенцам, чтобы те продолжили взращивание «таинственного разума» в растениях, животных, насекомых. Женщины рожают младенцев, плотники строят для них колыбели, живописцы рисуют для них «фигурки зверей и сцены из жизни растений», каменщики ваяют статуи мудрецов, у ног которых будут играть «маленькие граждане мира», набираясь ума. Иными словами, жук объявлен поэтом ключевой фигурой эволюции земной природы, а младенец — ключевой фигурой истории человеческой цивилизации.

Приход поэтов группы ОБЭРИУ в детскую литературу не был случайным. Помимо житейской необходимости причина лежала в сближении их исканий с алогизмом детской жизни, которая вся — сдвиг и неточность. Свои произведения обэриуты печатали в основном в детских журналах. Они тесно сотрудничали с «академией» Маршака. Самый значительный след в русской литературе для детей оставил Хармс, несмотря на его неоднократные признания, что детей он не любит — за нахальство. Особенное значение для истории русской детской литературы имеет то, что Хармс и Введенский являются мировыми основоположниками литературы абсурда. Данное обстоятельство доказывает, что детская литература может быть полигоном для самых смелых экспериментов, что она в иных случаях может опережать генеральное движение литературы для взрослых.

Судьба поэтов-шутов трагична. С 1929 года Хармс попал в прицел критики, в его защиту выступили С. Маршак, С. Михалков, К. Чуковский. С начала 30-х годов критика игровой детской литературы становится все более агрессивной, падают тиражи изданий, в которых печатались обэриуты, в середине 30-х их публи-

[1] *Липавский Л.* Разговоры. — С. 9.

кации прекратились совсем. Круг обэриутов начал редеть, и все же оставшиеся участники группы продолжали общение и творческую работу. В 1931 году были арестованы и высланы Введенский и Хармс, погиб случайной смертью молодой Юрий Владимиров (род. в 1909 г.). В 1938 году арестован Заболоцкий (1903—1958), он вышел на свободу только в 1945 году. В 1937 году Хармс (1905—1942) и Введенский (1904—1941) были снова арестованы, после третьего ареста в августе 1941 года Хармс был направлен из тюрьмы в психиатрическую больницу, где скончался, а Введенский погиб в заключении. Архив Введенского и Хармса сохранил в ленинградскую блокаду философ Я. Друскин.

Несмотря на короткую историю группы (строгие рамки — 1927—1930), обэриуты успели революционизировать язык современной поэзии, да так, что и на рубеже XIX—XX века их влияние наряду с влиянием Вел. Хлебникова невозможно не заметить. В эксцентрике, игре, интеллектуализме, в игнорировании этических и политических тем видим мы приметы «обэриутского стиля» стихотворной детской книги.

Агния Львовна Барто

А. Л. Барто (1906—1981) принадлежит к поколению поэтов, сформировавшихся под непосредственным влиянием Маяковского. У него училась молодая поэтесса искусству новых форм. Чтобы завоевать детскую аудиторию, ей нужно было найти свой поэтический язык, узнаваемый и не похожий ни на какой другой, найти темы, волнующие современных детей. Первые удачные стихотворения написаны в середине 20-х годов — это «Китайчонок Ван Ли», «Мишка-воришка», «Пионеры», «Братишка», «Первое мая». Они пользовались популярностью благодаря своей тематике, тесно связанной с новыми интересами детей, а также еще редкому в детской поэзии публицистическому пафосу.

Путь Барто в литературе заметно отклонялся от направления, которое пролагали ее старшие коллеги — Чуковский и Маршак. Поэтесса смело использовала сложные (составные, ассонансные) рифмы, которые Чуковский считал недопустимыми в детских стихах, свободно меняла размер в строфе. Воспитательную тенденцию она не столь тщательно скрывала в игре или выдумке, предпочитая прямо говорить даже с самым маленьким читателем на серьезные морально-этические темы. Бесспорна ее заслуга в разработке новой большой темы детской книги — общественное поведение ребенка.

Влияние Маяковского обнаруживается и в стремлении Барто к сатире и публицистике, близкой газетному фельетону. Уже в 30-х годах она прилагала немалые усилия, чтобы сделать стихотворную сатиру достоянием детской аудитории, вывести эту поэ-

зию на эстрадные подмостки. Примерами могут служить стихотворения «Девочка чумазая», «Девочка-ревушка» (1930, написаны совместно с ее мужем П. Н. Барто), а также пьеса-игра «Миллион почтальонов» (1934); в пьесе юные зрители в порядке самокритики сознавались в «пороках», а актеры тут же эти пороки иллюстрировали.

Однако сатира всегда приглушается у Барто мягкой лирической интонацией; назвать эти и более поздние ее произведения чистой сатирой или публицистикой, пожалуй, нельзя.

И в этом все-таки сказалось влияние Корнея Чуковского, дававшего Барто уроки мастерства. Он требовал от молодой поэтессы лиричности («...только лиричность делает острословие юмором», — писал он ей), тщательной отделки формы вместо «рюшечек и оборочек» ловких рифм, с помощью которых так легко поразить неискушенного читателя.

Однажды Барто прочитала Чуковскому свое стихотворение, выдав его за сочинение мальчика пяти с половиной лет:

Челюски́нцы-дороги́нцы!
Как боялся я весны!
Как боялся я весны!
Зря боялся я весны!
Челюски́нцы-дороги́нцы,
Всё равно вы спасены...

Чуковский не только не почувствовал подвоха, но вскоре отозвался в печати восторженным отзывом о вдохновенном ребенке и его творении. ***«Челюскинцы-дорогинцы»*** зазвучали по радио, с эстрадных подмостков, с плакатного листа. Эта казусная история подтвердила верность призвания Барто — писать для детей и от имени детей.

Чаще всего лирический герой Барто — конкретный ребенок. Девочки и мальчики, малыши и школьники — психологический портрет каждого прорисован с живой убедительностью. Реализм — вот главная черта в ее изображении детей и общества; причем это реализм не внешних деталей, а внутреннего наполнения образа.

Значительная часть стихотворений Барто — детские портреты, в которых живая индивидуальность обобщена до легко узнаваемого типа. Тип этот определен часто уже в названии: «Новичок», «Непоседа», «Младший брат», «Юный натуралист», «Болтунья», «Вовка — добрая душа». Множество стихотворений названо именами детей. В психологической характеристике ребенка подмечены и возрастные особенности, и «проблемные» черты. Обходясь без скучного морализаторства, только посмеиваясь в своих частушечно-куплетных стихах, поэтесса предлагала юному читателю взглянуть на себя со стороны и заняться самовоспитанием. Вместе с тем ее позиция отчетливо выражается афориз-

мами, например: «Есть такие люди — / Им всё подай на блюде» («Лялечка»).

Стихи А.Барто о малышах и для малышей приобрели всенародную и неугасающую популярность. Они имеют обычно форму лирической миниатюры — ту форму, которая была хорошо разработана русскими поэтами прошлого века, творившими для самых маленьких. Именно лирические миниатюры принесли Барто славу классика детской поэзии. Это цикл ***«Игрушки»*** (1936), стихотворения «Фонарик», «Машенька», «Машенька растет» и др.

Это не была так называемая игровая поэзия (характерная для обэриутов), хотя художественная форма и функциональность маленьких стихотворений приближаются к качествам игрушки. Сюжеты их завершены в пределах всего нескольких строчек, и, несмотря на минимальный объем, в них есть герой и действие, завязка и развязка, конкретный факт и эмоционально-нравственное его обобщение:

Уронили мишку на пол,
Оторвали мишке лапу.
Всё равно его не брошу —
Потому что он хороший.

Тема взаимоотношений ребенка и игрушки была популярна в литературе предыдущих десятилетий, но решалась она зачастую на уровне слащавого морализаторства. Барто сумела дать этой теме новое дыхание. Секрет успеха «Игрушек» — в воспроизведении того образа игрушки, который складывается в сознании малыша, в выражении естественного нравственного чувства, что формируется не поучением взрослых, а общением с нею. Барто ввела в литературу для детей нового лирического героя — малыша, погруженного в свой собственный мир игры и мечты.

Речевая ткань ее стихотворений воспроизводит особенности лексики и синтаксиса детской речи. Ребенок оформляет свою мысль в короткое предложение, часто поражая взрослых афористической точностью высказываний. И Барто в каждой строке дает простое предложение; в нем редко встречаются отклонения от грамматических норм, совсем нет игры слов или использования слов в переносном значении. Такая речевая строгость как раз и передает характерную для малышей правильность речи:

Я люблю свою лошадку,
Причешу ей шерстку гладко...

Позволяя себе сложные рифмы (*на пол — лапу, плачет — мячик, козленок — зеленый*), Барто твердо выдерживала заданный размер, добиваясь максимальной ритмичности и звучности.

«Мишка», «Бычок», «Слон», «Самолет» и другие стихотворения из цикла «Игрушки» дети запоминают быстро и с большой

охотой: это их собственная, не заимствованная из взрослой литературы лирическая поэзия.

Среди «малышовых» стихотворений Барто есть и такие, что посвящены важному моменту семейной, а значит, и детской жизни — рождению брата или сестры (цикл «Младший брат»). Поэтесса показывает, как это событие переворачивает жизнь старших детей, которые в свои пять-шесть лет уже готовы взять на себя ответственность и заботу о грудничке (стихотворения «Две сестры глядят на братца...», «Света думает», «Комары», «Гроза» и др.). Автору интересна психология ребенка, осознающего свою взрослость рядом с грудным братом или сестрой, интересны проблемы старших детей, возникающие при этом («Обида»).

Серьезность старших детей часто контрастирует с «маленькими комедиями», которые неизбежно происходят в такой семейной ситуации. Например, девочка Марина охраняет спящего в саду братца от комаров:

Она убила комара —
Забудет, как кусаться!..
Но раздался громкий рёв
Испуганного братца.

С тех пор как центром жизни семьи стал малыш, в этом домашнем мире разлита особая поэтическая атмосфера. Детскому голосу вторят, подчиняются все остальные звуки дома. Мать и грудной малыш говорят на своем языке:

Сын зовёт: — Агу, агу! —
Мол, побудь со мною.
А в ответ: — Я не могу,
Я посуду мою.

Есть и стихотворения, в которых раскрывается богатый внутренний мир ребенка-дошкольника. Мысли и чувства в возрасте «от двух до пяти» уже вполне сформированы, достаточно сложны, чтобы вызывать не только улыбку, но и уважение взрослых.

Усложняется и форма стихотворений, углубляется их подтекстовое содержание. Предложение уже не всегда помещается в одной строчке, поскольку более развернута мысль лирического героя — ребенка. Стихотворное повествование подчиняется более прихотливому ритму, соответствующему естественной интонации рассказывания; проявляется звуковой рисунок. Приведем для примера строфы из ***«Сверчка»*** — стихотворения, входящего в «золотой фонд» наследия поэтессы:

Ищу под диваном —
Не вижу сверчка,
А он, как нарочно,
Трещит с потолка.

То близко сверчок,
То далёко сверчок.

То вдруг застрекочет,
То снова молчок.

В предвоенные годы Барто создавала поэтический образ советского детства. Счастье, здоровье, внутренняя сила, дух интернационализма и антифашизма — таковы общие черты этого образа. В книжках «Дом переехал» (1938), «Сверчок» (1940), «Веревочка» (1941) развиваются мотивы мирного веселья, труда и отдыха. Герои стихов — мальчики и девочки, чувствующие себя хозяевами все хорошеющей страны.

Стихотворение «***Веревочка***» можно назвать небольшой поэмой о Москве весны 1941 года. Характер главной героини, девочки Лиды, под стать «шумной, веселой, весенней» столице. Лида учится скакать через скакалку, и ее задорный энтузиазм, энергия передают состояние всего города, в котором кипит жизнь, движение, слышится галдеж грачей и грохот грузовиков.

Стихи А. Барто для младших и средних школьников обнаруживают две тенденции: одна из них ведет к публицистике и «сатире», другая — к лирике.

Темой антифашистской и интернациональной солидарности объединены стихи в сборниках «Над морем звёзды», «Я с тобой» (1938). Они появились после того, как в июле 1937 года Барто в составе советской делегации побывала на 2-м Международном конгрессе писателей в защиту культуры, который проходил в столице сражающейся с фашистами Испании.

В годы Великой Отечественной войны герой Агнии Барто повзрослел, стал строже; в центре внимания поэтессы теперь — становление молодого поколения. Это относится к циклу стихов «Уральцы бьются здорово», к сборнику «Подростки» (1943), к поэме «Никита» (1945). На Урале поэтесса встречалась с одним из патриархов отечественной литературы — П. П. Бажовым. Вероятно, под его влиянием она начала соединять разговор об общественных проблемах с изображением природы. Вместе с тем произведениям военной поры присущи лозунговость, публицистическая прямолинейность.

Различия в стихах военных и послевоенных лет легко проследить, сравнив два стихотворения, посвященных Зое Космодемьянской, — «***Партизанке Тане***» (1942) и «***У памятника Зое***» (1957): первое — отвечает всем требованиям газетной публицистики, второе — гораздо более эмоционально, проникнуто личной скорбью. Да и все послевоенное творчество Барто более лирично; в интонациях — скрытая горечь, чувство тревоги за детей.

В поэме о детском доме «***Звенигород***» (1947) зазвучала новая тема, характерная для творчества следующих десятилетий, — тема защиты детства от бед взрослого мира. И хотя Барто не могла обойтись без упоминания о портрете Сталина, у которого детской ру-

кой поставлены первые пионы, все же поэма оказалась гораздо шире идеологического контекста.

Барто полагала, что политика должна стать одной из важных тем советской поэзии для детей, поэтому во многих ее стихотворениях звучит обращение детей к Сталину, например в сборниках «Имя» (1939), «Стихи детям» (1949).

В стихах 50—60-х годов сатира нередко уступает место мягкому юмору. Напомним такие стихи, как «Я с ней дружу», «О премии, о Димке и о весеннем снимке», «У меня веснушки», «Андрей не верит людям». В целом поэтический мир Барто усложняется, расширяется диапазон переживаний ее героев, психологические коллизии дополняются этическими. Лирическая зарисовка — теперь один из ведущих жанров ее творчества. Например, в стихотворении «Холодная весна» пейзаж служит поводом для передачи глубоких и сложных переживаний:

Уже весна в календаре,
Но всюду лужи во дворе,
И сад пустой и голый.
Везде вода течёт рекой,
Давно пора сажать левкой
На клумбах перед школой.
Давно купили семена,
И вдруг — холодная весна.

А. Барто начала освоение «целины» — поэзии для подростков, возраста, который прежде считался «непоэтичным». В 70-х годах выходят ее сборники «За цветами в зимний лес», «Думай, думай...», «Подростки, подростки...».

Можно сказать, что Барто отразила в своих стихах весь школьный мир, увидела его глазами самих детей и заставила по-иному взглянуть на него взрослых (сборники предвоенных и послевоенных лет «Все учатся», «Из пестрых страниц», «У нас под крылом»).

Переводы А. Барто отличаются своеобразностью подхода к оригиналам. Она собирала стихи детей из разных стран и переводила их на русский язык таким образом, чтобы подчеркнуть не особенности иного языка и национального сознания, как это делали Маршак и Чуковский, а особенности детского поэтического чувства. «Промытые» при переводе детские стихи становились фактом настоящей литературы, сохраняя при этом свежесть неумелого детского стихотворения.

Сборник Барто «***Переводы с детского***», вышедший в 1976 году, наглядно подтвердил самостоятельность и богатство духовной жизни детей разных народов, интернациональную общность их взглядов и интересов. Иллюстрациями к сборнику послужили рисунки советских детей. Так было достигнуто единство замысла всей книги.

Приведем стихотворение, сочиненное самым младшим из «невеликих поэтов», как их называла Барто. Оно завершает сборник «Переводы с детского». От имени четырехлетнего словака Мартинко Фельдека поэтесса написала:

Дарю тебе сердце
На листике белом,
Дарю тебе сердце,
Что хочешь с ним делай.
Гуляй где угодно,
Ходи с ним повсюду,
Рисуй что захочешь,
Сердиться не буду,
Но лучше на нём
Рисовать не учись ты,
Пускай моё сердце
Останется чистым.

Стихотворение о детском сердце, нарисованном на чистом листе, выражает и мысль маленького автора, и педагогическую заповедь детского поэта.

«***Записки детского поэта***» (1976) подводят итоги размышлений и богатого опыта поэтессы, педагога, общественного деятеля Агнии Барто. Наряду с книгой Чуковского «От двух до пяти» записки Барто составляют особый фонд знаний о детях и детской литературе.

Книга составлена из дневниковых записей разных лет, из литературных портретов, очерков и размышлений. Свободная, непринужденная манера изложения помогает составить представление о личности Агнии Барто, о ее собственной позиции в жизни.

В формулировании своих педагогических и эстетических взглядов Барто обращается к классическому наследию русской эстетики и педагогики: она приводит высказывания Белинского, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Тургенева, Чехова. При этом выделяет наиболее ценное для себя: «Разве не главное — детей надо изучать. Охранять их нравственную чистоту. Отвечать на их интерес к современности. Раскрывать им мир, обращаясь к их воображению»; «...детям нужна вся гамма чувств, рождающих человечность».

Художественные заповеди Барто начинаются с того, что стихи для детей «должны быть неистошимо молоды», поскольку у детей «нет вчерашнего дня, у них все — впереди, все — сегодня и завтра». У детского поэта «свое, совсем иное лирическое «я». Стихи для детей нельзя исправлять в новых изданиях, потому что ребенок, заучив их однажды наизусть, уже не признает другого, даже и улучшенного варианта. Значит, писать нужно сразу с особой тщательностью, не допуская брака.

Споря с Чуковским, поэтесса находит доводы в пользу сложных рифм: в отличие от взрослого маленький читатель воспринимает стихотворение только на слух, для него необязательна рифма «для глаза»; к тому же фольклорные пословицы, поговорки, песенки богаты ассонансными рифмами.

Дети заслуживают самых прекрасных стихотворений, серьезных тем. Дети погружены и в общественную жизнь, следовательно, нуждаются в стихотворениях и на эти темы. Агния Барто в своем творчестве запечатлела целую эпоху в истории культуры детства, само же ее творчество является достоянием детства нынешнего.

ПРОЗА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Юрий Карлович Олеша

Ю. К. Олеша (1899—1960) в 20-х годах был известен по всей стране как один из лучших фельетонистов популярной газеты «Гудок». Он и роман для детей ***«Три толстяка»*** написал в тесной комнатке редакции на рулоне бумаги; было это в 1924 году. Четыре года спустя книга «Три толстяка», оформленная М. Добужинским, вышла в свет и сразу оказалась в центре внимания детей и взрослых. Из высоких оценок приведем слова О. Мандельштама: «Это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба». Позже Олеша написал пьесу «Три толстяка»; она много раз шла на театральных сценах.

Особенность жанра «Трех толстяков» в том, что это роман для детей, написанный как большой фельетон. В целом произведение является выдающимся памятником литературного авангарда 20-х годов.

Каждая глава представляет читателю законченный сюжет и все новых и новых героев; так в старинном волшебном фонаре, предшественнике кино, сменяются занимательные картинки. Внимание читателя постоянно переключается: с героического эпизода — на комический, с праздничного — на драматический. Действие разветвляется; изображается не только то, что имеет прямое отношение к основному конфликту между «толстяками» и «чудаками», но и посторонние как будто эпизоды, например история тетушки Ганимед и мышки, история продавца воздушных шаров.

Используются символы и метафоры: фонарь Звезда (метафора Солнца), розы, плахи, цепи (символы жертв революции), железное сердце (метафора тирании) и др. Герои кажутся то сошедшими с агитплакатов — из-за гипербол и гротеска в портретах (Просперо, три толстяка), то с нежных акварелей (дети Суок, Тутти), то со страниц итальянских или французских комедий (Гаспар Арнери, Тибул). Текст произведения состоит из фрагментов, написанных в разных стилях — кубизме (описание площади Звезды напоминает городские пейзажи художников 20-х годов), импрессионизме (ночная набережная), реализме (площадь после разгрома восставших). Один из «лишних» эпизодов метафорически демонстрирует этот принцип художественного разнобоя: танцующие пары в школе Раздватриса напоминают суп.

Мало кто мог соперничать с Ю. Олешей в искусстве создавать метафоры, находить необычные и точные сравнения. Его роман-сказку можно назвать энциклопедией (или учебником) метафор. Глаз попугая похож на лимонное зерно; девочка в платье куклы похожа на корзинку с цветами; гимнаст в ярком трико, балансирующий на канате, издали похож на осу; кошка шлепнулась, «как

сырое тесто»; в чашке плавали розы — «как лебеди»... Такое видение мира предваряло появившуюся позже рисованную мультипликацию.

Тема революции неожиданно воплощена у Олеши в сюжете празднично-циркового представления. Как и в цирке, авантюрно-приключенческие «номера» (маленькая танцовщица Суок играет роль куклы; гимнаст Тибул идет по канату под куполом) перемежаются смешными репризами героев-«клоунов» (башмак взлетевшего на своих воздушных шарах продавца падает на голову Раздватриса; три обезьяны изображают трех толстяков). Шуты и герои, чудаки и романтики подхвачены бурными событиями. Однако революция — это не только праздник восставшего народа, но и великая драма (доктор Гаспар Арнери видит кровь, убитых). И все-таки для Олеши революция сродни искусству, сказке, цирку, поскольку она совершенно преображает мир, делает обычных людей героями. Недаром он подчеркивает: у Просперо, вождя восставших, рыжие волосы, т.е. он — «рыжий» клоун, главный персонаж в цирке.

Многие приемы писатель заимствовал из немого кинематографа, и главный из них — монтаж: два разных эпизода, соединенных встык, образуют зрительную метафору. Например, наследник Тутти так закричал, что в дальней деревне отозвались гуси. В кинофильме (немом!) этот момент был бы склеен из двух фрагментов: лицо Тутти и поднявшие голову, встрепенувшиеся гуси. Это и есть кинометафора. Другой кинематографический прием — монтаж нескольких планов. Например, побег Тибула как будто снят с разных точек: Тибул видит сверху площадь и людей, а люди снизу наблюдают за ним, идущим «на страшной высоте» по канату.

В сущности, «Три толстяка» — это произведение об искусстве нового века, которое не имеет ничего общего со старым искусством механизмов (школа танцев Раздватриса, кукла, точь-в-точь похожая на девочку, железное сердце живого мальчика, фонарь Звезда). Новое искусство живо и служит людям (маленькая актриса играет роль куклы). Новое искусство рождается фантазией и мечтой, поэтому в нем есть легкость, праздничность, это искусство похоже на цветные воздушные шары (вот зачем нужен «лишний» герой — продавец воздушных шаров).

Действие разворачивается в сказочном городе, напоминающем сразу и цирк-шапито, и Одессу, Краков, Версаль, а также стеклянные города из произведений писателей-символистов и проектов художников-авангардистов. В идеальной архитектуре города уютная старина и смелая современность гармонично сочетаются.

Олеша менее всего хотел бы разрушить старый мир «до основанья» — он предлагал увидеть его по-новому, детскими глазами, и найти в нем красоту будущего.

Аркадий Петрович Гайдар

А. П. Гайдар (Голиков, 1904—1941) остается в истории русской классической литературы XX века одной из самых ярких легенд. Жизнестойкости этой легенды не могли повредить ни идеологическая мифологизация его судьбы и личности, происходившая в 70—80-е годы в рамках пионерского движения, ни разоблачительная демифологизация советской истории, в том числе и военной биографии писателя, развернувшаяся в прессе в начале 90-х годов.

Две страсти манили Аркадия Голикова с детства — приключения и книги. Когда ему было десять лет, он попытался сбежать на фронт, в двенадцать лет с оружием патрулировал улицы Арзамаса — города своего детства, в тринадцать был впервые ранен — ножом в грудь, а в четырнадцать вступил в РКП(б) и уехал на фронт — адъютантом командира особого отряда. Его родители — типичные провинциальные интеллигенты — еще в 1905—1907 годах помогали революционному подполью. Аркадий пошел по их стопам (из партии он будет исключен за превышение командирских полномочий, да так и не восстановится в ее рядах).

Образование будущий писатель получил во многом благодаря отцу и матери (Петр Исидорович, выходец из солдатско-крестьянского рода, работал учителем, а Наталья Аркадьевна, дворянка, выучила детей французскому языку). Повезло Аркадию и в Арзамасском реальном училище, в котором он учился в 1914—1918 годах: там преподавали талантливые и свободомыслящие люди. Круг чтения был традиционным для мальчиков того времени — русская эпическая классика, прежде всего Гоголь, и переводная приключенческая беллетристика, в особенности Марк Твен.

Первые стихи Аркадий Голиков опубликовал в арзамасской газете «Молот», где недолго работал секретарем. Эти стихи, а также письма отцу на фронт могут дать представление о складывавшемся литературном даровании подростка.

Говорить об основательности военного образования Голикова не приходится; непосредственный опыт войны значил для него больше. Представление о политических взглядах писателя дает тот факт, что имя Сталина ни разу не упомянуто в сочинениях Гайдара, а образ Страны Советов неразлучен с образом Красной Армии — той армии, что под руководством Льва Троцкого стала феноменом мифологизированного героизма. Он учился воевать у Фрунзе, Тухачевского, Ворошилова и Буденного. Командармы были для него кумирами не только в деле войны. Именно Фрунзе комиссованный и исключенный из партии Голиков отнес рукопись своей первой повести «В дни поражений и побед» (1925), которую он писал на фронтах. В Ворошилова и Буденного верят его герои-«мальчиши», при этом имя репрессированного Тухачевского пи-

сатель не упоминает. Гайдар не простил Сталину уничтожение первого поколения воинов-большевиков, к которому принадлежал сам. Самого Гайдара от ареста спасла случайность. Угроза нависла над ним после выхода первых глав повести «Судьба барабанщика» (1939): в это же время он был награжден орденом, послужившим ему защитой.

Эпоха революционно-романтического террора, продолжавшаяся вплоть до смерти Дзержинского в 1925 г., наложила отпечаток на его мировосприятие и отразилась в его произведениях. Казалось бы, писателя самого изумляло соседство жестокости и доброты на реальной войне, когда он писал подобные фразы: «И тогда всем стало так радостно и смешно, что, наскоро расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай, угощая хлебом беженских мальчишек и девочек, которые смотрели на них огромными доверчивыми глазами» (***«Военная тайна»***, 1935).

Аркадий Гайдар — писатель с военным типом мышления. В его повестях и рассказах существуют только два состояния страны и народа — война и мир (как передышка между войнами). При этом на войне продолжается мирная жизнь, а после войны не утихает боевая тревога. Главные герои Гайдара, как правило, не привязаны к дому и всегда готовы к решительным действиям. Дети растут новыми бойцами, и для них очень важен пример отцов (мать занимает гораздо более скромное место в системе образов). Даже пейзажи и интерьеры у Гайдара строятся на контрасте спокойствия и тревоги. Основой повестей, рассказов и сказок писателя являлся детективно-приключенческий жанр, во всяком случае в них почти всегда присутствует тайна — мальчишеская или взрослая. Так, в «Дальних странах» тема коллективизации и раскулачивания решена в жанре детской «шпионской» повести.

Лучше всего писателю удавались образы «мальчишей», легко уходящих от игр и проказ в полную опасностей взрослую жизнь, выбирающих нравственным чутьем свой путь в ней. В рассказе ***«Патроны»*** (1926) писатель выделил главную свою тему — дети и война: «Большая кругом лежала земля. Большая ходила по дорогам война. Вот тут-то, на войне, и стояла серая с белой трубой хата, где жила мать и ее сын Гришка».

Во всех произведениях Гайдара дети и подростки, хотя и не лишены недостатков, в целом воплощают идеал человека. В их нравственном мире война отражается более чистой, они вносят в нее этику игры. Вспомним рассказы «Р. В. С.» (1926), повесть «На графских развалинах» (1928).

Гайдар хорошо чувствовал своего читателя, нюансы его возрастного восприятия. Так, рассказы-миниатюры «Василий Крюков», «Поход», «Маруся», «Совесть» (1939—1940), адресованные детям

дошкольного возраста, отличаются простотой и занимательностью фабулы, интересными именно для малышей деталями, «детским» углом зрения, а произведения для детей среднего возраста и подростков — многоуровневым содержанием, сложностью фабулы и композиции, многофигурностью. Так, в «Военной тайне» встроены друг в друга несколько жанров, отвечающих вкусам читателей разных возрастов: есть «производственный» рассказ, интересный в основном взрослому, детская детективно-приключенческая новелла, напоминающая захватывающие главы «Приключений Тома Сойера» Марка Твена — любимой книги десяти—двенадцатилетних людей, элементы романа воспитания — необходимого жанра для шестнадцатилетних; центром же построения является «военная, смелая сказка» о Мальчише-Кибальчише, находящая горячий отклик в душах шести—девятилетних детей. Идея сказки объединяет и героев, и читателей от мала до велика.

Дети и подростки в изображении писателя всегда точно определены по возрасту, тогда как герои-взрослые разделяются прежде всего по социально-идеологическим признакам. Не менее достоверна психологическая разница между мальчиками и девочками, разница в их поведении.

Автор всегда примиряет маленьких «классовых врагов», но для него не может быть мира между взрослыми врагами, ведь дети сражаются до первой крови, а взрослые — до смерти. Юные герои активно действуют и не менее активно размышляют. Например, маленький Кирюшка из неоконченной повести «***Синие звезды***» (1934) задается «вечными» вопросами: отчего бывает смерть? Что остается от человека после смерти? Почему его прежняя жизнь вдруг стала прошлым, как барская усадьба? Вместе с тем Кирюшка твердо знает, что Бога нет, что Советская власть одолеет врагов, и верит в Буденного и Ворошилова.

Лукавый ум и необдуманность поступков, отчаянность и живой страх, чистая вера и наивные заблуждения — эти и другие противоречивые черты характеризуют гайдаровских мальчишек и красноармейцев, вроде Бумбараша из одноименной неоконченной повести. В прозе о войне Гайдаром был обрисован определенный склад народного характера эпохи 20-х годов.

Герои Гайдара, живущие в 30-е годы, в целом отличаются большей внутренней взрослостью, серьезностью. Это дети, сознательно готовящиеся сменить взрослых на боевом или трудовом посту, и взрослые, прошедшие суровую школу испытаний и передающие свои идеалы подрастающему поколению. Социально-бытовая обстановка периода мирного строительства по-прежнему узнаваема, но все-таки более обобщена и несомненно идеализирована (повести «Дальние страны», «Военная тайна», «Судьба барабанщика», трилогия о Тимуре, рассказы «Голубая чашка», «Дым в лесу», «Чук и Гек»).

В рассказе о гражданской войне «***Пусть светит***» (1933) юный комсомолец мечтает о том, как после войны построят дома в сорок этажей: «Тут тебе и столовая, и прачечная, и магазин, и всё, что хочешь... А над сорок первым этажом поставим каменную башню, красную звезду и большущий прожектор... Пусть светит!» — только не может он сообразить, куда будет светить тот прожектор: «Ну, никуда». Однако мечта о социализме все же более конкретна и реальна в сравнении с мечтою о коммунизме.

Мир 30-х годов в изображении Гайдара часто похож на картины Дейнеки и фотографии Родченко — романтический мир, напоенный духом труда, спорта, праздника, однако с тревожным контрастом ночей, взрывов, снов из прошлого. Главные герои, соединяющие в себе память о войне и нынешние заботы, ощущают помимо оптимистических надежд неясную тоску — о погибших, о горячих боевых днях. Они постоянно находятся среди товарищей, погружены в кипучую жизнь.

Не только мечты, но и тревоги героев связаны с жизнью молодого государства. Выстоит ли Советская власть? Достаточно ли сильна Красная Армия? Чем помочь своей стране, советским людям — родным, друзьям и товарищам? — такие вопросы ставят перед собой персонажи «Военной тайны», рассказа «Пусть светит» и других произведений. Оттого и кажутся гайдаровские октябрята, пионеры и комсомольцы людьми очень важными, а их приключения и подвиги — по-взрослому настоящими. Начиная игрой, они продолжают свой путь участием в делах трудных и опасных. Сегодня шестилетний Алька — всадник «Первого октябрятского эскадрона имени мировой революции», а завтра погибнет от руки врага народа («Военная тайна»).

Одно из лучших произведений писателя — рассказ «***Голубая чашка***» (1936) — отличается глубиной психологического подтекста, лиризмом и сказовой манерой повествования. Фабула рассказа непривычна для детской литературы: в «совсем хорошей» жизни семьи назревают тревоги, которые легко и просто снимаются маленькой Светланой или рассеиваются сами собой.

В советской детской литературе Гайдар утвердил образ ребенка — героической жертвы. Наиболее показательное в этом плане произведение — повесть «Военная тайна» с включенной «Сказкой о Военной Тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове». Отдельно эта сказка появилась еще в 1933 году. В ней был окончательно сформирован гайдаровский миф о гражданской войне, и в его основу легло противоречие между недопустимостью детской жертвы и принятием ее во имя высшей цели. Мальчиш-Кибальчиш — символ революционно-романтического сознания писателя. Несмотря на то что для современного нам общества идеологическое содержание «Сказки» представляется сомнительным, нельзя не признать художественной ее силы. В отечествен-

ной (да и в мировой) детской литературе слишком мало произведений на тему детского героизма, сопоставимых по силе воздействия со «Сказкой о Военной Тайне...».

Опасности подстерегали детей и в мирное время: особенно волновала Гайдара судьба юного поколения, оставшегося в годы сталинских чисток без отцов. Этой очень опасной для писателя проблеме посвящена его повесть «Судьба барабанщика». Мальчики из рассказа «***Чук и Гек***» (1938) могут совершать ошибки, но без трагических последствий, потому что на охране их детства — отец, Красная Армия, вся страна. Крепкое единство страны и семьи — таков идеал Гайдара, провозглашенный в пору жестоких противоречий между Советской страной и советской же семьей.

Шли первые месяцы Великой Отечественной войны, когда «Пионерская правда» печатала сказку Аркадия Гайдара «***Горячий камень***», — как оказалось, художественное завещание писателя детям. Главная мысль сказки сводится к тому, что всякий человек — в ранние или зрелые годы — однажды непременно обожжется о «горячий камень», символизирующий поиск смысла жизни, и потому важно прожить свою единственную жизнь так, чтобы не стыдно было потом о ней рассказывать.

Заслуга А. П. Гайдара была в том, что он сумел решить сложнейшую для любого писателя проблему положительного героя — достоверного, живого и современного. Повесть «***Тимур и его команда***» (1939—1940) стала главной книгой пионерии на многие десятилетия, а имя Тимура — нарицательным. Советские школьники на протяжении полувека активно участвовали в тимуровском движении. Повести о Тимуре Гараеве и его команде — пример настоящей литературной классики, способной оказывать большое воспитательное воздействие на читателей.

Гайдаровская поэтика страшного и смешного, его манера изображать быт и приключение, передавать речь повествователя и персонажей во многом восходят к усвоенным еще в детстве урокам классических книг. Рассказ «Чук и Гек» написан как будто вопреки канонам дореволюционного «святочного рассказа», согласно которым маленькие сиротки, мечтая о разряженной елке и родителях, должны замерзнуть в сугробе. В старинном «святочном рассказе» наивно критикуется несправедливое социальное устройство и взамен предлагается идея Божьей милости. Идея рассказа «Чук и Гек» вытекает из уверенности в правильном устройстве советского общества, и потому рассказ заканчивается праздником в заснеженной таежной избушке, куда радиоволны доносят звон часов со Спасской башни Кремля. Реалистичность деталей в рассказе не обманет читателя: перед нами своего рода детская сказка со страшными испытаниями и счастливой развязкой. Особенность ее — в использовании автором некоторых гоголевских

приемов письма, которые «приспособлены» для повествования о детях и для детей.

Прежде всего это фантастическо-эпическое восприятие державных просторов. Гоголевский кузнец совершает фантастический перелет от «хутора близ Диканьки» до Санкт-Петербурга, и путь его столь же невозможно далек, как и дорога от Москвы до «разведывательно-геологической базы № 3» около загадочных Синих гор. Далекая столица «знает» о самой малой точке в этом пространстве, связана с нею. Так малое возвышается до большого, а личное становится делом, значимым в государственном масштабе. Как у Гоголя, несущаяся вдаль дорога — лейтмотив всего повествования; квартира в Москве или таежные избушки — все это временные пристанища. Все герои живут дорогой, дорога их сплачивает, а жизнь на одном месте грозит им неприятностями. Чук и Гек «движутся» в реальном мире, живущем, однако, по своим таинственным законам. Днем этот мир знаком, понятен, а ночью в нем все иначе. Огромная луна, «какой в Москве и не бывает», озаряет голубым светом «и вздрагивающий стакан на покрытом салфеткой столике, и желтый апельсин, который казался теперь зеленоватым, и лицо мамы, которая, покачиваясь, спала крепко-крепко». Вспомним ночные пейзажи Гоголя — и его фантастические видения превратятся в психологически достоверный детский взгляд в ночь.

Таинственны и люди, и звери, свою тайну имеют предметы — ржавая пружина от капкана, патроны, ружье, сундук со спящим в нем Геком, медвежья шкура на крюке. Рассказчик держит читателя в постоянном напряжении, намекая на тайну и наконец объясняя ее. Серьезно-иронический тон рассказа, возникающий в перепадах от тайны к объяснению ее, передает характерную гайдаровскую манеру разговора с читателем — ребенком и взрослым. Кульминация приключений детей — поиски пропавшего Гека, сопровождающиеся выстрелами (юный читатель ликует — наконец-то ружье выстрелило!).

Используется гротеск в перечнях, например, мальчишеских «сокровищ» или в ходе мыслей мальчиков («Чук уговаривал мать, чтобы она взяла с собой ружье или хотя бы ружейные патроны»). Резкие гротески Гоголя Гайдар смягчает, наполняет иным эмоциональным содержанием. Так, характер Чука обрисован через множество предметных деталей, тогда как Геку дана прямая психологическая характеристика — он «растеря и разиня», при этом умеет петь песни. Чук бережлив, скуповат, может при случае прихватить что плохо лежит (Плюшкин или Халява из «Вия», только уменьшенные и обаятельные). Гек более чуток душой, именно ему кажется нечто таинственно-страшное в природе (его образ ближе «зачарованным» казакам из ранних повестей Гоголя).

Система персонажей-взрослых строится на характерных для Гайдара прозрачных аллегориях: далекий, почти недосягаемый, но необходимый отец — идеал мужественности и гражданственности, образ, лишенный индивидуальных черт или тем более недостатков, мать — напротив, более живой, характерный образ, собрание достоинств и недостатков.

Для гайдаровской прозы типично концентрическое построение художественного пространства, когда в сердцевине огромных просторов «теряется» дом, в котором живет какой-нибудь «мальчиш» (вспомним рассказы «Патроны», «Дым в лесу»).

Творчество Аркадия Гайдара ценно и отражением в нем драматических этапов нашей истории — от предреволюционных лет до начала Великой Отечественной войны. О чем мечтали люди и как осуществляли свои мечты, что они особо ценили и чего не замечали, в чем заблуждались, а что знали твердо, как устраивали быт, как теряли нажитое и обжитое — об этом и многом другом, о чем не поведают нам научные источники, мы узнаем из книг Гайдара.

Степан Григорьевич Писахов

С. Г. Писахов (1879—1960), живописец и сказочник, был родом из Архангельска. Он писал о себе, что «с детства жил среди богатого словотворчества... Творчество сказок наследственное. Мой дед был сказочник. Часто сказка слагалась на ходу, к делу, к месту, к слову».

Первую сказку «Не любо — не слушай...» Писахов опубликовал в 1924 году. За ней последовали и другие. А в 1938 году в Архангельске вышел целый сборник его сказок.

«С Сеней Малиной я познакомился в 1928 году. Жил Малина в деревне Уйма...», — писал автор в предисловии, знакомя читателя с местом действия большинства сказок и с их главным героем и рассказчиком. Писахов сделал достоянием литературы фольклорные традиции балагурства, небывальщин, шуток, сохранившиеся на Севере со времен скоморохов.

В образе Сени Малины соединяются черты скомороха, сказочника-балагура и былинного героя. Самозабвенно плетет Малина *бухтины* — небылицы об Архангельском крае, о себе и своих земляках. Он — русский сородич барона Мюнхгаузена. От немецкого враля русский бахарь[1] отличается тем, что под бухтинами таит он любовь к родному краю. Архангельский край, а особенно деревня Уйма, — рай растворенный, как говорят в народе. Течет там Двина — «в узком месте тридцать пять верст, а в широком — шире

[1] *Бахарь* — профессиональный балагур-сказочник.

моря»; «Морошка растет большушшими кустами, крупна, ягоды по фунту и боле...»; «Семга да треска сами ловятся, сами потрошатся, сами солятся, сами в бочки ложатся». Живут там люди в согласии со зверями: белые медведи у них молоком торгуют, а пингвины ходят с шарманкой да с бубном.

С. Писахов обладал незаурядным даром пейзажиста; его картины и этюды имели успех на выставках Петербурга, Рима и Парижа, их ценил Илья Репин.

Глазами художника видит родной край и его герой Сеня Малина. Свою Уйму Малина украшает северным сиянием: его дергают пучками да сушат, а потом в темное время дома́ освещают — «теплой водичкой смочишь и зажгешь. И светло так горит, и воздух очишшат, и пахнет хорошо, как бы сосной, похоже на ландыш». И звездным дождем: его тоже собирают да в бочки сливают — на пиво. И мороженными песнями: «Песня мерзнет колечушками тонюсенькими-тонюсенькими, колечушко в колечушко, отсвечиват цветом каменья драгоценного, отсвечиват светом радуги».

Сам Малина обладает силой всемогущей. Он может быть «в одно время в двух гостях», вытянуться в длину на 18 верст, полететь на Луну, может даже — от радости и хорошей погоды — яблоней зацвесть: «На мне ветви кружевятся, листики развертываются. Я плечами повел и зацвел. Цветом яблонным весь покрылся». Образ человека-дерева — древний символ единства человека с вечно умирающей и возрождающейся природой. Греческий культ Диониса — в виде фигуры человека с ветвями вместо рук — составляет мифологическую параллель литературному образу. Праздник обновления охватывает всю Уйму. Настает и для Севера весенний карнавал (сказка «Яблоней цвел»).

Малина никого не боится, смех — его оружие против чиновников, полицейских, священников. В его небылицах народная жизнь показана с праздничной, нарядной стороны. Все вредное нарочно преуменьшено, чтобы доказать великую правду жизни.

Несмотря на предельную близость сказок Писахова к народным, их все же следует рассматривать как авторские произведения. Мотивы небылиц используются им как прием для выражения авторских идей, комизм и фантастика — своего рода краски для изображения реальности. Писатель насыщает народное слово оттенками цвета, запаха, он плетет слова — как разноцветный ковер.

Сказки не имеют традиционной структуры, определенного сюжета, они строятся по принципу обозрения, подобно представлениям народного театра Петрушки. Отсюда — импровизация, игра, фантазия, что позволяет вводить новые сцены, персонажей, соединять различные сюжетные мотивы. Герой-рассказчик, исполнитель всех ролей в этом «литературном театре», объ-

единяет весь материал вокруг себя самого; речь рассказчика делается главным художественным началом сказок. Его заразительный смех, откровенное вранье и приукрашивание действительности выражают жизнерадостное отношение к миру, веру в силы человека.

Борис Викторович Шергин

Новеллы архангелогородца Б. В. Ше́ргина (1896—1973) посвящены жизни отважных мореходов и корабельных мастеров Поморья. Первый сборник его рассказов — «У песенных рек» — вышел в 1939 году. В прозе Шергина нашли отражение суровый труд и сильный характер северян.

Слово Шергина отличается глубиной и строгостью. Метафорическая иносказательность точно передает отношение поморов к «Студеному Дышащему Морю» — их главному другу и недругу, сопернику и собеседнику.

В летние месяцы, как время придет на́ полночь, солнце сядет на́ море, точно утка, а не закатится, только снимет с себя венец, и небо загорится жемчужными облаками. И вся красота отобразится в водах. Тогда ветры перестанут и вода задумается. Настанет в море великая тишина. А солнце, смежив на минуту глаза, снова пойдет своим путем, которым ходит беспрестанно, без перемены» («Двинская земля»).

Описание полярного дня держится на глаголах-олицетворениях, отчего вся картина оживает, готовая вот-вот предстать сказкой.

Язык Шергина отличается от привычного, выработанного литературой, языка своей свободой; так, употребляются поморские слова и выражения. Издания произведений Шергина обычно сопровождаются толковым словариком. Эта черта его прозы делает ее ценной для детей, особенно городских, которые почти не имеют возможности расширять довольно узкие рамки книжного языка.

Писатель ясно понимал народный идеал: величие природы — в ее вечной силе и изменчивой красоте, величие же человека — в нравственном разуме и мастерстве. Писатель умел так представить своих героев — корабелов, кормщиков, промысловиков, их жен и детей, — что читающий ребенок или взрослый с первых строчек проникается уважением к ним и, как подмастерье, учится у них всему — разбираться в морской терминологии, в поморской географии, истории, обычаях и сказках. Повод для повествования у автора всегда значителен, попусту слова не тратятся. В заголовках отражены вечные темы: «Любовь сильнее смерти», «Гнев», «Братанна»... Либо поименно названы люди, о которых стоит помнить: «Миша Ласкин», «О кормщике Устьяне Бородатом», «О кормщике Маркеле Ушакове», «Ваня Датский».

Маленьким детям можно предложить «***Поморские сказки***» Б. Шергина, в частности небольшой цикл «***Сказки о Шише***». Шиш — популярный герой сатирических сказок, плут и насмешник. Цель его проделок — проучить жадную трактирщицу, глупого барина. Однако нередко и сам он оказывается в дураках из-за своей неуемности. Шиш — более сложный персонаж в сравнении с Иваном-дураком, на его примере показаны как положительные, так и отрицательные черты человека из народа.

Павел Петрович Бажов

П. П. Бажов (1879—1950) был родом из уральского рабочего поселка. Он получил духовное образование, долго работал учителем, участвовал в Гражданской войне, занимался газетной публицистикой. В художественную литературу Павел Бажов пришел поздно, в 57 лет, однако успел создать целый свод «***Сказов старого Урала***». Всего с 1936 по 1950 год он написал свыше сорока сказов. Первый выпуск его сборника «***Малахитовая шкатулка***» вышел в 1939 году.

Писатель отрицал саму возможность обработки фольклора: «Я не знаю, какое я имею право обрабатывать, у меня в этом отношении есть сомнение. Ведь это так говорится, а на самом деле против народного творчества не создать. Всякая попытка изменения выйдет хуже того, что там». Сказы Бажова лишь по внешним признакам напоминают былички и сказки, бытовавшие в горнозаводских поселках. Сюжеты и многих героев писатель создавал сам, смешивая фольклорные и литературные приемы повествования.

Сказы дополняют друг друга, некоторые герои переходят из сказа в сказ, фантастические события происходят в пределах общего времени и пространства. В целом складывается эпос Урала. В центре каждого сказа — жизнь людей труда, в которой вдруг случается нечто фантастическое. Сила трудового человека, его талант и мудрость противопоставлены и силе угнетения, воплощенной в разных хозяевах жизни, и тайной силе природы. Драма этого сложного противостояния и составляет основу проблематики сказов.

География сказов строится вокруг Полевского завода. Человеческий мир, где живут мастера и их хозяева, незаметно граничит с фантастическими владениями Малахитницы, бабки Синюшки, Великого Полоза и его дочери Змеевки, Земляной кошки и других таинственных существ. А система героев строится вокруг рассказчика, деда Слышко. Кого-то Слышко знавал, а о ком-то ему только слышать приходилось, не больше. Его манера вести рассказ о былом (как бы в действительности — на той горе, за тем леском...) создает впечатление живой устной речи, обращенной

непосредственно к читателю-слушателю. Оттого диалектные слова, простонародные речения воспринимаются как органичная особенность книжного текста (вместе с тем Бажов выступал против нарочитого фольклоризма в литературном языке).

Павел Бажов делил свои сказы по тональности, по строю речи на три группы: сказы «детского тона» (например, «Огневушка-Поскакушка»), «взрослого тона» («Каменный цветок») и «исторические рассказы» («Марков камень»).

Маленькие дети обычно начинают знакомиться с Бажовым с «***Серебряного копытца***» (1938), написанного в «детском тоне». В жизни деда Кокована и пятилетней Дарёнки, однажды случается чудо: ситуация, типичная для бажовских сказов. Типична и цепная связь добра: дед Кокованя «придумал взять в дети сиротку», а Дарёнка, даром что сама сирота, подобрала ободранную, худую кошку Мурёнку. Кошка и отблагодарила добрых людей: что-то «рассказала» козлику Серебряное копытце, а тот крышу дедова балагана дорогими камешками усыпал. Связь между событиями обозначена лишь намеком, читателю самому нужно проследить ее и сделать нравственный вывод, т.е. разгадать тайну, связывающую людей и природу.

«Серебряное копытце» — пример ювелирной работы писателя над текстом. Подбор слов, их расстановка, ритм фраз — все подчинено задаче передать малейшие оттенки разговорных интонаций. Как говорит дед с соседями, с хозяйкой, с маленькой девочкой, как ему отвечает девочка, как разговаривает она с кошкой и даже кошкина «речь» — все звучит совершенно живо.

Повествование ведется от лица явно заинтересованного рассказчика. Читателю передается и его сочувствие беднякам-горюнам, и неодобрение их за неспособность на добро, на ласку. Тактично, но неуклонно утверждает рассказчик идеал жизни не сказочной, а самой что ни на есть реальной: «Жили-поживали, добра много не наживали; а на житье не плакались, и у всякого дело было».

Кокованя рассказал Дарёнке о необыкновенном козле, чтобы уговорить перейти к нему жить. В его словах — и спрятанная усмешка сказочника, и сохраненная в глубине вера в чудо. Дарёнка же в детской своей наивности мудрее старика: она живет той сказкой, любуется выдумкой, как лучшей игрушкой («Дарёнка тоже себе узелок навязала. Лоскуточков взяла кукле платье шить, ниток клубок, иголку да еще веревку. “Нельзя ли, — думает, — этой веревкой Серебряное копытце поймать?”»). Даже увидев воочию козла, она продолжает жить в сказке, ждет, что дальше будет. Кажется, вот и сказке конец — козел ножкой ворох каменьев выбил, дед Кокованя полшапки нагрёб, а Дарёнка просит: «Не тронь, дедо! Завтра днем ещё на это поглядим». Еще полюбоваться — только этого и надо ей. Вскользь говорит рассказчик о несметном

а не хранитель и наблюдатель ее. Быстро и решительно овладевать природными богатствами — вот что стало пафосом многих познавательных детских (да и взрослых) книг на десятилетия вперед.

Но действительную пользу юным читателям приносили книги с иным «духом борьбы» — учившие преодолевать трудности при постижении тайн природы, что свойственно науке. М. Горький призывал вводить читателя в сам процесс исследовательской работы: «Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала». Именно такими были появившиеся в разное время и прочно вошедшие в круг детского чтения произведения А. Ферсмана, Н. Плавильщикова, К. Меркульевой, Е. Данько, Н. Григорьева.

Весьма характерен для того времени путь в детскую литературу **М. Ильина** (настоящее имя — Илья Яковлевич Маршак; 1895—1953). Инженер-химик по образованию, он еще студентом стал автором детского журнала. Темы его рассказов и очерков часто связаны с производством, с научно-техническими отраслями знания. О самых обычных вещах, окружающих ребенка, Ильин рассказывал с поистине поэтической увлеченностью. Бесконечно разнообразный мир открывался маленькому читателю в книгах «Сто тысяч почему», «Солнце на столе», «Черным по белому», «Как автомобиль учился ходить», «Рассказы о том, что тебя окружает».

Однако Ильин верил в первоочередную важность «классового мировоззрения», и даже разговор об управлении погодой («Человек и стихия») превращался у него в политический: он предлагал читателю представить себе, что было бы, научись капиталисты управлять погодой, ведь они наверняка стали бы пользоваться этим для разгона рабочих демонстраций! Пропагандистский заряд оказался главным и в его знаменитом «Рассказе о великом плане» (о первой пятилетке).

В сильнейшей степени М. Ильин был поглощен идеей преобразования природы. Его книга «Горы и люди» с подзаголовком «Рассказы о перестройке природы» рисует грандиозные планы: меняются русла рек, сдвигаются горы, осушаются болота, распахиваются заповедные степи. Последствия такого варварского отношения к природе мы все ощущаем и сегодня.

В истории детской литературы Ильин остается, конечно, не подобными мечтами, а своим вкладом в развитие научно-популярного жанра. Он установил в этом жанре весьма высокую планку свободного владения фактами науки и техники, ясности и занимательности изложения. Именно в этом видится его роль в развитии детской познавательной литературы.

Наряду с научно-техническим направлением развивалась и тенденция научно-поэтического осмысления природы. Создатели дет-

богатстве, что навсегда под снегом скрылось, да о том, что «им и того хватило, сколько Кокованя в шапку сгрёб». Он намеренно переносит внимание читателя на Мурёнку — жаль, что пропала, на то, что «Серебряное копытце больше не показывался»; иначе говоря, еще раз исподволь убеждает читателя, что не в богатстве радость.

Маленького читателя завораживает изображенная обстановка — реальная и вместе с тем таинственно-сказочная. Трижды попадает он вместе с героями в разные жилища: первое — самое обычное, где как будто поселилось горе, второе — изба Кокована, где так уютно работать и слушать сказки, а третье — лесной балаган, где случается неповторимое чудо. От обыденного мира, где переплелись добро и зло, — к миру, где сказка сплетается с реальностью, — такова логика композиционного построения.

Павел Бажов — крупнейший мастер литературного сказа. Многие прозаики и поэты считали его своим учителем.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В послереволюционные годы усилиями ученых и популяризаторов науки было создано множество детских книг познавательного характера. Авторы их опирались на опыт, накопленный дореволюционными популяризаторами научных знаний, такими как Д. Кайгородов, Я. Перельман, А. Чеглок, Н. Рубакин. В 1919 году основан научно-популярный журнал **«В мастерской природы»**, поставивший своей задачей «воспитывать дух любознательности, возбуждать интерес к активному изучению природы». В 1924 году в журнале **«Воробей»** (впоследствии — «Новый Робинзон») были напечатаны первые произведения Б. Житкова, В. Бианки, М. Ильина. Началось осмысление и освоение новых художественных принципов популяризации.

В эти же годы и позже активно печатали свои произведения для детей такие писатели, как М. Пришвин, И. Соколов-Микитов, Е. Чарушин, ученые В. Обручев («Плутония», «Земля Санникова») и А. Формозов («Шесть дней в лесах»), путешественник В. Арсеньев («Дерсу Узала»), артист и дрессировщик зверей В. Дуров («Звери дедушки Дурова») и др.

Дух «борьбы с природой» пронизывал в то время всю литературу, он не только насаждался официальной властью, но и вполне искренне поддерживался многими писателями. В художественно-познавательной детской литературе этот «дух борьбы» воплотился в идее непременного покорения природы человеком (вспомним известные стихи Маршака: «Человек сказал Днепру: / — Я стеной тебя запру»). Воспевался активный преобразователь природы,

ской природоведческой книги опирались на богатые традиции русской литературы с ее нравственно-философским подходом к природе.

Михаил Михайлович Пришвин

М. М. Пришвин (1873—1954) был одним из певцов природы, завещавших детям любить ее, познавать ее тайны, не стремясь что-то в ней ломать и переделывать.

Будущий писатель учился сначала в сельской школе, затем в Елецкой гимназии (Орловская губерния). Сдав экстерном экзамены за гимназический курс, он поступил в Рижский политехнический институт на химико-агрономическое отделение и стал агрономом. Первые его произведения — сугубо научные статьи по агрономическим проблемам. Свой приход в художественную литературу Пришвин считал счастливой случайностью.

Первый рассказ писателя — «Сашок» — был напечатан в детском журнале «Родник» (1906. — № 11—12), когда автору исполнилось уже 33 года. В этом рассказе возникают темы, которым Пришвин будет привержен всю свою творческую жизнь: единство неповторимо прекрасной и таинственной природы и взаимозависимость природы и человека. А широкую известность принесла ему книга очерков «В краю непуганых птиц» (1906), в которой отразились впечатления от поездки по северу России в составе этнографической экспедиции. За эту книгу Пришвин был награжден серебряной медалью Русского географического общества и стал его действительным членом. Тогда же писатель ощутил свое призвание — быть выразителем «души природы»; в природе он видел вечный источник радости и творческих сил человека. О следующей своей книге — «За волшебным колобком» (1907) — сам писатель говорил, что это — «путешествие в страну без имени, без территории, куда все мы в детстве бежим... туда, где сохранилась древняя Русь, где не перевелись бабушки-задворенки, Кощеи Бессмертные и Марьи Моревны».

Особенности личности и таланта Пришвина — оптимизм, вера в человеческие возможности, в добрые начала, естественно заложенные в каждом, поэтичность восприятия мира. Все это способствовало тому, чтобы начать писать для детей. Часто и те его произведения, которые не предназначались маленьким читателям, становились детским чтением. Хрестоматийным детским рассказом стала, например, завершающая глава его книги о художественном творчестве «Журавлиная родина» (1929) — ***«Ребята и утята»***. Сюжет этой главы несложен: маленькая дикая утка переводит через дорогу утят, а видевшие это ребята «закидывают их шапками», чтобы поймать. И столь же прост вывод — обращение рас-

сказчика к читателям: берегите птиц, населяющих лес и воды, дайте им совершить святое дело — вырастить своих детей! Писатель наполняет рассказ атмосферой радости бытия. Дети, отпустив утят, сами становятся добрее и чище.

Пришвин считал, что отделять детскую литературу от взрослой непреодолимой преградой не следует. «Испытанием таланту писателя для взрослых может служить маленькая вещица, годная в детскую хрестоматию, — замечал он. — Напротив, это плохой детский писатель, кто может писать только для детей».

Пришвин признавался, что больше всего боится «подыгрывания детям, скидки на возраст». Он вкладывал в произведения для них полную меру знаний об окружающей жизни и природе, при этом стремясь к увлекательности и поэтичности изображения. «Открыть в поэзии дверь для знаний и соединить одно с другим» — вот его задача. Не отрицая возрастных особенностей литературы для маленьких читателей, писатель обращался прежде всего к ребенку, сохранившемуся в душе каждого взрослого. Вероятно, поэтому его произведения захватывают чувства и детей, и взрослых.

Писатель находил особую интонацию, манеру общения с детьми разного возраста. Для его рассказов, обращенных к подросткам, характерна мягкая разговорная манера, побуждающая к собственным наблюдениям и раздумьям; в таких рассказах готовые выводы исключаются, авторское мнение не навязывается. А для маленьких читателей он считал главным условием «простоту». Но простота бывает разная, говорил Пришвин. Есть внешняя простота примитива, а есть простота, возникающая как результат полного владения материалом и любви к своему читателю. «Нигде так не нужна простота языка, — писал он, — как в рассказах для ребенка младшего возраста, но никакой мастер и мудрец от стилистики не напишет такого рассказа, если он в то же время не способен погладить ребенка словом, как погладил бы его просто рукою по голове любящий детей человек».

Детские рассказы Пришвин создавал на протяжении всей своей творческой жизни. Впоследствии они были объединены в несколько циклов: «Золотой луг», «Лисичкин хлеб», «Дедушкин валенок».

«Чудеса... совершаются везде и всюду и во всякую минуту нашей жизни, но только часто мы, имея глаза, их не видим, имея уши — не слышим», — писал Пришвин. Детские его рассказы и направлены на то, чтобы раскрыть чудеса обычной жизни, показать необыкновенное в обыкновенном. Крошечная его зарисовка «Быстрик» состоит всего из нескольких фраз: «Вот полянка, где между двумя ручьями я недавно белые грибы собирал. Теперь она вся белая: каждый пень накрыт белой скатертью, и даже красная рябина морозом напудрена. Большой и спокойный ручей замерз,

а маленький быстрик все еще бьется». Вот и весь рассказ, но сколько в нем философии и красоты! Так и видишь белизну снега на земле и на пнях и контрастный красный цвет рябины, хоть и припудренной изморозью. И какая чудесная сила видится в этом быстрике, который все еще бьется, сопротивляясь морозным оковам.

В миниатюре «***Беличья память***» передан, казалось бы, обычный эпизод лесной жизни: белка грызла заготовленные ею с осени орехи, и рассказчик увидел это по следам на снегу. «Что за чудо!» — восклицает он восхищенно. Пришвин приглашает читателя подивиться вместе с ним мудрости природы, сноровке зверька: «Но самое удивительное — она не могла отмеривать, как мы, сантиметры, а прямо на глаз с точностью определяла, ныряла и доставала. Ну как не позавидовать беличьей памяти и смекалке!»

Человек может быть сотворцом чуда в природе. Он, например, освобождает деревья из снежного плена, так как знает «одно простое волшебное средство»: «Я выламываю себе хорошую, увесистую палочку, и стоит мне только этой палочкой хорошенько стукнуть по склоненному дереву, как снег валится вниз, дерево прыгает вверх и уступает мне дорогу. Медленно так я иду и волшебным ударом освобождаю множество деревьев».

Пришвинская миниатюра может состоять всего из одной строчки: «Удалось услышать, как мышь под снегом грызла орешек». А вот миниатюра из двух предложений: «Думал, случайный ветерок шевельнул старым листом, а это вылетела первая бабочка. Думал, в глазах это порябило, а это показался первый цветок». Одно мгновение тишины и внимания — и услышишь по хрусту корешка, как даже под снегом идет своя жизнь. Или увидишь «явление» первой бабочки, первого цветка. Благодаря таким миниатюркам читатель иными глазами посмотрит на то, мимо чего раньше проходил не замечая, да еще и захочет узнать о природе что-то новое, свое.

Писатель верил в исцеляющую, обогащающую тайную силу природы и стремился приобщить к ней своего маленького читателя. В тех рассказах, где действуют и дети, это стремление выражено более открыто, так как там затрагивается моральная проблематика, поведение детей в мире природы.

Крошечный рассказ «***Лисичкин хлеб***» дал название книге, вышедшей в 1939 году. Героиня рассказа Зиночка вовлечена автором в своеобразную игру: узнав от него о том, чем питаются лесные обитатели, она вдруг заметила в корзинке кусок хлеба и «так и обомлела»:

— Откуда же это в лесу взялся хлеб?
— Что же тут удивительного? Ведь есть же там капуста...
— Заячья...

— А хлеб лисичкин. Отведай.
Осторожно попробовала и начала есть.
— Хороший лисичкин хлеб.

Даже самый маленький читатель может самостоятельно извлечь из такого рассказа заложенный в него смысл. Зиночка, вероятнее всего, не стала бы есть «просто хлеб» да еще похваливать, не будь он «лисичкин». Автор позволяет себе лишь тень иронии, к своим маленьким героям он относится бережно и нежно. И в рассказе ***«Сухостойное дерево»*** дети сами приходят к выводу, кто виноват в том, что прекрасное живое дерево засохло. Виноваты люди — ведь это они его повредили так, что в нем прекратилось движение соков. И хотя об этом вскоре узнали червяк и дятлы, но не они — причина гибели, «потому что нет у них ни ума человеческого, ни совести, освещающих вину в человеке... Каждый из нас родится хозяином природы, но только должен много учиться понимать лес, чтобы получить право им распоряжаться и сделаться настоящим хозяином леса». Писателю здесь остается только подытожить чувства детей, выразить их мысли.

Весь трудный военный 1943 год Пришвин работал над ***рассказами о ленинградских детях-сиротах*** — обитателях детдома, расположенного недалеко от того места, где он тогда жил. Свойственный его таланту жизнеутверждающий настрой помогал ему в общении с обездоленными детьми, в залечивании их душевных травм. Как поврежденное дерево концентрирует вокруг своей раны все соки, так сосредоточивали все усилия работники детского дома, чтобы выходить маленьких ленинградцев, вернуть им здоровье. Повариха Аграфена Ивановна настолько самоотверженно ухаживала за маленькой Валей, заменяя ей мать, что, узнав правду, девочка еще больше полюбила ее.

Широко известная сказка-быль ***«Кладовая солнца»*** была написана М. Пришвиным для конкурса, проводившегося Детгизом в 1945 году, и получила первую премию. В центре ее — осиротевшие в войну дети Митраша и Настя. Сюжетным стержнем произведения стал поход детей на далекое болото за клюквой. Пережитые за время пути опасности заставляют их понять необходимость достойного поведения перед лицом природы. Все события и детали в произведении вполне реальны, однако писатель назвал «Кладовую солнца» сказкой-былью. Умение видеть красоту во всем, что окружает человека, поэтизация природы и живущих с ней в ладу людей — эстетические основы творчества Пришвина. «Мне страстно захотелось своим землякам дать понять, как прекрасен мир, в котором они живут», — говорил он, — дать понять, что «мы действительно живем среди чудес, создаваемых временами года или движением нашей Планеты». Сказка-быль о лесе воплощала такую идею. Это произведение и о дружбе, необыкновенной силе

любви, преодолевающей все препятствия (как в волшебной сказке о братце Иванушке и сестрице Аленушке).

Мысль, что душа ребенка живет и во взрослом человеке, не оставляла Пришвина никогда. Он считал, что величайшее достижение человеческих усилий — ребенок, воспитанный в сознании взаимосвязи с великим целым — природой, в убеждении, что он всегда должен быть на ее стороне, защищать и оберегать ее. Этой теме посвящен его автобиографический роман «Кащеева цепь».

«Мне думается, — говорил Пришвин, — что каждый писатель, пишущий для детей, должен прежде всего представить себя ребенком, т.е. возвратиться мысленно в собственное детство. Для меня мои частые встречи с природой — это именно возвращение в свое детство, и в рассказах для детей я пробую смотреть глазами ребенка».

Борис Степанович Житков

Б.С.Житков (1882—1938) опубликовал свои первые рассказы для детей в 1924 году. К этому времени у него за плечами был большой жизненный путь, полный упорного и увлекательного труда по освоению многих наук и профессий. Он то преподавал детям химию и математику, то, изучив летное дело, принимал в Англии авиамоторы для русских самолетов, то строил корабли, а затем плавал на них штурманом. Этот богатый жизненный опыт и дал Житкову материал для творчества. После публикации первых своих рассказов он полностью погружается в литературную деятельность — становится автором и редактором детских книг, сотрудником журналов «Воробей», «Чиж» и «Пионер», драматургом Театра юного зрителя.

Более ста произведений для детей создал Житков за 15 лет. Передавая маленьким читателям поистине энциклопедические знания и делясь жизненным опытом, писатель наполнял свои произведения высоким нравственным содержанием. Его рассказы посвящены человеческой храбрости, мужеству, доброте, передают романтическую увлеченность делом.

Вопрос о мужестве, о самой его природе особенно занимал Житкова: «Я о нем много думал. Особенно в детстве. Хорошо быть храбрым: все уважают, а другие боятся. А главное, думал я, никогда нет этого паскудного трепета в душе, когда ноги сами тянутся бежать... И я не столько боялся самой опасности, сколько самого страха, из-за которого столько подлостей на свете делается. Сколько друзей, товарищей, сколько самой бесценной правды предано из-за трусости: не хватило воздуху сказать!» Это было написано в 1927 году, а незадолго до смерти — в 1937-м — он пишет статью под названием «***Храбрость***». В ней писатель опира-

ется на примеры из собственной жизни, и достоверность рассказанного придает особую убедительность выводу: именно трусость — источник всяческой подлости. А храбрый человек — не тот, кто совершает смелый поступок из тщеславия или боясь прослыть трусом, а тот, кто знает, ради чего он идет на подвиг, преодолевая естественный страх.

Уже в первом своем рассказе «***Шквал***» (1924, другое название — «На воде») писатель рисует мужественного человека, спасшего экипаж парусника. Матросу Ковалеву с трудом удается выбраться из-под перевернувшегося судна на поверхность и наконец вздохнуть полной грудью. Однако он совершает обратный мучительный путь, чтобы спасти оставшихся. Недаром девочке Насте он кажется «самым главным» на борту: со свойственной детям проницательностью она отмечает незаурядного по нравственным достоинствам человека. Рассказ этот открывает книгу Житкова «***Морские истории***» (1925). В каждом его произведении — пример человеческой смелости, преодоления страха, бескорыстной помощи, благородного поступка.

Храбрость — пробный камень для героев Житкова. Экстремальные обстоятельства проявляют в человеке скрытые качества его натуры. Так, неудачливый тореро, когда-то испугавшийся быка и теперь работающий угольщиком на корабле, беспаспортный бродяга, достойно ведет себя во время крушения и готов вздуть капитана, виновника этой беды. Он решил для себя: «Я теперь всю жизнь ничего не смею пугаться» (**«*Погибель*»**).

Принцип обрисовки действующих лиц у Житкова — выделять главные их черты, проявляющиеся в поступках. До предела собран, сосредоточен капитан судна в рассказе «***Механик Салерно***». Он знает, что корабль его каждую минуту может погибнуть, потому что в трюме начался пожар, и героически борется за жизнь людей. Когда ему удается спасти всех, то оказывается, что человека, по чьей вине произошла катастрофа, среди них нет. Механик Солерно еще раньше признался капитану, что это он за деньги поместил в трюм опасный груз. И вот теперь он исчез, т.е. погиб. Его признание — тоже определенный акт мужества, и читатель уже жалеет механика.

Рассказы первых сборников — «***Злое море***» (1924) и «Морские истории» — вводят читателя в мир, с которым автор хорошо знаком. Помимо жизненной достоверности они захватывают острым драматизмом, увлекательными сюжетами. Ведь человек в море зависим от капризной стихии, предельно напряжен и готов мужественно встретить любую неожиданность.

Много внимания уделял Житков научно-познавательной литературе для детей. Он написал немало книг и очерков по истории науки и техники. В журнале «Воробей» писатель вел отделы «Как люди работают», «Бродячий фотограф», «Мастеровой». Эти публи-

кации вошли в состав первых его познавательных книг: «Сквозь дым и пламя» (1926), «Кино в коробке» (1927), «Телеграмма» (1927). Из них дети узнали о том, как трудятся люди разных профессий, как самому смастерить ту или иную вещь. Житков рассказывал, что такое телеграф, радио, электричество...

Увлечь юных читателей самим процессом научного и технического поиска, показать романтику преодоления трудностей, взлет мысли — вот что воодушевляло писателя при создании таких произведений. «Я нисколько не сомневаюсь, — говорил он, — что к самым радикальным вопросам, вплоть до Эйнштейновой теории, можно в упор подвести ребят, и хорошо, если от этого у них закружится голова...» В центре его научно-художественных произведений всегда стоит творец науки и техники — человек. И читателя своего Житков заставлял проходить вместе с исследователем или изобретателем весь их путь к неизведанному, показывая, сколь трудна дорога к вершинам человеческой мысли.

Большинство своих познавательных книг писатель создавал для детей младшего возраста. Его все больше захватывала идея написать произведение энциклопедического характера для совсем маленьких читателей — от трех до шести лет. В результате в 1939 году, посмертно, появилась знаменитая книга «***Что я видел? Рассказы о вещах***» («***Почемучка***»), на которой выросло не одно поколение детей. Тонкий знаток детской психологии, Житков решил, что для усвоения и запоминания различных сведений лучше всего вести рассказ от лица сверстника читателя. Четырехлетний Алеша, названный «Почемучкой», не просто повествует о чем-то, а еще и сообщает свои впечатления о вещах и событиях. Благодаря этому огромный познавательный материал не подавляет малыша, а возбуждает его любопытство: ведь рассказывает сверстник. «Его чувства, причины, их породившие, ближе всего, понятнее будут маленькому читателю», — был уверен автор.

Чтобы рассказать о вещах незнакомых, Алеше приходится объяснять увиденное при помощи уже освоенных им понятий. Так в «Почемучке» осуществляется известный дидактический принцип «от простого к сложному». «Лошадки везли печку на колесах. У ней труба тоненькая. И дядя военный сказал, что это кухня едет»; «Якорь очень большой и железный. И он сделан из больших крючков» — так даются первые «научные» сведения. И не только знания о вещах получает малыш из этой книги, но и уроки общения с людьми. Кроме Алеши здесь действуют такие персонажи, как дядя военный, мама, бабушка, друзья. Каждый из них индивидуален, у каждого свои действия, и главный герой постепенно начинает понимать, что именно ему нужно воспитывать в себе.

Житков создал для детей младшего возраста еще несколько десятков новелл, собранных в книги «***Что бывало***» (1939) и «***Рассказы о животных***» (1935). В первом из этих сборников писатель

преследует ту же цель, что и в произведениях о морских приключениях: он испытывает нравственность и мужество своих героев перед лицом опасности. Сюжеты тут разворачиваются более лаконично: в них одно событие, одна жизненная ситуация. Внимание маленького читателя удерживается внезапным, неожиданным поворотом сюжета. Вот, к примеру, рассказ «***Метель***»: «Мы с отцом на полу сидели. Отец чинил кадушку, а я держал. Клепки рассыпались, отец ругал меня, чертыхался: досадно ему, а у меня рук не хватает. Вдруг входит учительница Марья Петровна — свезти ее в Ульяновку: пять верст, дорога хорошая, катаная, — дело на Святки было». Далее мальчик, герой произведения, везет учительницу и ее сынишку, и лишь благодаря смекалке и самообладанию героя все они не погибли в снежной круговерти. Напряжение создается описаниями борьбы со стихией, причем передано это через рассказ мальчика, через его впечатления и переживания.

Житков вообще часто поручал в своих произведениях повествование детям. Этот прием помогает писателю показать, как воображение ребенка начинает работать, разбуженное эстетическим переживанием. Мальчик Боря восхищен пароходиком, стоящим на полке: «Я такого никогда не видел. Он был совсем настоящий, только маленький... И блестел перед рулем винт, как медная розочка. На носу два якоря. Ах, какие замечательные! Если бы хоть один у меня такой был!». Мечтательный герой населяет суденышко крохотными человечками и в страстном желании их увидеть в конце концов ломает игрушку. Он горько плачет, потому что у него доброе сердце и он не хотел огорчать бабушку, для которой пароходик дорог как память (***«Как я ловил человечков»***).

В каждом создаваемом им персонаже Житков неизменно подчеркивает наличие или отсутствие доброты. Для него это качество не менее важно, чем храбрость. Даже при изображении животного писатель находит в его поведении черты, свидетельствующие о проявлениях доброты, мужества, самопожертвования в человеческом понимании. Помогает ему в этом доскональное знание жизни и повадок животных. «Братья наши меньшие» за заботу о них платят человеку преданностью, привязанностью («Про волка», «Про слона», «Беспризорная кошка»). Иногда самопожертвование животного кажется даже осознанным, например в рассказе «Как слон спас хозяина от тигра». Слон, несмотря ни на какие понукания и удары, не идет в лес, потому что знает: там притаился тигр.

Изображенное писателем животное всегда хорошо запоминается, так как наделено индивидуальными чертами, отражающими его видовые признаки. Почти ручные мангусты свирепо набрасываются на заползшую в корабль змею, потому что таково их природное назначение; в данном случае оно совпало с желанием

людей (*«Мангуста»*). Живущий в квартире рассказчика и уже вроде бы одомашнившийся волк ночью вдруг завыл: «Он сидел посреди комнаты, подняв к потолку морду. Он не оглянулся на свет, а выводил ноту, и такую лесную звериную тоску выводил он голосом на весь дом, что делалось жутко». Как ни пытается рассказчик, боясь упреков соседей, выдать своего питомца за собаку, ему это не удается: зверь остается таким, каким бывает именно волк. Он, например, «умел смотреть назад, совсем свернув голову к хвосту, и бежать в то же время вперед» (*«Про волка»*).

Исследователи творчества Житкова отмечают близость его рассказов о животных к произведениям о них Льва Толстого: здесь то же уважение к живому существу, реализм и доброта.

Виталий Валентинович Бианки

В. В. Бианки (1894—1959) утверждал: «Самое ответственное в мире дело — искусство для детей». Войдя в детскую литературу в 1924 году как автор журнала «Воробей», он создал для маленьких читателей множество произведений о природе. Их герои — животные, птицы, растения. Писатель стремился донести до детей поэтическое мироощущение «жизнь — сказка»; сделать так, чтобы это мироощущение осталось у них и тогда, когда они станут взрослыми. Сохранить в душе поэзию, считал он, — одно из важнейших условий становления полноценной личности. Горе тем, кому такое не удалось: «Язык стихий, язык всего мира чужд им: они не понимают и не хотят понимать его».

Бианки вырос в семье известного ученого-орнитолога.

Будущий писатель учился на факультете естественных наук Петербургского университета. Он много путешествовал по Волге, Уралу, Алтаю. Наблюдая за природой, Бианки пришел к такому выводу: «Одновременное существование в нашей жизни совершенно различных миров — факт неопровержимый. Только окончательно тупые люди думают, что мир так прост и скучен, как они его себе представляют. Людям юным и поэтам достаточно толчка извне, чтобы снова почувствовать его таинственную прелесть». Став детским писателем, он каждое свое произведение стремился сделать толчком к постижению таинственного и манящего мира природы. Пробудить любознательность ребенка и доставить ему эстетическую радость — такие задачи он ставил перед собой.

Первая сказка В. Бианки — «Путешествие красноголового воробья» (1923). Затем последовали «Лесные домишки», «Чьи это ноги?», «Кто чем поет?», «Чей нос лучше?», «Первая охота» и множество других произведений (более трехсот). Сам он называл те из них, что относились к художественно-познавательному жанру, — «сказки-несказки».

Бианки высоко ценил народные сказки за сжатость и простоту. Их стиль он и взял как модель для своих произведений, намереваясь дать детям знания о мире. На страницах его сказок оживают увиденные натуралистом лесные обитатели во всей неповторимости их облика и повадок.

В ***«Лесных домишках»*** (1923) рассказано о жилье разных птиц. Главный персонаж — юная ласточка Береговушка. Заблудившись в незнакомом лесу, она ищет пристанище на ночь — в жилище Зуйка, Витютня, Иволги — и чуть не попадает в зубы белки. Береговушка находит свой дом, а дети в конце рассказа узнают, как устроено ласточкино гнездо на речном обрыве:

> В обрыве — дырки, дырки, дырки. Это всё ласточкины норки. В одну из них юркнула Береговушка. Юркнула и побежала по длинному-длинному, узкому-узкому коридору. Добежала до его конца и впорхнула в просторную круглую комнату. Тут уже давно ждала ее мама. Сладко спалось в ту ночь усталой маленькой Береговушке на мягкой теплой постельке из травинок, конского волоса и перьев...

Сюжет в сказке о Береговушке разворачивается стремительно, события драматичны, приключения увлекательны, а в результате ребенок усваивает новые сведения о природе, испытывая к тому же целую гамму чувств: удивление перед многообразием природы, жалость к заблудившейся птичке, страх за ее жизнь.

Не менее драматично разворачиваются события в сказке ***«Как Муравьишка домой спешил»*** (1936). Произошла весьма неприятная история: любопытный Муравьишка забрался на высокое дерево, а сухой листок обломился, и ветер отнес Муравьишку далеко от родного дома; между тем скоро «сядет солнце, муравьи все ходы и выходы закроют — и спать. А кто опоздал, тот хоть на улице ночуй». Бедный Муравьишка к тому же при падении ноги себе зашиб, так что сам до дому не добежит. Вот и приходится ему обращаться за помощью к Пауку, Жужелице, Землемеру, Кузнечику, Водомеру. И маленькие читатели узнают, как передвигаются эти насекомые по земле и по воде. Это не только урок занимательной энтомологии, но и урок доброты: ведь Муравьишке никто из маленьких обитателей леса не отказывает в помощи.

Писатель, по его словам, старался избегать антропоморфизма — очеловечивания природы, очень пугавшего издателей книг для детей в 20-е годы. Но вот в описании жизни мышонка ему это, к счастью, не удалось. Мышонок Пик попадает в положение Робинзона Крузо, и при этом он наделен вполне человеческими реакциями на все происходящее. Увидав пучеглазого лягушонка, он рассматривает «с удивлением и страхом его голую скользкую кожу». Как найти в незнакомом месте себе подобных? — задумывается герой и вспоминает, что мыши живут стаями. Строит он себе дом — воздушное гнездо, «как строили все мыши одной с ним

породы». Мышонок радуется сделанным на зиму запасам, в ужасе удирает из гнезда совы, и ему «очень горько, что его серые родственники не захотели принять его в свою семью».

Как же все-таки Бианки относился к антропоморфизму в детской литературе? Он считал, что «в деловой — научной или учебно-краеведческой — книжке антропоморфизма быть не должно»; здесь антропоморфизм — «неправда» и только путает читателя. Но природоведческая книжка может быть и художественной — и тогда в ней надо нарисовать образ, показать субъективное, чувственное восприятие самих животных и растений. «В художественной литературе, — писал Бианки, — антропоморфический образ животного, растения, даже неодушевленного предмета — чистейшая "правда", глубоко верное изображение действительности...» Сказка «***Мышонок Пик***» (1927), как и все сказки и рассказы Бианки для детей, относится именно к таким художественно-познавательным произведениям.

Повествование в сказке о мышонке членится на главы, заключающие в себе как эпизоды приключения, так и этапы внутреннего развития героя. Причем сближение его переживаний с человеческими не отрывает героя от подлинной его биологической природы: во всех злоключениях поведение Пика подчинено инстинкту — он-то и помогает ему выжить.

Приручение Пика детьми в конце рассказа — важный нравственный момент. Мышонок слушает игру мальчика на дудочке, музыка кажется ему красивой, и он совсем забывает про опасность. В сказках и рассказах Бианки часто появляются дети, приручающие животных. Писатель много усилий тратил на то, чтобы пробудить в маленьких читателях чувство сопричастности к миру природы, к миру животных. Как и у Пришвина и Житкова, человек у него не покоритель природы, а ее неотъемлемая часть. Вред, причиняемый природе, неизбежно скажется на существовании всего живого на Земле, не уставал напоминать писатель.

Заботой Бианки было и воспитание самих воспитателей. «Задумал я сбить для детских "садовниц" (так он называл воспитательниц детских садов — *С. Н.*) целую большую книгу (или маленькую энциклопедию) — о простых чудесах... Такое написать, чтобы в самом простом изнутри светила тайна, сияло чудо, как оно и есть в природе. Так написать, чтобы можно было вслух читать самым маленьким "цветам", а "садовницы" глаза бы разинули на то, мимо чего они проходят, не замечая». В 1946 году эта книга вышла, называется она «***Четыре времени года***». Кроме сказок и рассказов самого Бианки в нее включены произведения Льва Толстого, Пришвина, Паустовского и др.

Однако при несомненной полезности книга оказалась далека от замысла Бианки. Писатель предчувствовал, что если «педагоги сами взялись за нее» (а так и произошло), то выйдет «обычная

мертвая хрестоматия». Надо сказать, что Бианки ненавидел «педагогическую мертвечину», учителей-чиновников, воевавших со сказкой, с живым, полнокровным и выразительным языком. Сами эти учителя, по его мнению, говорят на «ужасном дохлом языке» и от писателя требуют «обыкновенного суконного языка, доступного среднему идиоту».

Еще в начале 30-х годов у Виталия Бианки возникла мысль написать «лирическое пособие» для начинающих детских да и «взрослых» писателей — «***Рассказ о рассказах***». Полностью закончить его Бианки так и не успел, хотя работал над ним долгие годы. Среди многих практических советов в этом «пособии» есть совет помнить слова Вольтера: «Единственный порочный жанр — это скучный». «А чтобы ваш рассказ не был скучным, — обращается писатель к начинающим, — держите вожжи внимания читателя в руках, то натягивайте их, то опускайте, но ни на минуту не выпускайте из рук. Для этого в вашем распоряжении все человеческие чувства. Напугайте читателя: пусть поволнуется за жизнь ваших героев. Дайте читателю поразмыслить... как им выбраться из трудного положения. Заставьте читателя посмеяться, погрустить, дайте чуточку отдохнуть — и опять, окуная его то в горячую, то в холодную воду, играя на всех струнах человеческого сердца, уверенно ведите его своей дорогой».

Блестящим воплощением этого совета стали как сказки и короткие рассказы Бианки для малышей, так и его произведения более крупной формы, предназначенные для детей постарше, например, повести «На великом морском пути», «Мурзук», «Одинец».

«***Мурзук***» (1925) — повесть о диком, еще плохо изученном животном — рыси. Повесть была так хорошо встречена читателями и критикой, что Бианки окончательно утвердился в правильности избранного им метода: «Теперь я крепче обопрусь на своих трех китов, на которых строил "Мурзука": 1) эмоции, 2) фабульность, 3) простота языка».

Прирученная стариком Андреичем рысь попадает по воле злых людей в зверинец. Описание страданий зверей в клетках и их бунта способно тронуть даже не слишком чувствительное сердце. Мурзук, привыкший доверять человеку, вдруг оказался во власти людей жестоких и равнодушных. И он снова становится диким, а вырвавшись из неволи, наводит страх на всю округу. Преследование Мурзука охотниками, его приключения в лесу вносят в развитие действия острую напряженность. Короткими, четкими фразами переданы мысли Андреича и поведение рыси. «Жалость с новой силой охватила старика... Тот не человек, кто об звере не сочувствует!»; «Мурзук не сразу вернулся домой. Он опять скрылся в лес и занялся там охотой... Однако есть добычу Мурзук не стал. Он придушил птицу и с нею в зубах вернулся к хозяину».

Как и в большинстве природоведческих произведений Бианки, герой этой повести — зверь. И симпатии автора оказываются на его стороне, а не на стороне людей. Ведь Андреич сам стал причиной сиротства Мурзука, убив его мать и маленьких братьев. В повести явно слышны отзвуки рассказов Э.Сетона-Томпсона, в которых всегда противопоставляются свободный мир животных и злая, разрушительная воля человека. Известно, что произведениями этого писателя Бианки в детстве очень увлекался.

«Лесная газета» появилась на свет первоначально как постоянный природоведческий отдел в журнале «Воробей». В 1926—1927 годах Бианки работал над материалами этого отдела для издания книги «Лесная газета на каждый год», и в 1928 году книга вышла в свет. В дальнейшем от издания к изданию частично менялся ее состав, а также и отношение автора к своей задаче, его требования к популяризации научных сведений о природе. Но еще с журнальных публикаций Бианки видел главную цель «Лесной газеты» в том, чтобы показать органическую связь природы и человека, вырастить своего читателя бережливым хозяином природы.

Знакомство читателя с основными биологическими закономерностями и взаимосвязями происходит в «Лесной газете» в форме увлекательной игры. Обыгрывается форма газеты — периодичность выпуска ее номеров: первый номер — «Месяц пробуждений», четвертый — «Месяц гнезд», восьмой — «Месяц полных кладовых» и т.п. В расположении материала имитируются газетные отделы: статьи — корреспонденции — письма читателей. Броские заголовки, веселые объявления, стихи и шутки задают тон всей «Лесной газете», отнюдь не умаляя главного ее направления — «быть самоучителем любви к родной природе».

Переведенная на многие языки, «Лесная газета» входит в золотой фонд мировой детской литературы. По существу, входит в него и все творчество Виталия Бианки.

Евгений Иванович Чарушин

Е.И.Чарушин (1901—1965) писал в 1946 году в журнале «Костер»: «Я очень благодарен моим родителям за мое детство, потому что все впечатления его остались для меня и сейчас наиболее сильными, интересными и замечательными. И если я сейчас художник и писатель, то только благодаря моему детству».

Детство его прошло в обстановке, благоприятной для развития творческих наклонностей. Отец, главный архитектор Вятской губернии, передал сыну свою любовь к изобразительному искусству и незаурядную трудоспособность. Отец много разъезжал, нередко брал с собой сынишку, и первые уроки наблюдательности

были получены Чарушиным в этих путешествиях по лесному краю. «И восход солнца, и туманы утренние, и как лес просыпается, как птицы запевают, как колеса хрустят по белому мху, как полозья свистят на морозе — все это я с детства полюбил и пережил», — вспоминал много позднее Е. И. Чарушин.

После окончания ленинградской Академии художеств (бывшей Императорской) Чарушин сблизился с кружком писателей при Библиотеке детской литературы, и ему предложили иллюстрировать повесть В. Бианки «Мурзук». А в 1930 году вышел небольшой рассказ «Шур», написанный уже самим Чарушиным. Затем стали одна за одной выходить его книжки, которые он сам и иллюстрировал: «Волчишко и другие», «Облава», «Джунгли — птичий рай», «Мохнатые ребята»...

Уже первые произведения определили место Е. Чарушина в детской литературе: блестящий рассказчик-анималист с острым зрением художника, умеющий передать словом и рисунком повадки животных, которых он любит и необыкновенно тонко понимает, чувствует. «Мне... даже как-то странно видеть, что некоторые люди вовсе не понимают животное», — писал он.

У Чарушина звери не говорят, но он умеет показать их настроение. Внутреннее их состояние передается через поведение, причем поведение естественное, свойственное этому зверю. Искусство словесной живописи подчинено у Чарушина восприятию малыша. Дети младшего возраста лучше всего воспринимают простую по конструкции фразу, главная роль в которой отведена глаголу. Вот такими фразами создана, например, динамичная картина игры лисят в рассказе «Путешественники»: «Лисята постукивают по краю лапами, блюдце гремит, звенит, подпрыгивает. А лисята знай гонят его по всему полу — туда-сюда, взад-вперед. Звон стоит, как в посудной лавке».

С течением времени Чарушин стал усложнять фразу, отказываясь от такого скопления глаголов. «И тут совсем как в сказке получилось: появился, прямо встал передо мной, вот тут рядом, у моей ноги, лесной петушок. Осанка горделивая, сам в валенках: у него мохнатые ноги; вместо гребня — черный хохолок. Хвост свой развел веером, и каждое перышко у него расписное, в пятнышках, в полосках». У такого описания уже другая цель: не столько увлечь читателя действием, сколько приучить к наблюдательности, к детальному восприятию. В данном случае он описывает лесного рябчика.

В произведениях Чарушина, особенно для самых маленьких, много звукоподражаний. Сверчок, как настает ночь, начинает «тирликать»: «Тирли. Тирли. Тирли, тюрли. Лири, лири, тирлити». Ворона каркает: «Кар-р-р! Кар-р-р! Кар-р-р!» Маленький воробушек прыгает по дороге: «Чилик-чилик! Чилик-чилик! Чилик-чилик!» Котенка прозвали Тюпой, потому что он, «когда очень уди-

вится или увидит непонятное... двигает губами и "тюпает": тюп-тюп-тюп-тюп...».

Евгений Чарушин чаще всего изображает детенышей животных, видимо, полагая, что такие герои наиболее близки душе малыша. Он и сам любил маленьких зверят, «трогательных в своей беспомощности и интересных потому, что в них угадывается уже взрослый зверь». Подчеркивая детскость их поведения, писатель закрепляет в сознании своего читателя бережное, покровительственное отношение к «братьям нашим меньшим».

Взрослые люди, плохо обращающиеся с животными, в рассказах Чарушина возникают тогда, когда нужно дать завязку действию. Кошка Маруська отправляется в лес на охоту и дичает потому, что хозяин плохо ее кормил (***«Кошка Маруська»***). Белого медвежонка, позабавившись с ним, охотники продают в балаган, где он, как и другие звери, жестоко голодает (***«Белый медведь»***). Но Чарушин никогда не огорчает своего читателя плохим финалом. Благодаря счастливому случаю его обиженные судьбой герои вновь обретают счастье. Кошку Маруську хозяин стал хорошо кормить и заботиться о ней. Белый медведь в конце концов попал в Ленинградский зоопарк, где ему отвели «целую площадь с бассейном в сотни тысяч ведер воды. Гуляй, купайся!» Правда, горький опыт не прошел для него бесследно: он так и продолжал ходить, как в узкой клетке балагана, — не поворачиваясь, «взад-вперед, взад-вперед».

Животные и птицы, живущие в зоопарке, — это для Чарушина отдельная и важная тема. Да и где еще может ребенок столь подробно рассмотреть дикое животное, как не в зоопарке? Тема вышла бы грустной, если бы писатель позволял себе употреблять мрачные краски для описания подневольного, тоскливого существования обитателей зоопарка. Избежать этого удается, опять-таки обращаясь к детенышам, еще не столь остро переживающим неволю. Так Чарушин, не отступая от реальности, смягчает жестокую правду.

Резвятся в одной клетке медвежата из разных выводков — перепачкались в молочной каше так, что и масти их не различишь. Трогательны оленята, одетые в желтые шкурки с белыми пятнышками. Описание жизни зверей часто бывает окрашено мягким юмором. «Утром все звери играют. Ягуар шар деревянный катает в клетке. Гималайский медведь-губач стоит на голове. Днем, при народе, он за конфетку стоит, а сейчас сам забавляется. Слон боком сторожа к стене придавил, метлу отнял и съел... Танцуют журавли-красавки».

Животные на воле, в естественной среде обитания, изображены Чарушиным как в рассказах, так и на иллюстрациях. В 1930 году вышла его книжка-картинка «Птенцы»; затем в 1935 и 1938 годах появились книжечки «Животные жарких стран», «Удивительные

звери», «Звери жарких и холодных стран». В этих книжках еще не было рассказов: под изображениями животных просто помещались объяснительные подписи. В изданной в 1942—1944 годах энциклопедии в трех частях «Моя первая зоология» подписи были уже расширены до коротких рассказов, хотя в большинстве своем бессюжетных; главным здесь для Чарушина было представить неведомое ребенку животное во всей полноте его признаков. Органичностью текстов и рисунков отличается его удивительная по лаконизму, содержательности и простоте книжка-картинка «Кто как живет?» (1959).

Рассказы Чарушина о диких животных, увиденных глазами то охотника, то ученого-натуралиста, но неизменно талантливого писателя и доброго человека, передают детям любовь и восхищение, какими полон он сам — наблюдатель живой, бесконечно разнообразной природы.

В рассказе «***Медведь-рыбак***» он пишет о разных способах добывания рыбы птицами, лисой, медведем. Все это — на фоне рыбного изобилия Камчатского края: «И теперь уже по всей Камчатке другие рыбаки орудуют. Кто каркает, кто крякает, кто рычит, кто мяучит. Дикие рыбаки рыбачат». Полна юмора сцена охоты за рыбой медведя. Вот он сидит по горло в воде, лапами рыбу подцепляет и кладет под себя, а она, пока он следующую ловит, из-под него уплывает: «Тут медведь так обиделся... заревел во всю мочь, прямо как паровоз. Поднялся на дыбы, лапами бьет по воде, воду сбивает в пену...»

Юмор, доброта, даже нежность всегда присутствуют в чарушинских изображениях зверей. Вот зайчиха учит зайчонка замирать, становиться незаметным. Вот бельчиха обучает бельчонка прыгать с ветки на ветку... Ребенок из таких рассказов и иллюстраций не только узнает о повадках животных — в его душе рождается отзвук, появляется ощущение родственности человека с миром природы: ведь и человеческое дитя так же наставляет его мать.

Мотив единения человека с природой звучит во всех произведениях Е. Чарушина, особенно явственно в рассказах о приручении зверей. В «***Путешественниках***» два лисенка бесчинствуют в квартире приютившего их человека. Хозяин не сердится, а удивляется и смеется, когда видит, как «по комнате скачет его высокий охотничий сапог, так вот и скачет — сам по себе... Что за чудо такое?» В другом рассказе «горбоносый, длинноногий, мягкий» лосенок, видимо, оставшись в лесу один, прибивается к жилью человека, становится ручным и ласковым («***Свинья***»).

Дети в рассказах Чарушина — тоже исследователи природы, а часто и ее ученики. Пытливая Катя хочет понять, что за зверь такой приходит к ней на крыльцо: и от котлетки, и от косточки отказывается («***Что за зверь?***»). В рассказе «***Хитрая мама***» маль-

чик подкладывает в воронье гнездо куриные яйца и высчитывает по дням, когда из них вылупятся цыплятки. «***Удивительный почтальон***», голубь, помогает Васе получить забытый в городе велосипед. А Женю, не умевшего говорить «р», научила этому ворона, когда он стал подражать ее карканью.

Герой рассказа «***Джунгли — птичий рай***» соорудил в старой теплице обиталище для своих многочисленных питомцев. Сюжетной завязкой здесь служит подарок, полученный мальчиком в день рождения, — пара попугайчиков. Между этим событием и финальным драматическим эпизодом (отложенные попугаихой яйца разбились о переносицу слишком любопытного друга) читатель узнает о многом: и что едят птицы той или иной породы, и на чем они предпочитают сидеть, и как устраивают гнездо в неволе. В этом рассказе есть отзвуки воспоминаний писателя о своем детстве, поэтому быт и интересы героев типичны для той среды, в которой вырос сам Чарушин.

С детства природа обогащала Е. И. Чарушина впечатлениями, которые он, став художником-писателем, облекал в точные и яркие образы. С равным искусством владел он словом, карандашом и кистью.

Константин Георгиевич Паустовский

К. Г. Паустовский (1892—1968) — писатель, в чьем творчестве высокая поэтичность неразрывно и органично сливается с просветительской тенденцией. Он был убежден, что «в любой области человеческого знания заключается бездна поэзии». Паустовский — общепризнанный мастер слова, считавший писательство призванием, которому следует посвятить себя целиком.

Чтобы иметь право писать, нужно хорошо знать жизнь, — решил еще юношей будущий писатель и отправился в путешествие по стране, жадно вбирая впечатления. Исследователь творчества Паустовского Л. Кременцов отмечал, что вырасти в крупного мастера писателю позволили прежде всего психологический тип его личности — необычайно эмоциональный и в то же время волевой, а кроме того, прекрасная память, живой интерес к людям, к искусству, к природе; с годами — и широкая эрудиция, культура, богатейший жизненный опыт.

О детстве и юности, которые прошли на Украине и в Москве, писатель вспоминал в книгах «Далекие годы», «Беспокойная юность», «Романтики». Первые его произведения были полны ярких экзотических красок. Это объясняется тем, что в детстве вокруг него постоянно «шумел ветер необычайного» и его преследовало «желание необыкновенного». В 30-е годы Паустовский обращается к исторической теме и жанру повести («Судьба Шарля

Лонсевиля», «Северная повесть»). К этому же времени относятся произведения, которые считаются образцами художественно-познавательной прозы: «Кара-Бугаз» (1932), «Колхида» (1934), «Черное море» (1936), «Мещорская сторона» (1930). В творчестве Паустовского впервые органически сливаются в одно целое повесть. очерк, краеведческое и научное описание.

Произведения Паустовского после их появления становились очень популярными среди юных читателей. Известный критик детской литературы А.Роскин заметил, что если бы чеховские герои из рассказа «Мальчики» читали Паустовского, то бежали бы они не в Америку, а на Кара-Бугаз, на Каспийское море, — столь сильно было влияние его произведений на юные души.

Для того чтобы написать повесть «Кара-Бугаз», Паустовский объехал почти все побережье Каспия. Многие герои повести — лица реальные, а факты — подлинные. Такой же метод писатель применял при работе над повестью «***Мещорская сторона***» (1939). Многие из рассказов, составивших это мозаичное повествование, также перешли в детское чтение. Да и вышла повесть впервые в Детиздате (как и некоторые другие произведения Паустовского).

Мещорский край Паустовский называл своей второй родиной. Там он прожил (с перерывами) больше двадцати лет и там, по его словам, прикоснулся к народной жизни, к чистейшим истокам русского языка. «Самое большое, простое и бесхитростное счастье я нашел в лесном Мещорском краю, — писал Константин Георгиевич. — Счастье близости к своей земле, сосредоточенности и внутренней свободы, любимых дум и напряженного труда». Поэтому и было столь сильным влияние лесного края на писательское сознание Паустовского, настрой его образов, на поэтику его произведений.

О чем только не узнавал читатель из описаний малоизученного тогда еще края! О старинной его карте. которую приходится исправлять, настолько изменилось течение его рек и каналов; об озерах с таинственной водой разного цвета: о лесах, «величественных, как кафедральные соборы». Тут и птицы, и рыбы, и волчица с волчатами, и череп ископаемого оленя с размахом рогов в два с половиной метра... Но главное, что остается в душе читателя, — это ощущение прикосновения к тайне. К тайне очарования русской природы, когда «в необыкновенной, никогда не слыханной тишине зарождается рассвет... Еще все спит... И только совы летают около костра медленно и бесшумно, как комья белого пуха». Или когда «закат тяжело пылает на кронах деревьев, золотит их старинной позолотой. А внизу, у подножия сосен, уже темно и глухо. Бесшумно летают и как будто заглядывают в лицо летучие мыши. Какой-то непонятный звон слышен в лесах — звучание вечера, догоревшего дня».

«Мещорская сторона» начинается с уверения, что в этом крае «нет никаких особенных красот и богатств, кроме лесов, лугов и прозрачного воздуха». Но чем больше узнаешь эту «тихую и немудрую землю под неярким небом», тем все больше, «почти до боли в сердце», начинаешь ее любить. К этой мысли писатель приходит в финале повести. Он считал, что прикосновение к родной природе, ее познание — залог истинного счастья и удел «посвященных», а не невежд. «Человек, знающий, например, жизнь растений и законы растительного мира, гораздо счастливее того, кто даже не может отличить ольху от осины или клевер от подорожника».

Пристальное вглядывание во все проявления жизни людей и природы не приглушало романтического звучания прозы Паустовского. Он говорил, что романтика не противоречит острому интересу к «грубой жизни» и любви к ней; почти во всех областях человеческой деятельности заложены золотые зерна романтики.

Зерна романтики с большой щедростью рассыпаны и в маленьких рассказах Паустовского о детях. В «***Барсучьем носе***» (1935) мальчик наделен особым слухом и зрением: он слышит, как шепчутся рыбы; он видит, как муравьи устраивают паром через ручей из сосновой коры и паутины. Не удивительно, что именно ему дано было увидеть, как барсук лечит обожженный нос, засунув его в мокрую и холодную труху старого соснового пня. В рассказе «***Ленька с Малого озера***» (1937) мальчик очень хочет узнать, из чего сделаны звезды, и бесстрашно отправляется по болотам искать «метеор». Рассказ полон восхищения неуемностью мальчика, его острой наблюдательностью: «Ленька первый, из многих сотен людей, которых я встречал в своей жизни, рассказал мне, где и как спит рыба, как годами тлеют под землей сухие болота, как цветет старая сосна и как вместе с птицами совершают осенние перелеты маленькие пауки». У героя обоих рассказов был реальный прототип — маленький приятель писателя Вася Зотов. Паустовский не раз возвращался к его образу, наделяя разными именами. В рассказе «***Заячьи лапы***» (1937), например, он — Ваня Малявин, нежно заботящийся о зайце с опаленными при лесном пожаре лапами.

Атмосфера доброты, юмора наполняет рассказы и сказки Паустовского о животных. Рыжий вороватый кот («***Кот-ворюга***», 1936), долго изводивший людей невероятными своими проделками и, наконец, пойманный «с поличным», вместо наказания получает «замечательный ужин» и оказывается способным даже на «благородные поступки». Щенок изгрыз пробку резиновой лодки, и «густая струя воздуха с ревом вырвалась из клапана, как вода из пожарного шланга, ударила в морду, подняла на Мурзике шерсть и подбросила его в воздух». За «хулиганскую выходку» щенка наказали — не взяли на озеро. Но он совершает «щенячий подвиг»: один

бежит ночью через лес к озеру. И вот уже «мохнатая, мокрая от слез Мурзикина морда» прижимается к лицу рассказчика (***«Резиновая лодка»***, 1937).

Общение людей с животными должно строиться на основе любви и уважения, убежден писатель. Если же этот принцип нарушается — как в сказке ***«Теплый хлеб»*** (1945), — то могут произойти самые страшные события. Мальчик Филька обидел раненого коня, и тогда лютый мороз пал на деревню. Лишь искреннее раскаяние Фильки, его горячее желание искупить свою вину привело наконец к тому, что задул «теплый ветер». Романтическая заостренность повествования, свойственная писательской манере Паустовского, проявляется уже в самом начале сказки: «Слеза скатилась у коня из глаз. Конь заржал жалобно, протяжно, взмахнул хвостом, и тотчас в голых деревьях, в изгородях и печных трубах завыл, засвистел пронзительный ветер, вздул снег, запорошил Фильке горло».

Характерная черта сказок Паустовского — искусное смешение реального и чудесного. Петя пасет колхозных телят, наблюдает за бобрами и птицами, разглядывает цветы и травы. Но вот в повествование вплетается история нападения старого медведя на стадо. Все звери и птицы оказываются на стороне Пети и яростно воюют с медведем, на человеческом языке угрожая ему расправой (***«Дремучий медведь»***, 1948). Обыкновенная жизнь девочки Маши в ***«Растрепанном воробье»*** (1948) протекает параллельно со сказочной жизнью птиц — старой вороны и бойкого воробья Пашки. Ворона стащила у Маши букетик стеклянных цветов, а воробей отнял его и принес на сцену театра, где танцует Машина мама.

Сказочные персонажи Паустовского — «артельные мужички», лягушка-квакша или «заботливый цветок» — помогают людям, как и в народных сказках, в ответ на доброе отношение к ним. Так проявляется традиционно-дидактическое направление его произведений, предназначенных детям. Гармония человеческих чувств и прекрасного в природе — вот идеал К. Г. Паустовского.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ 20—30-х ГОДОВ

Длившаяся более десяти лет революция, мировая и Гражданская войны привели к массовой эмиграции граждан бывшей Российской империи. Расселяясь, они создавали центры русской культуры в Восточной и Западной Европе, США, Китае, Турции, Северной Африке. Одной из важнейших задач этих центров было сохранение национально-культурной самоидентификации детей, формирование граждан будущей России. Нужно было разработать

особую программу жизнестроения для поколений, растущих в уникальных исторических условиях.

Прологом к созданию детско-подростковой литературы русской эмиграции послужило стихотворение В. В. Набокова «Революция» (1917). Восемнадцатилетний поэт выразил детские впечатления от волны террора, накрывшей его родной Петербург, и обозначил рубеж, отделивший «старые» и «новые» детские книги. Этим рубежом было проникновение темы революции в детскую книгу:

Я слово длинное с нерусским окончаньем
нашёл нечаянно в рассказе для детей
и отвернулся я со странным содроганьем.
В том слове был извив неведомых страстей:
рычанье, вопли, свист, нелепые виденья,
стеклянные глаза убитых лошадей,
кривые улицы, зловещие строенья,
кровавый человек, лежащий на земле,
и чьих-то жадных рук звериные движенья...
А некогда читать так сладко было мне
о зайчиках смешных со свинками морскими,
танцующих на пнях весною при луне!
Но слово грозное над сказками моими
как пронеслось! Нет прежней простоты;
и мысли страшные ночами роковыми
шуршат, как старые газетные листы!

Стихотворение было передано отцом поэта К. И. Чуковскому, который поместил его в рукописный альманах «Чуккокала».

Благополучных детей в эмиграции 20—30-х годов было мало: счастливчиками считались те, кто шел из гимназии домой, а не в приюты. Беспризорников, детей улиц и гарсонов из «бистро» называли «беспастушной скотиной», используя образ из Нового Завета. Дети готовили уроки в метро, работали в ночные смены и даже на шахтах, ночевали в сомнительных местах. «Я русский язык забыл совершенно»; «Мама в Бельгии, брат в Индокитае, папа неизвестно где, и я здесь...» — для юных изгнанников понятие родины удерживалось от распада силою детской памяти о «семи годах» — «предсмертных часах России», когда родина, семья, дом, рождающееся «я» пребывали в единстве. Сохранить Россию в сознании нового поколения должно было триединство — родной язык, традиционная школа, русская литература. «Дети улиц» из особенно популярных в России книг В. Гюго и Марка Твена изображались в романтических тонах, а «бедные сиротки» из русских дореволюционных книг выглядели слишком сентиментально и старомодно. Дети, оставшиеся без родины, а нередко и без семьи, составляли совершенно новую аудиторию читателей. Нужны были иные герои, иной подход к изображению действительности, иная манера диалога взрослого с ребенком или подростком.

«Дайте же русским детям хоть какую-нибудь реализацию утешительного мифа», — призывал писатель А. В. Амфитеатров в своем обращении «К русскому обществу» (1928). Утешение стало ключевой идеей эмигрантской литературы для детей и юношества. Кроме того, эмигрантов поддерживала вера в то, что русским детям когда-нибудь предстоит вернуться в Россию и служить ей.

В 1923—1925 годах ученики русских гимназий в Чехословакии, Турции, Болгарии, Югославии писали сочинение на тему «Мои воспоминания о России начиная с 1917 года и до поступления в гимназию». Так возник архив из 2403 работ[1]. Это сложные в жанровом отношении произведения: семейные и исторические хроники, мемуары, автобиографические рассказы и наивная публицистика со следами влияния художественной литературы. Сочинения детей разного возраста и разных судеб складываются в эпопею русского детского Исхода. Как в настоящей эпопее, в книге предстает множество героев, действующих на пространстве чуть ли не всего Северного полушария. Тема России на историческом переломе решена юными авторами с неподкупной честностью и литературным старанием. Дети и подростки повествовали о виденном и пережитом, задавали трудные вопросы. Один из гимназистов спрашивал: «В России остался почти весь русский народ, а здесь остался очень маленький процент. Кто из них прав? Тот, кто остался и перенесет болезнь государства, или тот, кто избежал этого? Этот вопрос часто меня смущает». Писатели вместе с детьми искали ответы на подобные вопросы.

В «Воззвании русских писателей, ученых, артистов и художников», подписанном 8 мая 1926 года в Париже, были поставлены задачи воспитания: «Будущие граждане России должны будут спасти на родине культуру, ныне там гибнущую. Их поколению назначено судьбой способствовать возвращению России должного ей места в рядах других государств, восстановлению гражданского порядка, возрождению русской мысли и русского творчества». Среди подписавших воззвание были писатели Иван Бунин, Надежда Тэффи, Иван Шмелев, Марк Алданов, Борис Зайцев, Александр Яблоновский, Александр Куприн, Саша Черный, Алексей Ремизов, Марина Цветаева, Николай Рощин. Кроме того, литературу для детей создавали Михаил Первухин, Иван Наживин, Дон-Аминадо, Владимир Набоков, Арсений Несмелов, Сергей Перский, Василий Никифоров-Волгин, Михаил Осоргин, Николай Байков и др[2].

---

[1] Бóльшая часть детских работ опубликована. См.: Дети русской эмиграции: Книга, которую мечтали и не смогли издать изгнанники / Сост. Л. И. Петушева; Под ред. С. Г. Блинова и М. Д. Филина. — М., 1997.

[2] См.: Аня в Стране Чудес. Детская и юношеская литература русской эмиграции: В 2 т. / Сост., подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. Д. Филина. — М., 2004.

К оформлению детских изданий были привлечены лучшие художники: К. Сомов, И. Билибин, А. Бенуа, М. Добужинский, Н. Гончарова, Б. Григорьев, Н. Зарецкий, В. Масютин, С. Чехонин и др.

Несмотря на многие сложности, эмигранты всячески поддерживали культуру детства. Ежегодно проводился праздник День русского ребенка и выпускался альманах с тем же названием. Альманахи и сборники были предпочтительней журнальной формы, так как регулярный выход номеров было трудно обеспечить. Среди наиболее известных изданий — «Сборник стихотворений для детей», составленный Л. А. Коварским (Париж, 1921), двухтомная хрестоматия «Радуга. Русские поэты для детей», составленная поэтом Сашей Черным (Берлин, 1922), «Молодая Россия: Сборник для детей» под редакцией Саши Черного (Париж, 1927), «Колос. Русские писатели русскому юношеству» (Шавиль, 1928), «Русская земля. Альманах для юношества (Ко Дню Русской Культуры)» под редакцией Саши Черного и философа В. В. Зеньковского (Париж, 1928).

В отличие от советских писателей эмигранты имели только общественную поддержку, поэтому русских зарубежных изданий для детей значительно меньше, чем советских. Однако художественный уровень эмигрантских произведений не уступал литературе метрополии, а в некоторых аспектах даже превосходил вышедшее в советской печати.

Особенности эмигрантской детской литературы обусловлены ее задачами и условиями развития. Это литература, созданная вне связи с «почвой», т.е. с геокультурным пространством, литература для читателей с билингвистическим мышлением.

Во многом ее питала славянофильско-народническая идеология: детям прививалось уважение к народу — носителю стихийной нравственной идеи (например, повесть в рассказах «Зеленя» И. Ф. Наживина, 1922). Впрочем, нашлось место и критике этой идеологии: И. А. Бунин в сказке «О дураке Емеле, который вышел всех умнее» (1923) представил злую карикатуру на мужика, а заодно и на царскую власть, так легко отдавшую трон «дураку». Горькая проповедь, одна из многих в бунинском наследии, предназначалась детям, которым надо набираться просвещенного ума. Увлечение фольклором, охватившее до революции многие слои общества, продолжилось: печаталось много русских народных сказок, песен. Красота и мудрость народной культуры были доводами в пользу любви к России.

К традиционной для русских либералов идеологии была привита идея западнического индивидуализма — для адаптации юных эмигрантов к условиям новой жизни. Личные интересы ребенка ставились писателями выше расплывчатой общей пользы или неоправданных запросов других людей. Показателен эпизод в рассказе «***"Крокодилка" и "Куцый"***» (1922) Михаила Первухина: русская

девочка Лена накануне переезда семьи дарит часть игрушек подруге-немочке, а та требует подарить ей плюшевого медведика — любимца Лены. Но Лена отстаивает медведика сначала игровыми доводами («И если я его оставлю тебе, он опять простудится и совсем умрет»), а затем предлагает «хорошенький домик» и живую ящерицу — «крокодильчика» («Мне он уже не нужен: мы ведь едем на остров Капри, и там папа купит живого крокодила. Большого, пребольшого. Ведь, правда, папа? Ты мне обещал»). Автор с одобрением показывает, как ребенок учится отстаивать собственные интересы. Безусловность идеала товарищества здесь поколеблена. Для писателя в СССР такая авторская позиция была бы затруднительна, по меньшей мере.

Эмигранты были свободнее в выражении своих взглядов и художественном поиске, чем советские писатели. Лучшие страницы их произведений посвящены семье, дому. Они избегали мотива кровопролития в повествованиях о России, но были честны и откровенны в обращении к детям.

Гегельянский идеализм, утверждавший изначальную гармонию детства, на рубеже веков себя исчерпал (равно как и более старое учение Ж. Ж. Руссо), вылившись в обесцененную массовой детской и пропагандистско-народнической литературой утопию детства. Вместе с тем критика «золотого детства» вела к новым утопиям, вторившим Марксу и Энгельсу, — о ребенке как потенциале общественного движения, а после трагического опыта русской революции — к антиутопиям и поиску среди обломков сокрушенной культуры потерянной веры в ребенка. Так, А. И. Куприн в романе «Жанета» (1932) изобразил старого, одинокого профессора, обретающего вновь вкус к жизни в любви к шестилетней девочке, мечтающего об особой системе гармоничного развития и воспитания для нее.

Реализм обрел дополнительное качество: писатели стремились так рассказать о потерянной родине, чтобы ее образ заменил читателям саму Россию. Отсюда необыкновенная четкость деталей, явственность всех описаний. Однако чем реалистичнее был образ дореволюционной жизни, тем скорее он воспринимался как полуреальный, полувымышленный. Способствовали тому описания снов, видений, фантазий, включавшиеся в рассказы, повести и сказки. Само понятие действительности колебалось, особенно в восприятии ребенка: что иллюзия, а что реальность — силуэт России, на который взволнованно указывают отцы, или страна за порогом дома?

И. С. Шмелев, потерявший в революцию сына, создавал за рассказом рассказ проникнутую патриотеческим чувством идиллию о Москве старой, купеческой (романы в рассказах «Лето Господне. Праздники — Радости — Скорби», 1933, и «Богомолье. От Москвы до Троице-Сергиевой Лавры», 1935), о «своем» Пушкине на Тверском бульваре и... о красоте Всенощного бдения в летском приюте

на рю Мюльсо в Париже (рассказ «Христова Всенощная», 1928). Перенести светлый образ родины на чужбину было возможно лишь в горько-сладостных мечтах о прошлом либо в гротескных фантазиях.

Из стихотворения «Эйфелева башня» (1926) Петра Потемкина:

Красит кисточка моя
Эйфелеву башню.
Вспомнил что-то нынче я
Родимую пашню.

Рифмуя «башню» с «пашней», поэт, как и многие другие, пытался сочетать европейские и русские начала культуры, настоящее и минувшее.

Весьма близким к мироощущению эмигрантов оказался перевод-переложение кэрролловской «Алисы», сделанный Сириным (псевдоним В. В. Набокова). Писатель русифицировал произведение, дав ему название ***«Аня в Стране Чудес»*** (1923). К персонажам английской истории и речевой метафорики он добавил обязательных в русской школе Рюриковичей и Мономаховичей. Аня поет, искажая стихи из русских хрестоматий: «Крокодилушка не знает / Ни заботы, ни труда...»

Аня — это не второе имя викторианской умницы Алисы. Родина Ани там, где и растущие ее ноги, по русскому адресу — «Госпоже правой ноге Аниной. Город Коврик. Паркетная губерния». Иными словами, Россия для человека, покинувшего ее, — это он сам, два его следа на коврике. И в то же время родина — за пределами Страны Чудес, где-то даже за пределами книги. Ребенок как бы пробирается по двойному лабиринту: два языка, две культуры, два пространства прорастают друг в друга, где-то соединяясь-разъединяясь дверкой, где-то образуя тупички и ловушки. «Куда лучше было дома! — думала бедная Аня. — Никогда я там не растягивалась и не уменьшалась, никогда на меня не кричали мыши да кролики. Я почти жалею, что нырнула в норку, а все же, а все же — жизнь эта как-то забавна!»

Зарубежная жизнь в произведениях для детей представала в основном в светлых тонах. Писатели понимали, что Ницца и Париж для детей — что Ливадия и Петербург для их родителей, что любовь к России не должна мешать любить иноязычный город.

Нелегкие вопросы звучат в цикле автобиографических рассказов ***«Детство императора Николая II»*** (1953) Ильи Сургучева. «Милый Ники», как называли когда-то наследника, расстрелян. Его товарищ детства, «вольная птаха», подсаженная для здорового воспитания «райских птичек» — царских детей, остался жив. И, по законам создания жития, свидетельствует о простом, но чудесном для него самого факте, что император был когда-то ребенком — избранным и несчастным, лишенным свободы, главной ценности детства. Если и совершал он впоследствии роковые ошибки, то по

незнанию реальной жизни, а не по низости натуры. В бытовых эпизодах раскрывается тайна Николая-мученика: почти по Блоку, «он весь дитя добра и света», только без торжества свободы. Понадобилось однажды мальчикам вареное яйцо для воробья — и они, в нарушение этикета, зашли на дворцовую кухню, вызвав там страшный переполох. Спрятанный от глаз взрослых лубок с героями 1812 года — вот и вся их «нелегальщина». Деликатным, чуть заметным пунктиром соединил писатель образ Ники с образом ребенка Иисуса, как он сложился в православной традиции. В той же истории с воробьем наследник молится («мало ли у Него воробьев?») и, в добавление к умелой заботе «простого» мальчика, птица спасена. Просвещенный читатель непременно вспомнит, как ожили глиняные воробьи, вылепленные ребенком Иисусом. Для такого же читателя рассказывается, как между Володей и Ники однажды прошла трещина, да так и не затянулась во всю жизнь. Было в детских стычках нечто символическое. Красный воздушный шарик, принесенный Володей с «воли», из недоступного царским детям балагана, стал предметом раздора с «царенком» — таких чудес у бедняги никогда не было. Другой раз Ники подстроил товарищу каверзу и получил первую и последнюю трепку от отца. И шарик, и трепку Николай Второй помнил, а друг его забыл, только удивлялся спокойно-доброжелательному отчуждению со стороны императора. Не та ли самая трещина разделила царскую семью и так называемое «общество», о котором в предсмертном дневнике царя, процитированном писателем, сказано: «Кругом — трусость и измена»? Писатель, которому выпало провести детство рядом с будущим царем, приходит к выводу, который сегодня не вызывает сомнений: все начинается с детства, судьба человека и судьба народов закладываются задолго до свершений.

Юный читатель произведений писателей-эмигрантов внимал критике «просвещенного» общества. Не самооправдание, а признание — цель писателей, обращавшихся к детям. Таково эссе-послание И. Савина «***Моему внуку***», написанное в 1927-м куда-то в 1960-е годы, когда появится, может быть, тот самый внук от несуществующего пока сына: «Еще в школе ты читал в учебнике истории, что вторую русскую революцию — некоторые называют ее великой — подготовили социальные противоречия и сделали распустившиеся в тылу солдаты петербургского гарнизона. Не верь! Революцию подготовили и сделали мы. Революцию сделали кавалеры ордена Анны третьей степени, мечтавшие о второй».

Савин призывал будущее поколение: «Внуки же клеветавших на жизнь нытиков должны ценить всякую жизнь, ибо всякая жизнь играет поистине Божьим огнем. <...>

Не гаси же его, дорогой внук! <...> Не ной, не хныкай, не брюзжи, чтобы не очутиться у разбитого корыта, как твой вздорный дед. Не опрокидывай жизни вверх дном!

И не делай революций... Бог с ними!»

Чаще всего писатели представляли детство ретроспективно, автобиографически — на фоне воспоминаний о довоенной России. Таковы книга стихов «Детский остров» (1920—1921) Саши Черного, повесть «Детство Никиты» (1920: отдельным изданием вышла в 1922 году под названием «Повесть о многих превосходных вещах. Детство Никиты») А. Н. Толстого, а также упомянутый роман «Лето Господне» И. С. Шмелева. Эти и другие подобные произведения отличают идиллические черты. Время детства вписано в круг семейных и общенародных обычаев. Интерьер уютной детской гармонирует с пейзажем вокруг родного дома. Дети разных сословий дружат, взрослые и дети живут в ладу с собой и миром. В ретроспективном образе детства нет места мотивам войны, революции, семейных кризисов. Образ детства в своей идеальности синонимичен образу родины. Детство и родина — единое пространство мечты о прошлом. Ретроспектива может сочетаться с изображением современности, но в таком случае идиллия прошлого противопоставляется трагедии настоящего. В стихотворном цикле Саши Черного «С приятелем» (1920) образ ребенка связывает прошлое «русской Помпеи» через настоящее «эмигрантского уезда» с будущим возрождением родины. Поэт призывал: «Зрей и подымайся, русская надежда».

Я, увы, не увижу... Что поделаешь, — драма...
Ты дождёшься. Чрез лет пятьдесят —
(Говорила в Берлине знакомая дама) —
Вся земля расцветёт, словно сад...
Спит мальчишка, не слышит,
Разметался и дышит.
В небе мёртвые звёзды горят.

Поэт не включал стихотворение в прижизненные издания, предпочитая, по всей видимости, публиковать произведения более оптимистичные и менее дидактичные.

Саша Черный, Владимир Набоков в творчестве для детей стремились к преодолению трагизма существования. Радость[1] христианского мироощущения преобладала в пафосе эмигрантской литературы для детей.

---

[1] *Радость* — одно из ключевых эстетических понятий христианства, она противоположна *смеху* — понятию языческой культуры (по древнегреческому поверью, когда боги смеются, на земле падают камни; смех языческого карнавала есть свобода, переходящая во вседозволенность). Заметим, что «радость», «радуга» были любимыми словами К. И. Чуковского, С. Я. Маршака, и хотя эти слова не соединялись в их стихах с библейской образностью, во внутренней форме слов сохранилось их традиционное значение. «Радуга» в христианской символике означает завет, данный Богом человечеству. М. Горький использовал этот символ, учредив издательство «Радуга», в котором в 20-х годах вышло немало замечательных книг для советских детей.

По обе стороны границы писатели связывали образ детства с образом России, но видели эту связь по-разному. Советский ребенок был неотделим от страны строящегося социализма, а ребенок-эмигрант виделся «новым Робинзоном», которому предстоит после долгого отсутствия возвратиться в отечество. Среди неосуществленных замыслов Саши Черного осталась книжка для детей «Возвращение Робинзона», вероятно, по мотивам второго тома романа Д. Дефо, где, как известно, возвратный путь героя лежит через Россию.

Литература, созданная для детей в эмиграции, выполнила свое предназначение: воспитала чувство русской родины, избавила сознание поколения изгнанников от ненависти и жажды мщения.

Алексей Николаевич Толстой

А. Н. Толстой в эмиграции написал свое лучшее, по отзывам многих критиков, произведение — повесть ***«Детство Никиты»*** (1920). Главному герою он дал имя сына, а детство изобразил собственное. Писатель рассказывал: «Блуждал по Западной Европе, по Франции и Германии и, поскольку сильно тосковал по России и русскому языку, написал "Детство Никиты". Никита — это я сам, мальчишка из небольшой усадьбы вблизи Самары. За эту книгу я отдам все свои предыдущие романы и пьесы! Русская книга и написана русским языком!» Повесть написана для журнала «Зеленая палочка» — для детей-эмигрантов, которые, как и Никита, остро нуждались в русских впечатлениях.

Память о родине и детстве — ведущая тема повести; в подтексте ощутима грусть автора по тому, что ушло, утрачено. Повесть была для Толстого способом мысленно вернуться на родину и дать сыну то, что было когда-то счастьем для него самого. Первоначально произведение называлось: «Повесть о многих превосходных вещах». К «превосходным вещам», на взгляд автора, относятся пушистые снега, лед на речке, особым образом сделанная скамеечка для катания с горы, лодка, привезенная под Рождество на санях, загадочная вазочка с забытым в ней колечком — и еще многие мелочи, навсегда оставляющие в душе ощущение счастья.

Повесть реалистична, но в ней есть место фантазии, ожиданию чего-то сказочного, небывалого. Постоянное предчувствие радости, чуда — это и есть реальная сказка детства.

По мнению литературоведа М. И. Свердлова, «...представление о детстве как совершенном и завершенном мире связано с "усадебным" мифом в русской литературе и нашло выражение в одной из последних "усадебных повестей" — "Детстве Никиты". Ограниченное пространство без ограничения свободы, циклическое

время в соответствии со сменой времен года — такова формула "детского рая"»[1].

Мир Никиты малонаселен, но до предела насыщен впечатлениями. События реальной жизни переплетаются со снами. Жизнь мальчика кажется тихой, замкнутой, но он не одинок: рядом с ним мать и отец, учитель, девочка Лиля и ее брат-гимназист, деревенские мальчишки, еж Ахилка, кот Васька, скворец Желтухин. Каждый из них оставляет свой благодатный след в детской душе. Повесть начинается с описания обычного зимнего утра мальчика. Только что проснувшийся ребенок чист душою и счастлив, ведь ему предстоят новые радости и неожиданности, каждое утро — как начало новой эпохи.

Писатель подчеркивает конкретно-образное мышление Никиты, что является точной приметой возраста героя. Действительность, его окружающая, воспринимается им как сплошной образный мир. Даже арифметическая задача с ее традиционным условием: «Купец продал несколько аршин синего сукна...» — в сознании Никиты оживает. Вот уже купец наряжен в «длинный пыльный сюртук», появляется и лавочка — «темная, как щель», и рождается страшноватый сюжет, не имеющий никакого отношения к арифметике: «На пыльной плоской полке лежали два куска сукна; купец протягивал к ним тощие руки, снимал куски с полки и глядел тусклыми неживыми глазами на Никиту».

Самое сильное переживание Никиты — влюбленность в маленькую гостью, Лилю. Девочка кажется Никите непонятной, загадочной, как его сны. Детская влюбленность, первый поцелуй, подаренное девочке колечко, найденное во сне, — все это прочно связывает Никиту с домом.

Толстой мастерски рисует словесные пейзажи, интерьеры, портреты и натюрморты, передает малейшие оттенки интонаций в диалогах и внутренних монологах героев. Точность этих зарисовок важна для реализации замысла — рассказать о том, как родина входит в сознание человека. Это происходит незаметно, через тысячи подробностей, замираний сердца перед красотой, через детскую дружбу и первую детскую любовь. Толстой показал, что формируется не понятие, а *чувство* родины, как чувство самого себя.

Лучшими иллюстрациями к повести признаны рисунки К. И. Рудакова и А. Ф. Пахомова.

Писатель серьезно интересовался литературой для детей, хотел видеть в ней большую литературу. Он утверждал: «Книга должна развивать у ребенка мечту... здоровую творческую фантазию, давать ребенку знания, воспитывать у него эмоции добра... Детская книга должна быть доброй, учить благородству и чувству чести».

---

[1] *Свердлов М.* По ту сторону добра и зла. Алексей Толстой: От Буратино до Петра. — М., 2004. — С. 54—55.

Эти принципы и лежат в основе его знаменитой сказки «***Золотой ключик, или Приключения деревянной куклы***» (1935). История «Золотого ключика...» началась в 1923 году, когда Толстой отредактировал перевод сказки итальянского писателя Карло Коллоди «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы». В 1935 году, вернувшись из эмиграции, он вынужден был из-за тяжелой болезни прервать работу над романом «Хождение по мукам» и для душевного отдыха обратился к сюжету о Пиноккио. По словам Маршака, «он как бы играл с читателями в какую-то веселую игру, доставляющую удовольствие прежде всего ему самому». В итоге «роман для детей и взрослых» (по определению Толстого) и сегодня остается одной из любимых книг читателей. В 1939 году Московский театр для детей поставил пьесу «Золотой ключик»; в том же году был снят одноименный кинофильм с использованием мультипликации.

Писатель снабдил книгу предисловием, где сообщал о своем первом знакомстве с «Пиноккио...» в детстве. Впрочем, это не более чем выдумка. Он не мог читать сказку Коллоди в детстве, потому что итальянским языком не владел, а первый русский перевод был сделан в 1906 году, когда Алексей Николаевич уже был взрослым.

Сказка Толстого отличается от назидательной сказки Коллоди прежде всего своим стилем, в частности ироничным отношением ко всякому нравоучению. Пиноккио в награду за то, что стал наконец «хорошим», превращается из деревянной куклы в живого мальчика; Буратино же хорош и так, и поучения Сверчка или Мальвины — совсем не то, что ему нужно. Он, конечно, деревянный и потому не очень разумный; зато он живой и способен быстро расти умом. В конце концов оказывается, что он вовсе не глуп, напротив, сообразителен и быстр в решениях и поступках. Писатель переименовал героя: Пиноккио превратился в Буратино. Это, по мнению папы Карло, счастливое имя; те, кто носит его, умеют жить весело и беспечно. Талант так жить при отсутствии всего, что обычно составляет фундамент благополучия — образованного ума, приличного воспитания, богатства и положения в обществе, — выделяет деревянного человечка из всех остальных героев сказки.

В сказке действует большое количество героев, совершается множество событий. В сущности, изображается целая эпоха в истории кукольно-бутафорского Тарабарского королевства[1].

Театральные мотивы навеяны воспоминаниями Толстого о противоборстве театра Мейерхольда и Московского художественного театра Станиславского и Немировича-Данченко, а также модны-

[1] Взрослый читатель может уловить в изображении Страны Дураков намеки на Страну Советов времен нэпа.

ми в начале века типажами: поэт — трагический шут (Пьеро), изнеженная женщина-кукла (Мальвина), эстетствующий аристократ (Артемон). Стоит почитать стихи Блока, Вертинского, Северянина, чтобы убедиться в этом. В образах трех этих кукол нарисованы пародии, и хотя, разумеется, маленький читатель не знаком с историей русского символизма, он чувствует, что эти герои смешны иначе, чем Буратино. Кроме того, Мальвина похожа на Лилю, героиню «Детства Никиты», что придает ей теплоту и обаяние.

И положительные, и отрицательные герои сказки обрисованы как яркие личности, их характеры четко выписаны. Заметим, что автор выводит своих «негодяев» парами: рядом с Карабасом Барабасом появляется Дуремар, неразлучны лиса Алиса и кот Базилио.

Герои изначально условны, как куклы; вместе с тем их действия сопровождаются изменчивой мимикой, жестами, передающими их психологическую жизнь. Иными словами, оставаясь куклами, они чувствуют, размышляют и действуют, как настоящие люди. Буратино может почувствовать, как от волнения похолодел кончик носа или как бегут мурашки по его (деревянному!) телу. Мальвина бросается в слезах на кукольную кружевную постель, как экзальтированная барышня.

Герои-куклы изображены в развитии, как если бы они были живые дети. В последних главах Пьеро становится смелее и начинает говорить «грубым голосом», Мальвина строит реальные планы — работать в театре продавщицей билетов и мороженого, а может быть, и актрисой («Если вы найдете у меня талант...»). У Буратино в первый день от роду мысли были «маленькие-маленькие, коротенькие-коротенькие, пустяковые-пустяковые», но в конце концов приключения и опасности закалили его: «Сам принес воды, сам набрал веток и сосновых шишек, сам развел у входа в пещеру костер, такой шумный, что закачались ветви на высокой сосне... Сам сварил какао на воде». Явно повзрослев в финале сказки, он тем не менее остается прежним озорным мальчишкой на театре, в котором будет играть самого себя.

Сюжет развивается стремительно, как в кинокартине: каждый абзац — готовая картина-кадр. Пейзажи и интерьеры изображены как декорации. На их неподвижном фоне все движется, идет, бежит. Однако в этой кутерьме всегда ясно, кому из героев читатель должен сочувствовать, а кого считать противником. Добро и зло четко разведены, при этом и отрицательные герои вызывают симпатию; поэтому непримиримый конфликт между героями развивается легко и весело.

Широко используется в сказке комизм положений — самая доступная для детей форма комического. Например, очень смешно зрелище, когда свирепый Карабас Барабас, засунув бороду в карман, чихает без остановки, отчего на кухне все дребезжит и

качается, а Буратино, подвешенный на гвоздь, начинает «подвывать жалобным тоненьким голоском»: «Бедный я, несчастный, никому-то меня не жалко». Использует Толстой и другие формы комизма, прежде всего речевой комизм (*умненький-благоразумненький, деревянненький*), наиболее ярко проявляющийся в диалогах.

Во второй половине 30-х годов А. Н. Толстой возвращается к русским сказкам, замыслив огромный труд — пятитомный «Свод русского фольклора». Он успел выпустить только первый том (1940) — 51 сказку, а за год до смерти добавил к ним еще шесть. Этот том составляют почти целиком сказки о животных. Такие сказки, как «Репка», «Колобок», «Теремок», «Петушок — золотой гребешок», «Пузырь, соломинка и лапоть», читатели с детства помнят едва ли не наизусть, настолько точно поставлены в них слова, выверены композиция и диалоги.

В предисловии к тому Толстой объяснил смысл и приемы своей работы над записями собирателей фольклора: «Каждый сказитель рассказывает сказку по-своему: один — кратко, другой — пространно, с подробностями; у одного бывает хорошее начало, у другого хорош конец, а у третьего — середина; один сказитель знаменит балагурством, словечками, другой — интересными подробностями рассказа; есть сказители — творцы, истинные поэты, а есть и малодаровитые — простые пересказчики... Из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной, и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями». В итоге такой обработки сказка сохраняла «свежесть и непосредственность народного рассказа» и являлась читателю во всем блеске художественного мастерства.

Народный стиль передается главным образом синтаксисом фразы. Диалектные или архаичные слова Толстой заменял синонимами из современного языка. Сокращениям подверглись повторы, умерена «цветистость», присущая народным сказкам. Толстой держался ближе к основе сюжета, усиливал действие, добавлял глаголов, убирая все, что опутывает и тормозит действие.

Сотни переизданий сказок в обработке А. Н. Толстого доказывают, что путь, им избранный, был верен.

Саша Черный

Саша Черный (1880—1932) — псевдоним поэта и прозаика Александра Михайловича Гликберга, одного из известнейших сатириков предреволюционного времени. В своих сатирах он чаще всего обличал пошлость мещан и политиков. Постепенно эти темы уступили место далекой от них теме детства. Собственные детские годы нашли отражение в стихотворениях «Новая игра», «Пригото-

вишка», «Несправедливость», в рассказе «Экономка» и других произведениях. Без пощады расправлялся он с авторами слащавых детских книжек («Дама сидела на ветке, / Пикала: / — Милые детки...» — из стихотворения «Сиропчик»).

В детской литературе имя Саши Черного стоит рядом с именами Чуковского и Маршака.

В 1911 году состоялся дебют писателя в детской литературе (стихотворение «Костер»). В 1912 году вышел его первый детский рассказ — «Красный камешек», а в 1913-м — «Живая азбука» в стихах, ставшая знаменитой. Постепенно творчество для детей делается главным его занятием. В детских стихах сатира уступает место лирике.

По мнению поэта и критика В. Приходько, традиции, обогатившие талант Саши Черного, восходят к городскому фольклору, прежде всего частушкам и лирическим песням, которые поэт любил, собирал и сам исполнял, к сатирам Державина, басням Крылова, к поэзии Некрасова, Минаева, Апухтина, Надсона, афоризмам Козьмы Пруткова. Особенно любил он стихи немецкого поэта Генриха Гейне.

Основная часть его творчества для детей приходится на годы эмиграции. Среди многих бед эмиграции поэт особо выделял проблему детей, которые могли совсем выйти из «круга бесценной русской Красоты». Для детей эмигрантов он составил двухтомную хрестоматию «***Радуга. Русские поэты для детей***» (Берлин, 1922). Самый большой из стихотворных сборников Саши Черного «***Детский остров***» (Данциг, 1921) был предназначен для семейного чтения. Героями его стихотворных и прозаических произведений были русские гении: Ломоносов, Крылов, Пушкин.

Саша Черный выступал на детских утренниках, устраивал сирот в русские приюты. Будучи замкнутым, желчным и печальным среди взрослых, рядом с детьми он совершенно преображался. Жена вспоминала его любовь к игрушкам, способность «придумывать себе занятие, не имевшее, как игры, никакой цели, кроме забавы...».

Высоко ценили поэзию Саши Черного Горький и Чуковский. Последний называл его «мастером быстрого рисунка».

Тихонько-тихонько прижавшись друг к другу,
Грызём солёный миндаль.
Нам ветер играет ноябрьскую фугу,
Нас греет русская шаль.

Об этом стихотворении — «***Мой роман***» — Чуковский писал: «Певучее, неотразимо лиричное, с таким упоительным ритмом, с таким глубоким подтекстом умиления и лютой эмигрантской тоски... это стихотворение о трехлетнем ребенке».

Поэт смирял свою язвительность и желчность сатирика при первом взгляде на малышовый рай и рад был говорить на «рай-

ском» языке. С привычной остротой зрения подмечал он уже не безобразные и пошлые детали, а мелочи, создающие прелесть повседневной детской жизни. Много раз он стихами рисовал с натуры портреты детей и сюжеты из детского быта:

Покончила Катя со стиркой,
Сидит на полу растопыркой:
Что бы ещё предпринять?
К кошке залезть под кровать,
Забросить под печку заслонку?
Иль мишку подстричь под гребёнку?

Поэт не брал на себя роль воспитателя, предпочитая сам учиться у «человечков» непосредственности. В его стихах место поучения занимает открытое признание в любви.

Все обаяние земного мира воплощено в детворе и зверье. С одинаковой симпатией художник рисует шаржи на детей и зверей, ставя их рядом. Пес Арапка у него по-детски молится и за тех, и за других вместе:

Милый Бог! Хозяин людей и зверей!
Ты всех добрей!
Ты всё понимаешь,
Ты всех защищаешь...

Один из крупнейших писателей русской эмиграции — Владимир Набоков отметил характерную черту поэта: «Кажется, нет у него такого стихотворения, где бы не отыскался хоть один зоологический эпитет, — так в гостиной или кабинете можно иногда найти под креслом плюшевую игрушку, и это признак того, что в доме есть дети. Маленькое животное в углу стихотворения — марка Саши Черного, столь же определенная, как слон на резинке».

Звери, как и дети, образуют отдельный «остров». На зверином острове все равны, каждый имеет право оставаться собой: муха — ходить по потолку, собаки и кошки — задирать друг друга, кот — ловить мышек, а крокодил — плакать и мечтать:

Эй, ты, мальчик-толстопуз,
Ближе стань немножко...
Дай кусочек откусить
От румяной ножки!

Прозаик Саша Черный умел изобразить зверя так, что кошачья или собачья натура кажется равноценной человеческому характеру. Так, повести «***Кошачья санатория***» (1924) и «***Дневник фокса Микки***» (1927) дают две совершенно разные точки зрения на мир. Умница-фокстерьер в своих записках подвергает сплошной и беспощадной критике людей, кошек, изнеженных болонок; он замечает, что на свете слишком много бессмысленных, неприятных и

вредных вещей, он приводит доказательства ущемления собачьих прав. Кот Беппо из «Кошачьей санатории» — не менее яркая личность, со своим стилем жизни и моральными принципами. Брошенный хозяином, Беппо отчаянно борется с превратностями судьбы и постоянно размышляет; критика действительности является лишь частью его «философии», ему необходимо сделать сложнейший выбор между независимостью и благополучием, найти гармонию там, где ее не бывает.

Он вспрыгнул на пень, прижал уши и блаженно закрыл глаза: одичать или нет?.. Ветер обдувал Беппо со всех сторон. Сосиски бурчали в животе. Он свесил с пня лапы, лениво зевнул, посмотрел на домик у моста и, засыпая, проворчал: «Завтра решу...»

Психологические портреты пса или кота, разумеется, напоминают определенные типы людей, но писателю интересно в героях именно кошачье или собачье восприятие, отрицающее человеческие стереотипы.

Детский и звериный острова расположены совсем рядом, но от них велико расстояние до цивилизованного «материка» взрослых. В образе лирического героя стихов или повествователя в прозаических произведениях сквозят черты и автора, и его маленького друга, и непременно — какого-нибудь обаятельного зверя:

С кошкой Мур на месяц глядя,
Мы взобрались на кровать:
Месяц — брат наш,
Ветер — дядя,
Вот так дядя!
Звёзды — сёстры, небо — мать...

Волшебный вымысел был Саше Черному ни к чему. Он виртуозно импровизировал свои чудесные истории, находя их начала и концы в будничном хаосе жизни детей, зверей и взрослых. В творчестве его ощутим дух непосредственной реальности. По произведениям Саши Черного можно детально представить культуру детства первой трети XX века, когда «детский остров» казался взрослым чем-то вроде рая, счастливого убежища посреди моря политической и житейской суеты.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 40—50-х ГОДОВ

События Великой Отечественной войны и послевоенное восстановление страны определили весь строй жизни и всю культуру этого времени. Еще перед войной, в начале 1941 года, в стране проходили дискуссии о «военном и трудовом воспитании детей». Больше всего упреков услышали писатели, склонные к «романтике», т.е. к темам любви, дружбы, к «абстрактному» чувству прекрасного. Но между тем самыми важными объявлялись темы, свя-

занные с романтикой идейной — военными подвигами, самозабвенным трудом, жертвой во имя коллектива. Трудовое воспитание окончательно было признано наиглавнейшим средством нравственного формирования человека.

Когда грянула война, детская литература использовала весь свой творческий и педагогический потенциал на то, чтобы рассказывать о самоотверженности защитников Отечества и работе в тылу детей, заменявших ушедших на фронт взрослых. Позже появились и произведения о непосредственном участии детей в войне.

Несмотря на тяжелейшее положение в стране, детские книги и периодические издания продолжали выходить. Особенно активно развивалась публицистика (очерки, фельетоны, агитационные стихи).

В начале войны С. Михалков написал стихотворную книжку «Быль для детей», в которой, объясняя малышам смысл и цели войны, создал величественный образ воюющего за правое дело народа. Позже, в 1942 году, появились стихи Михалкова о «Десятилетнем человеке», где осиротевший мальчик, преодолевая жестокие лишения, пробирается к своим — «по Солнцу прямо на восток». С. Маршак вернулся к своему старому герою — почтальону: на войне действуют тысячи почтальонов, «полковых и батальонных» («Почта военная»).

Многие поэты создавали в своих стихах образы детей, лишенных войной детства, страдающих, погибающих от голода и обстрелов. Эти детские образы становились символами самой жизни, уничтожаемой войной. Анна Ахматова в стихах 1942 года «Памяти Вали» обращается к детям блокадного Ленинграда:

Щели в саду вырыты,
Не горят огни.
Питерские сироты,
Детоньки мои!
Под землёй не дышится,
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбёжку слышится
Детский голосок.

Образ ребенка-мстителя часто появляется в стихах и прозе поздних военных лет. В стихотворении З. Александровой «Партизан» (1944) мальчик, подобранный партизанами, остается в их отряде, чтобы отомстить за мать.

В 1944 году выходит повесть В. Катаева «Сын полка». Писатель показывал, что дети не беспомощны на войне, что подросток способен не только выстоять в страшных, нечеловеческих условиях, но и оказаться помощником взрослых. Катаев подчеркивает решающую роль в детской судьбе добрых и разумных людей.

Однако проблема участия ребенка в войне решалась писателями отнюдь не однозначно. Девятилетний Сережа в рассказе

А. Платонова «Маленький солдат», осиротев, становится разведчиком. В начале рассказа он еще не сирота, «он жил в полку при отце с матерью и с бойцами. Мать, видя такого сына, не могла больше терпеть его неудобного положения и решила отправить его в тыл. Но Сергей уже не мог уйти из армии, характер его втянулся в войну». Только для видимости выносит автор на наше решение вопрос о совместимости «воинского характера» с психологией, с чувствами девятилетнего мальчика. Весь лирический строй рассказа ведет к эмоциональному неприятию того, что ребенок втянут в войну.

Гораздо позже, в 1958 году, появился рассказ В. Богомолова «Иван», в котором как бы сконцентрировались напряженные размышления, нравственные сомнения писателей, связанные с темой «маленького солдата». Пожалуй, ни у кого столь остро и трагически не прозвучал протест против самого соединения слов «мальчик-солдат», «ребенок-мститель». Рассказ Богомолова оказал решающее влияние на дальнейшую разработку темы. Литература все больше стала склоняться к мысли, высказанной Платоновым в его рассказе «Маленький солдат».

Подросток — труженик тыла появился в годы войны прежде всего в поэзии. Это «мужичок с ноготок» Данила Кузьмич у С. Михалкова, это ученики ремесленных училищ на уральских оборонных заводах в цикле стихов А. Барто. В прозе такой образ впервые был создан Л. Пантелеевым.

В 1944 году вышла повесть Л. Кассиля «Дорогие мои мальчишки». Писатель подчеркивал контраст между физической «невеликостью» своего героя Капки Бутырёва и его душевными качествами. Вожак «фронтовой бригады ремесленников» на судоремонтном заводе, он отличается упорством в труде, сильной волей, не свойственной обычно его возрасту. Кажется, невозможно справиться с упавшим на его детские плечи бременем: отец на фронте, мать убита, на руках — две сестренки... Но Кассилю удалось найти верные психологические пропорции между ранним взрослением героя и его почти детскими поступками и желаниями.

Как отметила известный исследователь детской литературы И. Лупанова, для дошкольников и младших школьников тема войны ярче всего была решена средствами драматургической сказки. В 1943 году Т. Габбе написала пьесу-сказку «Город мастеров», которую много ставили и в послевоенные годы. Появлялись во время войны и другие пьесы-сказки, содержание которых ассоциировалось в сознании ребенка с событиями современности, например «Король-паук» (А. Абергауз и А. Бруштейн).

Участие детей в восстановлении хозяйства, разрушенного войной, находит отражение в творчестве многих детских писателей. Труд, семья и школа становятся в послевоенный период ведущими темами.

Создаются художественные произведения о реальных юных участниках войны — о молодогвардейцах Краснодона («Молодая гвардия» А. Фадеева, 1947), о Володе Дубинине («Улица младшего сына» Л. Кассиля и М. Поляновского, 1949), о Гуле Королевой («Четвертая высота» Е. Ильиной, 1946), об Александре Матросове («Александр Матросов» П. Журбы, 1950) и др.

В детскую литературу в 40—50-е годы вошли с первыми своими произведениями М. Прилежаева, Ф. Вигдорова, Н. Носов, писавшие о школе; И. Ликстанов, сосредоточивший внимание на теме труда; Ю. Сотник с превосходными, полными юмора рассказами; Н. Дубов и А. Алексин с их стремлением к психологической достоверности и проникновению в глубины взаимоотношений детей и взрослых.

Писатели, чьи имена уже были широко известны, представили на суд юного читателя новые произведения: В. Осеева — «Васёк Трубачёв и его товарищи», А. Мусатов — «Стожáры», Н. Кáльма — «Дети горчичного рая», И. Карнаухова — «Повесть о дружных», В. Каверин — последнюю часть романа «Два капитана», Р. Фраерман — «Дальнее плавание», Е. Шварц — пьесу-сказку «Два клёна».

Для дошкольников в послевоенные годы были написаны рассказы В. Осеевой «Волшебное слово» и Н. Носова «Огурцы»; издано несколько книг писателя-натуралиста Н. Сладкова: «Десять стреляных гильз», «Серебряный хвост», «Джейранчик». В это же время в поэзии для детей зазвучали имена Я. Акима, В. Берестова, Е. Благининой, Б. Заходера, Н. Кончаловской.

Итак, в 40-е годы и в первое послевоенное десятилетие появилось немало значительных произведений детской литературы. Наметилось новое решение традиционных тем, возникли новые типы литературных героев.

Но как взрослой, так и детской литературе того времени приходилось выдерживать губительное давление партийных постановлений. Из-за этого серьезные жизненные конфликты в произведениях зачастую сводились к частным недоразумениям, а морально-этические проблемы критика признавала несущественными, если они решались без должного внимания к идеологии, к «коммунистической морали». Поэтому в детской литературе 40—50-х годов немало книг, далеких от реальных жизненных трудностей, серых и безликих[1].

---

[1] Литература 50-х годов могла быть богаче, не сдерживай ее рост получившая в те годы распространение «теория бесконфликтности», согласно которой в обществе победившего социализма нет почвы для психологических противоречий и социальных конфликтов, а есть только борьба «хорошего с лучшим». В русле подобных идей не было создано ни одного шедевра. это был тупик для литературного процесса. «Теория бесконфликтности» была подвергнута всесторонней критике на состоявшемся в декабре 1954 года II Всесоюзном съезде писателей. За две недели до съезда «Правда» напечатала заметки С. Маршака «О большой литературе для маленьких», в которых заново был поставлен вопрос о качестве детской литературы.

Наталья Петровна Кончаловская

Н. П. Кончаловская (1903—1988) — прозаик, поэт, переводчик и публицист — в детскую литературу вошла стихотворной книгой «***Наша древняя столица***». Книга эта долгое время играла роль художественного «учебного пособия» по истории Москвы.

Работа над книгой заняла у поэтессы более пятнадцати лет. Первая часть «Нашей древней столицы» вышла в год восьмисотлетия Москвы (1947), а третья — в 1953 году. Для цельного второго издания писательница значительно переработала текст.

История Москвы охвачена Кончаловской от первого летописного упоминания (1147 год) до казни Степана Разина в 1671 году. Рассказы в стихах основаны на знании старины, воображение лишь оживляет картины, нигде не переходя за грань исторической достоверности. Речевой стиль, выработанный для эпической поэмы о средневековой Москве, образуется строгим отбором русской лексики, избеганием заимствованных слов и допущением современной грамматики.

Художественные установки поэтессы соответствовали принципам детского восприятия. «Надо из живой, нетронутой природы выхватить ту нить, которая приводит к подлинной композиции, — писала Наталья Петровна. — Надо приучать свой глаз при первом же взгляде брать только то, что нужно, из всей груды случайностей». Такие уроки вынесла Кончаловская-поэтесса из мастерской своего отца — известного художника П. Кончаловского.

Построение книги о Москве отличается глубокой продуманностью и своего рода «обрядностью»: каждой из трех частей предпослан эпиграф-обращение, смысл которого — уважение к истории Отечества; все рассказы датированы и озаглавлены; обозначена точка зрения — из современности в прошлое; строй стихов напоминает то народную эпическую песнь, то размеры классической русской поэзии.

Обращение Кончаловской к творчеству для детей состоялось гораздо раньше — во второй половине 30-х годов, с переводов английской детской поэзии. Ее собственные стихи собраны в книжки «Сосчитай-ка!» (1944), «Нотная азбука» (1945). Кроме того, выходили книжки-ширмы, книжки-игрушки, в том числе книга о путешествии по современному Китаю «Чжунго, Нинь Хао!» (1959, совместно с Ю. Семеновым). Ею были переведены стихи украинских, грузинских, кабардинских, балкарских поэтов.

Успех сопутствовал и прозаическим книгам Н. Кончаловской для детей среднего школьного возраста — о творческой жизни людей, чья судьба неотделима от национальной культуры: «Суриково детство» (1977; о художнике В. И. Сурикове), «Деревянные сказки» (1982; о скульпторе С. Т. Конёнкове).

Валентин Петрович Катаев

В. П. Катаев (1897 — 1986), прозаик реалистического направления, не раз обращался к литературе для детей. Дошкольникам адресованы вышедшие в 1925 году книжки-картинки «Радио-жираф», «Бабочки», веселая сказка «Приключение спичек», небольшая повесть «Приключения паровоза». Необычайный успех у подростков имела повесть «Белеет парус одинокий» (1936): в ней соединены реальность революционных событий и мальчишеская романтика приключений.

В круге чтения младших детей до сих пор остаются сказки Катаева «Цветик-семицветик» (1940), «Дудочка и кувшинчик» (1940), «Пень» (1945), «Жемчужина» (1945), «Голубок» (1949). Эти сказки дидактичны; назидание выражается в них через иносказание, близкое к аллегории. Волшебное чудо используется Катаевым как художественный прием, позволяющий раскрыть назидательную идею. Сказочный вымысел помогает иносказательно и тактично объяснить маленькому читателю его возможные недостатки и показать верный пример отношения к окружающему миру.

Уроки правильного самоопределения человека в жизни следуют один за другим. Первый урок очень прост: нельзя получить все сразу и без труда. Девочке Жене лень собирать по одной ягодке в кувшинчик, к тому же она хочет иметь и волшебную дудочку, предложенную в обмен на кувшинчик стариком-боровиком. Можно менять то кувшинчик на дудочку, то дудочку на кувшинчик, но нельзя иметь и то и другое. В итоге Женя, поняв свою ошибку, принимается за дело — собирает ягоды как все, нагибаясь и заглядывая под каждый листок (***«Дудочка и кувшинчик»***).

В ***«Цветике-семицветике»*** — урок посложнее. Та же девочка Женя по дороге из булочной неожиданно получает волшебный цветок. В фольклорных сказках герой в таких случаях имеет возможность исполнить свои самые заветные желания. Такая же возможность предоставляется Жене. Но она растрачивает почти все лепестки волшебного цветка попусту. Лишь последний лепесток отрывает она ради счастья другого человека, исполняя, таким образом, настоящее свое заветное желание — помочь человеку в беде. Такова важная «подсказка» писателя детям: помнить самую большую свою мечту и не разменяться на пустяки.

Сказки В. Катаева ***«Пень»*** и ***«Жемчужина»*** близки к сатире. Их уроки сводятся к тому, что надо правильно оценивать себя и свое место в мире. Пень возомнил себя царем, а между тем вокруг него растут прекрасные деревья. Рыбка Каролинка гордится тем, что у нее под плавником растет жемчужина, — на поверку же оказывается, что это просто бородавка. И пока пень и рыбка кичатся своей мнимой особенностью, их жизнь проходит без пользы и смысла.

В целом сказки Катаева соответствуют принципу детской литературы, согласно которому наставление оказывается действенным, когда облечено в форму художественного вымысла.

Л. Пантелеев

Л. Пантелеев — литературный псевдоним Алексея Ивановича Еремеева (1908—1987). В литературу он вошел вместе с Григорием Григориевичем Белых (1906—1938) как соавтор повести ***«Республика Шкид»*** (1927) — о школе-коммуне для беспризорников.

В повести сочетаются элементы мемуарных записей, очерков, рассказов, литературного портрета. Разнородный материал складывается в цикл (и в дальнейшем творчестве Л. Пантелеев будет придерживаться принципа циклизации своих произведений). Важное значение имеет иронический тон повествования: с его помощью передается дистанция между прошлым и настоящим, когда герои-шкидовцы выросли и стали нормальными людьми, а «дефективность» осталась не более чем забавным воспоминанием детства. Идея преодоления, перевоспитания, социологизации личности питает все повествование. Голоса повествователей — бывших героев этой «педагогической поэмы» — звучат живо и заинтересованно; личностный, но вместе с тем объективный взгляд на реалии трудного детства убеждает читателя полностью довериться свидетельствам и оценкам авторов.

Основное отличие «Республики Шкид» от «Педагогической поэмы» (1925—1935) А. С. Макаренко определяется иной точкой зрения на процесс перевоспитания «дефективных»: в одном случае это взгляд педагога-экспериментатора, новатора, в другом — взгляд самих воспитуемых на «халдеев», на разные «методы» воспитания, на весь процесс переформирования сложившихся уже личностей. Макаренко не принял «Республику Шкид», точнее, систему В. Н. Сороки-Росинского — известного педагога (15 лет стажа, печатные труды по педагогике), возглавлявшего Школу социально-индивидуального воспитания им. Ф. М. Достоевского. Максим Горький же с радостью поддержал молодых писателей, оценил их книгу как большую удачу.

Пантелееву и Белых были интересны самые разные люди; в жадном интересе ко всякому человеку проявляется их любовь к жизни вообще. Каждый из героев — воспитанников и воспитателей — мог бы стать центральным персонажем своего романа. Кажется, что даже некоторая сумбурность в следовании глав происходит из этого жадного интереса, обилия воспоминаний. Своеобразие композиции книги сразу отмечается читателем. Записи еще свежих воспоминаний выстраиваются в хронологической последовательности, но между отдельными событиями

часто нет связок, образуются «пустоты» в биографическом времени. Соавторы сумели ухватить «нерв» каждого эпизода, что подчеркивается и перечнем маленьких подзаголовков в каждой главе. Скрученная пружина действия обозначена в преддверии глав, каждая история обладает законченностью, каждая глава содержит вывод-урок. Сложенные в одно, эти истории передают непростой, запутанный путь бывших воров и беспризорников «в люди».

В первой половине повести преобладают портреты воспитанников и педагогов. Читатель узнает кое-что из прошлого героев, здесь обозначаются конфликты личных судеб. Можно, перефразируя Льва Толстого, сказать, что счастливые судьбы похожи одна на другую, а несчастен каждый по-своему: у каждого из юных героев свой конфликт не только с обществом, но и — шире — со временем, когда дети остаются наедине со своими проблемами и когда у педагогов нет возможности тщательно вникать в мотивы бродяжничества и преступлений. Знаменательно, что при большом уважении к Виктору Николаевичу Сороке-Росинскому авторы все же посвятили свое произведение товарищам по школе.

Во второй половине книги преобладают рассказы о разных этапных событиях в жизни школы, тесно связанной с жизнью страны, с преодолением анархии, разрухи, с переходом в более благополучный этап истории.

Тема детства стала ведущей в творчестве Л. Пантелеева. Его рассказы, созданные в 1928 году, посвящены психологии детства («Карлушкин фокус», «Портрет», «Часы»). Уже на раннем этапе творчества Пантелеев показал себя мастером портретных характеристик и ярких сцен.

В рассказах для самых маленьких Пантелеев прибегал к веселой игре, перемежал прозу и стихи, искал форму, похожую на народный раешный театр («Карусели», «Веселый трамвай», «Свинка», «Раскидай», «Как поросенок говорить научился» и др.).

В 30-х годах в двух циклах определяются важнейшие темы писателя — «Рассказы о подвиге» и «Рассказы о детях». Воспитательное начало становится ведущим в его творчестве. Тема социального и этического самоопределения детей-беспризорников постепенно сменяется темой детского героизма. Самый первый из рассказов о детском героизме — «Ночка» (1940) — написан в манере сказа, в интонациях устной повествовательной речи.

Программной стала статья Пантелеева «Юмор и героика в детской книге» (1937). По его убеждению, смешное и героическое нужно изображать как часть повседневной жизни — так, как это принято в устном народном творчестве. Примером такого подхода может служить рассказ «***Честное слово***» (1941). Интересна история его создания.

В начале 1941 года редколлегия журнала «Костер» обратилась к нескольким писателям с просьбой ответить детям на важные вопросы, связанные с представлениями о долге, чести и других этических понятиях. Рассказ Пантелеева был опубликован в шестом номере журнала, который вышел в самые первые дни войны. Пафос рассказа оказался созвучен суровому времени. «Честное слово» надолго вошло в школьную программу.

История маленького часового, забытого старшими товарищами по игре, и смешна, и серьезна. Обычно в произведениях детских писателей взрослый поучает ребенка, в этом же рассказе ребенок показывает взрослому пример истинной стойкости. Особенно примечательна тональность повествования. Не умиление или насмешка, а уважение к малышу звучит в словах автора: «Еще не известно, кем он будет, когда вырастет, но кем бы он ни был, можно ручаться, что это будет настоящий человек». Игру писатель обращает в подлинную жизнь, тем самым возвращая *честному* слову его высокое значение.

Ленинградская блокада, которую пережил Пантелеев, запечатлена в его воспоминаниях и дневниковых записях «В осажденном городе» (1966). Автор воспроизводит реальную картину осажденного города, обращая особое внимание на маленьких детей — этих мучеников и героев войны.

В блокадном Ленинграде писатель продолжал создавать свои «Рассказы о подвиге», стремясь показать и объяснить внутреннюю природу стойкости, мужества ленинградцев. Как и «Честное слово», рассказы о детях военного поколения — «На ялике», «Маринка», «Долорес», «Главный инженер» — написаны от лица взрослого. Проблема, таящаяся в подтексте рассказов (особенно таких, как «На ялике» и «Долорес»), поставлена по-взрослому остро: если ребенок способен на подвиг и самопожертвование, если он готов умереть во имя победы, то готов ли взрослый к детской гибели, пусть даже и героической? Может ли быть измерена победа ценою детских жизней? Однозначного ответа писатель не предлагает, но в самой постановке проблемы чувствуется его поворот к народно-христианской этике. Недаром к концу жизни Пантелеев стал глубоко верующим христианином.

В 40-х годах писатель создает цикл из четырех рассказов о двух маленьких девочках — сестрах Белочке и Тамарочке: «***В лесу***», «***На море***», «***Испанские шапочки***» и «***Большая стирка***». Приключения сестер служат толчком к познанию детьми самих себя. Драматические и комические ситуации рассказов обусловлены полярными характерами героинь (Белочка простодушна, а Тамарочка коварна и предприимчива). Рассказы о Белочке и Тамарочке написаны в масштабе детского восприятия и в манере детской речи. Героини всерьез разгоняют тучи, могут нарочно потеряться в лесу и считают невероятным событием встречу с теленком. Любовь

писателя к своим героиням искренна, но далека от умиления, потому что в смешных детских чертах уже проглядывают взрослые характеры.

Образы маленьких детей — в центре рассказов «Буква ТЫ», «Настенька». Взрослый повествователь и наблюдает за маленьким ребенком, и спорит с ним, и учится у него. Взрослый и ребенок — две полноценные личности, каждый со своим видением мира и своей речью. Можно приказать правильно называть букву «я», но как трудно объяснить разницу между «я» и «ты».

Педагогические принципы, которыми руководствовался Л. Пантелеев, воспитывая маленькую дочь, нашли отражение в книге для родителей ***«Наша Маша»*** (1966). Это отцовский дневник, в котором отмечены и победы, и ошибки в воспитании крошечного ребенка. Позицию писателя-отца отличают спартанская требовательность, нравственный максимализм и вместе с тем любовь к ребенку. Писатель видит в ребенке «завязь, росток будущего человека» и считает, что ради его счастья взрослые обязаны направлять его волю на самоограничение, приучать его к суровой дисциплине и чувству долга.

Автобиографические мотивы детства легли в основу позднего цикла рассказов писателя — «Дом у Египетского моста» (1973—1978).

Валентина Александровна Осеева

В. А. Осеева (1902—1969) продолжала в своей прозе реалистическое направление, связанное в детской литературе с именами Л. Н. Толстого, К. Д. Ушинского. Художественное произведение было для нее прежде всего средством воспитания, и стержнем произведения — важный нравственно-этический вопрос.

В течение шестнадцати лет Осеева работала в детских коммунах, колониях, детприемниках. Дети и помогли воспитательнице обрести свое писательское призвание: для них она придумывала длинные повести с продолжением о Гражданской войне, о красных командирах, писала и ставила вместе с ребятами пьесы, изобретала игры. В 1937 году она отнесла один из рассказов — «Гришка» — в редакцию газеты «За коммунистическое просвещение». Так началась ее биография литератора.

В довоенных рассказах — «Бабка», «Рыжий кот», «Выходной день Вольки» — внимание автора сосредоточено на художественном исследовании нравственной нормы и отступлений от нее. Главным героем здесь выступает ребенок, совершивший этическую ошибку. Уроки прозрения даются ценой мучительного переживания, и эта цена одна для детей и взрослых. А. Платонов посвятил творчеству Осеевой статью «Размышления читателя», в которой подчеркивал,

что рассказ «***Бабка***» (1939) — «драгоценность, и в отношении глубины искреннего чувства, владеющего автором, и в отношении литературного уменья, доводящего до читателя чувство и мысль автора». «Наша бабка лучше всех, а живет хуже всех — никто о ней не заботится...», — рассуждает внук Боря. Родители установили пренебрежительный тон в отношении «бабки», и внук тоже позволял себе свысока поучать ее. Но вот старушка умерла, и ее немудреное «наследство» — записка с корявыми буквами, с ошибками — перевернуло детскую душу, очистило страданием из-за собственной вины перед ней. Лечение заболевающей совести любовью, бесхитростной и неугасимой, — таков рецепт писательницы-педагога.

Рассказы Валентины Осеевой 40-х годов, адресованные детям дошкольного и младшего школьного возраста, также посвящены теме нравственно-этического становления. Сосредоточившись на психологии, на нравственных коллизиях, писательница избежала необходимости платить дань идеологии. Она освоила трудный жанр — короткий рассказ с прямой воспитательной целью, пригодный для обучения чтению и дающий пищу для детских размышлений: «Волшебное слово», «На катке», «Три товарища», «Печенье», «Синие листья», «Сыновья» и др. Тщательный отбор речевых средств, оставляющий впечатление живой интонации, умелое построение, точность в выборе конфликта — все это обеспечило рассказам постоянное место в хрестоматиях для дошкольников и младших школьников.

Сюжеты рассказов взяты из повседневной жизни мальчиков и девочек, постоянно осмысляющих нравственную сторону своих и чужих поступков. Герои и читатели учатся понимать законы нормальной жизни среди людей. Так, известный цикл «Волшебное слово» дает свод моральных правил, прямо сформулированных или вытекающих из общего хода повествования. Названия рассказов тоже порой служат ориентирами в представлениях о добре и зле, ставят конкретный этический вопрос: «Хорошее», «Плохо», «Кто хозяин?», «Долг». Достойные качества и недостатки героев — это не условные детские добродетели и грехи (неряшливость, непослушание и т. п.), а вполне серьезные, «взрослые» качества: доброта, честность, чуткость — или эгоизм, подлость, равнодушие, грубость.

В ранних рассказах Осеевой герой-ребенок мал, невелика и сфера его окружения: семья, друзья во дворе, в детском саду, реже в школе. Главный принцип в системе образов — сравнение положительных героев и тех, кто не может служить примером для юного читателя. Например, в рассказе «Строитель» герой снова строит из глины дом, разрушенный накануне другими мальчишками, — так показано превосходство моральной силы над силой физической. Взрослые герои у Осеевой, как правило, играют роль резонеров, выражающих позицию автора.

Хрестоматийным стал рассказ «***Волшебное слово***». Чтобы убедить маленького читателя в пользе слова *пожалуйста*, писательница ввела в рассказ элементы сказки: совет мальчику дает загадочный старичок, немного похожий на волшебника; одно и то же действие повторяется троекратно (сестра, бабушка и старший брат в ответ на «пожалуйста» тотчас откликаются на просьбы мальчика). Рассказ выстроен композиционно так, что маленькому читателю непременно хочется продлить его, самому испытав силу «волшебного слова».

Рассказы В. Осеевой о детях военной поры — «Андрейка», «Отцовская куртка», «Татьяна Петровна», «Кочерыжка» — относятся к числу лучших произведений о войне в детской литературе. Они отличаются реалистическим изображением народных характеров и атмосферы того времени, особой теплотой повествовательного тона. Межличностные коллизии отходят на второй план, на первом же — Великое противостояние, война и мир, война и дети.

Кроме рассказов В.Осеева писала стихи и сказки, адресованные дошкольникам и младшим школьникам, с той же идейно-художественной направленностью. Они напоминают «Аленушкины сказки» Д. Мамина-Сибиряка с их нравоучительными аллегориями.

Однако именно реалистическая проза была сильнейшей стороной ее творчества. Рассказы Осеевой сильны своей жизненной достоверностью. Сама она утверждала: «Ничто выдуманное, "высосанное из пальца" не живет. Герои мертвы, они смотрят со страниц, как разодетые манекены. Напрасно, пытаясь их оживить, писатель придумывает для этих образов "украшательные" детали, — они еще упорней мстят своим мертвым равнодушием...»

Крупная повествовательная форма не сразу была освоена писательницей. Широкое признание получила трилогия В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи» (1947, 1951, 1952). До сих пор пользуется популярностью среди девочек среднего школьного возраста и ее автобиографическая дилогия — повести «Динка» (1954—1956) и «Динка прощается с детством» (1969).

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 60—80-х ГОДОВ

Время, наступившее после смерти Сталина (1953), точнее, после XX съезда КПСС (1956), на котором Хрущев развенчал «культ личности», и по начало 60-х годов получило название «оттепели». Первые мотивы оттепели, связанные с ожиданием мирного времени, появились в детских стихах В. М. Инбер, написанных в конце войны; они восходят к тютчевскому мотиву оттепели. За стихотворением Инбер «Оттепель» (1945) последовало стихотворение Забо-

лоцкого с тем же названием, опубликованное во взрослом «толстом» журнале. А уже в 1954 году увидела свет одноименная повесть И. Г. Эренбурга, окончательно закрепившая за эпохой название «оттепель». Иначе чувство времени выразилось в стихотворении К. Чуковского «Радость (Детское)», помещенном среди стихов А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Тарковского, Л. Мартынова в первом выпуске альманаха «День поэзии» (1956). Написанная во время войны и украсившая сказку «Одолеем Бармалея», «Радость» по-новому зазвучала не только для детей, но и для взрослых.

За недолгие годы рубежа первых послевоенных десятилетий успело сформироваться поколение людей, мыслящих гораздо более свободно, чем их отцы. Они стали создавать свою культуру, отчасти принятую властями, а отчасти не принятую, неофициальную. В литературе эти два потока — официальный и неофициальный — тесно взаимодействовали, так что в выходивших в свет произведениях вдумчивый читатель улавливал в подтексте то, о чем в неопубликованных, отвергаемых произведениях говорилось впрямую.

В неофициальном потоке происходило самоочищение «организма» литературы от засилья старых художественных канонов. Подобные «бунты» случаются периодически и чаще всего принимают форму пародий на устарелые образцы[1].

Государство, как и прежде, проявляло заинтересованность в детской литературе. Большое внимание уделялось научной работе по изучению социальной и возрастной психологии читателей. Настала пора формирования отдельной отрасли литературоведения — исследования детской литературы. В печати активно выступали критики с анализом текущего литературного процесса. В педагогической прессе регулярно публиковались статьи о детских писателях. Появлялись новинки детской литературы. Ежегодным праздником стала Неделя детской и юношеской книги. Часто проводились творческие конкурсы среди детских писателей.

Литературный процесс в 60—80-е годы шел в целом очень активно, сопровождался дискуссиями и творческими поисками. Ра-

---

[1] В начале 60-х годов в «филиалы Чукоккалы» была помещена пародия В. Е. Ардова на «современную новеллу с приключенческим уклоном» «Бдительность младенца» — о подвиге полуторагодовалого Васютки, доползшего от люльки до пограничной заставы:

«Васютка явственно увидал, что за столом в избе сидит незнакомый дяденька с черной бородой и кушает хлеб, положив подле себя большой револьвер...

Как молния, в голове мелькнула мысль:

— Дядя — бяка! Дядя хочет тпруа по нашей стране, чтобы сделать ей бобо!..»

Это была пародия на штампованный образ «советского ребенка», утвердившийся в детской литературе: «выпав» из традиционной христианской символики, невозможное дитя с пеленок проявляло добродетели «советского гражданина».

зумеется, невиданно возросшее количество детских писателей — еще не показатель качества литературы, но пристальное внимание к их работе критиков, педагогов, родителей, а также юных читателей способствовало поддержанию планки качества на должной высоте.

Продолжали работать мастера со сложившимся в 20—30-е годы творческим «я» — С. Михалков, А. Барто, Е. Благинина, В. Катаев, Л. Пантелеев, В. Осеева, Н. Носов и др. Своим творчеством они обеспечивали преемственную связь с традициями реалистической детской литературы.

Знаменательно, что с середины 50-х годов началось вхождение в детскую литературу писателей, чьи произведения определили подъем 60-х годов: А. Мошковского и М. Коршунова, Ю. Коринца и Р. Достян, Л. Давыдычева и Э. Шима, С. Сахарнова и В. Железникова, В. Голявкина, Ю. Томина, Р. Погодина и др. Они заговорили от имени поколения, которое выстояло величайшую войну с фашизмом, осознало свое человеческое величие и было уверено в своих силах. Они первые взяли на себя ответственность за пересмотр идеологии сталинского режима. Так, К. Воробьев в повести для взрослых «Почем в Ракитном радости» (1964) высказал правду, затаенную в сюжете о Павлике Морозове: наивный юный селькор своей заметкой подвел родного дядю под «расстрельную» статью, затем оба они, дядя-«вредитель» и племянник, побывавший в плену, оказываются в заключении; повзрослевшего героя мучает совесть.

Возрождению книги для маленьких много способствовал приход в детские издательства бывших фронтовиков — Б. Заходера, Я. Акима, Д. Самойлова, Р. Погодина и др. Это поколение писателей отличалось не только смелым высказыванием правды, но и особенно бережным отношением к детству и к народной культуре; они имели «взгляд на вещи просветленный» (одно из качеств детского писателя, по Белинскому). Их произведения проникнуты верой в жизнь и радостью жизни.

В конце 50-х годов заявили о себе писатели, которых относят к поколению «шестидесятников». В области литературы для дошкольников и младших школьников многое сделали такие «шестидесятники», как В. Берестов, И. Токмакова, Р. Сеф, Г. Сапгир, И. Мазнин, Ю. Мориц, Э. Успенский, Ю. Коваль, В. Голявкин, В. Драгунский, Г. Цыферов. Для этого поколения характерны раскованность, граничившая с озорством, любовь к художественной игре (отсюда — обращение к традициям Серебряного века, к русскому авангарду 20—30-х годов, к западноевропейскому модернизму). Обобщающая идея литературы, создаваемой ими, сводится к утверждению человеческой личности как первейшей ценности, перед которой должны отступить идеалы коллективизма. Некоторым писателям-«шестидесятникам» пришлось преодолевать

сопротивление консерваторов из официальных кругов и издательств, поэтому их произведения имели сложную дорогу к читателю. Но несмотря на трудности, писатели выстояли, были признаны и на родине, и за рубежом.

Человек и история, человек и общество, человек и природа — так можно обозначить три узловые проблемы в литературе 60—80-х годов. В освещение первой из этих проблем в книгах для маленьких наибольший вклад внес С. Алексеев, создавший целый художественный мир русской истории. Второй проблеме посвящали свои произведения А. Алексин, В. Железников, Н. Дубов, А. Лиханов, углубившие представления о детской психологии и социальных противоречиях детства. О третьей проблеме, приобретающей сегодня все большее значение, много писали Н. Сладков, С. Сахарнов, Г. Снегирев, Ю. Дмитриев, Н. Романова, В. Чаплина, И. Акимушкин.

Накопленный к 60-м годам опыт художественного перевода позволял все больше расширять круг детского чтения, включая в него литературу народов советских республик (А. Абу-Бакар, С. С. Вангели, Г. Виеру, Н. Л. Забила, И. Зиедонис, С. Капутикян, Л. Квитко, Э. Огнецвет, Раджаб, Э. Рауд, К. Тангрыкулиев и др.). Крупными событиями для детей становились переведенные на русский язык произведения зарубежных писателей — А. де Сент-Экзюпери и П. Трэверс, А. Милна и Л. Кэрролла, Т. Янсон и Д. Толкина, К. Льюиса и Д. Чиарди, А. Линдгрен и Дж. Родари.

Вместе с тем 60—80-е годы — период противоречий между административно-идеологическим управлением культурой и свободно складывающимся литературным процессом. Подспудное накопление этих противоречий привело к завершению очередной литературной эпохи. Это был период создания целой империи детской книги — исключительного по мощности, многообразию и сложности феномена культуры детства.

Оценку эпохе дал Александр Твардовский в поэме «По праву памяти», написанной в конце 60-х:

Давно отцами стали дети.
Но за всеобщего отца
Мы оказались все в ответе,
И длится суд десятилетий,
И не видать ещё конца.

Только два десятилетия спустя эта поэма и многие другие произведения неофициальной литературы были явлены народу. С конца 80-х годов два потока слились, и наступило время глобального переосмысления истории и культуры. Момент этого слияния определяет собою начало нового этапа — рубежа XX—XXI веков.

Елена Александровна Благинина

Е. А. Благинина (1903—1989) пришла в детскую литературу в начале 30-х годов. Стихи ее печатались в журнале «Мурзилка». В 1936 году вышли ее первый сборник стихов «Осень» и поэма «Садко», а в 1939-м — сборник «Вот какая мама!». С тех пор фонд русской лирики для малышей постоянно пополнялся ее стихотворениями.

Стиль Благининой существенно отличается от стиля Чуковского, Маршака и даже Барто — особенным, женским звучанием. В стихах Благининой нет громкого, декларативного пафоса, интонация их — естественно-мягкая. Женственность сквозит в образах маленьких девочек и расцветает в образе матери. Деловитость и сердечность, любовь ко всему красивому, нарядному объединяет маму и дочку — двух постоянных героинь Благининой. Ее маленькую поэму ***«Аленушка»*** можно назвать поэмой женственности. Одно из лучших стихотворений поэтессы — ***«Вот какая мама!»*** (по ее собственной оценке, оно «если не совершенное, то все же подлинно детское»). Построено оно так, что в нем воедино слиты голоса матери, девочки (может быть, играющей «в дочки-матери») и автора:

Мама песню напевала,
Одевала дочку,
Одевала — надевала
Белую сорочку.
Белая сорочка —
Тоненькая строчка.
Вот какая мама —
Золотая прямо!

Чистым, звонким голосом говорит ее лирическая героиня о любви — к маме, к деревьям и цветам, к солнцу и ветру... Девочка умеет не только восхищаться, но во имя любви и работать, и даже поступаться собственными интересами. Ее любовь проявляется в деле, в хлопотах, которые и есть радость ее жизни («Не мешайте мне трудиться»). Дети, в особенности девочки, с малых лет знают стихотворение Благининой ***«Посидим в тишине»***.

Мама спит, она устала...
Ну, и я играть не стала!
Я волчка не завожу,
Я уселась и сижу.

Темы стихов Благининой определяются привычным кругом интересов малышей: родной дом, близкие люди, любимые иг-

рушки, сад и лес. Природа в ее стихах — близкая, знакомая, тоже «домашняя». Можно прямо обратиться к черемухе, к «травушке-муравушке», к березам и услышать ответ:

— Черёмуха, черёмуха,
Ты что стоишь бела?
— Для праздника весеннего,
Для Мая расцвела.

Даже мотивы советской жизни поэтесса вплетала в жизнь семейную (стихотворения «Шинель», «Миру — мир» и др.). Вопреки духу идеологии и производственности Благинина возвращала читателей в мир личных, интимных ценностей. В подтверждение можно назвать многочисленные ее сборники: «Вот какая мама!» (1939), «Посидим в тишине» (1940), «Радуга» (1948), «Огонек» (1950), «Гори-гори ясно!» (1955), итоговый сборник «Аленушка» (1959), а также новые, более поздние — «Травушка-муравушка», «Улетают — улетели».

Елена Благинина опиралась в своем творчестве на традиции народных колыбельных детских песенок, на высокую простоту пушкинского «глагольного» стиха, на цветопись и звукопись Тютчева и Фета, звонкость поэтов-песенников — Кольцова, Никитина, Некрасова, Есенина. Богатое наследие народной поэзии и классической русской лирики и помогло ей создать свой мир чистых красок, ясных представлений, добрых чувств:

Я надела поясок,
Подвязала туесок,
Побежала по малину
Через луг, через лесок.
Я раздвинула кусты.
Ну, тенисты, ну, густы!
А малина-то, малина —
Самой крупной крупноты!
Самой крупной крупноты,
Самой красной красноты!

Обходясь лишь точным словом да узорным ритмом, Благинина создавала образ родного языка — яркого, звонкого, гибкого. Слова для нее были конкретны, физически ощутимы: «А я их — на ощупь! / А я их — на вкус! / Как дерева брус / И как варева кус...» Ее стихи можно нанизывать, как бусы; их можно петь и даже выплясывать. Ими можно передать и

Тяжеловесность пёстрых ванек-встанек,
Высокомерье кукол завитых.
И розовый обыкновенный пряник
В разводах и узорах золотых.

Стихи Благининой легко скандируются, их жанровые формы рассчитаны на устное бытование: это песенки, частушки, считалки, тараторки, скороговорки, загадки и т. п. Их «устность» способствовала тому, что многие стихотворения широко известны без имени автора, подобно фольклорной поэзии.

Е. Благинина много занималась и переводами: переводила стихи Т. Шевченко, Л. Украинки, М. Конопницкой, Н. Забилы, Я. Коласа, Ю. Тувима, Л. Квитко, Э. Огнецвет. Ее собственные стихи и сейчас звучат на многих языках ближнего и дальнего зарубежья.

Сергей Владимирович Михалков

Поэт, баснописец, драматург и публицист, С. В. Михалков (род. 1913) известен и как общественный деятель.

Первое стихотворение поэта увидело свет в 1928 году, в одном из журналов Ростова-на-Дону. В творческом становлении литератора сыграло большую роль его увлечение баснями Крылова, сказками Пушкина, стихами Лермонтова и Некрасова, а также стихами Маяковского, Есенина, Демьяна Бедного[1].

С 1933 года Михалков печатается в московской периодике. От довольно посредственных взрослых стихов Михалков постепенно перешел к стихам для детей. Поддержал его в этом направлении А. Фадеев.

С. Михалков, как и другие советские поэты, живо откликался на события времени, писал стихи о челюскинцах и папанинцах, о перелете Чкалова через Северный полюс, о пограничниках, о войне в Испании и Абиссинии, о зарубежных пионерах. В 1936 году в серии «Библиотека "Огонька"» увидела свет первая книжка стихов Михалкова. Вслед за нею стали выходить и другие, в которых все больше было детских стихов.

В 1936 году была опубликована поэма «Дядя Степа» с иллюстрациями А. Каневского. Она принесла поэту всенародную славу.

Народное начало в стихотворениях 30-х годов («А что у вас?», «Мы с приятелем...», «Песенка друзей», «Рисунок», «Фома» и др.) выражается в их песенности, афористической емкости фраз, в жизнеутверждающем пафосе. Например: «Мамы разные нужны, / Мамы всякие важны». Или:

Красота! Красота!
Мы везём с собой кота,
Чижика, собаку,
Петьку-забияку,
Обезьянку, попугая —
Вот компания какая!

[1] См.: *Михалков С. В.* От и до... — М., 1997.

Лирика, юмор и сатира, смешавшись, дали почти все оттенки «михалковской» интонации. Молодой детский поэт придерживался линии Маяковского, говоря с читателем языком живым и современным, без налета книжности, о предметах социально значимых. Михалков был в числе тех детских поэтов, кто активно формировал образ своего читателя — «советского ребенка», не довольствуясь простым отражением действительной жизни. Многие его стихотворения стали массовыми песнями, в которых выразилась эпоха с ее диктатом «мы», наивным оптимизмом и искренним патриотизмом. Это «Веселое звено», «Веселые путешественники», «Кто в дружбу верит горячо...», «Веселый турист», «Весенний марш», «Песня пионеров Советского Союза», «Сторонка родная», «Наша сила в деле правом...», «Партия — наш рулевой» и др.

Профессиональное признание С.Михалкова началось с ***«Дяди Степы»*** (1936) — небольшой поэмы, привезенной из творческой командировки в пионерский лагерь (вместе с песнями «О Павлике Морозове», «О пионере Мите Гордиенко», «О пионерском барабане»). Отказавшись от сказочного чуда как непременного в «старой» детской литературе приема, Михалков использовал прием объективации чуда: дядя Степа живет по указанному адресу, действует в реальной Москве и совершает поступки, невозможные лишь для людей обычного роста. Древний фольклорный образ доброго великана обновлен идеями конкретно-социального, идеолого-воспитательного плана. Уже в иные времена Михалков вернется к своему герою в частях-продолжениях «Дядя Степа — милиционер» (1954), «Дядя Степа и Егор» (1968), «Дядя Степа — ветеран» (1981). Долгожительство дяди Степы в детской литературе объясняется тем, что настоящий герой воспринимается «членом семьи», по выражению А. Прокофьева, смена его ролей вторит движению реального времени.

Неожиданный поворот в судьбе Михалкова произошел полуслучайно. Сталин прочел в «Известиях» колыбельную ***«Светлана»***, посвященную автором понравившейся ему девушке, и по-своему принял участие в судьбе молодого поэта: вписал его имя в список писателей, представленных к награждению орденом Ленина. Так, в 1939 году поэт получил свою первую награду, послужившую ему охранной грамотой в пору репрессий. «Светлана» — произведение этапное не только в смысле житейской биографии: следуя традициям русской классической поэзии — Пушкина, Лермонтова, Некрасова, автор сочетал глубоко личное чувство и эпически масштабный образ страны, тем самым сделав серьезную заявку на роль государственного поэта.

Почти всю Великую Отечественную войну Михалков служил корреспондентом газеты «Сталинский сокол», побывал почти на всех фронтах, писал очерки, заметки, стихи, юмористические рассказы, тексты к политическим карикатурам, листовки и про-

кламации. К детям были обращены стихотворения «Братья», «Данила Кузьмич» и др. Создавалась частями поэма «Быль для детей», в которой дан поэтический обзор всех лет войны (работа над поэмой охватывает 1941—1953 годы). Бойцам были адресованы многие стихотворения о детях. Один из заметных фактов газетной периодики 1942 года — сделанный Михалковым обзор детских писем, приходивших на фронт. После войны многие из «взрослых» произведений Михалкова оказались пригодны и для детей — поэма «Мать», стихотворения «Карта», «Детский ботинок», «Письмо домой», «Откуда ты?», «Ты победишь!», «Солдат». Творческое наследие военных лет вошло в сборники «Служу Советскому Союзу» (1947) и «Фронтовая муза» (1976).

В соавторстве с Габриэлем Аркадьевичем Урекляном, выступавшим в печати под псевдонимом Г. Эль-Регистан, С. Михалков написал текст Государственного гимна СССР (1943). На памятнике советским воинам в Вене начертана эпитафия из двух четверостиший Михалкова. «Имя твое неизвестно, / Подвиг твой бессмертен» — эти слова, выбитые на граните Вечного огня у Кремлевской стены, также сложены им.

Несмотря на активное участие в жизни Советской страны, Михалков только в 1950 году вступил в ряды КПСС. В автобиографии он объясняет этот шаг как единственную возможность для честных людей реализовать свои творческие устремления и «укрепить свои жизненные позиции в обществе, которое развивалось в рамках тоталитарной, жесткой идеологической системы». «В 1991 я не вышел, а выпал из КПСС. И в моем преклонном возрасте предпочитаю оставаться вне какой-либо партии», — добавляет он[1].

Широко известно басенное творчество Михалкова. Осваивать жанр басни поэт начал по совету А. Н. Толстого. Было это в 1944 году, когда широко отмечался юбилей Крылова. Первые басни «Заяц во хмелю», «Лиса и Бобер» Михалков послал Сталину, и вскоре они появились в «Правде» с рисунками Кукрыниксов. В его стихотворных и прозаических баснях отразился советский обыватель в разных своих типажах: власть имущие чины, их прихлебатели, бездари от науки и искусства, наивные простаки и пр. Наиболее частый басенный конфликт — между ограниченной в своем самодовольстве властью и трусливой «чернью». Аллегории зверей и птиц у Михалкова всегда имеют прямое отношение к социальным реалиям, к непосредственным впечатлениям («Вот пишешь про зверей, про птиц и насекомых, / А попадаешь всё в знакомых...» — «Соловей и Ворона»). Многие его басни, утратив злободневность, сохраняют запас едкого смеха и здравомыслия, обнаруживают новые глубины подтекста. Так, басня «Кирпич и Льдина» ныне может быть прочитана как аллегория ушедшей эпохи:

---

[1] *Михалков С. В.* Я был советским писателем. — М., 1995.

Плыл по реке Кирпич на Льдине,
Он у неё лежал на середине
И всё учил её, что не туда плывёт,
Что надо бы прибавить ход,
Что нужно иначе держаться:
Напрасно не трещать и к берегу не жаться!
А Льдина таяла, приветствуя весну...
Пришло мгновение — Кирпич пошёл ко дну.
Кирпич напомнил человека мне,
Что думал про себя: «Я на коне!»
Учил других, командовать пытался,
А сам не на «коне» — на льдине оказался!

С. Михалков написал около двухсот басен, из которых несколько десятков имеют долгую жизнь и входят в круг детского чтения. Этическая идея в таких баснях преобладает над идеологией, а художественная форма отличается той мерой выверенности и свободы, что присуща басням Крылова. В 80-х годах поэт вернулся к этому жанру. Во взрослой периодике были опубликованы басни «Лекарь поневоле», «Пес, Конь и Заяц», «Кроты и люди», «Орел и Курица», «Корни», «Дуб и шелкопряд», «Лев на таможне» и др.

Как драматург С. В. Михалков сложился в 30—40-х годах. Первая его пьеса — ***«Том Кенти»*** (1938) — была вольной инсценировкой «Принца и нищего» Марка Твена. Михалков изменил в романе нравственно-социальные акценты: его Принц не способен усвоить уроки добра из своих испытаний под именем Тома Кенти, зато сам Том Кенти, получив власть, стал лучше, умнее, благороднее; вместе с Майлсом Гентоном они отказываются от близости к трону и выбирают независимость. Эта пьеса и последовавшие за нею создали фундамент театрального репертуара, посвященного пионерии («Коньки», 1938; «Особое задание», 1945; «Красный галстук», 1946). Конфликты этих пьес навеяны сгущенной атмосферой тех лет, поэтому намеренно обострены; нравственно-этическая идея продиктована общественным велением. Не лишенные схематизма и трафаретной публицистичности, они все же сыграли в целом положительную роль в становлении советской детской драматургии.

Пьеса-сказка ***«Веселое сновидение»*** (другое название — «Смех и слезы», 1946) — дань собственному детству: времени, когда в подмосковном поселке ребята поставили «Три апельсина» К. Гоцци, а советы им давал Станиславский, отдыхавший неподалеку. Забавное сочетание сказочной «старины» и современных деталей (герои носят часы, говорят по телефону), утверждение власти радости вместо власти уныния и страха, победа света над тьмою, правды над ложью — все это идейно-художественное построение, лишь отчасти напоминающее сказку Гоцци, пришлось по вкусу юному послевоенному зрителю.

Водевиль «***Сомбреро***» (1957) — история о «закулисных интригах» при распределении ролей в дачном детском спектакле о трех мушкетерах. Эта пьеса предшествует более поздней веселой комедии «Сон с продолжением» (1982). «Сомбреро» — самая популярная из детских пьес Михалкова.

Целый ряд публицистических пьес создан писателем в 60—70-е годы: «Забытый блиндаж» (1962), «Первая тройка, или Год 2001-й» (1970), «Дорогой мальчик» (1973), «Товарищи дети» (1980). Тематически они близки к пьесам 40—50-х годов, в особенности к идеям и мотивам пьесы «Я хочу домой» (1949) — о возвращении советских детей из плена. Великое противостояние социализма и капитализма стало фундаментальной антитезой этих произведений. Если в пьесе «Я хочу домой» это противостояние выражено прямолинейно, в соответствии с ортодоксальными идеологическими постулатами, то в более поздних пьесах отразилось значительное усложнение проблем мира и войны, настоящего и будущего юного поколения.

Прозаическая сказка «***Праздник непослушания***» (1972) вобрала в себя то лучшее, что было наработано прежде: острую актуальность, развлекательный сюжет с серьезным нравственно-социальным подтекстом, яркую зрелищность эпизодов, стихию комического — юмор, иронию, сатиру.

В репертуар для дошкольников прочно вошла пьеса-сказка С. Михалкова «Зайка-Зазнайка» (1951). Одной из любимых книжек малышей стала сказка по мотивам английского оригинала «Три поросенка» (1936). Долгий успех этих произведений во многом связан с ясной этической идеей, свободной от идеологической нормативности.

Начиная с 1953 года и до конца 80-х годов Сергей Михалков написал много сатирических пьес для взрослых, в том числе по мотивам произведений Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Шукшина.

С. Михалков всегда подчеркивал, что он в первую очередь детский поэт. В его взрослой лирике, собранной в единственном сборнике «Три ветра» (1985), звучат интонации, близкие художественно совершенной «Светлане», — сдержанные, искренние, чуждые красивости или ложного пафоса.

В стихах для детей Михалков делал все больший акцент на поэтическую публицистику (стихотворения «Разговор с сыном», «Служу Советскому Союзу», «В Музее В. И. Ленина», «На родине В. И. Ленина», «Есть Америка такая...» и др.). Если в детской публицистике военных лет поэт прибегал к форме стихотворного очерка с множеством конкретных деталей (например, «Фашистская посылка», «Пионерская посылка»), то позже он отказался от таких проверенных, безотказно работающих в детской аудитории приемов. Без аллегорий или метафор, на едином для взрослого и

ребенка языке он заявлял о своей гражданской позиции. Например, в стихотворении «Будь готов»:

Да! Посмей назвать отсталой
Ту великую страну,
Что прошла через войну,
Столько бедствий испытала,
Покорила целину,
А теперь такою стала,
Что почти до звёзд достала
Перед рейсом на Луну!..

Образы страны, советских людей по-плакатному обобщены, монументальны. «Страна-подросток», некогда прославленная Маяковским, в стихах Михалкова окрепла, возмужала, стала мировой державой социализма. Мотивы молодой радости, путей-дорог, характерные для его поэзии 30-х годов, в 60—70-х годах сменились мотивами исторической славы, державной гордости.

Сергей Михалков известен и как переводчик классиков детской поэзии — болгарина А.Босева, еврея Л.Квитко, поляка Ю.Тувима. Есть у него переводы с украинского, чешского, французского. Выбирая близких себе по духу поэтов, он исходил из собственного впечатления от первоисточника, поэтому переводы производят впечатление оригинальных, михалковских произведений.

Тесно связан Михалков с отечественным кинематографом и телевидением. Начиная с 1938 года (с текста к мультфильму «В Африке жарко») по сценариям Михалкова было поставлено более тридцати мультфильмов, художественных и телевизионных фильмов, в том числе «Фронтовые подруги» (в соавторстве с М. Розенбергом, 1940), «У них есть Родина» (1949), «Комитет 19-ти» и «Вид на жительство» (в соавторстве с А. Шлепяновым, 1972).

Еще в начале 50-х годов С. Михалков говорил о новых громадных потребностях общества, связанных с появлением телевидения. С 1962 года начинает выходить сатирический киножурнал «Фитиль», идея которого принадлежит Михалкову; он же много лет был его главным редактором. Найденная им новая форма сатирической публицистики способна была оперативно воздействовать на бюрократический аппарат. Младший брат «Фитиля» — «Ералаш» (автор сценариев А. Хмелик) сделался одним из любимых зрелищ не только детей, но и взрослых.

«Русская литература XX века создавалась в Советской России и в лучших своих образцах перешагнула границы всех стран. Эту литературу создавали советские писатели», — подчеркивает Михалков в книге «Я был советским писателем».

Борис Владимирович Заходер

Б. В. Заходер (1918—2000) известен как детский поэт и переводчик зарубежной литературы. Его дорога в детскую литературу лежала через увлечение зоологией (учился на биологических факультетах Московского и Казанского университетов) и через две войны — финскую и Великую Отечественную. С отличием окончив в 1946 году Литературный институт имени М. Горького, в 1947 году Заходер опубликовал свое первое стихотворение для детей — «Морской бой». В том же году вышел сборник его переводов: «Буква "Я". Веселые стихи польских поэтов». Уже по первым публикациям стало ясно, что Заходер — поэт с бурным темпераментом и особым, игровым отношением к Слову; что он не признает унылых интонаций, серьезных рассуждений. «Веселые стихи» — только так можно назвать его поэтическое творчество.

Заходер долго печатался в «Мурзилке» и в «Пионерской правде», но не издавал книг. Наконец стали один за другим выходить сборники его стихов и переводов: «На задней парте» (1955), «Мартышкино завтра» (1956), «Никто и другие» (1958), «Кто на кого похож» (1960), «Товарищам детям» (1966), «Школа для птенцов» (1970), «Считалия» (1979), «Моя Вообразилия» (1980) и др.

«Звери, птицы и рыбы, густо населившие поэтический мир Заходера, подразделяются на тех, что известны решительно всем, на тех, кого знают разве читатели Гржимека и Даррелла (окапи, коати, суринамская пипа), и на тех, кого найдешь только у Заходера, в его вотчине, в Вообразилии», — так определил главную тему поэта критик Ст. Рассадин. Заходер в своем цикле стихов ***«Мохнатая азбука»*** (впервые под названием «Про мохнатых и пернатых», 1966) совершает прогулку с детьми по зоопарку; сюжет цикла давний — использован он и Маяковским, и Маршаком. Его зоопарк — это еще и азбука людских пороков: почти каждое животное по ассоциации соотносится с каким-либо человеческим типом. Например, кабан «дик и злобен», змея тупая и недобрая («мало мозга, много яда»), попугай глуп... Одна лишь ехидна вызывает сочувствие у автора:

Эта зверюшка вполне безобидная,
Правда, наружность у ней незавидная.
Люди бедняжку назвали — «ЕХИДНА».
Люди, одумайтесь!
Как вам не стыдно?!

Образы животных создаются Заходером иначе, чем привычные всем образы-аллегории в баснях: то или иное качество присваивается животному в момент знакомства с ним, тогда как характер аллегорического персонажа закреплен за ним традицией. Спон-

танность мышления — вот что отличает поэта Заходера. Ассоциации, каламбуры, перевертыши, логические игры рождаются будто на бегу и застывают в стихах:

Под собой не чуя ног,
Скачет резвый рапунок.

Этот загадочный поскакун (дальний родственник не то ершовского Конька-горбунка, не то мифологического зверя) ведет родословную от пушкинской строки: «И умер бедный раб у ног...» («Анчар»). В речевой памяти ребенка умирает бедный маленький «рапунок»; а есть еще и «большие рапуны» (они «тихо спят и видят сны»).

Игра в слово — основа сказочного вымысла в творчестве Заходера — не только в стихах, но и в прозе, и в переводах. В ***«Моей Вообразилии»*** (1978; так называется стихотворный цикл) обитают загадочные Кавот и Камут, Чуженица (из «Мухи-Цокотухи» — «На тебе хочу жениться»), Мним, Южный Ктототам. Из-за опечатки в словах Кит и Кот меняются местами. Играя в слова-омонимы, поэт совершает чудеса: злой Волчок (из колыбельной) превращается в заводную игрушку «волчок» и уже не страшен; живой ежик превращается в ежик-щетку.

Вихрем мчится под водой
Головастик молодой.
А за ним — ещё пяток,
А за ним — сплошной поток...

Темп стиха и напор действия заставляют вспомнить Чуковского, у которого тоже все бегут, скачут, на ходу решая важные вопросы. Чаще других вспоминается комическая зоология Чуковского из сказок «Муха-Цокотуха» и «Краденое Солнце» с их прозрачным подтекстом, легким аллегоризмом («А кузнечик, а кузнечик — / Ну совсем как человечек...»).

Однако в отличие от Чуковского Заходер придавал большое значение познавательной стороне произведения. Он выступает как поэт-анималист, рассказывая занимательные истории о животных, вступая в диалоги с ними. Например, цикл «Пипа Суринамская и другие диковинные звери» (1975) посвящен не сказочной, а вполне реальной зоологии. Мораль присутствует в этих произведениях, но ее дидактизм растворен в шутке, игре.

Достаточно ощутимо в стихах Заходера влияние Маяковского (в особенности его стихов для детей). Это прослеживается не только в поэтике, близкой к агитационным стихам, но прежде всего в интересе к социальной жизни. Герой Заходера, будь то человек или животное, рассматривается в первую очередь в отношении своих социальных функций и качеств. Оттого и про-

свечивает сквозь зоологический эпос Заходера эпос человеческого общества.

Главным же образцом для поэта Заходер называет народное творчество: «Сказка — генотип, генофонд литературы, в ней есть все. Фольклор есть свидетельство единства человеческого рода». Следуя законам устного народного творчества, поэт не записывает сразу новое стихотворение, а много раз вспоминает его; каждый раз при этом что-то меняется, слово плотнее становится в строку, и стихотворение наконец отливается в законченную форму. По словам Заходера, форма может быть очень простой — сложность содержания таится в глубине стиха. Стихотворение подобно красивой решетке: ее хитросплетения можно долго разглядывать, но кусочек простого металла бесконечно сложнее этой решетки, и, если начать его изучать, выйдешь к тайнам микро- и макромира. Стихи не стоит анализировать, разбирать на составляющие, говорит поэт, их надо просто любить, а значит — понимать. Читатель легче услышит поэта, если имеет свой запас мыслей, чувств, а также стихов.

Б. Заходер пользуется всей палитрой комического — от мягкого юмора до иронии и сатиры, — смешивая их во всевозможных пропорциях. Смех его всегда звучит как здоровый и веселый. К тому же речь от лица ребенка сообщает стихотворному повествованию энергию детского оптимизма, а воображению — раскованность.

Разумеется, среди героев Заходера не одни только животные. Есть цикл стихов о школьниках — «На задней парте» (1965). Уже по названию можно судить о тех, кто вызывает авторскую симпатию: на задней парте — озорники с добрым сердцем и живым умом.

Прозаические сказки Б.Заходера 60—70-х годов («Русачок», «Серая Звездочка», «Отшельник и Роза», «Сказка про все на свете», «Жил-был Фип» и др.) вошли в цикл под многозначительным названием ***«Сказки для людей»***. Беря за основу научный факт из зоологии, писатель подводил его под нравственное, т.е. человеческое, обобщение (например, симбиоз актинии и рака-отшельника трактуется как проявление долгой дружеской привязанности).

В прозаических сказках также обнаруживает себя фольклор. Так, ***«Русачок»*** (1966) — сказка о превращениях Головастика в Лягушку и Зайчонка во взрослого Зайца — построен как типичная народная сказка с цепной композицией и обрамлением.

Не менее заметно и литературное, книжное начало, связанное с творчеством Редьярда Киплинга. Например, сказка ***«Серая Звездочка»*** (1963) построена по-киплинговски, т.е. с системой героев, в которую включен и маленький слушатель сказки. Ежик-сын то и дело перебивает отца вопросами, торопясь все узнать как можно быстрее. А Ежик-папа неторопливо рассказывает сказку о «доброй, хорошей и полезной» жабе с лучистыми глазами, люби-

мице цветов и Ученого Скворца. Одной только научной достоверности в описании жизни сада писателю мало — и он переключает главное внимание на нравственную проблему. Ему важно убедить читателя, что нет безобразных животных — каждое по-своему красиво; что нет бесполезных — есть вредители, по-своему тоже красивые. Для человека важно знать, что его любят, а животное беспокоится о том, сочтут ли его другие «полезным» (маленький Ежик задает сокровенный вопрос: «Папа, а мы... полезные?»). «Серую Звездочку» можно сравнить и со «Сказкой о жабе и розе» В. Гаршина.

В предисловии к «Сказкам для людей» Заходер писал, что эти сказки рассказывают сами звери: «Всем людям — и взрослым, и детям. Звери ведь очень уважают людей, считают, что они сильнее и умнее всех на свете. И хотят, чтобы люди относились к ним хорошо. Чтобы были к ним добрее. И они надеются, что, когда люди их лучше узнают, они станут к ним добрее, именно затем звери и рассказывают о своей жизни, о своих радостях и печалях, о своих веселых приключениях...» Экология и нравственность объединяются в миропонимании Заходера.

Переводы (точнее, пересказы) принесли Заходеру, пожалуй, самую большую славу. Дети уже нескольких поколений читают в его пересказе сказки А. Милна «Винни-Пух и все-все-все» (1960), П. Трэверс «Мэри Поппинс» (1968), Дж. Барри «Питер Пэн, или Мальчик, Который Не Хотел Расти» (1971), Л. Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес» (1972; за эту работу переводчик был удостоен международной премии имени Х. К. Андерсена), сказки братьев Гримм «Удалой портняжка», «Бабушка Вьюга», «Бременские музыканты» и многие другие произведения детской мировой литературы.

Подчеркивая, что он пишет пересказ, Заходер оставляет за собой право на свободное обращение с подлинником. Взрослым читателям бывает интересно сопоставлять текст заходеровского «Винни-Пуха» с более строгим, «научным» переводом Т. Михайловой и В. Руднева или заходеровскую «Алису» с академическим переводом Н. Демуровой.

Некоторые свои сказки и пересказы Заходер переделал в пьесы для детских театров. Это «Ростик в Дремучем Лесу» (1976), «Мэри Поппинс» (в соавторстве с В. Климовским, 1976), «Крылья Дюймовочки» (в соавторстве с В. Климовским, 1978), «Приключения Алисы в Стране Чудес» (1982). Б. Заходер — автор либретто оперы «Лопушок у Лукоморья» (1977) и мюзикла «Снова Винни-Пух». Написал он несколько пьес и для кукольного театра: «Очень умные игрушки» (1976), «Русачок» (1977), «Песня про всех на свете» (1982). По его сценариям сняты мультфильмы «Жил-был Фип», «Птичка Тари», «Фантик», «Топчумба» и др. Писал Б. Заходер стихи и для взрослых читателей.

Яков Лазаревич Аким

Я. Л. Аким родился в 1923 году. Он известен как переводчик, поэт и прозаик, пишущий главным образом для детей. Сочинять стихи Я. Аким стал сравнительно поздно — после войны, когда родилась дочка; ей посвящено одно из лучших его стихотворений — «Первый снег». В 1954 году вышел первый сборник его стихов для детей «Всегда готовы!».

Истоком творчества поэта являются воспоминания о детстве, о родном городе Галиче:

Я родился на зелёной улице,
В деревянном, тихом городке, —

пишет он в стихотворении «Улица». Образ русской провинции во многом схож для него с образом детства: детство ведь тоже своего рода «провинция» по отношению к взрослому миру. Детство — малая родина каждого человека — является главной темой стихов Акима.

Город, страна, «планета-сад» живы в первую очередь детьми. Соглашаясь с французским писателем А. де Сент-Экзюпери (сказка «Маленький принц»), Аким выводит девиз идеального общества в стихотворении «Дождь на площади»:

Миром править должны
Умудрённые опытом дети.

Он и сам, отражаясь в своем лирическом герое, чувствует и мыслит как ребенок, хотя и с опытом взрослого. При этом в нем нет инфантилизма — ни настоящего, ни наигранного.

Я. Аким нередко обращается к сюжетам и мотивам широко известных стихотворений, чтобы в своеобразном заочном соревновании явить свое мастерство. Вот он, к примеру, соревнуется с Маршаком в изображении игры в мяч. Маршак под ритм игры складывал стихотворение «Мяч»: «Я / Тебя / Ладонью / Хлопал. / Ты скакал / И звонко / Топал». Аким в стихотворении «Маленькая Майка» передает ритм более сложных упражнений с мячом; если Маршак создал образ самой игры, то Аким — образ играющей девочки:

Хлоп в ладоши —
И поймала.
Покружилась —
И поймала.
Через ножку —
И поймала.

Заметим, что и В. Берестову удалась стихотворная игра в мяч, затеянная Маршаком (стихотворение «Девочка с мячом»).

Следы «Федорина горя» Чуковского есть в стихотворении Акима «Двери», следы «А что у вас?» Михалкова — в стихотворении «Наш дом». Сюжеты школьных «маленьких комедий», которые так любила А.Барто, пополнились такими стихотворениями Я.Акима, как «В нашем классе ученица...», «Десять на двенадцать», «Митины каникулы». «Тучкины штучки» Маяковского нашли продолжение в стихотворениях «Полдень» и «Облака» (герой наблюдает за метаморфозами облаков и заключает: «Небо я перевернул, / В небе чуть не утонул»).

По перекличке с этими поэтами можно определить широту литературных вкусов автора. Он ценит редкостные метафоры и рифмы Маяковского и строгое письмо Михалкова, игру и фантазию Маршака и Чуковского и «реализм» Барто. В то же время собственный поэтический голос Акима звучит вполне отчетливо и хорошо различим по особой камерности переживаний, образов и мотивов. Его муза — тихая. Как будто поэту важно лишь то, что лежит в тайниках памяти, что происходит в глубине души — там, где все еще длится детство. Отсюда и психологизм его произведений.

Детские стихи написаны от первого лица. Их герой — ребенок, каким помнит себя поэт в детстве. Герой немного застенчив, сентиментален, он щедр на нежность и скуп на громкие декларации. Семья для него — та первая сфера, где можно не таясь объясниться в любви (стихотворения «Мама», «Мой брат Миша», «Моя родина»). Любое внешнее явление существует только как отраженная в душе героя картина. Говорит он как будто не вслух, а про себя. Каждое стихотворение звучит как внутренний монолог или негромкий разговор с единственным другом. Аким ищет в читателе друга, умеющего слушать и сопереживать. Другу можно доверить и радость, и печаль, и сомнение. Можно рассказать о чем-то очень личном. Например, о лошадях — своей заветной мечте. Они воплощают само детство. В стихотворении «Улица» центром детских воспоминаний являются именно лошади — и возница, который, может быть, даст мальчику подержать вожжи. В другом стихотворении, «Уздечка», заболевшему сыну, бредившему о коне, отец приносит уздечку — «сыромятную, с насечкой, / И пахучего ремня», — и сыну сразу делается легче. Любимая игрушка героя — конь на колесиках («Мой конь»). Звонкая детская радость тоже связана с образом коня:

Яблоки-веники,
Весело мне,
Весело мне,
Я скачу на коне!

Из-за насыщенности стихов психологическим содержанием сюжетное действие у Я.Акима ослаблено. Его заменяет яркая эмоция, усиленная повтором, игрой слов и рифм, неожиданной сме-

ной эмоционального состояния. Так, в стихотворении «Весело мне» чистая, такая понятная в ребенке радость вдруг сменяется неясной тревогой и те же «яблоки-веники», придуманные в минуту веселья, передают уже иное настроение:

Яблоки-веники,
Конь мой устал,
Конь мой устал
И скакать перестал.

Яблоки-веники,
Где ж водопой?
Где водопой
С ключевою водой?

Психологически так понятно, почему после долгой дороги к другу герой вдруг застывает на пороге дома: «Вышел друг, / А я молчу». Стихотворение «***Друг***» было написано после войны — как письмо Тимуру Гайдару; оно попало в печать и затем много раз издавалось для детей.

Подтекст, «второй слой» содержания, обнаруживается в любом стихотворении Акима. Поводом к его созданию служит не предмет, а сильная эмоция, связанная с ним, и потому описание не становится скучным, слова ложатся в строку плотно, рифмы помогают друг другу — и все стихотворение выходит правдивым и цельным.

Яблоко спелое, красное, сладкое,
Яблоко хрусткое, с кожицей гладкою.
Яблоко я пополам разделю,
Яблоко с другом своим разделю.

Я. Аким умеет видеть явление укрупненным, особенно если это явление положительное. Он выделяет то, на что обращают внимание дети, и как бы «пропускает», исключает из поля зрения неинтересное и некрасивое, поэтому в его стихах чаще всего царит атмосфера радости. Однако и грусть — красивое чувство, и поэт отдает ему должное.

В одной из бесед с критиком В. Александровым поэт рассказал о своих творческих принципах: «Для того чтобы детские стихи западали в душу, в них должен быть еще какой-то второй слой. А для того, чтобы он был, необходим внутренний повод: огорчение, влюбленность, радость, грусть. И потом это в детях прорастает... Праздничность, игровая ритмика, интересный сюжетный ход были и остаются важными компонентами стихов для маленьких. Важными, но не самодовлеющими. Первостепенное значение имеет авторская личность, наиболее полное и талантливое ее выявление».

В небольшой поэме «***Неумейка***» (1956) поэт нашел еще один способ иносказательного нравоучения для малышей. Почтальон ходит по квартирам и ищет ребенка-неумейку, которому адресовано письмо. Дети, застигнутые врасплох почтальоном, тут же

принимаются за дело. Так, эпизод за эпизодом, развивается игра, и, разумеется, малыш-слушатель в волнении ждет, когда и до него дойдет очередь отвечать почтальону. «Неумейка» — пример произведения для детей, в котором мгновенно возникает обратная связь: малыш и поэт играют в интересную и полезную игру.

Акимовские стихи легко узнаются по звучанию: поэт любит игровые, в духе народной поэзии, перебивки ритма, последнюю строку делает ударной, в его стихах нередки ассонансы и аллитерации.

Со временем Я. Аким перешел к «суровой прозе» (выражение Пушкина). Первой появилась прозаическая сказка «Стрекоза и лимонад». За нею последовала повесть-сказка ***«Учитель Так-Так и его разноцветная школа»*** (1968) — и сразу нашла широкую аудиторию маленьких читателей. По признанию автора, в основу второй сказки легли воспоминания об отце, погибшем в 1942 году: «Отца я так любил, что долго не мог ни строчки о нем написать. Так бывает, когда теряешь очень близкого человека. Пожалуй, впервые я немного рассказал об отце в повести-сказке "Учитель Так-Так..."». Аким дал здесь полную свободу фантазии и мечте. Он «выстроил» идеальную школу и учителем в ней назначил своей авторской волей героя с разумом взрослого и душою ребенка, дав ему имя Так-Так (любимое присловье отца). Образ учителя рожден ностальгией по 60-м годам с их идеально-романтическим пафосом. Примечательно и появление в первых же главах любимого Акимом персонажа — лошади; происходит даже нечто вроде обряда посвящения: первый мальчик-ученик «взял из рук учителя вожжи». Идеальная школа должна и строиться иначе, чем обычная. Первым делом Так-Так огораживает красной ленточкой зеленую лужайку и сдувает все одуванчики. Возводится эта школа из разноцветных поющих кирпичей по проекту детей: она будет похожа на корабль и на карусель. Изучают в школе главную науку — «быть человеком», т.е. понимать всех, кто рядом. Каждый урок в этой школе нужен для жизни, и само учение есть самая настоящая жизнь.

Валентин Дмитриевич Берестов

В. Д. Берестов (1928—1998) сложился как поэт в конце 50-х годов, а до этого много лет был профессиональным историком, археологом. Впрочем, «пробы пера» начались еще в детстве. В четырнадцать лет ему посчастливилось встретить (в ташкентской эвакуации) К. Чуковского, который стал для него на долгие годы наставником и старшим другом. Там же, в Ташкенте, судьба свела Берестова и с А. Ахматовой, Л. Чуковской, Н. Мандельштам (вдовой поэта), С. Маршаком, А. Толстым. В годы учения пробудился в

Берестове глубокий интерес к жизни и творчеству Пушкина. Тогда же любовь к поэзии сопровождалась увлечением современной наукой. Основой своего научного мировоззрения Берестов избрал теорию ноосферы В. И. Вернадского и теорию коллектива Ю. В. Кнорозова.

Во всех его стихотворениях и сказках обнаруживается кипучее движение, происходящее как в мире, так и в самом человеке. Люди, птицы, растения, машины непременно чем-то заняты: они спешат, решают проблемы, отправляются в путь... Вся жизнь природы, людей и машин представляет собой беспрерывный труд — физический и умственный. Маленький герой стихотворения «Рассказ по картинке» (1974) даже ночью думает над сюжетом и персонажами своего сочинения:

И долго трудился мой разум
Над тем незабвенным рассказом.

Перекати-поле, «бесшабашный бродяга и чудак», тоже «занят важным делом / — Он сеет семена». Пузырь и тот рад доказать, что он совсем «не пустота»: «Нужен всем, на все гожусь, / Потому что я тружусь!» А уж машины только для того и существуют, чтобы трудиться и попутно создавать свою серьезную «музыку труда»:

Ревут моторы и урчат,
Стучат машины и грохочут.
Приборы шепчут и бормочут.
Станки стрекочут и строчат.

Первое же «детское» стихотворение Берестова, опубликованное отдельным изданием и огромным тиражом, — ***«Про машину»*** (1956) — раскрывает пользу дела и вредность безделья. «Первоклассный доктор Петя» ставит диагноз заболевшей машине, с которой девочка Марина нянчилась, как с младенцем:

Надоело
Жить без дела, —
И машина заболела.
Ей не нужно тишины,
Ей движения нужны.
Как больную нам спасти?
Ключик взять —
И завести!

Машина надолго стала едва ли не самым любимым героем Берестова, сумевшего вдохнуть в нее жизнь детской игры. В стихотворной ***«Сказке про выходной день»*** (1958) автомобиль отправляется в лес — «отдохнуть»: «Теперь он шёл, куда хотел, / И всё гудел, гудел, гудел...» Лирический герой (автомобиль!) наслаждается свободой, движением, природой, как лермонтовский мцыри (только без трагического финала). И вокруг него все в движении:

...Он лёг в траву.
А между тем
По листьям и цветам
Жуки всех марок и систем
Ползли и тут и там.

Такое понимание счастья роднит поэта с читателем-ребенком, для которого движение есть важнейшая физическая и психическая потребность. Ради возможности двигаться ребенок готов даже к наказанию:

Все жду, когда на улицу отпустят,
Кручусь, верчусь у взрослых под ногами.
И наконец не просто отпускают,
А выгоняют из дому меня.
Беда! Мороз весну остановил!
Лопаткой лёд ломаю. Каблуком
Бужу ручьи, освобождаю лужи.
Да так, что брызги ржавые летят.
И, весь в грязи, промокший и голодный,
Иду домой. Стою в углу, как веник.

Профессия историка наложила отпечаток на творчество Берестова. Для него нет абстрактного понятия «время», а есть «времена» — этапы жизни, связанные с конкретными событиями в жизни человека. Стихотворение «Дверь» (1969) — яркий пример истории по Берестову:

Вот дверь. Тебя внесли в неё кульком,
А вывозили из неё в коляске.
А вот и сам, укутан башлыком,
Ты тянешь на порог свои салазки.
Ты — первоклассник. На дворе метель.
В руке — набитый книжками портфель.
Растёшь. Ползут зарубки вверх по двери.
Ключ от неё тебе уже доверен.
Всё та же дверь. А всё ж ведёт она
В иную жизнь, в иные времена.

Лирический герой в стихах Берестова почти всегда существует в двух возрастах. Два «я» — наивный ребенок и седой мудрец, читающие одну и ту же книгу, — отражаются друг в друге, узнают и понимают друг друга:

Как, «Одиссею» читая, мечтал я об океане!
Как меня из дому гнал запах неведомых стран,
Где хитроумный герой мечтал о дряхлеющей няне,
Рвался к далёкой семье и проклинал океан.

(«*"Одиссея" в детстве*», *1984*)

По закону вечного движения возникают и бесчисленные парадоксы. Парадоксальность — вторая важная черта берестовского стиля. Именно парадокс движет лирическим сюжетом большинства стихотворений поэта. И главным, исходным парадоксом является сама жизнь — исчезающая, но не насовсем, возникающая, но не навсегда. Сквозь настоящее проступает прошлое; и так во всем — в природе, в человеческой судьбе. Вот этюд в «пушкинских тонах» «Чистят пруд»:

Спустили пруд. Не стало рыб,
Ни ряски, ни стрекоз, ни тины,
Ни отражённой той картины
С листвой и небом. У плотины
Как будто целый мир погиб.
И вновь свои изгибы вьёт
Былой ручей на месте пруда.
Из-под своих же тёмных вод
Возникший будто из-под спуда.

Однажды Берестов прочитал Ахматовой двустишие: «Что делать, чтоб младенец розовый / Не стал дубиной стоеросовой?» — и получил совет записывать такие строчки. Ныне это двустишие — под названием «Педагогика» — входит в цикл миниатюр «Веселые науки» (1956—1992). В этом цикле миниатюры давних лет («Геометрия», «Ботаника», «Ходули») органично сочетаются с более поздними (например, «Милитарист», «Болонка»), настолько сильна и постоянна в Берестове изначальная позиция мудреца и насмешника.

Поэта особенно привлекало все связанное с учением, со школой. Он создал целый поэтический эпос на тему учения. Центральное произведение этого эпоса — «***Читалочка***» (1962) — входит почти во все буквари. Успех «Читалочки» можно объяснить тем, что поэт следовал классическим образцам поэтической риторики. Перед нами — «школьный гимн», наподобие латинских гимнов, с концовкой в духе пушкинской «Вакхической песни»; а композиция выстроена на эмоциональном контрасте — от досады до победы, при этом вся композиция замкнута в риторическое кольцо: от тезиса к антитезису через синтез к выводу. Этот классический канон относится к канонической же теме — похвала книжной премудрости (в подобных похвалах упражнялись еще в Средние века латинские и русские сочинители — основоположники современной школы и детской литературы).

Собрание русских стихотворных азбук Берестов пополнил «азбукой с играми». Она построена как цирковое представление и названа «Парад-Алле!» (1988).

Из всех форм и жанров поэту наиболее близка миниатюра; даже отдельные строфы его стихотворений внутренне закончены. Для него характерно стремление к афористичности, отчетливости слова

и простому синтаксису. Строка за строкой накапливается энергия мысли и чувства — и наконец находит выход в последней строке.

Среди стихотворений Берестова немало таких, которые можно назвать диалогами-соревнованиями с любимыми поэтами. Так, обжора Робин-Бобин (созданный уже дважды — Чуковским и Маршаком) вновь возник в стихотворении Берестова, но уже в образе ненасытной козы:

В дверь вошло животное
До того голодное:
Съело веник и метлу,
Съело коврик на полу,
Занавеску на окне
И картину на стене,
Со стола слизнуло справку
И опять пошло на травку.

(*1973*)

Вспомним: гиперболы Маршака и Чуковского достигают огромного, фантастического масштаба («скушал сорок человек...», «пять церквей и колоколен»). Комическая же гипербола обжорства в исполнении Берестова отличается своим бытовым, нарочито приземленным содержанием: его коза кушает домашние предметы, причем не слишком важные — с точки зрения ребенка.

Если вычерчивать траекторию литературного процесса, на которой располагается «точка» берестовской поэзии, то начать надо с Пушкина, затем — Бунин, Мандельштам и Ахматова, а в детской поэзии — Чуковский и Маршак, т.е. поэты, которым не нужно было иносказательное слово, чтобы создать поэтический образ. И Берестову достаточно перечислить «край земли, волну и небо», чтобы возник образ дома для чаек (стихотворение «Чайки»). Слова в их прямом значении уже являют у Берестова образы. «Игуанадон весом восемьдесят тонн» и «птица птеродактилица» поражают воображение самими названиями, и сюжет на тему «таланты и поклонники» развивается из этих имен: «скрипяще-хрипящее» слово подсказывает образ первой птицы-певицы, а «тяжеловесно-громадное» слово — образ первого слушателя (стихотворение «Самая первая песня»).

Впрочем, иногда Берестов прибегал и к иносказанию — чтобы приглушить конкретные черты действительности и усилить впечатление. Так, метонимия и олицетворение используются в описании «засыпающего» цветка. Пока мы читаем строфу слово за словом, цветок сворачивает лепестки:

Пряча в складки
Запах сладкий,
Лепесток за лепесток,

Сам себя укрыл украдкой
И уснул ночной цветок.

В «Утренней колыбельной» (1965) (пример поэзии парадоксов) лирический герой испытывает удивление перед большим и разнообразным миром, в котором постоянно совершается неисчислимое множество перевоплощений. «Без удивленья холодно уму», — заметил поэт в одном из «взрослых» четверостиший. Маленькие читатели вместе с поэтом заново открывают и осваивают вечно меняющийся мир, вместе фантазируют и играют (стихотворения «Опушка», «Дети и звери»).

В. Берестов легко вникал в мир ребенка любого возраста, однако за ним утвердилась репутация лирика для двенадцатилетних — наиболее трудного возраста, долгое время считавшегося «непоэтичным» (сборники «Зимние звезды», 1970; «Идя из школы», 1983; «Определение счастья», 1987).

Благодаря переводам Берестова русские дети могут читать произведения лакского поэта Нуратдина Юсупова (особенно популярна его сказка «Голубь и пшеничное зерно»), еврейского поэта Аврама Гонтаря («Осень в лесу» и другие стихотворения), туркмена Нуры Байрамова, узбека Куддуса Мухаммади, бельгийца Мориса Карема.

Берестов-прозаик известен как автор повестей для подростков и юношества, написанных в 60-х годах по впечатлениям Новгородской и Хорезмской археологических экспедиций, — «Приключений не будет», «Меч в золотых ножнах», «Каменные зерна». В повестях рассеяно ложное представление об археологии как кладоискательстве, подчеркнут тяжелый труд увлеченных историей людей.

Для маленьких детей Берестов создал ряд сказок в прозе, в том числе «Как найти дорожку» (1958), «Змей-хвастунишка» (1958), «Честное гусеничное» (1958), «Аист и соловей» (1962). Некоторые из них автор сочинил сам, другие пересказал. Их постоянная тема — «обыкновенное чудо», будь то цветок мать-и-мачехи, нарисованный человечек Фитюлька, расцветшая вдруг хворостина или Мастер, построивший башню под Хорезмом и улетевший с нее на сделанных им же крыльях. Пожалуй, самым пленительным чудом является история, изложенная в короткой сказке «Злое утро» (1961). Сердитые волки-родители учат волчат говорить «Злое утро!»:

— Злое утро, папочка! Злое утро, мамочка! — радостно подхватывают волчата.

И так они весело визжат, крича эти страшные слова, что родители не выдерживают:

— Доброе утро, малыши! Доброе утро!

В 1965 году Берестов пересказал два библейских сюжета — «Давид и Саул» и «Пророк Иона» — для детской книги «Вавилонская

башня» под редакцией К. Чуковского. Его прозаические сказки и пересказы отличаются мягкой и веселой интонацией, «глагольной» речью, а главное — тоном совершенной уверенности в счастливой развязке любого конфликта.

Берестов — исследователь творчества А. С. Пушкина. В частности, он открыл новую тему — детство Пушкина (книга «Ранняя любовь Пушкина», 1989). Он автор обстоятельных статей о К. Чуковском, С. Маршаке, В. Дале, А. Блоке, А. Ахматовой, О. Мандельштаме, С. Есенине, В. Высоцком. Вместе с Е. Чуковской он составил книгу «Жизнь и творчество Корнея Чуковского» (1978).

Много лет жизни Берестов создавал уникальную книгу — словарь для семейного чтения. Из «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля, включающего в себя почти двести тысяч слов, поэт вместе с женой архитектором Натальей Александровой выбрал пять тысяч слов — «для радости». Получился «Детский Даль», подобно бытовавшим в старину многочисленным «Детским Плутархам». Поэт искал те слова, которые могли особенно понравиться не только Далю, но и Пушкину, его товарищу, — слова, каждое из которых само по себе есть поэзия, а речи придает силу и меткость. Берестов не всегда приводит толкование слов (для этого нужен большой словарь) — чаще прямое толкование с оттенками значений раскрывается в пословицах, поговорках, загадках. Например:

Печатать...
Нынче больше печатают, чем читают.
Врет, как печатает.

Русь, *в значении мир, белсвет*
Всё вывела на Русь, распахнула душу, всё высказала.

Али... *аль, ай, союз или, либо*; ‖ *разве* <...>
Аль моя плешь наковальня?
Аль тебе в лесу́ ле́су мало?
Аль в людях людей нет?

Два тома ***«Иллюстрированного словаря живого русского языка»*** вышли посмертно, в 2001 году. Есть нечто символическое в том, каким путем русская детская литература перевалила трудный рубеж тысячелетий, — обращением лучшего своего поэта к радостному, вечно живому Слову.

Генрих Вениаминович Сапгир

Первые творческие годы Г. В. Сапгира (1928 – 1999) пришлись на время «оттепели». Как и для многих «неформальных» творцов, детская литература стала для Сапгира едва ли не единственной

возможностью пробиться к читателю. Поэт признавался: «Никогда бы не догадался писать для детей, если бы не выкручивали мне руки, не перекрывали всякую возможность заработать на хлеб "взрослым" творчеством». По словам писателя Ю. Коваля, «Сапгир и его товарищи... в те годы и помыслить не могли о возможности издать свои "взрослые" стихи и обратились вдруг разом к детской литературе. Так появился новый, неожиданный приток свежих сил в литературу для маленьких, талантливый приток, мощный — на волне 60-х годов, вернее, на ее откате».

В 1960 году в издательстве «Детский мир» вышел первый сборник произведений Г. Сапгира для детей под названием «Первое знакомство». Следующая его книга, «Забавная азбука» (1963), — продолжение традиции азбук Саши Черного и С. Маршака. Участвовал поэт и в составлении школьного «Букваря», который начиная с 1965 года регулярно переиздавался. В 70-х годах выходили его детские книги «Четыре конверта», «Леса-чудеса», «Красный шар».

Плодотворным оказалось сотрудничество Сапгира с замечательным сказочником Геннадием Цыферовым: вместе они писали пьесы для кукольного театра («Хочу быть большим», «Кот в мешке»), сценарии для мультфильмов («Паровозик из Ромашково», «Лягушонок ищет папу», «Мой зеленый крокодил», «Лошарик»).

Поэт входил в образовавшуюся на рубеже 50—60-х годов так называемую Лианозовскую группу литераторов и художников, которые искали основания для творчества в официально не признанном авангарде: здесь зарождался отечественный постмодернизм — явление искусства 80—90-х годов.

Сапгир печатался в западных журналах, в альманахах «Аполлон-77» и «Метрополь». На родине «взрослая» поэзия Г. Сапгира вышла из неизвестности только на рубеже 80—90-х годов (сборники «Стихи-87», «Московские мифы», «Стена», все — 1989; «Избранное», 1993).

Стихия поэта Сапгира — тайны речи, метаморфозы слов. Искусство для него первично по отношению к действительности. Образ, как отблеск, возникает и движется при малейшем повороте слова:

Сказала тётя: — Фи, футбол!
Сказала мама: — Фу, футбол!
Сестра сказала: — Ну, футбол...
А я ответил: — Во, футбол!

В стихах для взрослых поэт использует приемы модернистской и постмодернистской поэтики (фиксация свободно звучащей речи, диалог с чужим текстом, наполнение строгих жанров псалма, сонета, жития непривычным содержанием, перекличка и развитие цитат и т. п.). В стихах для детей модернизм проявляется в основном в сфере возможностей самого слова, как оно воспринимается маленьким читателем.

В своем «***Новом букваре***» (1995) Сапгир отстаивает традиционную методику послогового обучения чтению. Он составил столбцы слов, подобрав их так, что буквы и звуки в словах перекликаются по вертикали, горизонтали и диагонали, создавая графические и звуко-смысловые соответствия, складываясь в те или иные фразы. В сущности, эти столбцы — игра, начальные упражнения в стихотворстве:

МА-МА	ЛУ-НА	ША-РЫ
МА-ША	МА-ЛА	МЫ-ЛА
ШУ-РА	УМ-НА	МА-МЫ
РА-МА	УШ-ЛА	МЫ
У-РА	НА-ША	УМ

Синтез графики и музыки слов порождает поэзию метафор, уводящих читателя в глубинные лабиринты Слова. Например, стихотворение «Игра», как и многие другие произведения из «Нового букваря», построено на игре букв, звуков, слов и явлений:

Музыкант играл на трубе.
Труба была похожа на улитку.
Улитка была похожа на домик.
Домик был похож на чашку, опрокинутую.
Чашка была похожа на чайник.
Чайник был похож на Ивана Ивановича.
Иван Иванович был музыкант и играл на трубе.

Культура такой поэтической игры восходит к Средневековью, когда книга была предметом культа, а слово — высшей самоценностью, молитвой.

Поэт восстанавливает первоначальный смысл букв русского алфавита: «Я буквы знаю, говори: добро есть». Первая самостоятельно прочитанная книга — Букварь — должна, по его мнению, на всю жизнь оставлять у ребенка чувство священности Слова.

Г.Сапгир написал стихотворные азбуки — «Лесная азбука» и «Журавлиная книга», а также считалки и скороговорки на разные буквы алфавита. Есть у него и нотная азбука — «Сказка о лесной музыке». Многие его стихотворения для детей — своеобразные упражнения по развитию речи:

Что за ЛИ?
Что за МОН?
В звуках нету смысла.
Но едва шепнут: ЛИ-МОН —
Сразу станет кисло.

Широкую известность обрели герои стихотворных сказок Сапгира — Лошарик, Людоед и Принцесса, смеянцы из страны Хохотании. Всех этих героев отличает принципиальная выдуманность: их существование полностью зависит от игры воображения.

Г. Сапгир переводил для детей стихи еврейского поэта О. Дриза, англичанина А. Милна (сборник «Мы с Винни-Пухом», 1994). Он — автор более двадцати пьес для детей; многие из них поставлены в театрах нашей страны и за рубежом. Совместно с Софьей Прокофьевой он написал пьесы «Кот в сапогах» и «Василиса Прекрасная», долгое время державшиеся в репертуаре тюзов. Творчество Сапгира оказало большое влияние на формирование поколения писателей, вошедших в детскую литературу в 80—90-е годы.

Ирина Петровна Токмакова

И. П. Токмакова (род. 1929) по своей первой профессии — переводчица. Однажды она перевела для маленького сына сборник шотландских песенок. Художник Лев Токмаков (ее муж) проиллюстрировал их, и вскоре вышла первая книжка писательницы — ***«Крошка Вилли-Винки»***. Обращение к детскому фольклору раз и навсегда определило народно-поэтический склад стихов Токмаковой. Сразу наметились и характерные черты ее поэзии: главная тема — раннее детство, предпочтительный жанр — миниатюра-потешка, любимое время суток — сказочный вечер (с ним связан образ Вилли-Винки — духа сна); наиболее интересные эмоции малыша — безмятежная радость и бунт против несправедливости (в стихотворении «Лошадка пони» маленький герой возмущен соседкой, которая била палкой и кнутом его любимого пони).

Вслед за дебютной книжкой выходят новые: «Деревья» (1961), «Где спит рыбка» (1962), «Времена года» (1962), «Звенелки» (1963), «Карусель» (1967). В них включаются и собственные стихи, и переводы — из шотландской, индийской, армянской, чешской, шведской, голландской поэзии для детей. Токмакова следует традициям переводческой школы Маршака, т. е. руководствуется не буквой, а духом оригинала и помнит об уровне восприятия своего маленького читателя. Это талантливые переложения, так же свободно живущие в русской детской литературе, как и в родной стихии. Стоит сравнить две колыбельные Токмаковой — перевод и собственное стихотворение:

Крошка Вилли-Винки
Ходит и глядит:
Кто не снял ботинки?
Кто ещё не спит?
Стукнет вдруг в окошко
Или дунет в щель:
Вилли-Винки крошка
Лечь велит в постель.

Где ты, Вилли-Винки?
Влезь-ка к нам в окно.
Кошка на перинке
Спит уже давно,
Спят в конюшне кони,
Начал пёс дремать,
Только мальчик Джонни
Не ложится спать.

Тихо-тихо-тихо-тихо
В наши двери входит Тихон,
Не аукать, не кричать,
А баюкать и качать.
Тихон песенку поёт,
Сны ребятам раздаёт:
«В этом сне — воздушный шарик,
В этом сне — собака Шарик,
В этом — голуби летят,
В этом — дети спать хотят».
Тихо-тихо-тихо-тихо,
Сумрак, Дрёма и Покой.
Дети спят. Уходит Тихон
В тихий домик за рекой.

Сходство героев, мотивов и интонаций все-таки оставляет достаточно простора для передачи национальных особенностей языка и образного мышления. А сравнив эти колыбельные со стихотворениями Маршака на ту же тему — «Дремота и Зевота» и «Тихая сказка», — найдем и еще один источник традиций для поэтессы.

У И. Токмаковой много стихотворений, созданных по мотивам русского детского фольклора, но есть и стихотворения с сильно выраженным литературным началом. Они связаны с образной системой малышовой поэзии Маршака и Чуковского, которая в свою очередь связана с их переводами с английского. Так, детская игра в плавание на корабле — сюжет маршаковского «Кораблика» — по-новому представлена Токмаковой в ***«Летнем ливне»***:

Летний ливень лужи налил —
Целые моря!
Дача встала у причала,
Бросив якоря.
Только мой корабль отважный
Борется с волной.
И неважно, что бумажный
Парус надо мной.

В этом стихотворении поэтесса показала, до какой степени сложности может доходить малышовая поэзия. Использована перекличка звуков *л* и *р* (льющаяся вода и скрип снастей): точные рифмы скрепляют концы строк и дважды прошивают строчки (внутренние рифмы); на контрасте и динамике образов построено все стихотворение: большой корабль-дача испугался ливня, а маленький бумажный кораблик отважно пускается по лужам-морям. За этим противопоставлением открывается внутренний мир малыша: он захвачен игрой, это он сам под бумажным парусом борется со стихией. Стихотворение звучит как песня юного капитана.

Ливень может преобразиться у Токмаковой и в иную метафору: это садовник, пересчитывающий ромашки на лугу:

Ну, как просчитаюсь, —
Долго ль до беды!
Вдруг на всех не хватит
У меня воды!

В стихах Токмаковой нет ни одного неодушевленного предмета, и о всяком олицетворении можно сказать: оно типично для

детского образного мышления. Так, в цикле миниатюр «*Деревья*» каждое дерево напоминает того или иного ребенка — сверстника читателя: ива вечно плачет, березке надо бы заплетать косичку из своих веточек, осинке холодно даже и на солнце, дубок радуется своей крепкой силе и т.д.

И. Токмакова умеет передавать интонации детской речи и выражать настроение ребенка. Ее лирический герой — ребенок с тонким чувством прекрасного, но это и человек бескомпромиссный в вопросах нравственности. Он знает не только безграничную любовь, но и открытую ненависть:

Я НЕНАВИЖУ Тарасова,
Пусть он домой уходит! —

прямо заявляет герой о взрослом, убившем лосиху.

Токмакова одной из первых стала разрабатывать в лирике тему конфликта детей со взрослым миром, сделала предметом детской поэзии и отрицательные эмоции. Ребенок получил возможность высказывать боль и протест. Некоторые стихотворения поэтессы похожи на детские сочинения — настолько характерны для детской речи их лексика, конструкция фраз, логическое строение речи:

Это ничья кошка,
Имени нет у неё.
У выбитого окошка
Какое ей тут житьё?
Холодно ей и сыро.
У кошки лапа болит,
А взять её в квартиру
Соседка мне не велит.

О специфике литературы для детей И. Токмакова говорит следующее: «Самое неуловимое, трудно определяемое, но чрезвычайно существенное в книге для маленьких, будь то проза или поэзия, — это затрагивающая чувства ребенка интонация, которая складывается и из соответствующего лексического отбора, и из ритмического построения, и из доступного возрасту эмоционального настроения... И взрослый и детский поэты эмоционально-образно рисуют одно и то же явление. Но детские поэты потому и детские, что умеют ощутить и передать особую интонацию, построить стихи в соответствии с мажорным ритмом, в котором ребенок и физически движется в пространстве, и чувствует соответственно».

Чаще всего поэтесса использует форму миниатюры — наиболее подходящую для малышей, но постепенно приучает маленького читателя к увеличению объема стихов. Сказка и игра играют в этом процессе главную роль. Сначала объем произведения можно увели-

чить путем повторов и наращений (эти приемы заимствуются из фольклора и детских игр), как в стихотворении «Поиграем»:

На лошадке ехали,
До угла доехали.
Сели на машину,
Налили бензину.
На машине ехали,
До реки доехали...

Используется прием повторов и в сказочном сюжете («Кукареку», «Котята» — сказки для детей не старше двух лет). Затем сказочный сюжет да и язык усложняются, обходятся уже без частых повторов («Сказка про Сазанчика» для детей трех — четырех лет; «Вечерняя сказка», написанная почти «корнеевой строфой»). После этого маленький читатель может переходить и к прозаическим сказкам Токмаковой.

Наибольшей популярностью среди дошкольников пользуется повесть-сказка Токмаковой ***«Аля, Кляксич и буква А»***. Писательница проявила немалую изобретательность, чтобы превратить изучение алфавита в захватывающую игру-путешествие, да еще с элементами детектива. Ребенок не просто представляет события, но и принимает в них деятельное участие. Автор — тоже участник игры — обращается к детям: «Уважаемые читатели, берите скорее карандаши и купите у буквы Б бубликов, кто сколько сумеет...» — т.е. детям нужно немедленно нарисовать как можно больше кружочков О. Читатели ремонтируют железнодорожный путь (пишут палочки-шпалы) и заодно чинят домики, сажают елочки, поскольку рядом с железной дорогой «нужна лесозащитная полоса!» (рисуют в тетрадках рядом с линейками). Каждая буква говорит слова только на свою букву («— В вагоны! В вагоны! Входите в вагоны! Вы в восьмой вагон? — спросила она у Али. — Ваши вещи?»). Буквы имеют свое лицо, свой характер и игровую функцию. В сказке множество героев — букв, цифр, знаков препинания, но благодаря четкой связке двух героев-антагонистов, Али и Кляксича, вся система образов воспринимается легко.

Продолжением «Али, Кляксича и буквы А» стала повесть-сказка ***«Может, Нуль не виноват?»***. Она предназначена старшим дошкольникам, уже стоящим на пороге школьной жизни. Здесь те же приемы сюжетного построения, но насыщенное размышлениями и переживаниями повествование утратило бодрый темп, характерный для первой книги.

В повести-сказке «И настанет веселое утро» Ирина Токмакова попыталась на языке прозы рассказать о том, что печалит и заботит ребенка, о неблагополучной атмосфере семьи. Как и повести-сказки «Счастливо, Ивушкин!», «Маруся еще вернется», она предназначена детям младшего школьного возраста.

И. П. Токмакова известна и как автор повестей о детстве — «Сосны шумят», «Ростик и Кеша». Ею написаны художественно-познавательные книги для малышей: «Синие горы, золотые равнины», «Далеко — Нигерия». Ее перу принадлежат пьесы «Морозко», «Заколдованное копытце», «Мануп — отважное сердце», «Звездоход Федя», «Звездные мастера», «Кукареку», «Стрела Робин Гуда», «Андрей Стрелок и Марья Голубка» (последние две — в соавторстве с С. Прокофьевой).

Роман Семенович Сеф

Р. С. Сеф (род. 1931) почти с самого начала творческого пути определился как детский поэт. На рубеже 50—60-х он занимался пересказами произведений К. Бендовой и С. Чоморы. Первая книжка его собственных стихов для детей — «Шагают великаны» — вышла в 1962 году с иллюстрациями Л. А. Токмакова.

70-е годы — наиболее плодотворный этап в творчестве Р. Сефа, несмотря на усилившееся именно тогда давление государства на литературу. Изданная в 1971 году книга «Речной трамвай» была отмечена, наряду со стихами Я. Акима, в годовом обзоре детской поэзии, который был сделан поэтом Ю. Коринцом. В «Речном трамвае» Коринец выделил стихотворения «Добрый человек», «Час рассвета», «Дорога», «Сквозняк», а «Голубой метеорит» проанализировал как пример «стихотворения современного не только по теме, но по всему своему строю».

Однако, подписав письмо нескольких деятелей культуры в защиту диссидентов Синявского и Даниэля, Сеф лишился работы. Ему пришлось сменить жанр: новые его пьесы-сказки — «Емелино счастье», «Две бабы Яги», «Ачхи!» с двумя — четырьмя персонажами, с минимальными требованиями к оформлению — были рассчитаны на скромные возможности клубов. От пьес Роман Сеф перешел к сценариям мультфильмов, в частности создал сценарий четырехсерийного «Мюнхаузена».

Сын расстрелянного при «сталинских чистках» отца, Роман Сеф и сам попал в лагеря, лишь чудом выжил. Однако он видит немало положительного и в социалистическом опыте. В одном из последних стихотворений он пишет о запутанности нашего времени и наших взглядов:

Это глупость, это чудо,
Это просто ерунда!
Мы уехали отсюда,
А приехали сюда.
Мы бы поняли, откуда
Мы уехали тогда,
Кабы ехали оттуда
И приехали туда.
А теперь такой проблемы
Не решить нам за сто лет.
Мы не знаем,
Кто мы, где мы.
Где мы есть,
А где нас нет.

Роман Сеф предъявляет к литературе для детей те же требования высокой художественности, что и к литературе для взрослых, хотя и признает ряд ограничений, например лексических. По его мнению, галантливое произведение воспитывает само по себе, без дополнительной педагогической нагрузки. Импульсивное восприятие образа — главное для читателя. Эстетический факт может соединяться с дидактической идеей, а может и существовать отдельно — в любом случае он преобладает над идеей.

«На свете всё на всё похоже...», — заявляет поэт в своем программном стихотворении, ставя образ, сравнение, метафору не только в основу искусства, но и в основу синтезирующего мышления. Для Сефа в образе важна пластичность — звуковая, графическая, смысловая. Стихотворение должно быть системно организовано, все приемы в нем согласованы, рифмы и сравнения точны, а смысл достаточно сложен:

Мыльный пузырь
Оторвался от трубки.
Вот он поплыл,
Наподобие шлюпки,
Влево, налево, левее... потом
Через балкон –
И пропал за углом.

Я запустил
Этот шарик недаром –
Вырастет он,
Станет радужным шаром.
Я прикреплю к нему
Снизу гондолу
И полечу
Потихонечку в школу.

Книга стихов «***Ключ от сказки***» (1989) вобрала в себя все лучшее, что создано поэтом более чем за два десятилетия. Диалектика здравомыслия и фантазии образует основной нерв сборника. Многим стихотворениям свойственны открытая дидактичность, приемы риторики, освеженные игрой метафор («Слезы», «Совет», «Таракан», «Пуговица», «Карандаш» и др.). Это делает их похожими на басни или поучительные сказки. Чаще всего разговор с ребенком ведется напрямую. Сеф видит в читателе прежде всего личность, отсюда требования самодисциплины, собственного выбора и ответственности. Восходящая к традиции С. Михалкова жестковатая прямота мысли сочетается в стихах Сефа с парадоксом, выводящим мысль из проложенной колеи:

Полз по арбузу
Муравей
И думал:
«Ой-ой-ой!
Как необъятен
И велик
Огромный
Шар земной».

В системе идей поэта сила характера способствует силе мышления и воображения. Именно фантазия может преодолеть ограни-

ченное, скучное представление о мире, соединить все со всем и найти себя в единстве. «Ключом от сказки» открывается мир реальных чудес, мир разумной гармонии и творческой свободы, в котором нет места злости и вражде, пошлости и занудству. В «Сказке о кругленьких и длинненьких человечках» начинается война по причине мелкого раздражения от вида чужой непохожести, а в притче-миниатюре «Король» герой стремится упрятать во дворец весь мир, вместо того чтобы просто выйти из дворца. Понимание того, что «целый мир — снаружи», и есть начало свободы, творчества. В стихотворениях, посвященных теме красоты («Добрый человек», «Алло, это море?», «Чудо», «Бабочки», «Тишина», «Картинка», «Час рассвета» и др.), звучат наставления, обращенные к ребенку — художнику, поэту, музыканту.

Мотив одиночества решается в мягкой, лирической тональности («Дружок», «Ночная музыка», «Удивительный трубочист» и др.), он также связан с мотивами фантазии, творчества, например, в стихотворении «Приятель».

Значительную часть сборника составляют стихотворные пересказы со словацкого из М. Валека, К. Бендовой, с английского Дж. Чиарди. Поэт стремился к максимальной реализации идейно-художественных возможностей подлинников, поэтому развивал те или иные особенности, не ставя задачи добиться точного перевода. Гимнами искусству стали стихотворения М. Валека «Ключ от сказки», «Обезьянки», сказка Дж. Чиарди «Джон Джей Пленти и кузнечик Дэн».

Книга ***«Храбрый цветок»*** (1991) адресована детям раннего дошкольного возраста. Стихи в ней отличаются большей проработанностью формы, что и делает их простыми для восприятия. По своей структуре книга напоминает сборник «Ключ от сказки»: в нее помимо собственных стихотворений, разбитых на несколько разделов, включены новые переводы. Пропорция между «баснями» и лирическими стихотворениями изменена в пользу последних. Метафоры, на которых построено большинство стихотворений, образуются очевидными сравнениями, при этом их внутренний ход открывает глубину знакомого образа, а ритмико-звуковое оформление помогает заново услышать слово:

Во дворе
На траве
Горит
Солнышко.
На зелёной ноге
Стоит
Солнышко.
В каждом солнышке
Сотня
Солнышек,
Называется всё —
Подсолнышек.

Как и «Солнышко», многие стихотворения представляют собой подобие детского рисунка, в них всегда четко обозначены центральный образ, цвет и эмоциональное отношение. Лирический герой сборника как будто лишен примет взрослости или дет-

скости, он просто человек с душой художника. Поэт не так часто прибегает к приемам игры с читателем, предпочитая максимально использовать возможности метафорической речи.

Книжка-игра ***«Я сам»*** (1992), созданная по мотивам доктора Сьюза, — оригинальное пособие в системе домашнего дошкольного воспитания. Она представляет собой своеобразную записную книжку-альбом, где есть стихи, задания, вопросы, мини-анкеты, позволяющие ребенку собрать все важные сведения о себе и выразить свою индивидуальность на этих же страницах. Книжка ***«Карнавал»*** (1994) — пособие для детей, изучающих английский язык и музыку. Переводы стихов Р. Сефа, сделанные П. Льюисом, настолько точны, что русский и английский тексты можно петь по общим нотам.

В творчестве Р. С. Сефа нашел выражение союз строгой дидактики и чистой радости, разумности и фантазии.

Юнна Петровна Мориц

Ю. П. Мориц (род. 1937) принадлежит к тому поколению, чье духовное рождение пришлось на военные годы, а становление связано с атмосферой «оттепельных» лет. Детские переживания, лежащие в основе ее мировосприятия, глубоко драматичны:

Кровавые розы войны мировой
Цветут над моей головой.

Эти строки повторяются рефреном в ее стихотворении «Мне некогда жить — я могла умереть...».

Четырехлетняя девочка начала сочинять стихи «от страха», пытаясь выжить в мире, где падали бомбы, горел эшелон с беженцами, где домом стал подвал, в котором раньше хранили мороженое. Шести-семи лет она читала в госпитале раненым стихи, писала письма фронтовикам. Обычные для детей тех лет занятия стали чем-то вроде первых уроков словесности.

Главный исток поэзии Ю. Мориц — из этого детства. Время, детство и «прорезающееся крыло» поэтического дара сошлись воедино в ее «взрослых» стихотворениях 70—80-х годов: «Стены плачут», «Лимонницы, капустницы, белянки...», «После войны», «Чудное мгновенье», «Лунной ночью в январе...», «Детства тихая улочка», «Весной, когда воздух звончат...» и др. Она начала с воскрешения поэзии обэриутов. Ее собственный путь — в сплетении «холодных» и «жарких» строк, в понимании жизни как формы вечных воплощений и на этой основе в чувстве мирового всеединства людей, природы, космоса (примером может служить стихотворение «Полонез»). В представлении Ю. Мориц детство — это зримая тайна мирового духа и в детстве же заключается тайна поэзии.

По словам поэтессы, человек всегда стремится найти радость в красоте, несмотря на «печаль, разлитую в воздухе». В ее стихах сложная игра настроений, образов и звуков создает мир романтически странный и все-таки реально земной. Как правило, лирическому сюжету присущ напряженный драматизм и скрытая мощь, даже если это просто зарисовка-описание. Почти каждое стихотворение — манифест, утверждающий объективную силу воображения, призыв к читателю следовать поэтической фантазии. Так, в одном из программных для автора стихотворений — «Осенняя мелодия» — звучит мольба и приказ быть творцом:

Нельзя не петь в такие дни —
Мы не одни!
Свою мелодию тяни,
Тяни, тяни.

Стихи для детей поэтесса начала писать и в связи с рождением сына (ему посвящено немало стихов), и еще потому, что в детских издательствах дышалось свободнее. Наиболее полное собрание ее стихов для детей — сборник ***«Большой секрет для маленькой компании»*** (1987). Кроме того, она перевела много стихов для детей с узбекского, грузинского, эстонского, аварского, еврейского, манси языков.

В «детских» стихах Мориц творит тот самый «необъятный рай» (напомним выражение Саши Черного), где только и возможны чудеса наяву, и помогает детям не расстаться с детством и сказкой:

Из реки выходит сказка!
Из трамвая! Из ворот!
<...>
Сказка, умница и прелесть,
С нами рядышком живёт.

Мечта и фантазия преобразуют реальный мир до неузнаваемости, буквально переворачивают его; в этом перевернутом мире герою легче всего быть самим собой, т.е. быть лучше, талантливее, счастливее. Так, в избушке, стоящей кверху дном, живет веселая лягушка; ее энергия жаждет выхода в музыке:

Она двумя руками
Играла на баяне,
Она двумя ногами
Стучала в барабан!

Во взрослых стихах нередок холодок самоиронии, прозаического созерцания, а в детских стихах он претворяется в загадочный намек, своего рода эзопову речь для ребенка. Так, «взрослый» образ из «Осенней мелодии» — «Скрипит в глуши твой дом с трубой, / Как твой ковчег...» — становится «детским» в стихотворении

«Домик с трубой» благодаря переводу сурового драматизма в младенческую нежность, сквозь которую просвечивает реальная жизнь:

Жалко, что этот
Дымок голубой
В сказку отправился
Вместе с трубой.

Важную роль играют эпитеты — *зелено-голубой* Херсон, *резиновый* ежик, *малиновая* кошка, *сладкая* загадка. Обычные или экстравагантные, они точны в отношении внутреннего восприятия:

И разве стаи лошадиных лебедей
Поют, как стаи лебединых лошадей?

Не менее важны повторы, развитие вариаций одного и того же мотива в стихотворении: они позволяют уловить естественное движение образа, согласное с движением чувства.

Стихотворение, как правило, организовано концентрически: от начального образа расходятся круги — других образов, ассоциаций, мыслей. Картина разворачивается как бы толчками. Движение мысли и чувства в стихах ощущается почти физически, ясен ход этого движения, подчиненный раскованному разуму. Стихи своим рисунком напоминают орнамент, так много в них значат повторы, переплетения образов, мотивов, деталей. Точные рифмы подчеркивают изломы этого густо заплетенного орнамента:

У Марфы на кухне — Лукошко стояло,
Стояло лукошко, — А кошка дремала.
В котором дремала — Дремала на дне,
Домашняя кошка. — Улыбаясь во сне.

В стихах для детей Ю. Мориц главенствует радость, то празднично-звонкая, то приглушенно-лирическая. Многие детские стихотворения производят впечатление театрально-кинематографических постановок, порой — благодаря фольклоризации — народного театра. Поэтесса резко выступает против штампов; художественная первичность — непременное качество ее взрослых и детских стихов. Многие стихотворения благодаря своей мелодичности стали песнями (они составляют немалую долю репертуара Татьяны и Сергея Никитиных).

ПРОЗА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Николай Николаевич Носов

Н. Н. Носов (1908—1976) — крупнейший из писателей-юмористов детской литературы. В его творческой биографии счастливо сошлись увлечение техническими знаниями и дар юмориста.

Первая публикация писателя относится к 1938 году: в журнале «Мурзилка» был напечатан его рассказ «Затейники». В дальнейшем в «Мурзилке» публиковалось большинство его рассказов; среди них — «Живая шляпа», «Огурцы», «Чудесные брюки». В 1945 году вышел сборник для малышей «Тук-тук-тук», в который вошли предвоенные рассказы и новые: «Мишкина каша», «Огородники», «Фантазеры» и др. Позднее появились сборники для младшего и среднего возраста — «Ступеньки» и «Веселые рассказы» (1947).

В цикле «***Веселые рассказы***» (1947) сквозные герои составляют традиционную комическую пару: Коля — здравомыслящий, хотя и наивный, мальчик-рассказчик — и Мишка — фантазер, гореизобретатель, чья неуемная предприимчивость становится причиной смешных неудач. Смешон не только Мишка — тем, что за все берется и ничего не умеет, но и Коля — тем, что при всей своей рассудительности подчиняется напору Мишки и вместе с ним попадает впросак. Носов следовал правилу, согласно которому о смешном нужно рассказывать как можно серьезнее, поэтому повествование ведется от лица Коли.

Все внимание автор сосредоточил на детях. Взрослые в его рассказах играют скромную роль — статистов, резонеров. Во всяком случае взрослые никак не ограничивают самостоятельность детей, т.е. не мешают им ошибаться и учиться на собственных ошибках.

Писатель мастерски владел приемами комического повествования, к тому же хорошо знал детскую психологию. Это и обеспечило рассказам о Мишке и его друге прочное место в новеллистике для дошкольников и младших школьников.

Завоевали популярность и повести Носова для среднего возраста — «Веселая семейка» (1949), «Дневник Коли Синицына» (1950) и «***Витя Малеев в школе и дома***» (1950). Последняя из них выделяется тем, что впервые (в рамках отечественной литературы) в юмористическом произведении психологически точно было показано формирование детского характера в борьбе с собственными недостатками — слабоволием, неорганизованностью, безответственностью.

Наибольшую известность получила трилогия романов-сказок о Незнайке. Первая часть — «***Приключения Незнайки и его друзей***» — впервые была опубликована в киевском детском журнале «Барвинок» за 1953–1954 годы. Вторая часть трилогии — «***Незнайка в Солнечном городе***» — появилась в «Юности» в 1958 году. Третья часть — «***Незнайка на Луне***» — вышла в журнале «Семья и школа» (1964–1966); жанр ее автор определил как «научно-фантастическую повесть о последних достижениях и перспективах развития советской науки в области ракетоплавания и телемеханики». Целиком трилогия была издана в 1971 году.

Литературными предшественниками Незнайки и Знайки следует считать героев И. С. Тургенева — Самознайку и Рассудительного. Тургенев рассказывал день за днем, как бы по главам, смешную и поучительную сказку детям своих друзей, она была записана с его слов и впервые опубликована в еженедельнике «Нива» в 1884 году. Приключения малютки Самознайки весьма напоминают те, в которые попадает носовский персонаж. Например, Самознайка берется построить дворец, за неуменье царь велит его казнить — и струей воды из спринцовки неудачник вышвырнут из окошка. Он попадает на кучу вишни и оттуда подает голос брату своему Рассудительному — «выпачканный в вишневом соку, с сизыми губами и полным животиком».

Другие источники сказок Носова — популярные до революции книги: «Царство Малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков» А. Хвольсон (1898) и «Новый Мурзилка. Удивительные приключения лесных человечков» П. Кокса (1913). То были книги популярные, но весьма слабые в художественном отношении; их герои — Мурзилка, доктор Маз-Перемаз, Знайка, Микробка и прочие «лесные малютки» — лишены индивидуальности, похожи один на другого, да и приключения их однообразны.

Николай Носов развил основной прием этих авторов — прием литоты, а также индивидуализировал своих героев, заимствовав некоторые имена. Масштаб изображения Носов выбрал в соответствии с масштабом обычных детских игрушек: его «коротышки» — ростом «с небольшой огурец», двухэтажный дом не больше арбуза. «Уменьшены» и все остальные реалии: машины заправляются газированной водой и сиропом, яблоки нужно спиливать с веток и т. д.

Его герои — дети, выполняющие в игре социальные функции взрослых, тогда как их предшественники — просто нелепые маленькие взрослые. В формах детской игры писатель представил простейшую общественную модель. Эта модель лишена настоящих социальных противоречий — их заменяют комические противоречия между «взрослостью» жизнеустройства и «детскостью» героев. Исключение составляет «Незнайка на Луне», где фабула держится на противоречиях буржуазного мира.

Профессия или занятие любого героя определяет и его характер, и говорящую фамилию, и поведение героя в сюжетных коллизиях. Кроме того, автор всячески подчеркивает разницу между «малышами» и «малышками». Ученый Знайка, доктор Пилюлькин, художник Тюбик, братья Винтик и Шпунтик и прочие представляют отдельные области знания, и каждый пытается научить чему-то Незнайку. Среди «малышек» есть свои «специалисты»: Соломинка, Медуница, Семицветик и другие, — они занимаются тем же, но по-своему. Герои не только действуют, но и ведут многочисленные дискуссии, например о смысле поэзии и живописи, о способах врачевания.

Все «коротышки» — герои положительные, хотя недоразумений между ними случается много. Главным их виновником является Незнайка: он не глуп, просто ничего не знает и за все берется, да еще хвастается (один из эпизодов в первой части напоминает гоголевскую сцену вранья Хлестакова). Как говорит о нем одна из «малышек»: «Вид, правда, у него глуповатый, но глаза очень умные».

Широкой популярностью пользовались и юмористические новеллы «Приключения Толи Клюквина» (1961). В них осмеиваются не только детские недостатки, но и взрослые пороки.

В 70-х годах главным творческим принципом писателя стала достоверность в изображении мира детства. К этому периоду относятся две автобиографические повести: «Повесть о моем друге Игоре» (1971) и «Тайна на дне колодца» (1977). Для обеих повестей характерны мягкий, сочувственный юмор и уважение к личности ребенка. Автор вычленяет детские проблемы из хаоса взрослой действительности, делает акцент на процессе формирования характера.

«Повесть о моем друге Игоре» написана в форме коротких дневниковых записей дедушки о жизни внука дошкольного возраста. Повествование разделено на «эпохи»: «Между годом и двумя», «От двух до двух с половиной лет» и т.д. Ненавязчивая позиция рассказчика проявляется главным образом в заголовках и заключается в утверждении принципов свободного воспитания, не стесненной назиданиями жизни ребенка. При соблюдении этих принципов только и могут естественно образовываться детская речь, ум и нравственное чувство. Николай Носов объяснял свою задачу в письме к писателю С. А. Баруздину: «Мне хотелось показать, какое это чистое, замечательное существо — ребенок, как оно восприимчиво к добру, сколько в нем от самой природы человеческой заложено прекрасного, умного, сердечного, поэтического, как оно нуждается во внимании и сочувствии, ласке».

Воспоминания о своей семье, о детстве нашли воплощение в художественно-мемуарной повести Н. Носова «Тайна на дне колодца». Мир детства дан в восприятии самого ребенка. Множество исторических, социальных и бытовых деталей дополняют значение повести в истории отечественной культуры детства.

В киносценариях и пьесах Носов развивал найденные им в прозе образы и сюжеты. По его сценариям были созданы кинофильмы «Два друга», «Дружок», «Фантазеры», «Приключения Толи Клюквина» и др. Ему принадлежат пьесы «Незнайка учится», «Незнайка-путешественник», «Незнайка в Солнечном городе», «Два друга» и др.

Свои творческие взгляды Николай Носов неоднократно излагал в статьях, анкетах, письмах. Многие статьи 50—60-х годов вошли в сборник «Иронические юморески» (1969).

Художественное мастерство Н. Н. Носова основано на знании законов читательского восприятия, на отчетливости содержания, на умении создать и обыграть неожиданную, остроумную коллизию, психологически убедительную даже в гротесковых подробностях. Основа его комизма — комплекс смешных возрастных черт ребенка. Носов — мастер популяризации политехнических знаний: он никогда не упускает случая сообщить маленькому читателю что-нибудь интересное и полезное, равно как и познакомить его с элементарными житейскими правилами.

Виктор Юзефович Драгунский

В. Ю. Драгунский (1913—1972) — актер по образованию; он работал в различных театрах, в цирке, однажды снялся в кино. С 1940 года он начал писать фельетоны, клоунады, сценки-репризы для эстрады (ему, например, принадлежит сценарий одноактной пьесы «Великая сила искусства», исполнявшейся А. Райкиным). Драгунский и сам выступал на эстраде с песнями собственного сочинения.

Первая книга В. Драгунского — «Он живой и светится» — вышла в 1961 году и состояла из шестнадцати рассказов о Дениске Кораблеве, принесших автору настоящий успех. Впоследствии приключения Дениски дополнялись новыми рассказами, издавались сборники «Расскажите мне про Сингапур» (1961), «Человек с голубым лицом» (1963), «Старый мореход» (1964). Всего было написано около девяноста рассказов; они много раз переиздавались, прочно войдя в современный круг детского чтения.

Рассказы В. Драгунского для детей несут на себе печать эстрадных жанров: их легко читать вслух, поскольку они написаны живым разговорным языком, каким говорят дети шести—восьми лет; многие эпизоды в них выстроены как острые, смешные мизансцены; характеры героев четко очерчены.

Прототипами главных героев в ***«Денискиных рассказах»*** были маленький сын Драгунского и отчасти он сам. Писателя интересовал герой в возрасте первоклассника: именно в это время окружающий ребенка мир значительно расширяется и усложняется, а вместе с тем происходит самоопределение личности.

Для его Дениски уже есть прошлое — дошкольное детство, которое он с юмором вспоминает (рассказы «Не пиф, не паф!», «Сверху вниз, наискосок!»). Дениска многое знает: и настоящее имя художника Эль Греко, и что солнце стоит на небе сбоку, а не в центре, и что в Африке есть страны-колонии. («Профессор кислых щей»). Он сознает, что ему нравится, а что — нет, и имеет свои взгляды на пение, на чувство юмора, на этику и т. д. (рассказы «Что я люблю...», «...И чего не люблю!», «Надо иметь чувство

юмора», «Старый мореход»). Дениска чутко воспринимает настроения взрослых и зачастую понимает своих родителей гораздо лучше, чем они его. Он умен и романтичен, по-рыцарски благороден и вместе с тем по-детски наивен. Иными словами, Дениска — личность яркая, цельная.

Да и другие герои выписаны автором с той же степенью психологической достоверности. Например, родители Дениски — люди счастливые: они молоды, влюблены друг в друга и стараются понять своего сына, поэтому Дениске хорошо с ними. Родители могут так и не догадаться — что же он нарисовал, но всегда поймут его обиду, грусть, мечту или радость. В рассказе «Что я люблю...» Дениска вспоминает:

Однажды мы с папой пошли в зоопарк, и я скакал вокруг него на улице, и он спросил:
— Ты что скачешь?
А я сказал:
— Я скачу, что ты мой папа!
Он понял.

Драгунский точно выстраивает систему героев: мама строга и вместе с тем смешлива; отец умен, но часто ведет себя как ребенок (они с Дениской внутренне похожи); одноклассник Мишка Слонов — настоящий друг; а девочка Аленка — такая же маленькая, каким был два-три года назад сам Дениска. Среди таких людей Дениске легче осваивать жизнь, преодолевать противоречия. Писателю важен не только взгляд Дениски на мир, но и реакция других героев на события или поступки главного героя. Дениска рассказывает, например, о том, как у рассерженной мамы глаза делаются как крыжовник, как хохочет весь зал над куплетистами-неудачниками, как у папы при воспоминании о чем-то далеком делается серьезное и грустное лицо...

Напряжение действия в рассказах обусловлено не количеством событий, а полнотой переживаний Дениски; поэтому острая фабула отнюдь не обязательна. Одни из лучших рассказов у писателя — именно бесфабульные: «Поют колеса тра-та-та», «Друг детства», «Что я люблю...», «Что любит Мишка...».

Повествование динамично, ни одна деталь не задерживает стремительного движения — все убыстряют темп. Текст насыщен глаголами действия и состояния.

Спектр комического у Драгунского достаточно широк: от сатиры (в адрес некоторых взрослых) и чистого юмора до мягкой иронии, переходящей даже в лирическую грусть. Есть у писателя рассказы вовсе не смешные, а скорее лирические или грустные по интонации повествования, такие как «Девочка на шаре», «Он живой и светится...», «Человек с голубым лицом». Сочетание лирического и комического начал придает его рассказам особую теплоту.

В. Драгунский написал две автобиографические повести для взрослых: «Он упал на траву» (1961) — о начале Великой Отечественной войны, «Сегодня и ежедневно» (1964) — о цирковых артистах.

Виктор Владимирович Голявкин

В. В. Голявкин (1929—2001) — по образованию художник. «Ленинградская волна», к которой принадлежит творчество Голявкина, сформировалась в начале 60-х годов. Особенности ее — в ориентации на абсурд, эксцентрику, на почти стихотворную организацию прозаического текста, в резком освещении нравственно-социальных противоречий.

Первая же книжка рассказов Голявкина — «Тетрадки под дождем» (1959) — сразу же привлекла к автору внимание не только детей, но и взрослых. Затем появились сборники рассказов «Наши с Вовкой разговоры» (1960), «Мы играем в Антарктиду» (1961), «Как я встречал Новый год» (1963). В повестях «Мой добрый папа» (1964), «Полосы на окнах» (1971), «Рисунки на асфальте» (1965) писатель запечатлел свои воспоминания о военном детстве. Ему принадлежат также повести «Город в море» (1964), «Ты приходи к нам, приходи» (1967) и очерки, объединенные в сборник «Города и дети» (1967).

Проза Голявкина всегда вызывала бурную полемику среди читателей и критиков. Простые истории, изложенные в коротких рассказах, поначалу провоцируют читателя на смех, а далее способны вызвать и слезы. Жизнь в изображении Голявкина оборачивается то комической, то драматической стороной, она будто мерцает, так что невозможно дать любому явлению одно-единственное толкование. В литературе для детей Голявкин развивает традиции чеховской прозы с ее «подводным течением», а также традиции литературы экзистенциализма. Он видит смешное и вместе с тем глубоко драматичное противоречие там, где другие ничего существенного не замечают.

Так, в рассказе ***«Пароход и лошадь»*** первоклассник хвалится тем, что умеет замечательно рисовать пароходы, — хвалится до тех пор, пока другой мальчик в ответ не нарисовал лошадь. «Эта лошадь была так хорошо нарисована, что я больше не хвалился своими пароходами, потому что такую лошадь я не сумел бы нарисовать никогда!» В отчаянном *никогда* звучит горькая догадка об ограниченности человеческих возможностей, о том, что есть в жизни непреодолимые барьеры и недостижимые мечты.

Романтизм голявкинской прозы обусловлен противоречием между изначальной дисгармонией мира и детской мечтой о гармонии. Дисгармония мира проявляется уже в самом факте проти-

вопоставления детей и взрослых: и те и другие не понимают друг друга и бывают неосознанно жестоки. Почувствовать жестокость, понять чужое незаметное страдание нужно именно читателю, поэтому автор зачастую отказывается от благополучных развязок или оставляет сомнение в их благополучности.

Мальчик хотел мяукнуть во время урока и для этого забрался в шкаф — да и заснул там. Учитель его случайно запер. Мальчику в шкафу страшно, но еще страшнее объясняться со «спасателями», от уборщицы до директора школы. Страх подавляет ребенка, совсем недавно способного придумывать всяческие веселые шутки.

— Ну, выходи, — сказал директор, — и объясни нам, что это значит.
Я не двинулся с места. Мне было страшно.
— Почему он стоит? — спросил директор.
Меня вытащили из шкафа.
Я всё время молчал.
Я не знал, что сказать.
Я хотел ведь только мяукнуть. Но как я сказал бы об этом... (*Рассказ «В шкафу»*).

На такой напряженной ноте заканчиваются многие истории Голявкина, похожие поначалу на анекдоты. Жизнь и взрослых и детей трагикомична, но человек настолько свыкся с обычным порядком вещей, что не замечает абсурда ни в себе, ни в окружающем мире: «Флажки, кругом флажки, всё небо в флажках, и флажками насыщен воздух. Сидит маленький мальчик среди флажков и ест флажок» (миниатюра «Флажки, кругом флажки»).

О прозе Голявкина можно говорить, используя стихотворные термины: «лирический герой», «лирический сюжет», «ритм текста». Подтекст того или иного рассказа передается с помощью интонаций, точно расставленных пауз, ритмических повторов. Все это — признаки поэзии. Отбор и расстановка слов подчинены жесточайшему контролю: ничего лишнего, все очень просто — и только одно-два слова нарушают языковую норму, чтобы обнаружилось в этой точке нарушение нормы жизненной. Автор придерживается ровного тона в повествовании и диалогах, чтобы по принципу контраста ярче высветить эксцентрический поступок, неожиданную мысль героя.

Особенно много рассказов В. Голявкина посвящено проблемам детей младшего школьного возраста: именно в этом возрасте наиболее силен разрыв между степенью формирования личности и способностью ребенка доказать свою значимость окружающим. Младшие школьники, подобно подросткам, переживают свою драму, а внешне это воспринимается как комедия — такой вывод можно сделать из рассказов Голявкина.

В статье «Из опыта прошлых лет», опубликованной в сборнике «О детской литературе» в 1983 году, Виктор Голявкин выделил

ряд существенных для себя психологических и художественных приемов. Первый — «открытость детского характера»: «Прием, когда герой сказал одно, а подумал другое и что-то в себе затаил, стал восприниматься устарелым штампом не лучшего качества», — заявляет писатель. Форму повествования от первого лица он считает наиболее удобной, ибо она позволяет «ближе подойти к человеку», «исследовать характер изнутри до подсознательных глубин и интуитивных возможностей». Далее он говорит о юморе: «...Юмористическое письмо, даже при обладании чувством юмора, вовсе не легче, а, наоборот, требует от писателя большего вложения внутренней энергии и более сложных, утонченных чувств... Это как бы дополнительное зрение, оно дает возможность увидеть в предмете, в человеке, в событии дополнительные краски, нюансы, которые могут разнообразить отношение и к человеку, и к событию, могут усложнить образ или все показать в неожиданном свете». Наилучшая жанровая форма — короткий рассказ. «В самом коротком рассказе может быть чрезвычайно много теплоты и обаяния. Он в то же время энергично очищает литературный язык от многословия, от описательности, иллюстративности. В коротком рассказе слово как бы заново обретает свой первозданный глубокий смысл... Каждое слово в коротком рассказе концентрирует на себе все внимание, по нему нельзя скользнуть взглядом. В маленьком рассказе всегда чувствуется большое вдохновение автора. И слово облекается настроением: оно тревожит воображение, в него много вмещается, поэтому слово, эпизод или весь рассказ становятся обобщенными, символическими».

У Виктора Голявкина учатся мастерству многие писатели младших поколений.

Радий Петрович Погодин

Р. П. Погодин (1925—1993) — представитель поколения фронтовиков в детской литературе. С января 1943 года он участвовал в боях, дошел до Берлина и Потсдама; награжден четырьмя орденами.

В 50-е годы были напечатаны первые рассказы Погодина для детей и повесть «Муравьиное масло» (1957). А уже в следующем году вышла новая книга писателя — повесть в рассказах «Кирпичные острова». Там уже не описание «общедетских» черт и нравоучительных примеров, а исследование детской психологии в контексте времени и быта. Автора занимал процесс взросления ребенка: герою «Кирпичных островов» Кешке в начале повести пять-шесть лет, а в конце — восемь-девять. И на этой повести, и на всех последующих произведениях писателя лежит отпечаток автобиографизма.

В 1960 году вышла книга Р. Погодина «Рассказы о веселых людях и хорошей погоде»; в ней писатель осваивал тему отрочества. Наибольшей удачей можно считать рассказ «Дубравка». Далее последовали трилогия «Ожидание» (1963), повесть-пьеса «Треньбрень» (1966), маленькая повесть для малышей «Откуда идут тучи» (1966), повесть-сказка «Шаг с крыши» (1968), рассказы «Петухи» и «Шутка» (1969), книга «Осенние перелеты» (1972; в нее вошли повести «Включите Северное сияние!» и «Где леший живет?»), повесть «Живи, солдат» (1975; написана по воспоминаниям о ленинградской блокаде), повесть-сказка для малышей «Где ты, где-тыгдеты?» (1978), сборник рассказов «Перейти речку вброд» (1979). К теме войны писатель еще раз вернулся в 80-х годах — в повестях «Мост» и «Боль».

Совсем молодым солдатом Р. Погодин столкнулся с детской бедой на войне и понял через детство войну, да и всю жизнь человеческую. Для писателя нет границы, отделяющей жизнь детей от жизни взрослых, а есть детский или взрослый угол зрения на мир. Детское видение ему тем дороже, что оно глубже проникает в самую сердцевину жизни; оттого произведения его читают дети, подростки, а также и взрослые.

Писательскую манеру Р. Погодина отличает мозаичность повествования, в котором переплетается несколько сюжетных планов. Речь рассказчика неторопliва и эмоциональна, немного напоминает сказ. Образ рассказчика всегда отчетливо вырисовывается среди других образов. Читатель воспринимает рассказчика как человека взрослого, но по-детски удивленного и влюбленного в жизнь.

Проза Р. Погодина реалистична, но не чужда разных форм условности: сказочно-мифологического вымысла, детской игры, авторской фантазии, метафоричности и аллегории. Художественная условность углубляет восприятие конкретной исторической действительности, выявляет вечный смысл повседневной жизни. Характерная для писателя жанровая форма — рассказы, сливающиеся в повесть.

Родина, детство, природа и война — эти темы, отражаясь одна в другой, вместе образуют художественный мир одного из самых значительных произведений писателя — повествования в рассказах «***Где леший живет?***». Писатель философски осмысляет пространство и время, в котором дано человеку родиться и умереть, при этом детство является для него исходным понятием. Пространство измеряется все расширяющимися горизонтами Родины (рассказ «***Что у Сеньки было***»). Земля расходится вокруг маленького Сеньки кругами, как вокруг теленка, привязанного к колышку: сначала — малая земля, на которой все-все принадлежит ему, далее — большая земля до горизонта, еще дальше — «огромадная» земля. «А когда Сенька поднялся на самый верх, стало ему далеко видно вокруг. И сомкнулся тогда Сенькин мир малый с

большим и огромадным, так как земля Сенькина уходила вдаль на необъятные расстояния». Сенька знает, что нет лучше места на земле, чем на коленях у матери; это и есть самая малая родина, центр личного мироздания.

Измерить время, жизнь человеческую Погодин хотел бы не историческими событиями, не биографическими датами, а рождением ребенка. Герою рассказа ***«Леший»***, входящего в цикл «Где леший живет?», Кузьме Прохорову довелось пережить многое: Первую мировую войну, раскулачивание, лагеря и новую Великую войну. Однако рядом с мальчишкой-сиротой Володькой он приходит к пониманию времени не через эти вехи, а через детство: «Будь у меня взаправду сын, будь у меня внук, было бы мне за что уцепиться в быстротекущем времени, не топило бы оно меня, не ломало. Наверное, только благодаря детям человек принимает перемены своего бытия если и без благодарности, то без страха и без обиды, потому что дети и есть плоть времени и его суть...»

Ребенок с его естественным эгоцентризмом «присваивает» окружающий мир, а взрослые — Кузьма Прохоров, бабушка Вера, дед Савелий — отдают себя детям. Процесс же взросления заключается в том, что чувство собственности переплавляется в чувство ответственности. Рождается сестра — и меняется Сенька, перестает понимать он язык зверей и птиц. Меняется и родная деревня Малявино. Идет война, и земля уже видна вглубь — на глубину окопа. Углубляется детская душа, созревает раньше тела, готовая растечься через глаза, огромные на маленьком лице. Р. Погодин показывает, что детство ничего не пропускает мимо себя: любовь и смерть, мир и войну дети воспринимают с той же остротой, что и взрослые.

Взаимоотношения детей и взрослых (особенно пожилых) постоянно в поле зрения писателя. Объединяет стариков и детей их положение «на меже» жизни, дающее возможность не торопясь разглядеть малое, задуматься о большом. ***«Книжка про Гришку»*** (1974) — небольшая повесть в рассказах — интересна созданием образного мира, в котором пяти-шестилетний ребенок чувствует себя на равных не только со своими сверстниками и со взрослыми, но и со зверями и птицами. Все герои разговаривают между собой, причем по большей части по главным вопросам жизни. Например, в шутку и всерьез говорят о счастье, о душе. Дошкольник Гришка и его друзья Лиза и Валерка, дядя Федя и художник Мартиросян, воробей Аполлон и конь Трактор и еще многие другие входят в единое мыслящее сообщество. Писатель приподнимает каждого из положительных героев, сообщает каждому, в том числе маленькому Гришке, мысли и переживания самого благородного свойства. Только девочка Лиза и дядя Василий лишены возможности включиться в счастливое единство: Лиза — из-за того, что не умеет удивляться и, как следствие, холодна душой, а дядя

Василий — из-за потерянной когда-то «гайки» (метафора самодисциплины).

Умение изъясняться на языке развернутых метафор проявляется в полную силу в одном из лучших рассказов Погодина — «***Лазоревый петух моего детства***». Адресованный взрослым, рассказ раскрывает важнейшую для писателя мысль: «детство сильнее любви», поэтому только детство не исчезает насовсем.

Повесть «***Где ты, гдетыгдеты?***» имеет подзаголовок «Сказка про жеребенка Мишу и его друзей». Это произведение представляет собой характерный для Погодина сплав социально-бытового повествования, философско-фантастической притчи и волшебной сказки. Рассказ написан для читателей-малышей. Своих героев автор поселил в старинном Новгороде — городе чудес, где разгуливают говорящие животные и является загадочный зверь Индрик. Жеребенок Миша, мышонок Терентий — аллегорические воплощения раннего детства. Жеребенок Миша, как и Гришка из «Книжки про Гришку», любит размышлять, например «над вопросом, почему понятное вдруг становится непонятным». Любит он и бегать вокруг холма, и искать что-то («А может быть, холм для того и стоит, чтобы оно было — что-то там, за холмом?»). Мышонок Терентий однажды находит выход из родного подземелья наружу, в город, — к приключениям и открытиям. Постепенно герои обретают все больше друзей, все сложнее становятся их взаимоотношения с миром.

Рассказы в этой повести совсем короткие, но с глубоким и серьезным подтекстом, что позволяет многие из них назвать притчами. Несмотря на детскость сюжетов, вопросы, в них поставленные, могут дать пищу для размышлений и взрослому читателю.

В прозе Радия Погодина, как в зеркале, отражается народная сказка с ее строгими канонами. Размышления писателя о законах жанра сказки содержатся в его статье «Гуси-лебеди», опубликованной в журнале «Детская литература», № 2 за 1993 год.

Эдуард Николаевич Успенский

Э. Н. Успенский (род. 1937) по образованию — авиационный инженер. Он начал свой путь в литературе в 1960 году как писатель-юморист для взрослых — писал стихи и фельетоны. В 1966 году в журнале «Детская литература» были опубликованы его первые стихи для детей, и тогда же вышла первая детская книга — стихотворный сборник «Смешной слоненок». За ним последовала публикация повести-сказки «***Крокодил Гена и его друзья***» (1966).

Еще со школьных лет Успенскому нравилось работать вожатым в младших классах и в пионерском лагере. «Если бы я не был

вожатым, я бы не стал детским писателем», — признавался он позже в одном из интервью. Именно в пионерском лагере, работая там библиотекарем (летом 1968 года), написал он книгу ***«Дядя Федор, пес и кот»***. Книга увидела свет в 1973 году.

Любимый жанр Э. Успенского — веселая повесть-сказка. Помимо названных его перу принадлежат повести-сказки «Вниз по волшебной реке» (1972), «Гарантийные человечки» (1975), «Школа клоунов» (1983), «Колобок идет по следу» (1987), «25 профессий Маши Филиппенко» (1988), «Меховой интернат: Поучительная повесть о девочке-учительнице и ее пушистых друзьях» (1989), продолжение повести «Дядя Федор, пес и кот» — «Тетя дяди Федора, или Побег из Простоквашина» (1994) и другие произведения.

Работает Успенский и в иных жанрах, самых разных и неожиданных: его повести могут быть не только сказками, но и детективами, авантюрно-приключенческими историями, «лекциями»; он пишет веселые учебники, сочиняет комиксы, рассказы, стихи; он создает пьесы, инсценировки и сценарии радиопостановок, кинофильмов и мультфильмов. Кроме того, он собирает детские страшилки и городской песенный фольклор. Мир героев Эдуарда Успенского стал базой целой детской индустрии у нас в стране и за рубежом.

Первая профессия писателя сказывается в его творчестве: он «изобретает» героев, сюжеты, сами формы произведений, при этом легко трансформируя свои «конструкции» («Крокодил Гена и его друзья» — «Бизнес Крокодила Гены» — «Отпуск Крокодила Гены»). Его герой может быть книжкой, открыткой, игрушкой, сувениром и т. п. При этом автор не оберегает свое творчество от влияния массовой культуры, а, наоборот, вовсю использует ее приемы, идя навстречу «массовому» читателю.

Секрет успеха лучших произведений Успенского таится прежде всего в героях; недаром свой десятитомник он назвал: «Общее собрание героев...». Старуха Шапокляк, кот Матроскин, профессор Чайников, обезьянка Анфиса или пластмассовый дедушка — любой герой воспринимается как уникальная личность. А дружба между столь разными героями — как еще одно смешное явление. Мальчик по имени дядя Федор, пес Шарик, кот Матроскин сами по себе уже составляют смешную компанию, а когда к ним добавляются взрослые герои со своими неповторимыми характерами — почтальон Печкин, мама и папа, — то их житье-бытье становится одной нескончаемой комедией.

Успенский как бы дополняет действительность тем, чего ей недостает с точки зрения ребенка. Он берет за основу какой-либо человеческий тип и одним-двумя штрихами превращает его в карикатуру. Прибавим к банальному бюрократизму Печкина такие черточки, как любовь к сладкому и занудство не принятого в игру,

и получим совершенно нового героя — бюрократа с детскою душою.

Положительные герои сказочны прежде всего потому, что они сказочно добры и невероятно воспитанны. Они не идеальны, а просто совершенно нормальны. Фантастическая дружелюбность, фантастическое чувство ответственности за свою работу, фантастическая вежливость плюс немного в общем-то «обычных» чудес — и герой Успенского готов. Остается дать ему простое, легко запоминающееся имя, подчеркнуть какую-нибудь особенность — и вот он живой и «обреченный на успех». Заметим, что подобные приемы лежат и в основе образов народных сказок.

Герои существуют не в замкнутом круге традиционного сюжета, а живут своими — и нашими — повседневными заботами. Поэтому они так легко переходят из книжки в нашу жизнь. Они не совершают ничего такого, что отделяло бы их от нас непроходимой стеной, — просто строят дом, учатся и учат, расследуют происшествия, помогают обустроить сельское хозяйство, верят в небылицы...

Компания героев сама выбирает для себя род занятий, и сюжет получается хотя и странный, но очень удобный именно для них. Уехали в Простоквашино дядя Федор, собака Шарик и кот Матроскин. Вдруг им срочно клад понадобился. Они тут же пошли и этот клад из земли вырыли. А за всем остальным они в магазин ездят или своим хозяйством обзаводятся, как все нормальные люди. Кому-то нравится за коровой ухаживать, кто-то готов целый день по лесу зайца гонять, кому-то не лень бегать туда-сюда с посылкой «для вашего мальчика» и документы спрашивать. Каждый имеет право оставаться самим собой, и при этом никому не грозит одиночество.

Идея самоценности каждой личности особенно важна для сказки-повести Успенского. Напрасно пытается умный, хозяйственный, но душевно не тонкий кот Матроскин «пристроить к делу» Шарика: ни ездовую, ни сторожевую, ни комнатно-декоративную собаку из дворняги не сделать. Шарик и так хорош.

На первом месте для героев Успенского — преданность любимому делу. Иван Иванович Буре, «гарантийный мастер» старых часов, продолжает жить в часах и содержать их в порядке даже после окончания срока гарантии. Свою кукушку Машку он воспитывает в том же духе: «Ты кукуешь не для кого-нибудь, а потому, что так надо. Кукуй, кому говорят!» Колобок, заведующий Неотложным Пунктом Добрых Дел, и его заместитель Булочкин не спят, не едят — расследуют загадочное исчезновение мальчика. Одна страсть владеет старухой Шапокляк — бескорыстная, самоотверженная страсть к искусству скандала. А бабушки все силы кладут на то, чтобы накормить внуков.

Обычное для детской литературы «двоемирие» взрослых и детей разделено у Успенского границей решительно и четко. К без-

надежно взрослым писатель относится с насмешкой: все они для него «граждане» и «гражданки», им суждено вечно быть «вне игры», существование их абсурдно. Напротив, самые экстравагантные поступки «детских» героев находят логическое оправдание. Одни герои строят и перестраивают мир по своим игровым правилам, а другие всячески им мешают — такова в самом общем виде схема конфликтов. Внимание писателя часто переходит с темы жизнестроительства на тему борьбы. Борьба ведется во имя права жить свободно, по собственной склонности и разумению.

В целом педагогика Успенского строится на постулате личной свободы при условии: не мешать другим. Такая система воспитания входит в противоречие с общепринятой, построенной на идеях подчинения взрослым, общественного долга и т. п. Поэтому многие книжки Успенского, при всей их популярности, трудно приживаются в обычной школе (исключение составляют ранние его повести-сказки). Писатель остро язвит по поводу типовой школьной системы, предлагая строить учение по правилам, исходящим от самих учеников. Он призывает отказаться от старых привычек и открывать новые истины (вроде той, что бутерброд лучше класть колбасой на язык: так вкуснее). Однако он убежден и в безотказности старых истин (например, той, что добра в мире больше, чем зла).

Успенский легко переиначивает жанры народной сказки, детектива, деревенских и городских баек и даже производственной прозы. Его персонажи будто передразнивают героев «серьезной» литературы.

Булочкин распахнул дверь, и вошла пожилая гражданка молодежно-спортивного типа с судками. Колобок посмотрел на нее пронизывающими глазами:

— Вы очень взволнованы, — сказал он.

— Как вы догадались?

— У вас пальто наизнанку и на голове кашпо.

Объектами пародии для Успенского могут послужить и шедевры бюрократической письменности, и ставшие популярными изречения знаменитых современников, и фрагменты школьных сочинений. Стихия пародирования влияет на жанр и структуру его произведений: складывается некий каламбур из анекдотов, детских страшилок, броских фраз, приказов, заявлений, протоколов, статей из учебников, газетных передовиц и заметок, — словом, из той «литературы», в которую реально погружен современный ребенок. В результате любое произведение Успенского превращается в пародию на нашу жизнь и культуру. Эти пародии дают отчасти решение проблемы сатиры в детской литературе.

Сказочная повесть, сделавшая писателя знаменитым, — «Крокодил Гена и его друзья». Она полюбилась взрослым не меньше,

чем детям, благодаря созвучности с настроениями поколения шестидесятников. Метафора города, где каждый, подобно забытой игрушке, одинок и хотел бы найти друга, пережила свою эпоху и сохраняет очарование поныне. Заметим, что положительные герои сказки — интеллигенты с хорошими манерами (хотя не все они отличаются добрым расположением к окружающим). Даже старуха Шапокляк обращается к собеседникам всегда на «вы» (ее образ восходит к типу комической старухи из взрослых водевилей и детских анекдотов). Крокодил Гена имеет свою литературную родословную: его «предки» — крокодилы Ф. Достоевского и К. Чуковского — комические воплощения типа русского интеллигента, поборника общественной справедливости.

Автор рассказывал: «У Чебурашки не было прототипа. История его появления состоит как бы из двух этапов. Однажды мне предложили написать сценарий к документальному фильму про Одесский порт. Я смотрел отснятые материалы, и вдруг мое внимание привлек следующий эпизод: на экране показывали склад, куда привезли тропические фрукты, и на одной из банановых связок испуганно притаился маленький хамелеончик. Сцена эта запомнилась... Образ... сложился, когда я увидел на улице маленькую девочку в шубе, купленной ей явно на вырост. Бедняга... двигалась неуклюже и все время шлепалась на землю. "Ну вот, опять чебурахнулась", — сказал кто-то из стоящих рядом со мной. После этого нужно было только прибавить немного фантазии».

Мультфильм, снятый по сказке, показал, насколько близка таланту Успенского драматургия. Но и в дальнейшем многие свои идеи автор воплощал сначала в прозе и только потом в драматургии. А тему преодоления одиночества он развил в повестях-сказках «Дядя Федор, пес и кот» и «Гарантийные человечки».

В сказке «***Вниз по волшебной реке***» был поставлен творческий эксперимент: герои волшебных сказок говорят и действуют в ней как традиционно, так и по-новому. Столкновение глубокой старины и новейшей эпохи дает множество забавных эффектов. Несмотря на ряд замеченных критикой недостатков, сказка эта явилась этапной для писателя. Стихия эксперимента определяет все дальнейшее его творчество. Автор как бы предлагает читателю — юному или взрослому — ставить опыты и делать выводы. Познавать мир у него могут и отличники, к которым он питает уважение, и двоечники, неудачники, пользующиеся особым авторским вниманием и симпатией.

Выводы имеют, как правило, житейско-обиходный характер. Наиболее сложным моментом является мера их соответствия общепринятой этике. В «Письмах ребенку» автор делится собственным детским опытом с дочерью и дает такой, например, вывод-совет: «Хочешь пугать население — пугай, но учись всегда на "отлично". И одевайся аккуратно всегда»; а наряду с этим — и такой:

«Прежде чем признать вину, постарайся спихнуть ее на начальство». Ирония в подтексте наставления рассчитана скорее на взрослого читателя.

На игре в правила хорошего тона построено новое «Юности честное зерцало», «соавтором» которого Успенский сделал Петра Первого. Это произведение адресовано детям среднего и старшего школьного возраста, так как они уже ориентируются в истории и в современной политике.

Стихи Успенского, собранные в книгах «Если бы я был девчонкой» (1983) и «Разноцветная семейка» (1991), по большей части игровые. В них находит продолжение веселое озорство писателя, но в несколько смягченном виде: насмешка не переходит в язвительность, шутка остается в рамках хорошего тона.

Пьесы и сценарии, хотя и созданы на основе прозаических произведений, представляют собой самостоятельные художественные явления. Театр Успенского главным образом кукольный, что соответствует особенностям его творческого мышления.

Юрий Иосифович Коваль

Ю. И. Коваль (1938—1995) — автор повестей, рассказов, сказок для детей и взрослых. Он учился в Московском педагогическом институте имени Ленина. Во второй половине 50-х годов там сложился круг друзей, которых впоследствии назвали «московскими бардами»: Ю. Визбор, Ю. Ким, П. Фоменко, Ю. Ряшенцев, А. Якушева. Формирование будущего писателя шло в том же русле «неофициальной» культуры. Помимо литературы Коваль увлекался живописью; следы этого увлечения видны в его литературных произведениях.

Начало творчества для детей было положено в татарском селе Емельянове, где Коваль учительствовал после института. Сам он считал легким хулиганством свое сочинительство тех лет — типа диктанта на правописание шипящих в конце слова: «На полу сидела мышь. / Вдруг вбегает грозный муж. / И, схватив огромный нож, / К мыши он ползет как уж».

Вернувшись из Татарии, Коваль написал несколько «взрослых» рассказов о своей деревенской жизни. В литературе же для детей он пробовал свои силы как стихотворец. Первое его детское стихотворение опубликовано в 1964 году в журнале «Огонек», и в том же году издана тоненькая книжка стихов «Что я знаю».

Казалось, творческая стезя его определилась как стихотворная. Но одно событие все изменило. По заданию журнала «Мурзилка» Ю. Коваль поехал на пограничную заставу, чтобы написать стихотворение о пограничниках. Вместо стихов он сдал в редакцию несколько страниц прозы. Это был рассказ ***«Алый»*** (1968) — пер-

вая настоящая удача молодого автора. Тогда же он принял решение писать только для детей.

Тема пограничной службы была решена автором в необычном ключе, далеком от идеологических стандартов. Главным героем он сделал хорошо обученную служебную собаку. Солдат-пограничник Кошкин и его пес Алый службу несут как положено, но оба одиноки на этой разделенной невидимой чертой земле. Кошкин не все понимает в пограничной жизни, и Алому жаль его.

Москвич по рождению, Юрий Коваль любил подолгу жить в северных деревнях, погружаясь в уклад сельского народа, в его речь. Учителем был для него архангельский писатель Б. В. Шергин.

Современная деревня — главная тема в творчестве Коваля. Ее разработка началась в рассказах, составивших книгу «***Чистый Дор***» (1970). В основу их легли впечатления писателя от поездок по Вологодской области, от жизни в деревушке около Ферапонтова монастыря. Рассказы сборника «Чистый Дор» непривычны для детской литературы: в них нет ни острых сюжетов, ни традиционных героев, нет вообще доступных любому писателю приемов безотказного воздействия на читателя. Повествуется в них о повседневных мелких событиях, между тем как герои раскрываются во всей своей внутренней сложности.

Работая для детей, Коваль не выбирал какие-то специфически детские темы — он уважал своего маленького читателя и говорил с ним о жизни и характерах взрослых (показателен в этом отношении рассказ «Клеёнка»). Среди его взрослых персонажей выделяются дядя Зуй и старуха Пантелевна (взрослые вообще составляют бóльшую часть героев). Все его герои, даже маленькая девочка Нюра, — натуры сильные, целостные, лишенные инфантильности. В рассказе «Вода с закрытыми глазами» семилетней Нюрке приходит мысль о смерти и взрослый рассказчик может вести с ней разговор на равных:

— Тебе-то из-за чего умирать? — спросила Нюрка.
— Есть из-за чего, — ответил я. — Хватает.
— Болтаешь, сам не зная... — сказала Нюрка.

На попечение Нюрки учитель может оставить сотню школьных кроликов. А дошкольник Витя может подстрелить из ружья ястреба. Но не это главные показатели их самостоятельности. Важнее то, что и Нюрка, и Витя, и другие дети в состоянии решить сложную нравственную проблему, например связанную с убийством птицы («Выстрел»).

Главный герой рассказов о деревне Чистый Дор — сам автор. Он живет в маленьком доме старухи Пантелевны, ходит в лес, участвует в местных событиях. Он писатель и художник и потому воспринимает деревню Чистый Дор как особый мир, который

неуловимо похож на сказочный. Есть тут даже лесовик. По словам Пантелевны, он совершает разные проделки, и видела она его не раз: ведь он в магазин ходит — сахар покупать, а деньги-то сам делает! Рассказчику порой трудно разобрать, лесовик ли ему встретился или просто человек («Лесовик»). Он готов поверить и в историю о закопанных в войну оркестровых инструментах, которые звучат под землей до сих пор. Хотя ему приходит на ум реальное объяснение трубных звуков, несущихся из-за бугра: это подземный ручей захлебывается весенней водой («Под соснами»).

Вообще повседневная жизнь деревни для рассказчика интереснее любой сказки. Ему очень нравятся чистодорцы — все, от мала до велика. Вместе с ними он приходит поздравить Нюру, идущую в первый класс, и подарить ей «школьное» — два килограмма конфет-подушечек и бинокль. Вся школа помещается в одном классе, в ней всего четыре ученика и один учитель, а Нюра — единственная первоклассница, и для деревни седьмой день рождения Нюры — большой праздник.

Ю. Коваль показывает, как укрупняется здесь всякое событие, какое значение придается всякой мелочи, как серьезно относятся чистодорцы и к себе, и к другим. Старухе Пантелевне нужно всем и каждому объяснить, что парень этот (рассказчик) — племянник ей, что он топор в лесу нашел, а она уж думала, что это лесовик топор унес. И сам рассказчик в конце концов начинает объяснять вместо Пантелевны: «Я племянник ей. Она топор потеряла и думает, не лесовик ли унес, а он в малине лежал. А я племянник ей».

Ю. Коваль использует повторы — и сюжетно-композиционные, и речевые, останавливается на описаниях, передает подробности разговоров — все это затем, чтобы замедлить ход повествования. Он воспроизводит тот замедленный ритм, что объединяет природу и сельского человека, — ритм, так разительно отличающийся от городского. Поедет ли дядя Зуй за стожком сена, затеют ли спилить грозному быку Буньке рога, завезут ли в магазин клеенку, настанет ли осень или разразится гроза — все становится историей, поэмой в прозе.

Сочетание эпического повествования и лирического подтекста придает глубину рассказам Ю. Коваля. Хороши у него и искрометные диалоги, и импрессионистичные описания. В диалогах раскрывается богатство народного языка, а в описаниях — богатство языка литературного, воспитанного книгой. «Именно занятия детской литературой очистили мой стиль, прояснили мои мысли, выжали воду из произведений, — говорил Ю. Коваль. — Все, что я мог бы сказать взрослым, я говорю детям, и, кажется, меня понимают». Диапазон его читательской аудитории необычайно широк — от пяти-шестилетних малышей до взрослых.

Примыкает к сборнику «Чистый Дор» следующий сборник писателя — «Листобой» (1972). Он состоит из коротких рассказов о природе, напоминающих живописные этюды.

«Ребенок воспринимает мир в единстве — в цвете, в звуке, в слове. И книга для маленьких должна рождаться в единстве личностей писателя и художника», — утверждал Ю. И. Коваль. Этот принцип реализован в серии из шести книг, созданных им в сотрудничестве с прославленной художницей Т. А. Мавриной: «Стеклянный пруд» (1978), «Заячьи тропы» (1980), «Журавли» (1983), «Снег» (1985), «Бабочки» (1987), «Жеребенок» (1989). Отточенные миниатюры писателя соперничают по выразительности с рисунками художницы.

Ю. Коваля отличает чисто художническое чувство композиции цвета и световоздушной среды. «Тучи толпились над деревней, толклись на одном месте, раскрывая в небе узкие синие колодцы. По краям этих бездонных колодцев кудрявился солнечный пух», — читаем в миниатюре «Теплый ветер» из книги «Стеклянный пруд». Он пишет словом так же, как мог бы рисовать, даже лучше (о бессилии красок перед словом — рассказ «Последний лист»).

Коваль рассказывает о животных и птицах так, что они кажутся ожившими в слове; их характеры значительны и угадываются сразу: «Клёст сидел на своей жёрдочке торжественно и гордо, как командир на коне... Командир соскочил с жёрдочки, взмахнул клювом — семечко разлетелось на две половинки. А командир снова взлетел на своего деревянного коня, пришпорил и замер, глядя вдаль» (рассказ «Капитан Клюквин»).

Герою-рассказчику приходится считаться с привычками птиц, собак, мышей, налаживать с ними нормальные отношения. Даже мышь-землеройка, нахально утащившая сухарь, ставит перед рассказчиком комически сложную проблему: «Я просто не знал, что делать. Не драться же с ней. Взял да и накрыл ее стаканом» («Белозубка»). В портретах животных всегда подчеркнута индивидуальная психология — через их мимику, движения, «мысли»:

> Тузик жалобно поднял вверх лапы и скорчил такую горестную рожу, какая бывает у клоуна в цирке, когда его нарочно хлопнут по носу. Но под мохнатыми бровями светился веселый и нахальный глаз, готовый каждую секунду подмигнуть» (*«Картофельная собака»*).

Несмотря на простоту сюжетов (взрослый герой общается с мышами, собаками, птицами), внимание маленького читателя не ослабевает, потому что речь идет об интересующих его вещах — о приручении клеста («Капитан Клюквин»), о собачьем воровстве («Сундучок»), о курице, которой понравились сапоги рассказчика («Фиолетовая птица»), о том, как терпеливо переносила боль раненая лошадь Вишня («Вишня»), о том, как грозный бык Бунька бодал всех подряд («Бунькины рога»).

Вышедшие в 1987 году «***Полынные сказки***» адресованы дошкольникам и младшим школьникам, но их можно считать и явлением взрослой прозы, посвященной детству. Собственно, «сказки» — весьма условное определение нескольких десятков глав, составляющих «повесть о давних временах», как значится в подзаголовке. Это повесть о раннем детстве матери Ю.Коваля. Пожалуй, ни один писатель до него не брался за такую тему — обычно описывали свое детство. Ковалю захотелось воссоздать мир, никогда им не виденный воочию, но реально живший в памяти матери. Ему понадобилось войти в мироощущение крошечной девочки Лёли, поначалу не знавшей названий многих вещей, но зато умевшей «летать»; понадобилось представить тот затерявшийся в дореволюционном прошлом день, когда она родилась.

Лёля осваивает мир через непрерывную смену впечатлений, которые для нее на всю жизнь останутся сказками-воспоминаниями. Сказки в этой книге рассказывают все: мама, жители Полыновки, сам повествователь. Темы и герои их многообразны: о серых камнях, об огромных существах, о крыльце и завалинке, о Полыновке, о Сеятеле; есть тут «Марфушина сказка в три блина длиной», есть «Сказка о том, как в школе начались занятия». Круговорот природы и труда происходит вокруг малышки, и все на свете для нее — сказка, веселая, печальная или страшная. Лёля тоже рассказывает сказки и видит их во сне («А когда заснула окончательно, ясно увидела, как идет рябина к дубу сама, как тяжело вынимает из земли свои корни, как гнется, как качается, переходит реку, чтоб прижаться к дубу»).

Начинается «повесть о давних временах» со «Сказки об огромных существах» (о счастье детства и материнства) и заканчивается «Сказкой о счастливой сирени» (о символических поисках счастья — пятилепесткового цветка). Речевая манера Ю. Коваля напоминает народный сказ; в ней есть и тонкое чувство современного языка, хранящего сочную красоту народной речи.

Для младших школьников и всех, кто, по выражению автора, «впал в детство», написаны повести 70-х годов: пародийные детективы «Приключения Васи Куролесова» и «Пять похищенных монахов», приключенческие повести «Недопёсок» и «Шамайка».

«Недопёсок», вышедший в 1975 году, вызвал особый интерес взрослых читателей явной социальной направленностью, сатирой на «лагерное» устройство общества. Поиски свободы — главная тема этой и других повестей Ю. Коваля. Наполеон — песец «особо ценного окраса» — бежит из рабства зверофермы на Северный полюс; кошка Шамайка — его «сестра по духу», по свободолюбию. Самая легкая лодка в мире строится для того, чтобы прямо по Яузе, обуженной каменными стенами, уплыть к таинственным протокам, озерам и болотам — к мечте детства.

Для взрослых созданы повесть «Самая легкая лодка в мире» (1984) и роман «Сэр Суер-Выер» (1995); впрочем, многие (достаточно самостоятельные) главы из этих произведений придутся по душе и детям.

Еще одна сторона творчества Ю. Коваля — переводы произведений латышей Я. Райниса и И. Зиедониса, дагестанца А. Абу-Бакара, молдаванина С. Вангели.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

К историческому прошлому страны писатели идут разными путями, выбирая их в соответствии со своими художественными пристрастиями и нравственными принципами. Реальные события истории, фольклор, религия, искусство дают авторам богатый материал для произведений о прошлом.

Но способность к историческому мышлению — к историзму — возникает, как правило, в связи с резкими переломами в жизни общества, с потрясением основ, с событиями эпохального масштаба. Писатель должен обладать способностью видеть в каждой эпохе национальной жизни ее неповторимое историческое своеобразие, чувствовать ее национальный исторический дух, т. е. обладать «чувством истории». Белинский считал также, что «рассказ есть одно из главнейших достоинств историка: мало того, чтоб верно излагать факты и события, — надо, чтоб эти факты и события непосредственно запечатлевались в уме и воображении читателя, а глаза его видели не одни буквы, но и картины».

После окончания Великой Отечественной войны литературную деятельность начал ее участник **А. Н. Рыбаков** (1911—1999). Его повести для детей написаны в историко-приключенческом жанре («Кортик», «Бронзовая птица», трилогия о Кроше). Дилогия **Ю. И. Коринца** (1928—1989) «Там вдали за рекой», как и роман «Привет от Вернера», также могут быть причислены к произведениям на историческую тему: они передают атмосферу времени, «дух эпохи», фиксируют лексику и характеры.

В книжке для малышей **А. В. Митяева** «Землянка» всего три рассказа. Правдивость в описании военного быта, фронтовой атмосферы сочетается в ней с заботой о маленьком читателе, обладающем весьма низким «болевым порогом», как говорят психологи. Восемнадцатилетний солдат Митя едет на фронт и думает: как это люди могут всю зиму пробыть в полях и лесах, где нет даже плохонькой избушки, чтобы отогреться? Оказывается, есть выход: построить землянку. Вскоре она готова — автор подробно рассказывает, как ее сооружали. В эту ночь Митя и его товарищи спали в тепле. «Но спать солдатам пришлось мало. Дивизиону было приказано немедля отправиться на другой участок фронта: там

начались тяжелые бои. В небе еще дрожали ночные звезды, когда автомобили с пушками стали выезжать из лесу на дорогу».

Лирическая интонация в книжке Митяева смягчает жестокость обстоятельств, да и выбор деталей в рассказах щадящий. Сооружение землянки; мешок овсянки, предназначенный, оказывается, не для скудного солдатского котла, а для собак, которые помогают санитарам тащить раненых; первое знакомство с «катюшами» сапера Кузина, его чисто детское любопытство... Важно, что в каждом эпизоде есть разрешение пугающей, угрожающей ситуации, столь необходимое в повествовании для маленьких.

Обращением к привычному, бытовому, что сопровождает человека даже в кошмаре войны, отмечено стихотворение **Г. Р. Граубина** «Мастеровой» (книжка «Незнакомые друзья»). В нем показано, что на войне были нужны и повар, и портной, и сапожник — «Потому что без иголок / И густых солдатских щей / Был бы путь куда как долог / До берлинских площадей».

Чувство меры, такт присущи и повести **Ю. П. Германа** «Вот как это было» — о страшной блокадной зиме в Ленинграде. Драматизм в ней возникает от контраста между довоенной жизнью маленькой счастливой семьи и существованием в голодном и холодном городе. Но ужас смерти не проникает глубоко в защищенную детством душу; гораздо сильнее захватывает мальчика чувство гордости, что вот он уже и ранен, как взрослый, на этой войне. Город-фронт рождал солдатское чувство взаимовыручки. Вот и мальчику, герою повести, папины товарищи, пожарники, выделяют кое-что из своего мизерного пайка. В этом противостоянии дети оставались не только объектами особенной заботы и жалости — они наравне со взрослыми проявляли великодушие, сострадание, самоотверженность.

Прикосновение к великому подвигу духа народного, отраженному искусством, усиливает тягу маленького человека к правде, добру, красоте. Это и есть самое ценное в книгах для детей о Великой Отечественной войне. К глубинам истории, к ее давнему и недавнему прошлому обращаются многие детские писатели. В наиболее удачных произведениях такого рода художественный вымысел сочетается с конкретной исторической достоверностью, увлекательные сюжетные ходы — с фактами истории.

Сергей Петрович Алексеев (род. 1922) принадлежит к поколению, которое принято называть военным, так как на плечи этих людей пала вся тяжесть испытаний Великой Отечественной войны. С. Алексеев был военным летчиком. Позже, работая инструктором в учебном авиационном полку, он окончил исторический факультет педагогического института.

В 1958 году вышли первые художественные произведения С. Алексеева — «Небывалое бывает» и «История крепостного мальчика».

Они явились плодом серьезного изучения отечественной истории. Писатель уже был к тому времени автором учебника по русской истории для начальных классов. Учебник, состоящий из небольших рассказов, ярких, лаконичных и выразительных, заключал в себе прообраз будущей художественной прозы Алексеева. Писатель в предельно сжатой и доходчивой форме рассказывал детям о великих событиях и о людях, которые воздействовали на исторические процессы. Герои его книг — Разин и Пугачев, Суворов и Кутузов, декабристы, Ленин и маршал Жуков... Книги Алексеева предназначены в основном для детей младшего школьного возраста.

Исследуя русскую историю, С. Алексеев создал целый мир прошлого, где все события взаимосвязаны и где все происходит по законам исторического развития. Писатель особенно внимателен к кардинальным изменениям в истории государства, он обращается к тем узловым моментам, когда народная стихия проявлялась наиболее мощно. Эпохальное событие и соприкосновение на его фоне личности крупномасштабной с «маленьким», обыкновенным человеком — один из основных ракурсов в раскрытии исторической темы у Алексеева. Такая тенденция — в первой же его книге ***«Небывалое бывает»***, составленной из рассказов о Петре Первом, о строительстве новой столицы на берегах Невы.

Образ молодого царя окрашен в целом в героико-романтические тона. Но наряду с государственной мудростью и дерзкой энергией автор показывает и самодурство, и жестокость царя. Жертвами становятся подневольные люди — ценой их загубленных жизней воздвигается небывалый город. Гибнут плотник Силантий и его маленький сын Никитка. Писатель рассказывает об этом сдержанно и сурово. Такие события соответствуют исторической правде, и дети должны знать ее. Рядом с погибшим мальчиком валяется его игрушка — солдатик. Алексеев и в дальнейшем будет внимателен к деталям, придающим особую достоверность повествованию. Этот же принцип положен в основу книги о временах Ивана Грозного — «Суровый век» (1983). Фигура царя предстает здесь в еще более резких контрастах — насколько это возможно в детской книжке.

В писательском сознании Алексеева история и современность нерасторжимы. Можно сказать, что история неизменно возвращает его к мыслям о современности, к событиям не столь уж давним. После рассказов о Петре выходит его книга «Сын великана» — о событиях 1917 года, очевидцем и участником которых довелось быть петроградскому мальчишке Леше Митину. Затем была написана книга о Пугачеве и его сотоварищах, а после нее появляются «Братишка» и «Гражданин Российской Республики» — о детях времен революции и Гражданской войны. После книг «Грозный всадник» (о восстании Степана Разина) и «Декабристы» Алексеев пишет рассказы о Великой Отечественной войне.

Не раз уже сказано, что история человечества — это история войн. И писателю, взявшемуся за исторические темы, неизбежно приходится рассказывать о сражениях, о полководцах и простых воинах. Так и в произведениях Алексеева — пишет ли он «Рассказы о Суворове и русских солдатах», или «Сто рассказов из русской истории», или «Рассказы о маршале Жукове», или книгу «Идет война народная».

Тема Великой Отечественной войны занимает в творчестве Алексеева значительное место. А его книга ***«Богатырские фамилии»*** (1978) может быть названа энциклопедией великой войны для детей младшего школьного возраста. В рассказах, ее составивших, осуществилось всегдашнее тяготение Алексеева к органическому сплаву факта, документа и художественного вымысла.

С. Алексеев столкнулся здесь с трудностями, которые встают перед каждым писателем, желающим поведать малышам о минувшей войне: как, оберегая сознание и чувства ребенка, тем не менее передать ему правду? И что вообще делать литератору в обстановке, когда ребенок ежедневно слышит разговоры о вооруженных конфликтах, о гибели людей, видит на телеэкране леденящие кровь подробности? Лишь верный писательский инстинкт, очевидно, может подсказать, как следует сегодня рассказывать детям о войне.

Сергей Алексеев стремится представить человека на войне во всем объеме его нравственных качеств, особенно выделяя черты героизма, самоотверженности, скромности. Пожалуй, ни в одном из эпизодов книги «Богатырские фамилии» нет «упоения боем». Военная пора — это пора тяжелейшей работы, и перед «ратным трудом» все равны — маршалы и рядовые, командующий фронтом и командир орудия. В этом отношении С. Алексеев продолжает традиции Л. Толстого.

Если же говорить о стиле рассказов Сергея Алексеева, то надо отметить прежде всего сказовую интонацию и динамизм его лирико-эпической прозы. Это проза «глагольная», с минимумом прилагательных.

«Их было 33. Как в сказке. 33 богатыря. 33 отважных советских солдата. Западнее Сталинграда защищали бойцы важную высоту. Не смогли здесь фашисты вперед прорваться. Обошли высоту фашисты. Попали бойцы в окружение» — так начинается рассказ «Тридцать три богатыря». Однако защита «важной высоты» — это лишь обозначение обстоятельств и места действия. А рассказ-то — о душевных свойствах героев, совершивших ратный подвиг. «Да я... Да что я... Вот Иван Тимофеев. Вот это да. Вот это герой», — говорит один из бойцов после сражения. Не о себе помнит он — о товарище, рядом сражавшемся. В завершение звучит важнейшая мысль: «А то, что смерть победили, что жизнь сберегли — дважды они герои».

Рассказы из книги «Богатырские фамилии» могут служить прекрасной литературной иллюстрацией к беседам о Великой Отечественной войне. Выстоять, остаться человеком в труднейших обстоятельствах, быть смелым, верить в победу над злом — вот нравственные уроки рассказов Алексеева.

Сергей Михайлович Голицын (1909—1989) с детства мечтал стать писателем. Этому способствовала семья: в традициях старинного дворянского рода были занятия историей Отечества и искусством. Юноша окончил Высшие литературные курсы. Но настоящей его специальностью стала на первых порах не литература, а топография, в связи с чем ему пришлось много ездить по стране. Эти поездки, как и более поздние путешествия по историческим местам, легли в основу первого крупного произведения Голицына — повести «Сорок изыскателей» (1959). Фабула ее занимательна: тут и путешествия, и расшифровка тайны, и забавные приключения. А первые рассказы молодого писателя были напечатаны еще до этого — в журнале «Чиж» — и редактировал их Б. Житков.

Окрыленный успехом повести «Сорок изыскателей», Голицын становится профессиональным писателем, сочетая литературный труд с работой воспитателя. Поездки с детьми для знакомства со старинной русской архитектурой и памятниками истории очень помогли С. Голицыну при создании следующей повести — «Сказание о белых камнях» (1969), а также и более поздних — «Про Бел-Горюч камень» (1983) и «Сказание о земле Московской» (1991).

«Сказание о белых камнях» захватывает воображение не только рассказами о войнах и княжеских раздорах, но повествованием о вдохновенном мастерстве древних зодчих Владимиро-Суздальских земель. Вместе с историческими фактами читатель получает множество сведений о жизни и быте людей давно минувших времен. Со взглядом историка в повести органично соединяется взгляд художника слова: описания древней архитектуры эмоциональны и поэтичны. Суздаль, например, предстает восхищенному взору людей, «словно сказочный букет цветов: множество башенных шпилей и крестов, купола серебряные, горящие на солнце как рыбья чешуя, купола синие, усыпанные звездами, купола темные... церкви нарядные — то розовые, то сахарные белые, то стройные, то приземистые. И как цветы в букете, ни одна церковь не была похожа на другую, и в каждой нашлась своя неповторимая прелесть... И была та красота, словно сказочный, поднявшийся со дна озера град Китеж».

Книга ***«Про Бел-Горюч камень»*** предназначена для маленьких детей. Неторопливо и распевно, в стиле сказа, повествуется в ней о строительстве собора в Боголюбове и церкви Покрова на Нерли, о людях, создававших эту нетленную красоту.

Детям младшего возраста адресовано и «***Сказание о земле Московской***», тематически продолжающее «Сказание о белых камнях». В стиле старинной былины рассказывает писатель о становлении русской государственности. В «Сказании о земле Московской» использовано множество древнерусских источников — от былин до «Слова о полку Игореве» и «Задонщины». Главная идея, с которой выступает автор, — идея решающей роли народа в истории, его коллективной воли в соединении с глубокой духовностью.

ПРИРОДОВЕДЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Детская художественно-познавательная литература в 60—80-х годах поднимается на новую высоту, что связано с гуманизацией общественного сознания. Медленно, но упорно преодолевается отношение к человеку как к винтику в огромной государственной машине. Изменяются научные представления о природе, технике, космосе. Идеи ученых подхватываются популяризаторами науки.

Авторы книг для малышей, выходивших в этот период, стремились дать читателям представление о единстве мира, внушить им мысль об ответственности человека за сохранение общего дома — прекрасной планеты Земля. К таким авторам относятся Н. Сладков, С. Сахарнов, Г. Снегирев, Ю. Дмитриев. Ю. Дмитриеву была присуждена «Международная Европейская премия» за пятитомный труд «Соседи по планете», а его книга «Человек и животные» приобрела большую популярность у детей.

Чувство вины перед живыми существами — «соседями по планете» — пронизывает произведения писателей, которые хотят сформировать у детей сердечное отношение к природе. Примерами могут служить повесть Г. Троепольского «Белый Бим Черное Ухо», рассказы Э. Шима, С. Романовского.

Мотив вины особенно явственно звучит у С. Романовского. Писатель считает природу важнейшей частью духовного мира человека, и каждое исчезнувшее живое существо — невозвратимая потеря. Убежденность Романовского в безошибочности законов, по которым живет природа, побуждает его именно на отношениях с ней ставить общественно и нравственно важные проблемы. Даже беглое впечатление, полученное от общения с природой, приводит его к мысли о совести, красоте, счастье, о смысле жизни. Через природу же приходит непосредственное ощущение истории, чувство прошлого, столь необходимое для постижения настоящего (рассказы «Град», «Белый конь», «Синяя птица», «Озеро Емельяна Пугачева»).

Взаимопониманию человека и животных, возможности дружбы между ними посвящены книги Н. Дуровой, как и ее инсценировки для театра зверей, которым она руководит.

Николай Иванович Сладков (1920—1996), живя в Ленинграде, еще в юном возрасте встретился с Виталием Бианки, которого считал своим учителем. Сладков стремится воспитывать в читателях чувство «доброго старшего брата всего живого». Он предлагает пристально вглядываться в жизнь животных и птиц. Необычайно широк диапазон познавательного материала в его книге коротких рассказов «***С севера на юг***» (1987): от полярных жителей — белых песцов и медведей, моржей и северных птиц — к горным орлам, барсам, дикобразам. Человек в книге присутствует опосредованно — он не действует в рассказах, но он добрый и заинтересованный повествователь. И лишь в заключение автор выходит «напрямую» к своему читателю, чтобы сказать ему: «Книжке конец, но не конец происшествиям и событиям во льдах и песках, лесах и горах. Там и сейчас играют, охотятся, прячутся, бегают и летают наши герои. Кто хоть раз видел их на разноцветной земле — тот снова захочет с ними встретиться, чтобы все о них разузнать».

Писатель был уверен, что природа способна сделать человека счастливым, и ему было непонятно, как может человек сам разрушать источник своего счастья, непонятна «такая любовь к природе, когда объясняются в своей любви к ней с ружьем в руках». «Еще косматы наши сердца, — с болью говорил Сладков, — мы еще не убили зверя в себе, потому так легко убиваем зверя в лесу». И писатель стал «смелым фотоохотником», как назвал он одну из своих книг (1963): рассказы его сопровождались им же сделанными фотографиями. Фоторужье Н. Сладков использовал и при создании книг «Под шапкой-невидимкой» (1968), «Земля солнечного огня» (1971). «Силуэты на облаках» (1972), «Земля над облаками» (1972), «Дети радуги» (1981).

В книгах Сладкова нет громких деклараций о любви ко всему живому, но авторская позиция настолько ясна, что читатель невольно поддается ее благородному воздействию. Писатель был убежден, что «природоведческая литература, познавательная и художественная, должна выработать новую, экологическую нравственность», и подчинял этой главной задаче все свои книги, от ранней — «Серебряный хвост» (1953) — до более поздних «Свист диких крыльев» (1977) или «Азбука леса» (1985). Для выражения неповторимой красоты природы он использовал самые разные художественные формы. Сказка и притча, лаконичный рассказ, иногда похожий на зарисовку с натуры, воспоминания, публицистика — все это окрашено неповторимой писательской манерой, где метафоричность слита со строго реалистическим письмом.

«Вслушивайтесь в голоса живого», — неустанно повторял Сладков, — вслушивайтесь в «общее сердце жизни — в каждой живой груди. Нас всех объединяет главное чудо Земли — жизнь. Мы можем понять друг друга» (рассказ «Охота за голосами»).

Святослав Владимирович Сахарно́в (род. 1923) учителем своим, как и Сладков, считает Виталия Бианки. Писателя огорчает неосведомленность нынешних городских детей в экологических проблемах, скудость их представлений о родной земле: «Природа, которая окружает их, — телевизионного происхождения; про Амазонку они знают больше, чем про Волгу».

В литературу Сахарнов вступил уже сложившимся человеком — с опытом штурмана дальнего плавания и природоведа. Морские путешествия, погружения в водолазном скафандре, прекрасное знание мореходного дела — все это дало ему огромный материал для повестей и рассказов. Капитальный труд писателя — «По морям вокруг земли. Детская морская энциклопедия» (1972) — получил четыре международные премии и был переведен на несколько языков (как и некоторые другие книги писателя).

Сказки, созданные Сахарновым, можно разделить по темам на познавательно-биологические («Морские сказки»), воспитательные («Гак и Буртик в стране бездельников», «Леопард в скворечнике») и обработки сказок народов мира («Сказки из дорожного чемодана», индийское «Сказание о Раме, Сите и летающей обезьяне Ханумане»).

Одну из ранних книг Сахарнова — индийское ***«Путешествие на "Тригле"»*** (1955) — составили рассказы-миниатюры со сквозным действием и постоянными героями: это художник, от лица которого ведется повествование, и ученый и водолаз Марлен. Герои выражают мысли и чувства, владевшие самим автором в увлекательной морской экспедиции по следам «доисторических зверей».

Изящные миниатюры составили и книгу для малышей ***«В мире дельфина и осьминога»*** (1987). Вот одна из них — «Актиния»:

> Стоит на морском дне живой столбик. Ниточки-щупальца распустил, шевелит ими, добычу приманивает.
>
> Вот рачишка плывет...
>
> — Ага, попался!

Сахарнов старается в каждую свою книжку вместить как можно больше знаний, наблюдений и навыков. Где только ни побывает читатель его книг, чего только ни узнает! В подводном мире, где рыбы похожи на причудливые цветы, а цветы оказываются хищниками; в мангровых зарослях и в холодных краях; на «одиноких островах в океане», где сохранился «удивительный, ни на что не похожий мир. Здесь животные годами не видят людей, птицы собираются огромными колониями, а морские звери тысячами выходят на каменистые или песчаные пляжи». Точность описаний сочетается с эмоциональностью. Восхищение увиденным и жажда новых впечатлений пронизывают каждую строчку произведений Сахарнова, определяя своеобразие его писательского почерка.

Леопард и черепаха рассуждают в сказке Сахарнова о смысле жизни. Это не кажется странным: животные — герои книги ***«Леопард в скворечнике»*** (1991) многоопытны и умны. Черепаха, оказывается, сто пять лет преподавала в школе, а леопард был раньше моряком. В сочиненную историю о них вливаются традиционные сказочные сюжеты, например появляется запечатанная бутылка, в которую заключен джинн, «тощий человечек со смуглым лицом, с козлиной бородкой, в халате и в чалме». Степень очеловечивания черепахи и леопарда максимальна — примерно та же, что в образах Винни-Пуха или Чебурашки. Дети дошкольного возраста, читая сказку, получают уроки уважения друг к другу, готовности помочь в трудную минуту и просто вежливости.

Книги **Геннадия Яковлевича Снегирева** (1933—2004) исполнены удивления и восхищения увиденным в многочисленных путешествиях: «Когда я путешествую по нашей стране, я всегда удивляюсь кедрам в Саянских горах и китам в дальневосточных морях... Когда удивляешься, хочется рассказать, какая у нас огромная страна, и всюду столько интересного!» Так начинает писатель книгу «В разных краях» (1981) и выражает надежду, что его читателю, когда он вырастет, захочется всюду побывать и все увидеть своими глазами.

Как итоги путешествий автора появились его книги «Обитаемый остров» (1955), «Бобровая хатка» (1958), «Пинагор», «Качурка», «Лампадидус» (все три — 1960 год). К.Паустовский отозвался о писателе так: «Совершенно реальные и точные вещи в рассказах Снегирева порой воспринимаются как сказка, а сам Снегирев — как проводник по чудесной стране, имя которой — Россия».

Герой произведений Снегирева — защитник природы от неразумных действий людей, не ощущающих тесной взаимосвязи всего живого на Земле. Отношения с природой должны строиться на знании ее законов — тогда возможна и взаимная польза. Так происходит в рассказе ***«Верблюжья варежка»***, из которого маленький читатель может извлечь урок добра и ответственности перед другим живым существом: мальчик отрезал кусок хлеба, посолил и отнес верблюду — «это за то, что он дал мне шерсти»; при этом шерсти он настриг «с каждого горба понемножку, чтоб верблюд не замерз».

Многие рассказы Снегирева звучат как поэтические сказки, образность которых построена на философских размышлениях о жизни. «Ворон возвращается ни с чем: он очень стар. Он сидит на скале и греет больное крыло. Ворон отморозил его лет сто, а может, и двести назад. Кругом весна, и он совсем один» («Ворон»). Порою в рассказах возникают романтические картины: «ветерки летают над степью и видят, как распускаются по ночам маки»;

верблюды танцуют «танец весны», радуясь, «что прошла зима, греет солнце и они живы».

Верность изображения людей и зверей, как, например, в книжке «Медвежата с Камчатки», подкрепляется у Снегирева емким, точным слогом, энергичным и чистым языком, понятным детям. Все, кто писал о творчестве Снегирева, неизменно отмечали близость его стиля к стилю детских рассказов Л.Толстого: те же неспешное течение повествования, сдержанность и лаконизм, благородство и человечность.

ЖУРНАЛЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЖУРНАЛ «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

В 60—80-е годы каждый детский журнал имел свой возрастной адрес и специализацию. Дошкольникам предназначались **«Веселые картинки»**, младшим школьникам — **«Мурзилка»**, подросткам — **«Пионер»** и **«Костер»**, молодежи — **«Юность»**. Научно-познавательные журналы были рассчитаны на школьников; это **«Юный натуралист»**, **«Юный техник»**, **«Уральский следопыт»**. Кроме того, в союзных республиках выходили свои детские журналы. Взрослые же читатели, занятые воспитанием детей и литературой для детей, получали свое периодическое издание «Детская литература».

Журнал **«Детская литература»** был организован в 1932 году как критико-биографическое издание. До 1935 года это был тоненький бюллетень, в котором печатались теоретически слабые статьи с произвольными оценками книг для детей (чаще всего — с точки зрения утилитарной пользы). Положение изменилось к середине 1935 года, когда в журнале стали появляться статьи ведущих критиков, литературоведов, педагогов — В. Шкловского, Б. Бегака, В. Смирновой, Л. Разгона, О. Капицы, А. Бабушкиной (тогда главного редактора журнала). Эти материалы отражали возраставший интерес к вопросам теории и истории детской литературы, к перспективам ее развития. В журнале были созданы разделы «Теория и история детской литературы», «Трибуна работника детской книги», «Критика и библиография». Все чаще печатались обстоятельные статьи о творчестве современных детских писателей — А. Гайдара, Б. Житкова, В. Бианки, С. Михалкова и др. Начали публиковаться и дискуссионные материалы — о проблемах детской публицистики, о биографической книге, о научно-популярном и научно-фантастическом жанрах, о юморе в произведениях для маленьких читателей.

Последний довоенный номер «Детской литературы» вышел в мае 1941 года. Все это время редколлегия его работала неровно, со взлетами и падениями, связанными с политической обстановкой

в стране, с жестким идеологическим контролем. Однако в целом журнал оказывал положительное влияние на отечественную детскую литературу. К сожалению, перерыв в его работе затянулся. Первый номер возрожденного журнала вышел только в 1966 году.

Главной задачей журнала «Детская литература» стало в 60—80-х годах отражение всего того, что входит в понятие «искусство для детей»: литературный процесс, теория и история детской литературы, театр, кино, книжная иллюстрация. Благодаря широким контактам с зарубежными авторами журнал знакомил своих читателей с тем, что происходило в детской литературе других стран.

Авторами журнала выступали критики, писатели, искусствоведы, художники, ученые. Вновь появились на его страницах имена В. Смирновой, Б. Бегака, Е. Таратуты, Л. Разгона. Одновременно завоевывали внимание читателей своими статьями С. Рассадин, М. Петровский, С. Сивоконь, В. Акимов, И. Лупанова, В. Разова, Т. Полозова и другие исследователи детской литературы. Постоянно в сфере внимания журнала была и работа молодых критиков, писателей, художников.

Журнал **«Мурзилка»** начал выходить в 1924 году — тогда же, когда возникли журналы «Пионер» и «Искорка», предназначавшиеся для младших школьников и детей среднего школьного возраста. Авторами «Мурзилки» стали Гайдар, Маршак, Чуковский, Пришвин, Паустовский и другие талантливые поэты и прозаики. Иллюстрировали издание Дейнека, Чарушин, Черемных, Рачев.

В качестве названия создатели «Мурзилки» взяли имя забавного персонажа из популярного журнала прошлых лет «Задушевное слово». Новый Мурзилка отличался тем, что был гораздо более деятелен. Спешить на помощь ко всем, кто попал в беду, стало теперь главным девизом Мурзилки. Разделы «Мурзилкин клуб», «Мурзилкина почта» предназначались для связи с читателями и вовлечения их как в серьезные дела, так и в игру.

И сегодня «Мурзилка» стремится сохранить традиционную связь с читателями: письма, анкеты, встречи дают информацию о жизни и интересах современных детей. Учитывая эту информацию, журнал строит свою работу, не изменяя в то же время сложившимся эстетическим и педагогическим принципам. В журнале печатаются художественные и научно-познавательные произведения, фантастика и приключения, а также множество развлекательных, игровых материалов. Рубрика «Прогулки со словами» предназначена для повышения грамотности детей. Конкурсы на лучшее сочинение развивают их воображение и речь.

Продолжая печатать произведения известных писателей, журнал старается пополнить свой авторский актив и новыми именами. «Мурзилка» успешно борется в своих публикациях с монотон-

ностью, скукой и навязчивой назидательностью, а также со всем тем, что не совпадает с постоянно меняющимися духовными интересами современного ребенка.

«Веселые картинки» — это юмористический журнал для дошкольников, который начал издаваться с 1956 года. Маршак напутствовал его стихами:

Журналу и ребёнку
Счастливого пути!
Пусть будут вперегонку
Расти, расти, расти!

Иллюстрации и текст в этом журнале равнозначны. Для «Веселых картинок» работали и работают многие известные и молодые художники, создавая их своеобразный облик. Стихи, короткие рассказы, песенки, загадки предназначены как для развития детей, так и для того, чтобы радовать их и смешить. В исполнении такой задачи журналу помогают произведения Михалкова, Токмаковой, Берестова, Акима, Успенского и многих других авторов.

Итоги

- Русская детская литература XX века теснее связана с социально-политической историей страны, нежели в предшествующие периоды.
- Внимание общества к детской книге усилилось: правительство принимает специальные решения, детские писатели образуют творческие группы, развивается сеть детских библиотек, разворачиваются массовые читательские дискуссии, произведения литературы для детей оперативно экранизируются и ставятся в театре.
- В развитии детской литературы наблюдаются периоды упадка — Октябрьская революция, Великая Отечественная война, распад СССР. В последние годы наступает подъем новых творческих сил.
- Возникают противоречия между давлением общественных структур на развитие детской литературы и независимым творческим сознанием писателей, художественные потери и обретения оцениваются в ходе развития этих противоречий.
- В рамках литературного процесса литература для детей проходит длительный этап выбора преимущественных ориентиров: общественно полезное или бесполезное, серьезное или несерьезное, познавательное или развивающее.
- Патриотическая тема заняла ведущее место в русской детской литературе как в СССР, так и за рубежом. Писатели-эмигранты создали для детей литературу, основываясь на традициях религиозной культуры.

• Идеи педагогики и детской психологии, языкознания и других гуманитарных наук привели не только к более глубокому постижению детского сознания, но и к рождению понятия «субкультура детства»: в произведениях для детей большое место занимает тема детского коллектива, личность ребенка рассматривается на фоне общественных взаимосвязей.

• Более тонко дифференцируется по возрастам аудитория юных читателей, формируется литература для самых маленьких и литература для подростков.

• Взаимовлияние зарубежной и русской детской литературы достигает значительного уровня.

• Появляется специализированная критическая литература, рождается наука о детской литературе.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА И НАЧАЛА XXI ВЕКА

Вторая половина 80-х—90-е годы — время переустройства всей жизни страны. Главных вопросов, поставленных перед общественным сознанием, было три. Во-первых, отношение к СССР и культуре советского прошлого. Во-вторых, воссоединение отечественной культуры, разорванной идеологами на советскую и несоветскую. В-третьих, разрушение «берлинской стены» между отечественной культурой и культурой капиталистического мира и отказ от двухполюсного понимания мировой культуры.

Хрестоматийный ряд героев советской «школьной» литературы подвергся жесткому пересмотру. Из программы изымались произведения о героях-комсомольцах («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Молодая гвардия» А. А. Фадеева), повести А. П. Гайдара («Школа», «Тимур и его команда»), что вызывало публичные протесты и дискуссии.

Начиная со второй половины 80-х годов горячей темой общественных и литературных баталий был «сталинский миф». В ходе его развенчания восстановлена настоящая судьба знаменитого пионера 30-х годов — Павлика Морозова: из условного персонажа агитационно-дидактической литературы он снова стал историческим лицом. Писатель Ю. И. Дружников исследованные им факты и документы частично опубликовал в российской прессе, а полностью, в виде книги для взрослых «Вознесение Павлика Морозова», — в Лондоне в 1988 году.

Владислав Петрович Крапивин (род. 1938) выступил в защиту пионера-героя как персонажа детских книг (роман «Бронзовый мальчик»), против тотального отрицания советского идеала ребенка.

Другая попытка — развенчать «гайдаровский миф» как основу советской детской литературы — не удалась, но перед историками и литературоведами была поставлена задача дать более или менее удовлетворительное объяснение «феномену Гайдара».

Поднялась волна переизданий знаменитых некогда детских книг, ставших редкостями. Среди них преобладали произведения Серебряного века — книги Лидии Чарской, «Азбука для детей в картинах» Александра Бенуа, горьковский сборник «Елка» и т. п., советский авангард 20—30-х годов — стихи и проза обэриутов, а также детская литература эмигрантов — Надежды Тэффи, Ивана

Шмелева, Саши Черного и др. При государственной поддержке в серии «Круг чтения: школьная программа» вышла антология «Детство и юность российских императоров» (1997). Резко изменялись ориентиры чтения — в сторону к дореволюционным ценностям.

Возникли понятия забытой и утаенной литературы — это произведения, некогда изъятые из свободного доступа и возвращенные читателям. В начале 90-х годов обнаружился и детский самиздат — произведения, ходившие в машинописных распечатках из рук в руки. Роман-сказка **Юрия Ильича Дружникова «*Каникулы по-человечьи*»** был написан в 1971—1973 годах, поддержан блестящей рецензией сказочника Александра Волкова (автора «Волшебника Изумрудного города»), но вскоре попал под негласный запрет из-за дружбы автора с диссидентами. После 1992 года, когда книга все-таки вышла, история о том, как девочке подарили живую обезьянку и какие веселые приключения из их дружбы получились, была возвращена юным читателям.

Общедоступен стал *андерграунд*[1]. В субкультуру детства попали стихи и песни Игоря Иртеньева, некоторых рок-певцов, «митьков» (питерских художников-поэтов). Типичный герой андерграунда — маргинал, новый «маленький человек» с артистическим отношением к миру. Более всего повлиял на детскую литературу 80—90-х годов, особенно на поэзию, **Олег Евгеньевич Григорьев** (1943—1992); его сборник «***Говорящий ворон***» (1989) задал тон внедидактической игровой поэзии. С его именем связывают развитие полуфольклорного жанра «садистских» стихов, возводя их к единственному раннему стихотворению поэта об электрике Петрове.

Полоса «черного» юмора (заполнившаяся главным образом благодаря **Григорию Бенционовичу Остеру** (род. 1947) с его «***Вредными советами***» и пр.), с одной стороны, поделила детскую литературу на советскую, в которой ничего подобного быть не могло, и постсоветскую. С другой — она служила переходом к темам, прежде табуированным, — насилия, страха. «Ужастики» в стихах и прозе, смешные и по-настоящему жуткие, сделались модным увлечением читателей самых разных возрастов.

Система жанров стремительно менялась, отражая изменения во взрослой литературе. Любовный роман для мамы и такой же — для дочки, детектив для папы и детектив для сына. Происходило дублирование и взаимопроникновение взрослой и детской литератур, путались границы детского и недетского. Так, сказочник Э. Н. Успенский «проводил» XX век публикацией «исторического

---

[1] Андерграунд (*англ.* underground — подземелье, подполье) — понятие, заимствованное из словаря американской культуры второй половины XX века и примененное к неофициальному (или карнавальному, в другой терминологии) искусству 70—80-х годов в СССР. Это синтетическое искусство, объединяющее графику, музыку и литературу, развилось в замкнутых городских сообществах людей творческих профессий.

повествования» «для среднего возраста» (без обязательного в таких случаях уточнения — детского) «Лжедмитрий Второй настоящий» (1999), в котором в самых негативных тонах изобразил царевича Димитрия, его окружение, да и всю историю и культуру Руси времен Смуты. Роман сочетает в себе приметы произведения для взрослых (вплоть до использования абсцентной лексики, хотя и с отточиями) и приметы художественно-познавательного произведения для детей.

Классическая тема «писатель и родина» сделалась предметом споров. Авангардисты и их последователи отвергали «советский патриотизм», образцово воплощенный в михалковской поэзии, однако предложить собственное эстетическое решение этой важной темы они не смогли. Возражали им в основном писатели-реалисты (например, **Алексей Анатольевич Шевченко**, род. 1950).

В конце 90-х годов «игровая литература», сложившаяся на основе авангардизма, достигла пика своего развития, но она все сильнее противоречила постперестроечным настроениям, все больше отставала от хода событий в стране и мире[1]. К тому же в обществе возник культ образования, и большинство родителей и педагогов ждало от детской книги систематически изложенных знаний — в виде разнообразных энциклопедий, а не «бесполезных», с их точки зрения, эксцентричных стихов и сказок.

Острая литературная реакция на первые «перестроечные» перемены состояла в расцвете публицистики и поэзии сатирико-юмористического тона. Слово устное, ораторское наполнило страницы не только взрослых газет и журналов, но и детской периодики, даже персонажи и авторы малышовых изданий заговорили языком трибун, а порой и улиц. При этом детские писатели стремились избавиться от «советизмов» — речевых штампов и клише, накопившихся и растиражированных за несколько десятилетий развития литературы, оттого в литературной речи смешивались элементы публицистики и сниженного разговорного стиля (анекдот, частушка, устная пародия).

Первым шагом к обновлению языка детской книги было обращение к истокам русской речи. Начиная с сентября 1987 года «Мурзилка» печатал рассказы о родном языке А. В. Митяева. Прежде всего автор (и главный редактор журнала) объяснил происхождение и значение слова «родина» (славянский бог *Род*, приднепров-

---

[1] Критик Е. Ермолин, разбирая отношения «отцов» и «детей», т.е. писателей 90-х годов и начала XX века, дал следующую оценку далеко не старым еще «отцам»: «Сократив литературные амбиции, сведя литературное дело к пустой и глупой забаве, недавние калифы на час самозабвенно наслаждались этой редукцией задач творчества, низведением их к самоцельной полудетской игре. <...> В наступившем веке, как оказалось, не до игр. Время взывает к ответственности художника и человека» (*Ермолин Е.* Литература и свобода // Новые писатели. Форум молодых писателей России. — М., 2004. — С. 554).

ский город *Родень, род, родичи* — рядом с отчичами и дедичами — наследниками отцовских и дедовских земель). В том же номере была помещена статья о русской азбуке, о ее составителях — святых братьях Кирилле и Мефодии, первопечатнике Иване Федорове, о красивейшей старинной азбуке Кариона Истомина и Леонтия Бунина.

В целом обстановка в «детском» литературном мире в 1985—1995 годах напоминала оживление начала 60-х. Неслучайно «шестидесятники», хорошо помнившие атмосферу «Юности», «Пионера», «Костра» и «Мурзилки», где они начинали публиковаться, первое время играли роль экспертов и наставников для молодежи. Недаром писатели, пришедшие в детскую литературу в это время, своими кумирами объявили Ю. И. Коваля и Р. П. Погодина.

В «перестроечные» годы в литературе и искусстве преобладал ретроспективный взгляд на действительность. Прошлое занимало умы гораздо больше, чем настоящее и будущее. Разочарование в «перестройке», наступившее во второй половине 90-х годов — с апогеем экономического, социального и военно-политического кризиса, привело к смене вектора. Не прошлое, а будущее, стремительно вторгающееся в настоящее, ломающее даже то, что уцелело в «перестройку», завладело умами. Приметы XXI века — новшества науки, техники, социального устройства, общественных отношений, искусства — вытесняют явления, которые еще десятилетие назад были знаковыми. Категория времени все больше привлекает детских писателей (например, в прозаических сказках Ильи Ильича Шурко «Секундочка», Тима Собакина «Заводной мир» сюжет образует остановка, сбой времени).

Уже не борьба с остатками партийного администрирования в литературе занимает писателей, а противодействие «дикому» торгово-издательскому бизнесу, который обескровил детскую литературу. Возник эффект коммерческой «цензуры», не пропускающей к читателю ничего, что отличается от так называемого «формата» легко продаваемых изданий. Главными заказчиками детских изданий сделались продавцы, хотя их власть пытаются «обуздать» библиотекари, педагоги и просвещенные родители. Возникло понятие «проект»: издательство теперь уже не просто печатает подходящую рукопись, чаще всего заказанную автору, оно еще до получения «литературного продукта» разрабатывает план продвижения книги или книжной серии на рынок. Примеры успешных западных «проектов», таких как романы **Дж. К. Роулинг** о мальчике-волшебнике Гарри Поттере, берут на вооружение российские издатели. Писатели, обладающие талантом и профессионализмом, но маловостребованные «диким» рынком, пишут под «проект» (например, **Дмитрий Александрович Емец** (род. 1974), создавший серию повестей-сказок о девочке-волшебнице Тане Гроттер). Легкость, с какой авторы работают в «формате», только подчеркивает перекос между

потенциалом литературных сил и реальностью изданий. Кроме того, возникает проблема ответственности писателя перед собственным талантом и целым поколением детей. Управление литературно-издательско-торговым процессом — дело новое, оно должно изжить свои недостатки и начать приносить реальную пользу, не только в денежном выражении, но и в социальном, духовном плане.

Перемена угла зрения сказалась и в том, что нормальное развитие юных поколений стало пониматься через воспитание свободной индивидуальности. Сказочник и сценарист **Сергей Георгиевич Георгиев** (род. 1954) даже защитил кандидатскую диссертацию по философии на тему «Становление свободной индивидуальности — на материале современной детской литературы». Одна из важнейших тенденций детской литературы последних десятилетий — утверждение значимости личности и судьбы ребенка в масштабах мировой, космической истории человечества. **Кир Булычев** (1934—2003) продолжил серию фантастических повестей-сказок о героине, завоевавшей популярность еще в советский период, — идеальной девочке из будущего Алисе. **Валерий Михайлович Воскобойников** (род. 1939) создал книгу «Жизнь замечательных детей» (1997) — о детстве выдающихся исторических деятелей (подобные произведения были популярны в начале прошлого века). При этом осталась проблема вписывания героев-индивидуалистов в сюжеты о коллективной жизни, давно ставшие традиционными в русской литературе.

Писатели (как и взрослые) размежевывались по лагерям, но острой борьбы не вели. Разве что Э. Н. Успенский и Г. Б. Остер постоянно упрекали «старую гвардию» по поводу былого притеснения, «старая гвардия» в ответ хранила молчание и продолжала работать. Расходились реалисты и авангардисты, «западники» и «славянофилы», однако все так или иначе внесли свой вклад в развитие детской литературы. Полемика велась довольно вяло, поскольку изменения затронули самую основу культурного мышления: идея борьбы, переосмысленная как идея беспощадного уничтожения, уступала место идее толерантности.

Тихий отказ от идеи борьбы как основы детского произведения нужно датировать еще 60-ми годами, когда героя-борца начал вытеснять герой-созерцатель. Например, Львенок и Черепаха, Ежик и Медвежонок в сказках **Сергея Григорьевича Козлова** (род. 1939) — автора сказки «***Ежик в тумане***» (1967), по которой режиссер Ю. И. Норштейн снял лучшую анимационную ленту всех времен и народов — по итогам века, подведенным международным киножюри.

Обновление детской литературы сопровождалось разрушением канонов изображения, разработанных в советский период. Вместе с канонами отвергались и «серьезные» жанры — школьная повесть, дидактический рассказ, стихи на идеологические темы и т. п.

В начале XXI века стала остро ощущаться их нехватка, раздались голоса против засилья игровой литературы и даже преобладания сказочной условности над всеми другими видами художественной условности. В самом деле, обилие и разнообразие малых литературных форм (анекдоты, короткие рассказы и сказки-миниатюры, дразнилки, обожалки, страшилки, садюшки и др.) не могли удовлетворить потребность в серьезном эпосе и лирической поэзии.

Авангард был особо актуален. В авангардно-андерграундовом стиле создавались произведения детские, полудетские и совершенно взрослые, но в «детских» формах (раннее творчество Д. Пригова и В. Пелевина). Наследие авангардистов начала XX века и обэриутов было воспринято поверхностно, без их философской базы, на уровне общей установки на игру и приемов игры. Отчасти виной тому была запоздалая публикация всего массива русского авангарда. В итоге интересные заявки писателей «перестроечной волны» на новую концепцию детской литературы были реализованы далеко не полностью.

Одно за другим возникали творческие объединения, декларировавшие свои принципы понимания искусства и действительности, повсеместно открывались салоны и клубы. Среди них было и объединение поэтов и прозаиков «Черная курица», сложившееся в конце 1989 года. Его название указывало на «подпольный» план в известной сказке Антония Погорельского. В объединение вошли Владимир Друк, Борис Минаев, Александр Дорофеев, Андрей Усачев, Юрий Нечипоренко, Игорь Иртеньев, Алексей Зайцев, Марина Бородицкая, Марина Москвина, Сергей Седов, Андрей Антонов, Светлана Винокурова, Николай Ламм, Олег Кургузов, Лев Яковлев, а также критик Лола Звонарева. Свой творческий манифест незнаменитые пока авторы опубликовали в журнале «Пионер» № 4 за 1990 год следом за передовицей, посвященной ленинскому юбилею, тем самым перевернув страницу в истории детской литературы. Как и бывает обычно в манифестах, здесь много противоречий, значение которых открылось позже, уже на рубеже веков.

Пусть будет вопящий от счастья, восторженный, обожжённый несправедливостью, презирающий тупое самодовольство взрослых дядь и теть — да! здравствует! такой! человек! который даст двести очков форы манекенным персонажам, еще время от времени встречающимся в литературе.

Пусть будут жалость, печаль, грусть, извечный сюжет о сироте, Том Сойер, Оливер Твист, «Судьба барабанщика», рождественские истории и еще десятки, сотни примеров — совершенно несопоставимых.

Пусть будет и шальная, легкомысленная, со свистом в ушах проза, вольная, немудреная, полоумная — так, побасенки да приколы — проза неги и наслаждения; гуляешь иногда зевакою по улицам и видишь — батюшки-святы, — какого только народу земля не носит — и длинноволосых, и пучеглазых, и ушеострых, и хорькозубых мордоворотов!

Пусть будут доноситься из того «живого» уголка, где «Еж» и «Чиж», голоса Даниила Хармса, Александра Введенского. Николая Олейникова, Юрия Владимирова, а вместе с ними игра, парадокс, мрачноватые закоулки непредсказуемой повседневности, приключения души!

Пусть будут поток сознания и импрессионизм, философская притча и сюрреализм — они помогут нам честно рассказать об усложнившемся, запутанном мире, в котором мы живем.

<...>

Пусть будут перепутанные «должен», «надо», «хорошо», «плохо», «нельзя» и т.п. — настоящая литература перемешивает, переворачивает их, смеется над ними, чтобы дать возможность самим учиться переживать непосредственный опыт на огромном поле воображения, кстати, умение разучиваться не менее важно, чем умение учиться.

В 1990 году вышел альманах объединения «Ку-ка-ре-ку», в котором художественные произведения сочетались с «перестроечной» публицистикой. И все-таки уход от социально значимых тем и серьезных жанров, отказ от этических координат, хотя бы и на словах, не позволил «Черной курице» по-настоящему лидировать в литературном процессе. Однако она сыграла важную роль в разработке новых форм и языка детской литературы при игнорировании идеологии и застарелой дидактики.

Изменения в детской литературе были заметные, но революции не произошло. Новаторам не удалось переориентировать большинство родителей и детей на чтение авангардистской литературы. Читатели разных возрастов проявили в целом сильнейший консерватизм; издания советской классики пользовались бóльшим спросом, чем издания современных авторов, впрочем, малотиражные и немногочисленные.

Однако детская литература получила мощный заряд эксцентрики. Среди героев на первый план вышел чудак, он проник даже в школьные учебники. Наряду с обычными учебниками государственное издательство «Просвещение» выпустило сборники «Всё наоборот: Небылицы и нелепицы в стихах» (1992, составитель Г.М.Кружков), «Чудаки» (1994, составитель и автор В.А.Левин).

Повлияло на детскую литературу и художественное направление, имевшее глобальный, всемирный охват, — постмодернизм (переходная фаза от модернизма, возникшего на рубеже XIX—XX веков, к идеям XXI века).

Постмодернизм, завершающий в начале XXI века свое развитие, нельзя считать «плохим» или «вредным» явлением, как и всякое литературное направление. Постмодернисты подвергли критике модель мира и человека, в которой основную роль играют бинарные оппозиции: истинно — ложно, хорошо — плохо. Они показали, что человечество не может существовать исключительно между двумя полюсами. Бинарное мышление ведет к утверждению борьбы как ведущей идеи человеческой жизни, тогда как

многополюсное мышление выдвигает идею толерантности. В литературе для детей постмодернистские черты смягчены самими законами этой литературы, прежде всего, законом оптимизма.

Материалом для построения художественной системы постмодернизма, в частности, послужило творчество английского поэта-математика Л. Кэрролла, относящееся к 1870-м годам. В России 1990-х годов оно было востребовано как никогда раньше. В 1991 году была переведена **Григорием Марковичем Кружковым** (род. 1945) и издана поэма **Л. Кэрролла «*Охота на Снарка*»**. Хотя Кэрролл посвятил поэму девочке Гертруде Чатауэй, это произведение всегда считалось слишком философичным для детского чтения, слишком неопределенным по смыслу. Исследователи и критики выдвигали разные версии смысла. Переводчик, автор многих стихов для детей, увидел в абсурдной поэме «математическую модель человеческой жизни и поведения, допускающую множество разнообразных подстановок». Снарк — то ли животное, то ли глупец-обыватель, то ли неопасный, то ли, наоборот, — воплощенный ужас, если он не сам по себе Снарк, а его разновидность Буджум — еще более загадочный персонаж:

Он учил меня так, — не смутился Дохляк,
— Если Снарк — просто Снарк, без подвоха,
Его можно тушить, и в бульон покрошить,
И подать с овощами неплохо.

Ты с умом и со свечкой к нему подступай,
С упованьем и крепкой дубиной,
Понижением акций ему угрожай
И пленяй процветанья картиной...

Идея «подстановки» лежит в основе так называемого образа-симулякра — понятия постмодернистской литературы. Обычный художественный образ разворачивает свое значение по заданному автором вектору нравственно-эстетической идеи. Симулякр — обманка: автор предлагает лишь «оболочку» образа — имя, портретные детали и т. п., а читатель сам определяет (или не определяет вовсе) содержание.

Разумеется, ни о какой цельности этической концепции речь не идет, если мы имеем дело с образцом постмодернистской литературы. Именно этим свойством объясняется игнорирование постмодернистских произведений в контролируемом детском чтении. Реальная ниша для постмодернистов — так называемое «свободное» чтение: в изданиях для отдыха и развлечения детей и подростков.

Обновление детской литературы сопровождалось развитием критики, в том числе писательской. Полемические статьи в газетной периодике публикуют Святослав Владимирович Сахарнов, **Лев Григорьевич Яковлев** (род. 1954). Появились книги известных дет-

ских писателей о секретах литературного творчества. Поэт **Михаил Давидович Яснов** (род. 1946) создал небольшую, но емкую книгу «Детская поэзия в саду и дома» (2003). На опыте собственном и знакомых писателей он объяснил, почему в хорошей детской книжке «не обойтись без ЦВЕТНЫХ звуков и БОЛЬШИХ букв». Прозаик **Марина Львовна Москвина** (род. 1954) написала большую книгу «Учись видеть. Уроки творческих взлетов» (2005). Особенно важно автору было передать атмосферу творческих семинаров ее наставников — Якова Акима, Юрия Коваля, Юрия Сотника, представить разных людей, обладавших даром будить художнический порыв в других людях. Подобный семинар ведет сама М. Л. Москвина вместе с поэтом и переводчиком **Мариной Яковлевной Бородицкой** (род. 1954). Приведем фрагмент из рассказа «Третий венчик» участницы этого семинара **Юлии Говоровой**, писательницы молодой, но уже сложившейся, с собственным стилем:

Весной она (деревенская тетя Маша. — *И. А.*) в синем полупальто и вязаной шапочке распределяет по огороду овощи, как полководец Кутузов войска: на флангах — огурчики, на переднем плане — картошка, в тылу — капуста и кабачки... Семена, как новобранцы, в мисочке отобраны, укрыты мхом.

У меня ладонь как ладонь, обычная, рядовая. А у тети Маши не просто ладонь — пясточка, в ней особая сила, чего ни коснется — все прорастает.

Торкнул семечки в землю — надо через грядку поцеловаться, чтобы огурцы были сладкие.

Игра со словом, традиционная в России форма творчества для детей, вновь, как в 20-е годы, обрела лингвистический характер. **Людмила Стефановна Петрушевская** (род. 1938), публиковавшая в газетах свои заумно-лингвистические сказки (***«Пуськи Бятые»*** и др.), произвела большое впечатление и на детей, и на взрослых. Ее тексты некоторые читатели цитировали наизусть:

Сяпала калуша с калушатами по напушке и увазила Бутявку, и волит:
— Калушата, калушаточки, Бутявка!
Калушата присяпали и бутявку стрямкали. И подудонились.
А Калуша волит:
— Оёё, оёё! Бутявка-то некузявая!
Калушата Бутявку вычучили.
Бутявка вздребезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

«Филологический юмор» — черта поэзии М. Д. Яснова (сборники «Носомот с бегерогом», 1991; «В гостях у Свинозавра», 1996, «Чудетство», 1999), а также поэтов Тима Собакина и Дмитрия Авалиани (его палиндромы-перевёртни вошли во многие издания). Явная связь подобных игр с лингвопоэтическими экспериментами, развернувшимися в первой трети XX века, указывает на главный ориентир стилевых изменений детской литературы в целом.

Поэзия для детей во второй половине 80-х — начале XXI века развивается в основном по игровой модели, заданной в Серебряном веке и 20—30-х годах. В этой модели главным принципом была игра со словом. К примеру, Тим Собакин взял слово «бегемот» и написал цикл произведений в прозе и стихах, в том числе и с применением изощренной стиховой техники, впрочем, травестированной, юмористически сниженной. Его фигурное стихотворение «Квадратный бегемот (Урок чтения задом-наперед)» (1990) пародирует формалистические изыски поэзии для взрослых и превращает скучный урбанистический пейзаж в смешной портрет:

ВОТКВАДРАТНЫЙБЕГЕМОТ
О О
Т М
К Е
В Г
А Е
Д Б
Р Й
А Ы
Т Н
Н Т
Ы А
Й Р
Б Д
Е А
Г В
Е К
М Т
О О
ТОМЕГЕБЙЫНТАРДАВКТОВ

а с виду и не скажешь
что квадратный
на вид-то он
вполне прямоугольный

Новые тенденции поэзии, как и всей детской литературы, — в снятии табу с ряда тем и в развитии их на основе естественно сложившихся традиций современного детского фольклора. Например, оказалось возможно гротескно-сатирическое изображение учителей. **Артур Александрович Гиваргизов** (род. 1965), учитель музыки, пишет рассказы, сказки и стихи, используя залежи «школьного» юмора и сатиры, а также традиции «сатириконцев» — поэтов начала XX века, к которым принадлежал и Саша Черный. Его стихотворение «В первый класс» звучит вызовом и детям, и взрослым:

К рубашке белой прижимает
Букет малиновый, к груди.
Идёшь ты в школу?
Ну, иди.
Давай, давай, не упади.
Недавно ползал ты по полу
И делал сальто на диване,
Скакал на стуле...

В школу!!! В школу!!!
За парту!!!
Смирно!!!
К Марь Иванне!!!
Она у входа.
Та, что в каске,
В солдатских туфлях по колено,
Что машет в воздухе указкой,
Похожей больше на полено.

Достается и детям от поэтов, высмеивающих и их самих, и «методические» произведения для их развития. Поэт-эксцентрик, скрывающийся под псевдонимом **Бонифаций**, предлагает образцы учебно-игровых стихов («Зелень. / Козе лень») и одновременно смеется над подделками под игровые стихи и искусственно выращенными стихотворцами:

К этому стишочку
Сочини-ка сам
Следующую строчку:
.....
<...>

Ну, еще разочек:
.....
Плачу я в платочек!
Просто гений ты!

Недостаток лиризма в игровых и сатирических стихах отчасти восполняется творчеством поэтов старшего поколения. В периодике и сборниках, наряду с новыми стихами, печатаются мастера, чей стиль сложился несколько десятилетий назад. **Игорь Александрович Мазнин** (род. 1938) до тонкостей освоил труднейший жанр лирической поэзии для малышей, в которой так не просто сочетать индивидуальное чувствование и народно-песенное начало. Приведем его загадку «Заря утром и вечером» (1998):

Упала лента алая
В луга за край села,
Весь день её искала я,
Да так и не нашла...

Но лишь вокруг
Сгустилась тьма,
Как лента вдруг
Нашлась сама!

Лиризм стихов **Виктора Владимировича Лунина** (род. 1945) чаще всего возникает с мотивом едва заметного перевоплощения, что позволяет прочувствовать и понять нечто важное, соприкасающееся с далеким пока миром взрослых переживаний. Как в стихотворении «О чем грустят кораблики», в котором развивается классический мотив, звучащий в стихах Хармса, Маршака, Токмаковой:

О чём грустят кораблики
От суши вдалеке?
Грустят, грустят кораблики
О мели на реке.

Где можно на минуточку
Присесть и отдохнуть
И где совсем ничуточки
Не страшно утонуть.

В. В. Лунин обратился к классическому наследию русской музыкальной культуры, написав цикл лирических миниатюр к «Детскому альбому» П. И. Чайковского.

В творчестве современных поэтов отчетливо просматриваются самые дальние истоки русской лирической поэзии для детей — от поэтов державинско-карамзинской эпохи. Так, **С. Г. Козлов** передает очарование деревенской жизни, подобно жизнелюбцу Г. Р. Державину, некогда воспевшему усадебную «жизнь званскую». Их сближает общий символ натурофилософской поэзии — кузнечик:

А кузнечик маленький
На скрипице играл,
Будто всем по горсточке
Счастье раздавал.

С. Г. Козлов, пожалуй, самый философичный из современных детских лириков. Из его стихов и сказок вытекает идея, по Ф. М. Достоевскому, — возлюбить жизнь прежде смысла ее. Образы природы для поэта есть вместе с тем и образы букв, слов. И наоборот, книга для него — родной пейзаж из прихотливо-упорядоченно расставленных букв, некая пространственная реальность, полная жизни и великого смысла. В маленькой поэме ***«В ясный день осенний»*** (1980-е) муравей ходит по книге поэта:

И пошёл по строчке,
По снегу скользя,
Будто к водокачке,
К старой букве «Я».

А книга лежит на коленях человека, сидящего на крыльце и смотрящего то ли в книгу, то ли вдаль, книжные строчки и пейзаж становятся едины. Мир есть книга, но и книга — мир: так возвращается старинное понимание связи природы и культуры:

В поле
Через речку
Хрупкие мосты;
Набраны курсивом
Голые кусты.

<...>
И с крыльца уходишь,
Словно муравей,
Натянув рукою
Шапку до бровей.

Благодаря соседству в активном поле детской литературы поэтов «хороших и разных» (по выражению Маяковского), эксцентриков и лириков, «шестидесятников» и «новых» расширяются воз-

можности поэтического языка, делаются доступны для выражения все более сложные темы.

Беллетристическая проза для детей и о детях за последние десятилетия приняла направление идеологического полилога, в рамках которого вырабатывается современное понимание культуры детства и изыскиваются пути решения проблем детей в мире взрослых.

Настоящее потрясение пережили читатели, познакомившись в 1987 году с повестью **Анатолия Ивановича Приставкина** (род. 1931) «***Ночевала тучка золотая***», рукопись которой пролежала с 1981 года. Теперь эта повесть включена во многие школьные программы. Испытания, выпавшие на долю беспризорников, сирот и детдомовцев в годы войны, писатель знает по собственной судьбе, и потому его художественные обобщения исторически, психологически точны. Приставкин окончательно сформировал литературную традицию, в русле которой разрабатываются представления о детях — участниках, героях и жертвах глобальных цивилизационных процессов. Как правило, это проза жестокого, даже шокирующего реализма. В западной литературе данный процесс начался с публикации в 1954 году романа У. Голдинга «Повелитель мух»; в СССР имя Голдинга, в дальнейшем Нобелевского лауреата, было хорошо известно с 60-х годов. Его роман-робинзонада о мальчиках из престижной английской школы, выстроивших на острове общество насилия и варварства, заставил советских писателей иначе взглянуть на литературу гайдаровского направления, в которой воспевался детский коллектив. Примерами такой литературы могут служить повести В. А. Осеевой рубежа 40—50-х годов о пионерском отряде Трубачева.

Владимир Карпович Железников (род. 1925), создавший в 1961 году образ бесконечно доброго мальчика («Чудак из шестого "Б"»), в 1974 году переосмыслил этот образ — сделал своего героя более закрытым, защищенным, а в детской среде подчеркнул агрессию («Жизнь и приключения чудака»), далее в 70-х он развил найденные идеи в вариантах повести «Чучело», а в начале нового века была написана повесть «Чучело-2». Писатель долго и трудно искал подход к теме детской жестокости и самозащиты.

Иной подход к проблеме противоречий между ребенком и обществом — в творчестве **В. П. Крапивина**. Писатель также начал творческий путь в 60-х годах с изображения детей и подростков, способных победить внешнее зло, но к концу века пришел к сюжетам куда более мрачным. «***Взрыв Генерального штаба***» (1998) — фантастическая повесть о юном разведчике, узнавшем причину войн: «...им так удобнее! Войны по плану, по заказу! Чтобы каждому хватило побед и наград... Генералы же не могут без войны!». Только фантастическая условность позволяет автору избежать трагической развязки истории о детском подвиге.

Поэт **Г. В. Сапгир** в сугубо взрослых рассказах «Тимур и ее команда» и «Юные читатели» (сборник «Человек с золотыми подмышками», 1991) изобразил морально-психическое уродование детей, встретившихся со злым человеком или с дурной книгой. Железников, Крапивин, Сапгир разными путями приходили к идее гибели детского мира, рассеивая последние иллюзии взрослых.

Состояние и поведение детей трактуется писателями как индикатор кризиса европоцентристской, печатно-техногенной цивилизации. Даже семья не может служить ребенку надежным убежищем, поскольку она сама не защищена от противоречий глобализма. Семейно-родовая модель детского существования стремительно разрушается. Этот процесс — в центре внимания **Альберта Анатольевича Лиханова** (род. 1935). Множество его романов, повестей и рассказов о детстве в совокупности представляют историю детства в России начиная с 40-х годов. По оценке писателя, в сравнении с военным и послевоенным временем положение детей ухудшилось до значения катастрофы. На самом рубеже веков выходят лихановские романы с трагическими сюжетами: «Никто» — о судьбе подростка-сироты, выпускника дома-интерната, «Сломанная кукла» — о девочке из семьи «новых русских». Детство в смертельной опасности на всем пространстве нашего социума, уповать остается на пробуждение в людях религиозного чувства, стыда и совести, недаром «Сломанная кукла» заканчивается молитвенным обращением повествователя: «О, Владычица Небесная, пресвятая Богородица, сохрани России ее детей».

Вместе с тем тема дружной семьи сделалась более актуальной, чем тема жизни детей в коллективе. Бурно развивается «отцовская» проза, в основном рассказы; она отвечает традициям русской литературы, но отличается бóльшим доверием к юному читателю. Б. Минаев, А. Кургузов, Ю. Нечипоренко, А. Торопцев обратились к своему былому мальчишеству, чтобы поговорить с нынешними мальчишками и преодолеть увеличившийся на переломе эпох разрыв в мировосприятии «отцов и детей». Они предпочли вести диалог на языке юмора и сочувствующей иронии.

Наиболее ценные достижения оказались в русле традиций художественного психологизма, восходящих к творчеству Гайдара, Драгунского, Голявкина, Сотника. Личное, автобиографическое изображается в единстве с общим, поколенческим. В личности и поступках героя с помощью приемов типизации и индивидуализации дан портрет поколения, каким он видится на значительном временном удалении.

Борис Дорианович Минаев (род. 1959) в рассказе ***«Плюшевая война»*** (как и в других рассказах, писавшихся в течение четверти века и вошедших в сборник «Детство Левы», 2001) восстанавливает и исследует внутренний мир того мальчика, каким сам был

когда-то, и московскую атмосферу начала 60-х годов. Болезненные мысли вызывает едва ли не каждый случай или занятие. Ребенок, когда-то с азартом игравший в войну со своим игрушечным зверинцем, был «властолюбивый и жестокий тиран», губивший одного за другим своих преданных любимцев:

Зачем я заставлял их проливать кровь? Почему не играл с ними в больницу, путешествие или школу? Почему не поженил их?

...Но несмотря на все это, они любили меня. Просто любили, как умеют любить звери.

Такое у них было плюшевое мужество: любить, даже если тебе очень плохо.

Ответ на вопрос кроется в городской и домашней атмосфере рубежа 50-60-х годов, сохранявшей остатки военных ощущений.

Александр Петрович Торопцев (род. 1949) в рассказах о детстве в подмосковном Домодедове вспоминает атмосферу 60—70-х годов — новостройки, работающие родители и сверстники, на опасной свободе осваивающие мир, совершающие тайные «подвиги» и «преступления». В рассказе ***«Почему не взлетел самолет»*** второклассник Славка любит совершать испытательные полеты на самолетах у себя в квартире:

Он проводил бабушку, закрыл дверь на щеколду (мама на работе была), посмотрел в «низкий глазок», дождался, когда захлопнется лифтовая дверь, пошел на аэродром, забрался в самолет, сел перед пультом (перед газовой плитой), взял штурвал (крышку от кастрюли, в которой лежали бабушкины пирожки, ватрушки, плюшки), положил штурвал на колени, задумался, прогоняя в уме программу полета.

Славкины друзья уже вовсю «летают» со второго этажа строящегося дома в песок — очень красиво и без видимого страха, и мальчик заставляет себя пройти трудное испытание:

Бежал он шесть шагов, удачно оттолкнулся, почувствовал легкий удар где-то внутри, в том месте, где мама зимой ставила ему горчичники, не успел сообразить, что летит, что ему — нет, не хорошо, но страшно! как ноги полусогнутые (сами согнулись, он и не вспомнил о них), жестко воткнулись в мягкий с виду песок.

Интонация рассказчика скорее серьезна, чем юмористична. Торопцев готов поддержать, «подстраховать» своего героя, но отнюдь не отвадить его от подобных испытаний.

Юрий Дмитриевич Нечипоренко (род. 1956) в своих рассказах обычно придерживается иронико-юмористического тона. В рассказе «Шипка» речь идет о первом опыте курения двух друзей — на чердаке туалета. Смешивая в восприятии читателей запахи и смеясь над героями, автор выполняет дидактическую задачу без какого-либо насилия над собственной памятью детства и взрослым пони-

манием проблемы (сравним с чеховским рассказом о том, как папа с трудом заставил сына «навсегда» отказаться от сигарет).

Постоянные герои рассказов **Олега Флавьевича Кургузова** (1959—2001) из сборника «Наш кот — инопланетятин» (2001) напоминают дружную семью в «Денискиных рассказах» Драгунского: такие же смешные и любящие, чуткие и деятельные. Отличие же кроется в том, что Кургузов свободно смешивал реальное и фантастически-условное, свободно переходил с языка бытового рассказа на язык притчи. Так, в рассказе «***Слова в море***» мальчик рисует на прибрежном песке большими буквами: «МАМА + ПАПА + Я = ЛЮБОВЬ», но большая волна смывает формулу семейной гармонии, к огорчению мальчика и мамы. Папа же находит утешение, возвращая переживание счастья:

— Ты не знаешь, зачем огурцы засаливают в банке?

— Чтобы они сохранились на зиму, — сказал я.

— Вот и твои слова в море сохраняются лучше, чем на берегу, — объяснил папа. — Ведь море соленое.

А потом мы плыли по волнам на пароходе. И я искал в море свои слова. Хорошо ли они просолились?

Наряду с «отцовскими» рассказами встречаются, хотя реже, рассказы от имени мам, когда-то бывших обычными девчонками, — например, **Татьяны Геннадьевны Рик**.

В прозе заметнее, чем в поэзии, осуществляется гендерный подход и к героям, и к формам произведений, которые условно делятся по мальчишеско-девчоночьему предпочтению книжных интересов. Гендерный подход активно разрабатывает **Тамара Шамильевна Крюкова** (род. 1953) в своих сказках и повестях. Это особенность развития детской литературы на современном этапе.

«Женская» беллетристика подчас оказывается смелее по своим идеям, нежели проза писателей-мужчин. **М.Л. Москвина** усомнилась в основе основ современного культурного сознания — в ценности письменной культуры. В ее сказке «***Ракушка***», вошедшей в сборник «Увеличительное стекло» (1990), сталкиваются герои-антиподы. Тушканчик, побывавший на море и узнавший от дедушки, как слушать «ШУМ МОРЯ» вдали от него, пребывает в уверенности, что море и осталось в ракушке, привезенной оттуда. А Дикобраз, доверяющий только своей «большой тетради в клеточку», не может признать моря, даже когда невесть откуда появляется чайка и на его тетрадку каплет с ее крыльев вода. Цельность сознания героя «естественного», «дикаря» признается писательницей более высоким, творческим по своей сути состоянием, нежели расщепленное сознание героя «цивилизованного», воспитанного книгой. Противоречие между творческой свободой и информационным «рабством» снимается в финале: Тушканчик научит Дикобраза слушать «ШУМ МОРЯ» вдали от него.

Валерий Михайлович Роньшин (род. 1958), ставший известным благодаря сборникам «Здравствуйте, господин Хармс» (1993) и «Сказки кота ученого» (1994), во второй половине 90-х годов написал для детей ряд иронических детективов. Однако в ***«Сказке про дождик, радугу, шарик и страшную черную тетрадку»*** (2004) возразил любителям депрессивной, «черной» литературы, эксплуатирующих жанр «страшилок». Его герой Шеврикукин прячет в свою страшную тетрадку все красивое и счастливое, что попадается ему, — красный шарик, девочкин смех, теплый летний дождик с радугой... Герой-повествователь спасает мир:

А противного Шеврикукина я засунул в черную тетрадку и выкинул на помойку. Так что если вы случайно найдете эту тетрадку, ни в коем случае не открывайте ее. Пусть Шеврикукин посидит там немножко и подумает о своем поведении.

Писатели, придя к отрицанию «черной» литературы, нашли новые темы для выражения гармонии мира, взрослого и ребенка. Любопытно, как трактуется тема любви и смерти — на грани взрослого и детского понимания, при снятии экзистенциального драматизма, присущего решению этих тем в общей литературе. К примеру, **Михаил Юрьевич Есеновский** (род. 1960) пишет рассказ ***«Дочки-матери»*** (1998), эксцентрика здесь служит приемом для выражения всечеловеческой игры:

Все началось с того, что Таня Лукова, кусая белый налив, подсела к Коле Ковшову и тихо сказала:

— Давай мы с тобой были родители. Дам тогда откусить.

Коля откусил, и они родили Виктора. А Пашка со Светкой Губкиной родили двойню: Пудина Толю и Мишу Гуревича в драных штанах. Толя Пудин и Миша Гуревич не сговорились, и оба подряд родили Ваню Сидорчука, вундеркинда. А Ваня с Леночкой Курашовой ухитрились родить Петьку Туфлева, этого головореза. Жухала Петька Туфлев со Светкой, своей прабабушкой, родили Димку, Женю, Лару, Олю и Саню, тогда помногу не запрещалось. Саня не захотел и родился у Вани с Леночкой вместо Петьки, а сам родил Тоню Семину и Кончевского. Стас Кончевский родил свою младшую сестренку Риммулю и Юрку Кима из новых домов, а Юрка и Лида Швец родили меня.

Мне теперь тоже пора родить, а осталась только Лена Уварова. Она для жены, только рожать больше некого. Но мы все равно кого-нибудь с ней родим. Хотя бы ту краснощекую девочку на качелях.

Сейчас мы с ней познакомимся, и она родится.

Сергей Анатольевич Седов (род. 1924) в миниатюре из цикла ***«Сказки несовершенного времени»*** (2004), отталкиваясь, скорее всего, от опыта Ю. Коваля в его «Полынных сказках» и фольклорной традиции детских «страшилок», балансируя на грани дидактики и притчевой неоднозначности, описывает цветы на поляне:

...В общем все было хорошо. Иногда только приходила Смерть. Ее тень носилась по поляне и забирала самых лучших. Цветы затаивали дыхание и думали:

— Только не меня! Только не меня!

Наконец откуда-то раздавался громкий голос:

— Машенька! Машенька! — ты где?

И Смерть убегала... А тот голос говорил:

— Вот молодец! Какой замечательный букет!..

Некоторое время цветы молчали потрясенные. Потом начинали шелестеть листочками:

— Слышали, Смерть опять сменила имя! Вчера еще звалась Людочкой. А позавчера, помните, Кирой Семеновной.

Горчащая ирония — далеко не единственная интонация для передачи важнейших для сознания детей и взрослых переживаний. Например, страх войны снимается в безоглядной фантазии и игре до победного конца, как в цикле сказок «***Елки-палки: Фельдмаршал Пулькин!***» (1997) С. Г. Георгиева. Этот неизменно серьезный фельдмаршал находчив, как Мюнхгаузен, и непобедим, как Суворов. В одной из сказок его бравые солдаты штурмуют Леденцбург — «крепостенку», сложенную из прочнейших леденцов. Слизать общими усилиями дыру в стене не удалось, и только появление среди штурмующих любимого фельдмаршала со «здоровенным таким кипящим чайником» привело к победе: «Крепость растаяла в мгновение ока!» «Потрясенные необыкновенной воинской смекалкой фельдмаршала Пулькина, все мы, и пленный неприятель в том числе, уселись кружком попить чай с леденцами. Вот что!»

Историческая литература стала еще более актуальной. Однако внимание писателей было посвящено в основном древней истории — XIX и, особенно, XX век редко выбирались для отображения. Помимо новой для читателей истории Церкви, неразрывно связанной с российской историей, развивается военно-историческая литература для детей. С середины 90-х годов выходит ряд произведений А. П. Торопцева. Школьникам среднего возраста адресована его серия «***Книги битв***», в которой писатель собрал батальные сюжеты от Древнего Египта и Византии до имперских войн Европы и России XVIII — начала XX века, объективно и доступно изложил современное представление о завоевателях, составил энциклопедии о том, что более всего интересует детей, — кто такие мамлюки и сельджуки, как и зачем возводились замки и крепости, как проявляли героизм и доблесть древние воины. Несколько изданий в самом начале века выдержал цикл исторических рассказов А. П. Торопцева «***Киевская Русь***»: и эти рассказы адресованы средним школьникам, но можно выбрать рассказы и для детей помладше. В книгу «***400 знаменитых имен и событий из всеобщей и отечественной истории для***

школьников (2000) А. П. Торопцев включил и свои рассказы, и рассказы авторов, получивших признание еще в 70—80-е годы: С. П. Алексеева, В. Н. Балязина, А. И. Немировского. Охват времени в книге огромен — это четыре тысячелетия. Здесь также можно найти произведения, подходящие для детей, не знакомых еще со школьным курсом истории.

И все-таки историческая литература для детей младшего школьного возраста остается в рамках познавательных, тогда как для детей не менее важно художественное воплощение образов прошлого. К тому же ощущается нехватка произведений, в которых бы детям объяснялась история Отечества XX века.

Последний из названных недостатков отчасти был восполнен благодаря публикациям архивов. Уникальные произведения — дневники и сочинения-мемуары юных свидетелей исторических событий — обладают большой силой эмоционального воздействия. Например, в «Дневнике 13-летнего эмигранта», опубликованном в 2003 году. Николай Оболенский описал 1919 год и путь своей семьи в эмиграцию. Уже упоминалось о публикации в 1997 году архива воспоминаний детей-эмигрантов о революционной России. Московская школьница-подросток **Нина Луговская** в своем подробном дневнике за 1932—1937 годы, вышедшем под названием «Хочу жить...» в 2004 году, анализировала текущую жизнь с такой острой проницательностью, которая ничуть не уступает позднейшему научному и публицистическому анализу этого периода. Вот один из многочисленных возгласов Нины:

> Вчера Ю. И. (любимая учительница девочки и ее одноклассников. — *И. А.*) делала нашей группе доклад о Ленине и коснулась, конечно, нашего строительства. Как мне больно было слышать это бессовестное вранье из уст боготворимой женщины. Пусть врет учитель обществоведения, но она, со своей манерой искренне увлекаться, и так врать! И кому врать? Детям, которые не верят, которые про себя молча улыбаются и говорят: «Врешь. Врешь!»

Мемуарно-дневниковая проза детей ясно показывает уровень глубины, на которой следует вести диалог с современными детьми о вопросах истории и морали, трудных и для взрослых.

Новый этап истории русской культуры детства ознаменовался прекращением принудительной атеизации сменяющихся поколений и возвращением к религиозно-духовным истокам общественного устройства и воспитания детей.

Религиозно-просветительская литература для детей — характерное явление эпохи, когда Россия готовилась встретить тысячелетие принятия христианства, а весь мир подводил итоги двух тысячелетий, прошедших от Рождества Христова.

Началось все с переиздания в 1990 году «Моей первой Священной истории» православного священника П. Н. Воздвиженского —

переложения для детей Нового Завета, которое было создано накануне XX века. Написанное легким слогом, ясными словами, с верою в Бога и с доверием к детям, это произведение до сих пор остается одним из лучших примеров труднейшего жанра — адаптированного переложения Библии.

В ведущих журналах в 1991 году были опубликованы произведения, излагающие для детей и подростков новозаветный сюжет. В «Костре» печаталось ***«Учение Христа, изложенное для детей»*** **Л. Н. Толстого** — произведение, в свое время решительно отвергнутое Православной церковью из-за устранения в нем всего чудесного и мистического (писателя в конце концов ждало отлучение). В «Пионере» публиковалось сочинение для младшего возраста ***«Свет миру»*** священника **Александра Меня** (1935—1990). Это переложение адресовано детям, растущим в нерелигиозных семьях. Автор не только знакомит современных читателей с новозаветным преданием, разъясняет понятия «Создатель», «молитва», «вера», «религия», но и указывает на знаки христианской культуры в окружающем мире. Мень снимает противоречие между научными и религиозными воззрениями. Для этого он обратился к авторитету Ломоносова, передав его мысль следующим образом: «Создатель дал людям две книги. Одна книга — это ПРИРОДА, в которой проявилась Его сила и мудрость. Другая — БИБЛИЯ, написанная с Его помощью мудрыми людьми. В ней открыта Его воля». В финале произведения писатель подчеркнул роль апостольского служения в распространении учения Иисуса Христа среди народов планеты: «Первых учеников Христа Спасителя было всего двенадцать человек. Сегодня перед Его именем склоняется почти полтора миллиарда жителей нашей планеты. Евангелие несет им слово добра и милосердия, веры и радости».

Общество охватило желание перечитать русскую литературу в поисках лучших произведений на религиозные темы. Были переизданы дореволюционные книги «Святочные рассказы» (1991), «Рождественская елка» (1993), «Рождественская звезда» (1995). Появилось множество новых изданий для чтения взрослых и детей. Среди них «Антология святочного рассказа» (1988) и сборник «Петербургский святочный рассказ» (1991), составленные Е. В. Душечкиной, книга «Рождественские истории. Самые разные художники — самым хорошим детям» (1991). Два сборника составила С. Ф. Дмитриенко: «Святочные истории» (1992) и «Светлое Воскресение» (1994); М. Письменный подготовил сборник «Вифлеемская звезда. Рождество и Пасха в стихах и прозе» (1993). В двух томах вышел «Рождественский подарок» (1995, сост. Е. Стрельцова), а также «Большая книга Рождества» (2000, сост. Н. Будур и И. Панкеев).

Однако дореволюционной литературы было недостаточно. От современников ждали новых произведений. Наибольший отклик

получило творчество **Георгия Николаевича Юдина** (род. 1947). Будучи прежде всего художником, он воплотил религиозно-просветительскую тему в синкретической форме — книгах, написанных и оформленных им самим. Первым шагом было создание «***Букваренка***» — книги для дошкольников, построенной как мир знания, игры и художнического воображения. Следующая книга — «***Птица Сирин и всадник на белом коне***» — адресована уже младшим школьникам. Главный герой — Егорий-мастер, художник, современник Ивана Грозного. Он рисует и Сирина — птицу языческих мифов, и Всадника на белом коне — христианского святого. Автору книги было важно показать путь русского искусства — от страха к преодолению зла через обращение к христианскому образу. В книге «***Муромское чудо***» собраны переложения сказаний и легенд о святых, живших на Муромской земле, — о богатыре Илье Муромце, супругах Петре и Февронии. Не пытаясь стилизовать язык древних памятников, Юдин передает колорит эпохи не только с помощью рисунков, но и с помощью речевых средств. Интонация повествования постоянно меняется, есть и юмор, и мягкая ирония. «***Свеча неугасимая***» (2003) — повесть о Сергии Радонежском, небесном заступнике России. В конце книги приведена молитва преподобному отцу Сергию Чудотворцу, даны рассказы о строительстве Троице-Сергиевского собора — будущей лавры, об иконе Рублева «Троица», написанной в «похвалу» чудотворцу, о чудесах и исцелениях, связанных с именем святого.

Еще одна книга, созданная писателем и художником, — историческая повесть о Георгии Победоносце «***Смиренный воин***» (2002) — из истории первохристиан. Она в большей степени подойдет детям среднего школьного возраста.

Произведения Юдина — не сказки, а именно повести — в том значении жанра, которое было определено в Средние века: здесь историческое, реальное легко переходит в чудесное. В процессе работы Юдин пришел к пониманию требований к современной просветительской книге для детей: «...Мы будем делать книгу не учебную, а какую-то совершенно иную — своеобразный мостик между культурой мирской и духовной. <...> Эти книги должны светиться в темноте, потому что, написанные равнодушно, сухо, эти книги вызовут отторжение от веры, от религии и не принесут им пользы. А самым главным в этих книгах должно быть ощущение, что дети не брошены, что они ведомы, о них заботятся. Эти книги должны источать надежду, доброту».

В 1991 году заново издается книга, полюбившаяся русским читателям еще Серебряного века, — «***Легенды о Христе***» **Сельмы Лагерлёф**. Шведская писательница нашла равновесие между авторским вымыслом и новозаветным и апокрифическим преданием, ее переложение до сих пор является одним из лучших. В 1997 году впервые выходит на русском языке «***Рождественская мистерия***»

(или «Тайна старого календаря») **Юстейна Гордера**, норвежского детского писателя и философа, нашего современника. Работа над мистерией-сказкой шла одновременно с возобновлением просветительских публикаций в России. Ее сюжетно-композиционное строение очень сложно и вместе с тем увлекательно — как последовательное узнавание тайны. Мальчику Иоакиму дарят рождественский календарь с двадцатью четырьмя окошечками. Их нужно открывать день за днем до Рождества. В каждом окошечке обнаруживается загадочная картинка и листочек, где записаны приключения девочки, которая в 1948 году совершает чудесное путешествие из магазина игрушек в родном городе через многие страны в Вифлеем. При этом она движется из настоящего в далекое прошлое; к ней присоединяется все больше спутников — ангелы, волхвы, пастухи, цари, овцы. Построение мистерии таково, что произведение трансформируется то в рождественский календарь, то в «стопку блинов» — географических карт разных столетий, то в «кинематограф».

Книги из серии «Твое святое имя» — произведения Георгия Юдина, Натальи Алеевой, Александра Ананичева и других писателей посвящены русским святым, чьими именами называют детей.

Пример русских и зарубежных писателей, создавших целую библиотеку на основе христианского календаря, послужил к развитию новой познавательной литературы. Школьникам младшего возраста адресована одна из первых книг такого рода — сборник рассказов-очерков Е. А. Дьяковой «Перед праздником» (1994). Повествуя о пятидесяти главнейших праздниках Церкви, писательница стремилась пробудить в юных читателях чувство личной сопричастности к христианской культуре: «Я — здешний, я знаю и помню все это, я уже был здесь когда-то».

В новом журнале со старым названием «Детское чтение для сердца и разума» публикуются произведения преимущественно из дореволюционной поры, проникнутые религиозной идеологией.

В середине 90-х годов выходит серия прозаических книг современных писателей «Православные святые».

В 2002 году увидела свет иллюстрированная «Библия для семейного чтения» (в пересказе В. М. Воскобойникова), получившая патриаршье благословение Алексия II.

Религиозно-просветительское движение ныне переходит в этап создания новой художественной литературы на христианские сюжеты. Так, в 2005 году вышел сборник «Покажи мне звезду», составленный из святочных рассказов современных авторов, среди которых много молодежи, и не только из России, но и из Германии, Армении, Узбекистана, Турции. Помимо православной литературы появилась литература для детей и подростков с изложением основ ислама, иудаизма. Например, в 2005 году вышел сборник С. Седова «Рассказы мореплавателей» — переложение сюже-

тов из Талмуда. Издаются подобные книги и на национальных языках.

Учебная литература в целом претерпела изменения. «Академическая» форма учебника более не устраивала ни педагогов и родителей, ни детей.

Появились «веселые учебники». Одной из первых подобных книг была «Школа чудес» Владимира Яковлевича Данько, вышедшая в 1990 году в Ташкенте: веселые уроки математики, чтения, письма, музыки, рисования, физкультуры, труда и поведения заканчиваются вручением читателю —выпускнику школы — «Почетного диплома юного волшебника». Известность получили книги Э. Н. Успенского: «Лекции профессора Чайникова» (1991) — «занимательный учебник по радиотехнике», «Бизнес крокодила Гены» (1992) — «пособие для начинающих миллионеров», изучающих рыночную экономику, «Грамота: Книга для одного читающего и десяти неграмотных» (1992). Серию, куда входят повести-сказки «Здравствуй, дядюшка Глагол!», «Здравствуй, Имя Существительное!» и др., для дополнительного образования учеников начальной и средней школы написала в середине 90-х годов Татьяна Рик, педагог-филолог по образованию.

Заново была «открыта» форма синтетическая, приближающая учебник к художественной литературе, — форма, разработанная в 60-х годах И. Токмаковой («Аля, Кляксич и буква "А"», «Может, Нуль не виноват?») и М. Раскатовым («Пропавшая буква»). Отличия новых «веселых учебников» заключались в переносе акцента с юмора на сатиру и пародию (осмеивались чаще всего реалии недавнего прошлого), а также в том, что государственный орган — Министерство образования — стал рассматривать эти учебники наряду с обычными, «академическими».

Однако ресурс «веселых учебников» во второй половине 90-х годов иссяк, а школьные библиотеки предпочитали заказывать противоположные им издания энциклопедического охвата и строгого тона.

Традиционные учебники для начальной и средней школы стали более свободными по форме, в них появились юмор, фантазия, игра. Детям предлагается более сложная по образной структуре и подтексту лирика, например стихи Иосифа Бродского.

Периодика для детей с 90-х годов переживает бурный период. Хотя старые журналы в большинстве своем продолжают выходить, их содержание, состав авторов обновляются. Прочно удерживает ведущие позиции старейший журнал для малышей **«Веселые картинки»**: он по-прежнему служит испытательной площадкой и школой для художников, его стиль задается в первую очередь рисунками Виктора Чижикова. Лидером среди журналов для начинающих школьное учение остался **«Мурзилка»**, выходящий с 1924 года. Это пример сохранения лучших традиций и уме-

лого развития новых тенденций. Журналы **«Пионер»** и **«Костер»** в 90-х заметно обновились, но в начале XXI века потерялись, отчасти из-за неудачной финансовой судьбы, а отчасти из-за нечеткости идейно-творческой позиции: ультрасовременные материалы (например, о рокерах) соседствовали в этих изданиях с материалами явно консервативного толка.

Приемы детской журналистики более чем за два века развития периодики достаточно разработаны: это, в основном, приемы диалога с читателями — переписка, задания, конкурсы и анкеты, игры и кроссворды, публикация различных материалов, пригодных для коллекционирования, и т. п. Очень важен логотип и постоянный журнальный персонаж — спутник и приятель читателя. Не менее важно текстовое содержание — стихи, рассказы, сказки, повествования с продолжением, а также статьи, в которых познание чего-либо сочетается с побуждением к действию (например, узнал читатель журнала **«Детский сад»** о том, как пересаживать растение — он должен быть уверен, что может немедленно реализовать затею). Отбирать и смешивать различные тексты в пропорции, идеальной для данного издания, для данного момента времени, — главное умение для редакторов. То же относится и к оформлению: художники должны сохранять каждый свою манеру, но вместе их рисунки, комиксы должны создавать стиль издания. Журналу необходимо чутко реагировать на атмосферу, царящую в аудитории его читателей и в аудитории взрослых, при этом вырабатывая подходящие условия для духовного существования внутри собственного художественного пространства.

В 90-е годы старых журнальных ресурсов уже не хватает, чтобы реализовать множество новых творческих идей. Первым «перестроечным» изданием явился московский **«Трамвай»**, критики назвали его «журналом детского авангарда». Недолгое существование его оставило яркий след: здесь происходила апробация свежих стилевых идей. Во второй половине 90-х годов его сменил журнал **«Куча мала»**, а в начале века возникает еще ряд журналов подобного игрового направления — **«Карапуз»**, **«Вовочка»** (последний отличается установкой на школьный фольклор и устный детский юмор).

Для детей в возрасте от 6 до 10 лет выходят журналы **«Колокольчик»**, **«Веселые уроки»**, **«АБВГД»** — большинство материалов в них призвано сделать учебу легким и приятным делом. Можно сказать, что здесь проходят проверку новые формы подачи учебного материала, которые потом закрепятся в учебниках.

Интересна тенденция отпочкования журналов от популярных кинопроектов. Для малышей выпускается журнал **«Хрюша и компания»** с персонажами телепередачи «Спокойной ночи, малыши!». Для школьников выходит **«Ералаш»**, где много места отводится детскому творчеству и смешным сюжетам из школьной жизни.

Распространение получили журнальные «семейства». Например, журнал **«Свирелька»** — для неграмотных малышей, **«Свирель»** — для учеников начальных классов, **«Лазурь»** — для младших и старших подростков: во всех этих журналах освещаются темы природы и экологии. К тому же семейству принадлежал и литературно-художественный журнал **«Пампасы»**. Известный «Юный техник», адресованный детям среднего и старшего школьного возраста, обзавелся журналом для младшеклассников **«А почему?»** и **«Левшой»** — журналом самоделок (в советское время долгие годы выходил журнал «Затейник», где помимо технических знаний и навыков ручного конструирования предлагались описания игр). Большую семью составляет «Наша школа». В нее входят литературно-художественный журнал **«Кукумбер»** (перенявший лучшие приемы «Мурзилки» и «Трамвая»), журналы для юных путешественников «Разноцветные дороги», для историков — «Ларец Клио», наконец, журнал «Наша школа» — научно-познавательный, общественно-гражданский.

Вообще познавательных журналов больше, чем художественных. Наиболее известна **«Клёпа»**, во многом благодаря персонажам — всезнайке-волшебнице Клёпе, ее друзьям — собаке и канарейке. И детям, и взрослым понравилась форма тематических номеров, тем более что темы предлагались самые разные, порой весьма сложные: например календарь, опера. Высокая степень информации плюс насыщенный иллюстративный ряд — таков рецепт журнала для детей, мечтающих знать все и общаться со всеми. Для детей, едва освоивших чтение, создан журнал «Клеп-Клуб», в котором художественные и познавательные материалы чередуются.

Первенство среди газет долго удерживала газета **«Жили-были»**, в которой печатались исключительно сказки. Теперь она преобразована в журнал. Выходят газеты **«Незнайка»**, **«Пионерская правда»**. Возрождается традиция дореволюционных гимназий и школ — издание газет, в которых авторами являются дети и подростки.

Растет число детских газет и журналов в провинции. Выходят в Волгограде журнал **«Простокваша»**, в Екатеринбурге — **«Витаминка»**. Санкт-Петербург, родина советской детской периодики, выпускает несколько журналов: **«ЧЛ»** — наследник знаменитых «Чижа» и «Ежа», **«Окно»** — приложение к «Костру», **«Автобус»** — краеведческое издание, на страницах которого создается Петербургский словарь.

В 1999 году впервые вышел альманах **«Колобок и Два Жирафа»** — «толстое» периодическое издание. На большую творческую площадку допускались только авторы с новыми художественными произведениями, оптимисты и эксцентрики. Создателям альманаха хотелось противопоставить «москвоцентризму» современной детской литературы более широкий подход: объявленный здесь

конкурс имел целью найти талантливых авторов на просторах страны. Самый интересный эксперимент колобковцев — сказка с продолжением «Чулида и Бигуди», главы которой писали разные авторы — от Есеновского до Усачева.

«Детская роман-газета» — издание-антипод: здесь публикуется проза с серьезным социально-этическим содержанием, здесь юный читатель может найти собеседника по самым жгучим вопросам. Например, в сентябре 2004 года, когда произошла бесланская трагедия, только этот журнал смог предложить школьникам публикацию на тему терроризма — роман А. Проханова «Господин Гексоген», перепечатав его из взрослого издания.

Российской детской периодике приходится выдерживать нелегкую конкурентную борьбу с западными журналами, навязывающими детям модель потребительского общества (Барби, Микки Мауса, Принцессу и других популярных персонажей используют для продажи детских товаров, эти персонажи теряют собственное значение и превращаются в рекламный образ-обманку). Отечественные персонажи связаны теснее не с миром торговли, а с миром семьи и школы. Мурзилка, рекламирующий товар, был бы крайне вульгарен.

Комиксы появились в конце XIX века в США. Чуть позже короткие истории в рисунках и стихах сочинял немецкий художник Вильгельм Буш (его стихи переводили и Хармс, и Маршак). В России этот жанр возник в сатирических журналах начала XX века и перекочевал оттуда в журналы для детей. В советских детских журналах 20—30-х годов дети первым делом отыскивали комиксы — о приключениях Макара Свирепого (героя Николая Олейникова), о поступках Умной Маши (героини Хармса). Герои могли действовать как в комиксах, так и в литературных текстах.

Лубочные картинки или житийные иконы не имеют к комиксам родственного отношения. Да и сферы бытования комиксов совершенно иные: в рекламе, учебных изданиях, развлекательной периодике — везде, где требуется быстро донести информацию до сознания и облегчить ее запоминание. Влияние комикса более грубое, прямолинейное, чем влияние литературного произведения, но он имеет множество почитателей. Любитель комикса свободно читает «текст», в котором слово подчиняется рисунку. Хотя существуют комиксы на сюжеты фольклорных и литературных шедевров (например, карело-финский эпос «Калевала», толстовский роман «Анна Каренина»), комикс не является «ребенком» литературы, скорее ее «сводным братом». Переложение произведения в комикс, по сути, создает пародию на шедевр, т. е. собственное произведение с использованием общеизвестной схемы.

Коренным свойством комикса выступает отказ от вербального общения на бумаге в пользу визуального. Известно, что основное средство общения для нас — речь, в то время как главнейший

орган, доставляющий информацию к головному мозгу, — глаза. Комикс призван разрешить это глубочайшее противоречие нашей цивилизации — между зрительным восприятием и речевым сознанием.

Название жанра значит «смешной», «веселый». Однако комиксы бывают и драматическими, и трагическими, и просто серьезными. Есть комиксы для детей и для взрослых. Редко философское содержание комикса выходит наружу, но главные вопросы антропологии — жизнь, смерть, свобода воли и предопределение и т.д. — могут быть освещены в этом жанре. Причем в основе жанровой поэтики лежит ирония — самый интеллектуальный вид комического. Комикс не столько отображает жизнь, сколько играет с ней. Это мир умной игры, легкомысленный лишь по видимой форме.

К началу XXI века мир комиксов обрел свою жанрово-стилевую систему, свои авторские школы, свой сленг. Детский литературно-издательский процесс сегодня трудно представить вне бурного движения в области комикса. Комикс привлекает детских писателей: Андрея Тру — автора сказочных боевиков и триллеров, Валерия Роньшина — наследника хармсовской традиции. Отдал дань комиксу Олег Кургузов — автор смешных полуфантастических историй. Среди художников комикса есть свои мастера-стилисты: Андрей Аешев, Андрей Снегирев, Дмитрий Смирнов. Художники ориентируются на американские, японские, европейские школы, сознательно подходят к установке критериев искусства. Они объединяются в ассоциации, выпускают специальные журналы, проводят фестивали, есть у них закрытые клубы, интернет-сайты и т.д. Это отдельная форма культуры, стирающая традиционную грань между авторским, элитарным искусством и народным творчеством. Заметим, что увлечение комиксами для многих началось в школе, со временем спонтанное наивное творчество переходило во взрослое, вполне осознанное занятие и делалось профессией.

Начать рисовать и писать с ребенком первый в его жизни комикс может всякий взрослый, независимо от его владения языком графики и писательской подготовки. Стоит уважительно отнестись к комиксам и потому, что это форма художественного творчества детей и взрослых, и потому, что комикс — мощный инструмент воздействия на сознание.

Все чаще используются комиксы в учебном процессе. Они имеют преимущества перед другими учебными средствами, в частности перед фильмами. В отличие от тянущегося во времени фильма комикс членится на неподвижные фрагменты, и человек воспринимает текст и изображение в удобном для него темпе.

Проблема вписывания молодого искусства комикса в традицию чтения будет решаться прежде всего в системе школьного

образования, и потому педагогам необходимо выработать свой взгляд на истории в картинках.

Отечественная школа перевода давно славится как одна из лучших в мире. Когда начиная с первой половины 90-х годов хлынул огромный поток зарубежной литературы, переводчики были востребованы больше, чем писатели, но произведения невысокого уровня и жесткие условия труда, предлагаемые издателями, сводили работу многих из них к поденщине. Тем не менее высокую планку поэтического перевода держат Марина Бородицкая, Григорий Кружков, Мария Лукашкина, Виктор Лунин (они переводят в основном классические произведения английской детской литературы), Вера Маркова (с японского).

Среди переводчиков прозы высокое искусство являют исследовательница и переводчица скандинавских сказок Людмила Брауде, переводчики Татьяна Воронкина (с венгерского), Эльвира Иванова и Павел Френкель (с немецкого), Ольга Мяоэтс (знаток нескольких языков), Ирина Стреблова (с норвежского), Леонид Яхнин (с английского).

Событиями стали переводы полного свода сказок братьев Гримм, детских стихов Р. Л. Стивенсона, К. Россети, А. А. Милна.

Приведем перевод **В. Марковой** стихотворения классика японской поэзии Тие (из сборника японских сказок и стихов «Журавлиные перья», 2004):

Над ручьём весь день
Ловит, ловит стрекоза
Собственную тень.

Особенно интересно текущее состояние зарубежной литературы для детей, зафиксированное нашими переводчиками. Благодаря **Т. И. Воронкиной** читателям стала доступна современная венгерская литература: лирическая сказка с посвящением «Летчику, который улетел и не вернулся» — «Маленький принц возвращается» писателя, скрывшегося под псевдонимом Антуан де Сент-Этьен, сказки по фольклорным мотивам Домокоша Варги, Дюлы Ийеши. Переведенная ею сказка Пала Бе́кеша «Горе-волшебник» появилась в Венгрии в начале 80-х годов, это был своеобразный пролог к развившейся на рубеже веков «поттеромании». Мотивы взаимоотношений чародеев и людей звучат здесь в совершенно ином ключе — веселой игры: с помощью «домовой» магии «обживают» неприветливую городскую новостройку маленький новосел и его незадачливый друг, с горем пополам окончивший школу волшебников.

О. Н. Мяоэтс открыла для наших читателей шведско-финского прозаика Ульфа Старка. Его сборник для младшего школьного возраста «Ты умеешь свистать, Йоханна?» поражает не только искрометным юмором, но и культурой диалога с детьми на самые

сложные темы — старость, смерть, любовь. Переводчица воспроизводит живые оттенки интонаций героев и, что не менее важно, «образ» другого языка.

И. П. Стреблова перевела одно из лучших произведений в жанре приключенческого романа-сказки — «Самсон и Роберто» норвежца Ингвара Амбьёрсена. Это серия «мальчишеских» книг об уличных животных, которую с удовольствием прочтут и девочки, напоминает знаменитые рассказы Паустовского «Кот-ворюга», Саши Черного «Кошачья санатория», вместе с тем норвежская сказка являет собой новый для нас пример формы произведения о животных.

Л. Л. Яхнин познакомил русскоязычных читателей с нашумевшей на Западе сказкой поп-певицы Мадонны «Английские розы». Несмотря на высокое качество перевода, литературного события не получилось, вероятно, из-за тривиальности самого произведения.

Наши читатели весьма требовательны к качеству перевода, даже в том случае, если оригинал далек от художественного совершенства. Так, издательству пришлось менять переводчиков сказок о школе волшебников Дж. К. Роулинг, и все-таки читатели продолжали предъявлять претензии по качеству перевода.

Количественные показатели развития детской литературы в России 90-х годов были неутешительны в целом. Учебная литература для школ, в том числе и методическая, обгоняла по темпам издательского развития детскую художественную литературу. Если в 1991 году вышло 1419 названий художественной литературы общим тиражом 337,7 млн экземпляров, а также 1053 названия учебной литературы тиражом 201,9 млн, то в 1998 году число наименований художественных изданий стало немного больше — 1729 (при резко упавшем тираже — 34,6 млн), а число учебных наименований выросло до 3338 при тираже 98 млн. «В 1991 году на один учебник приходилось почти два экземпляра детской художественной и развивающей книги, в 1998 году — всего половина. Теперь на одного ребенка до 6 лет приходятся две детские книги, на школьника — шесть, против 12 и 15 в 1991 году», — констатировалось в экспертизе, произведенной по данным Российской книжной палаты. Кроме того, в 1993 году каждая вторая выпускавшаяся в стране детская книга была переводной. В 1998 году на долю частных производителей приходилось 88 % названий художественной и развивающей литературы, а по совокупности тиражей — 94%. В учебной литературе доля частных производителей была несколько ниже — 64,7 и 70,4 % соответственно[1].

Таким образом, литературный процесс оказался в сильной зависимости от рыночного процесса. Энергия обновления художе-

[1] Использованы данные экспертизы Ю. Майсурадзе (Книги России за год до миллениума // Витрина читающей России. — 2000. — № 1. — С. 60—66).

ственной системы детской литературы рассеивалась при столкновении с издательско-торговой реальностью. В итоге к началу XXI века редкостью стали рассказы на бытовые темы, стихи для читателей от десяти до четырнадцати лет, этико-психологические повести и романы. Сказки, детективы, фэнтези имеются в большом количестве, но за разнообразием имен и названий кроется однообразие художественных форм. Распространились *сиквелы* — продолжения популярных сюжетов (например, «Путешествие Незнайки в Каменный город» **Игоря Петровича Носова** (род. 1962), внука знаменитого писателя). По сравнению с коротким взлетом рубежа 80—90-х годов и даже советским периодом российская детская литература, судя по издательским планам, сделалась более нормативной, каноничной. Однако естественный литературный процесс развивался скорее в антиканоническом направлении.

В начале нового века государство, уступившее было детскую литературу почти целиком частному предпринимателю, испытывает давление со стороны общественности — писателей, педагогов, родителей и детей, которые требуют увеличения поддержки детской литературы. Так, писатель **Сергей Анатольевич Махотин** (род. 1953) писал в 2000 году о ситуации в современной детской литературе: «...Уже не одно поколение детей растет без стихов, привыкая к примитивным комиксам и прочей бездумной макулатуре и все больше отдаляясь от общения с книгой. На одном из выступлений в детской библиотеке родители показали мне самодельные рукописные книжечки, где на тетрадных листочках они вместе с детьми переписали любимые стихи и сами нарисовали к ним рисунки. Рассматривать их было очень трогательно и очень грустно. Ключевой особенностью детской литературы 90-х годов я бы назвал ее невостребованность при одновременном дефиците. И это будет продолжаться до тех пор, пока у правительства не появится широкомасштабная программа Детства, включающая в себя поддержку и помощь литературе для детей».

Знаменательным моментом в «детско-писательских» отношениях между обществом и государством было присуждение в 2003 году Государственной премии И.П.Токмаковой. Ныне разворачиваются федеральные программы в поддержку детского чтения, однако отрегулировать процесс взаимодействия творческого сообщества, читателей и пропагандистов детской литературы, бизнеса и государства еще предстоит.

В целом российская детская литература в переходный период переживала не лучшие времена, много творческих сил было потрачено на коммерческие заказы издательств. Увеличился разрыв между «школьной» литературой и живым литературным процессом. Однако обновлялся литературный язык, пересматривалась сама система детской литературы (детское и недетское пересекались,

появился гендерный подход), ширились контакты с мировым писательским сообществом, разрабатывались литературные модели, отвечающие вызовам современности.

Итоги

- Постсоветский период в развитии отечественной детской литературы обусловлен распадом и переустройством культурного пространства, сложившегося в 20—70 годы XX века.
- В детской литературе актуально наследие дореволюционного прошлого и жанрово-стилевые разработки авангардистов.
- Главное новшество периода — развитие религиозно-просветительской литературы для детей.
- Происходит резкое размежевание между писателями острой социальной темы и писателями темы индивидуального существования.
- «Игровая» литература преобладает над реалистической, но количество и разнообразие первой все-таки не позволяет ей преодолеть барьер школьных программ; тогда как реалистические произведения на современную тему, более редкие, иногда находят дорогу в школьную аудиторию.
- Естественное течение литературного процесса не соответствует издательно-торговой политике, разлажен механизм создания детской литературы, в котором общественный заказ, государственное участие и писательская инициатива должны направлять работу издательств и книготорговцев.

ДЕТСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ

Детская литература в России развивается как полинациональное явление. Многочисленные народы, населяющие Российскую империю, СССР, Российскую Федерацию, обретали собственные традиции детской литературы. Происходило это по мере вхождения их в пространство письменно-печатной культуры на основе национального фольклора. От первых учебных книг до образования собственной литературы с ее сложной жизнью — такой путь совершили народы, не имевшие до XX века письменности, например многие коренные народы Севера. Те же народы, у которых к XX веку уже сложилась своя литература (например, некоторые народы Северного Кавказа, имевшие арабо-язычную литературу, а также славяне, прибалты), включились во всероссийский межнациональный диалог. Дети разных народов учат помимо родного языка еще и русский язык, а значит, они вправе ожидать от писателей и переводчиков художественных и познавательных произведений для собственного чтения.

В отличие от литератур «дальнего» зарубежья наши национальные литературы объединяются на почве русского языка.

Это очень молодые детские литературы, срок существования их в печатной культуре около столетия, поэтому власть литературных традиций, устоявшихся художественных моделей довлеет над писателями. Казалось бы, это дает им большую свободу в выборе образцов, но на деле образование открывает творческим личностям доступ прежде всего к русской литературной традиции со всем ее богатством, а через нее — к литературам всего мира.

Национальные детские литературы могли бы полностью унифицироваться: сюжеты, герои, жанры и стили потеряли бы своеобразие, но, к счастью, этого не происходит. На защите самобытности той или иной детской литературы стоит устное, мифологизированное Слово народа, которое главнее Слова литературного, а зачастую старше и русской литературы. Прямая зависимость литератур народов России от фольклора, нередко весьма и весьма древнего, — важнейший признак их. Письменное, печатное Слово еще не так сильно, особенно в литературах, возникших на основе заимствованного алфавита. Слово устное, связанное с мифом и обрядом, которому подчинена жизнь семьи, рода и всего национального мира, обладает существенно большим влиянием,

прежде всего в процессе воспитания детей. Недаром бóльшую по объему часть публикаций для детей составляют произведения фольклора и фольклоризированной литературы. К тому же первые публикации представляли именно фольклор.

Русские дети знакомились с культурой других российских народов вплоть до конца XIX века в основном по картинкам и познавательным статьям в журналах и книгах. Художественно-литературный этап был подготовлен этнографическим «бумом», открытием миссионерских школ и созданием первых азбук и других учебных книг, а также расцветом журналистики на рубеже XIX—XX веков.

Рождение национальных детских литератур состоялось во многом благодаря активной журнальной жизни. Так, в петербургском журнале «Детское чтение» (март 1893 года) был опубликован рассказ «***Охота за турами***» **Костá Левановича Хетагурова** (1859—1906) — поэта и художника, классика осетинской литературы. Выходец из бедной семьи, он учился в Ставропольской гимназии и Петербургской академии художеств. Его реалистические взгляды на жизнь и искусство были близки к народно-демократическим идеям Н. А. Некрасова. Он предложил читателю, избалованному красивой экзотикой Кавказа, картину бед горцев. Вот и в «Охоте за турами» охотник-бедняк погибает под обвалом, вызванным убегающим стадом, а его семья — старик-отец, жена и ребенок — остается без единственного кормильца. Художник рисует настоящий пейзаж своей родины: «Осенью окрестности аула принимают еще более печальный вид. Тощая трава желтеет. Серые тучи спускаются до самого аула; из ледников дует холодный ветер. Начинаются дожди, изморозь, снег...» К. Хетагуров свободно писал стихи на осетинском и русском языках, для взрослых и для детей, занимался переводами. Детям поэт адресовал стихотворения «Котик», «Шалун», «Школьник», «Всякому свое» и другие, а свои переводы озаглавил «Мой подарок осетинским детям».

В 1898 году ученый-этнограф В. Н. Харузина составила сборник для детей «***Сказки русских инородцев***»; в него вошли сказки самоедов, лопарей, финнов, эстонцев, латышей, мордвы, остяков, башкир, киргизов, калмыков, казанских, минусинских, абаканских татар, бурят, якутов, юкагиров, чукчей, гиляков, гольдов, сартов, кабардинцев, чеченцев, ингушей, лезгин, осетин, грузин, имеретинцев, армян и курдов. Незначительно сократив грубые и неподходящие для детей места в сказках, составительница сохранила колорит и постаралась передать особенности речи каждого народа. Книгу украсили фотографии из Дашковского этнографического музея и Географического и Антропологического музеев при Московском университете: на них изображены типы народностей. В примечаниях В. Н. Харузина доходчиво пояснила осо-

бенности быта и обычаев народов. Цель этой большой книги была двоякой: дать детям занимательное чтение и представить этнографический материал, который призван был пробудить в детях «общечеловеческие симпатии и укрепить интерес к знанию и науке». Это издание было не только первым, но и лучшим в свое время.

Наибольшее число публикаций на рубеже XIX—XX веков было посвящено фольклору народов Кавказа. Среди них выделяются двадцать выпусков «***Сказки Кавказа — Жемчужное ожерелье***», собранные и изложенные В. А. Гатуцким. Здесь помещены веселые и мудрые сказки о животных, красивые легенды о происхождении кавказских гор (например, «Эльбрус и Машук» — легенда карачаевцев), волшебные сказки, по-восточному затейливые. Бытовые сказки особенно интересны выражением в них местных нравов и обычаев. Например, в татарской сказке «***Кровь***» раскрывается понимание неизменности человеческой натуры. Царь женится по любви на нищенке, но и будучи царицей, она не может оставить своих привычек: царь изгоняет ее и женится на царской дочери, однако тоска по нищенке-жене не оставляет его, и мудрая царская дочь возвращает изгнанницу своему супругу, обе жены остаются в мире и согласии при царе. «Кровь — великое дело, и не прав тот, кто винит человека за то, что дано ему с рождения», — так звучит народная мудрость в финале сказки.

Первые публикаторы и обработчики фольклора народов России выделяли сюжеты, сходные с русскими сюжетами или библейскими сказаниями, тем самым вырабатывая идею многообразия в единстве этих народов. Первые рецензенты специально подчеркивали: «Мотивы мордовских сказок большей частью те же, что и в сказках русского и вообще европейского эпоса. Сказка "Про двух девочек" — это наш "Морозко", "О красивом Дамке" напоминает "Кота в сапогах", "Двенадцать братьев" похожи на "Царя Салтана"»[1]. Опубликованные для детей сказки народов Сибири поражали не только самобытностью, но и «узнаваемостью». В сказке «Вечный скиталец» рассказывается о том, как брат убил брата и был за то наказан вечным скитанием (напоминание о судьбах Каина и Агасфера). Таково было начало вхождения в русскую культуру творчества иных российских народов.

Эти и подобные им издания вызывали большой интерес со стороны русских писателей. Еще Л. Н. Толстой, Д. Н. Мамин-Сибиряк пересказывали сказки разных народов. Большой ценитель сказок и мифов А. М. Ремизов постоянно консультировался у специалистов (в частности, многое почерпнул из общения со знатоком Ближнего Востока В. П. Никитиным). В книгу «Павлиньим пером» (1955—1957) вошли тщательно обработанные им сказки:

---

[1] Систематический Указатель книг для детей и юношества. — Ч. 1. Сказки / Под ред. О. И. Капицы. — Пг., 1915. — С. 90.

русские, закарпатья, Бурятии, а также дальних стран. Это не стилизации, а литературные переложения «на русский лад», но без той грубой русификации и слащавой манерности, которая так невыгодно отличала дореволюционные переделки, вышедшие из-под пера В. Желиховской, Е. Булаиной, К. Лукашевич или других малоталантливых литераторов. Ремизов доносил основную идею национального обычая и склада мышления, но в передаче на народный русский язык, в котором претворено русское мировосприятие. Любопытно, что цикл сказок «Алтан — золотое слово — От книг бытей татарских» Ремизов написал на основе русских повестей XVII века.

Доскональное изучение всех этнографических источников и вдумчивый выбор варианта — таково первое правило для всякого честного перелагателя народных сказок, выработанное опытом мастеров.

Однако в целом ремизовский подход к пересказу сказок вряд ли пришелся бы по вкусу советскому писателю М. А. Булатову, посвятившему этой проблеме большую статью «Писатель и национальная сказка» (1955). Он строго разобрал существующие подходы, отверг почти все и призвал решительно отказаться от какой-либо русификации источников: «Наш язык так богат и гибок, что мы можем передавать сказки разных народов в их подлинном звучании, используя для достижения этого на редкость богатые лексические и стилистические средства русского языка»[1]. Образцовым автор счел подход П. П. Бажова: «Писатель всю жизнь интересовался устным народным творчеством народов, обитающих на Урале (и не только на Урале). Он собирал и изучал фольклор киргизов, башкир, татар и других народов. На материале башкирского фольклора Бажов написал сказ "Золотой волос". Но Бажов относился к национальному фольклору не только любовно, но и уважительно. Он считал, что писатель, занимающийся фольклором, обязан тщательно и глубоко изучить р е а л ь н у ю (разрядка автора. — *И. А.*) жизнь и быт интересующего его народа»[2].

Строго прочитывал пересказы и писатель Д. Д. Нагишкин. Он находил погрешности у самого Булатова. Так, в первом пересказе одной северной сказки тигр говорит мальчику: «Мы волшебники. В ваших местах в виде тигров ходим, здесь людьми становимся». Но, по разъяснению Нагишкина, для нивха, удэге, чукчи, нанайца «шкура зверя была всего лишь его одежда», второе обличье, поэтому здесь речь не может идти о волшебстве. Мальчик, победив тигра, сравнялся с ним и обрел право увидеть его второе

---

[1] *Булатов М. А.* Писатель и национальная сказка // Об изданиях сказок для детей. — М., 1955. — С. 62—63.

[2] Там же. — С. 64.

обличье — человека. В следующем издании сказки Булатов исправил ошибку.

Работа пересказчика — одна из труднейших в писательском деле, здесь не бывает мелочей. Пересказчикам проще работать над инородческими сказками, когда писатели этих народов сами обрабатывают источники. Таким образом, возникает дополнительная востребованность труда национальных писателей, детские литературы получают еще один стимул к развитию.

Детская литература любого народа складывается на пересечении фольклора, литературной традиции, просветительского подвига и научного поиска. **Федор Иванович Сетин** (1919—2003), мордвин по национальности, известен не только как один из крупнейших историков русской детской литературы, но и как исследователь и пропагандист мордовского фольклора и литературы. Его путь в науке направляли К. И. Чуковский и академик Д. С. Лихачев.

Культурная политика в СССР была направлена на всестороннюю поддержку национальных писателей. На страницах «взрослой» печати, в журнале «Детская литература» постоянно публиковались сообщения о конкурсах, рецензии на последние издания, очерки о писателях из республик, статьи о проблемах перевода и другие подобные материалы. Но существовали в этой политике и противоречия: крупнейшие издательства были ориентированы на выпуск книг на общегосударственном языке, да и писателям, которые проходили школу мастерства русских классиков, иногда было легче писать по-русски, особенно когда тема требовала современной лексики. В итоге развилась тенденция, о которой говорит Л. П. Егорова: «Во второй половине XX века в общесоюзном (тогда) литературном процессе большое место занимало русскоязычное творчество писателей национальных республик. <...> Несмотря на то, что их произведения написаны не на родном языке, все они являются представителями своих национальных литератур»[1]. Кроме того, детям не хватало литературы на родных языках, а в общегосударственных школьных хрестоматиях крайне редко представлялось творчество национальных писателей. Вместе с тем билингвистическое творчество — это богатейший, еще не раскрытый вполне потенциал детской литературы России, ведь каждый школьник страны так или иначе осваивает хотя бы один иной язык, дети растут в среде, где смешение языков и культур — обычное явление.

Судить о достижениях национальных детских литератур в СССР можно по одному из последних изданий — сборнику поэтических переводов Ю. И. Кушака ***«Дом друзей»*** (1985). В него вошли стихи

---

[1] *Егорова Л. П.* Литературы народов Северного Кавказа: Очерки. — Ставрополь, 2004. — С. 53.

классика татарской литературы Мусы Джалиля, башкирских поэтов Мустая Карима и Мусы Гали, белоруса Петро Глебки, калмыка Михаила Хонинова, узбеков Ташпулата Хамида, Гафура Гуляма, Мулата Мумина и Миразиза Агзама, азербайджанца Захида Халила, казаха Ануарбека Дуйсенбиева, чукотской поэтессы Антонины Кымытваль, чувашки Раисы Сарби, осетина Тотрбека Кочиева, цыгана Лексы Мануша, каракалпака Халмурата Сапарова, удмурта Германа Ходырева, чуваша Василия Давыдова-Анатри.

Кушак перевел стихи так, что звучание разных языков узнается в русской речи. Например, цыганский напев Лексы Мануша:

Что за песню мы слыхали
У костра, костра лесного?
Что за песню мы слыхали —
Не запомнили ни слова.
— Ай-нэ-нэ, — грустила песня,
— Тай-ри-рам! — плясала песня,
Била в бубен, а потом грустила снова.

Или ритмы чукотского языка в стихах Антонины Кымытваль:

Лишь узнают в тундре новость —
Станет всем она известна:
Солнце вышло — интересно!
Сын родился — интересно!

Интересно, интересно,
Даже очень интересно!

Кто вспугнул лисят с лисицей?
Видно, это едут гости!
Но к кому свернёт упряжка
И куда помчится после?

Интересно, интересно,
Даже очень интересно!

Вошли в «Дом друзей» и две стихотворные сказки.

«Сказка о дедушкиных башмаках» даргинского поэта **Газима-Бег Багандова** — пример традиций народной смеховой культуры в авторском творчестве. Начинается сказка с признания сказочника:

Конечно, я — в деда, в кого бы ещё бы!
Он сказки искал по горам и чащобам,
Он голову тоже терял где попало,
Едва лишь заслышится сказки начало.

Подобно русским бахарям-балагурам или великому вралю Мюнхгаузену, Г. Багандов сплетает сказку из небылиц. Его героя вызвал телеграммой в счастливый край башмак — «разумеется, правый» (при том, что башмаков у бедняка не было и нет):

Припас я лепёшек
Да зелени малость,
Снял бурку с гвоздя,
Что от деда осталась, —
Без бурки какой же
Ты, право, мужчина?
И вдруг из овчины —
Скок-скок из овчины —
Блоха! Не блоха —
Настоящее чудо:
На тоненьких ножках,
А ростом с верблюда!
С такою блохой
Даже конь не сравнится —
Ни зверь не догонит,
Ни хищная птица!
И вскоре,
Не зная заботы и горя,
Верхом на блохе
Я добрался до моря.

«***Сказку о золотом табуне***» балкарский поэт **Ахия Ахматов** написал на основе страшных фантастических сказок своего народа. Страшны чудовища — великан, пасущий золотых лошадей, кот с волчьей головой, медведь-разбойник и черный лис, но еще страшней завистливый и злой человек: богач обкрадывает бедняка, крадет малыша у молодой семьи, чтобы завладеть кладом. Тем прекрасней чудесные кони и честные люди:

И не успели никуда
Разбойники укрыться,
Как видят: всадники летят
На золотых конях!
Сиянье льётся в небеса,
Как медь, пылают лица,
И блещут копья и мечи
У всадников в руках.

Аллегории и реалии балкарской сказки передают и национальные обычаи, и проблемы, которые решает народ в своей истории. Недаром А. Ахматов изображает мудреца-сказителя, чью старую сказку он пересказывает юному читателю:

Сверкал янтарь в сухих руках,
Лилась за сказкой сказка,
И открывались за окном
Незримые края.
Тогда смущался весельчак,
И улыбался плакса,
И кот ушами поводил,
Дыханье затая.

Неторопливо старик Султан
И говорил негромко,
Но голос души холодил,
Как ветер из пещер.
...И я из памяти своей,
Как странник из котомки,
Достану сказку для тебя —
Вот эту, например.

Первейшая задача детского писателя — поддержать национальное мироощущение ребенка и вместе с тем передать ему духовные ценности, единые для всего человечества. Национальная самоидентификация — позитивное переживание для ребенка, поэтому книги для детей на родном и русском языках должны отвечать высшим требованиям искусства, быть актуальными, чтобы поддерживать добрые чувства читателей.

На IV (и последнем) Всесоюзном семинаре молодых критиков детской и юношеской литературы, проходившем в Ялте весной 1991 года, собрались представители разных литератур и разных республик еще не распавшегося тогда Советского Союза. Выступления касались самых «горячих» проблем. Так, чувашский писатель Мишша Юхма, автор исторических повестей, говорил: «Мне хотелось, чтобы историю родного народа знали наши дети, так как я сам в школьные годы мучился от того, что в учебниках о наших предках не было ничего». Русско-эстонская писательница Татьяна Трунова размышляла: «И может быть, взрослые разных национальностей уживались бы между собой гораздо лучше, если бы с детства входили в культуру народа через произведения национальных писателей <...> учились бы видеть глазами народа, на чьей земле они решили поселиться. Тем более дети, которым гораздо проще найти общий язык, для которых в пылу игры совсем не важно, кто ты — эстонец, русский или кто другой»[1].

С распадом СССР появилось новое деление — детские литературы народов России и литературы «ближнего зарубежья». Вести диалог писателям, критикам и ученым в этих условиях гораздо труднее, но необходимость и развития национальных литератур, и межнационального общения детей и взрослых стала еще более острой, жизненно важной.

К началу XXI века накоплен огромный опыт перевода. Шел процесс взаимного обогащения детских литератур, оттачивалось мастерство, образовалось интернациональное братство писателей, основой которого до сих пор служит многообразие культур, составляющих российскую цивилизацию, и интерес творческих личностей друг к другу.

С переходом в постсоветское культурное пространство, после долгих десятилетий, когда писатели народов России оказывались перед сложным выбором — писать на родном или русском языке, наступает время возвращения к родному языку и родной литературе. Сегодня книги на языках народов России выходят реже, чем в советский период, зато ширится выпуск журналов и газет для детей. А как известно, расцвет периодики всегда предшествует открытию новых горизонтов литературы.

---

[1] Очерк-репортаж Л. У. Звонаревой «Помочь услышать друг друга» опубликован в журнале «Детская литература» (1991. — № 9, 10).

Складывание национальных детских литератур — исторически обусловленный процесс, он имеет свои закономерности. В качестве примера приведем факты из татарской литературы — одной из старейших среди восточных литератур России.

Взаимосвязи татарской и русской культур имеют большую историю. О точном восприятии русского образа мира народом-соседом говорит хотя бы тот факт, что известная песня «Во поле березонька стояла», входящая в план музыкального воспитания русских малышей, была написана **Нигматом (Николаем) Ибрагимовым** (1778—1818). Выпускник Московского университета, преподаватель Казанского университета, он писал стихи на русском языке. С.Т.Аксаков считал его первым своим наставником на литературном поприще.

Первые азбуки татарского языка появились в начале XIX века, их составил педагог И.И.Хальфин. Они расходились десятками тысяч — стремление дать детям образование, хотя бы начальное, было велико у татар.

В целом первые произведения татарской детской литературы были учебно-познавательными и дидактическими, например, «Бе́лек» (1872) — сборник поучений и статей по естествознанию, книга, напоминающая русские учебные энциклопедии XVIII века.

И дети, и взрослые издавна любили произведения дастанной литературы[1]. Через переводы на татарский язык и русские читатели познакомились с анекдотами о Ходже Насретдине, с некоторыми сказками из «Тысячи и одной ночи», с переложениями эпоса «Шах-намэ».

Первым, кто обратился к творчеству для детей на родном языке, был **Каю́м Насыри́** (1825—1902) — известный татарский просветитель, лингвист и писатель. Он подготовил серию книг «Буш вакыт» («Свободное время»), в которой изложил сведения по физике, астрономии и физиологии. Писатель общался с читателями на родном языке, свободном от каких-либо иноязычных заимствований.

После революции 1905 года начали выходить газеты и журналы на татарском языке, в том числе и детские. Главной задачей создателей детской периодики было привить детям любовь к родной культуре и уважение к стране и монархии, поэтому большое место отводилось материалам на темы религии и патриотизма. В периодике сложилась база для развития художественной литературы.

---

[1] *Дастанная литература* — восточный аналог русской лубочной литературы, она связана с эпосом тюркских народов. Сюжеты дастанов чаще всего героические или любовные: М.Ю.Лермонтов изложил дастанный сюжет в прозаической сказке «Ашик-Кериб».

Основоположником татарской художественной литературы для детей является **Габдулла Тукай** (1886—1913), сын деревенского муллы, поэт. Его творчество развернулось после революции 1905 года, он принял самое деятельное участие в создании татарской периодики. В Казани Тукай вошел в круг литераторов, пишущих на родном языке. Там же он написал большинство своих произведений — около ста стихотворений, шесть сказок и выполнил множество переводов из русской и западной литературы. Он собрал первую хрестоматию для татарских детей, куда включил лучшие произведения национальных писателей. «Детский» литературно-художественный процесс начался с развития поэзии. Г. Тукай заложил традицию поэмы-сказки для детей, использовав фольклорную основу, народную фантастику, страшные и смешные мотивы.

Самое знаменитое из произведений Г. Тукая — поэма-сказка ***«Шурале»***, появившаяся в 1907 году. Дух дремучих лесов Шурале — «родственник» русского Чурилы — охранителя границ; оба этих персонажа народной демонологии относятся к домусульманскому и дохристианскому периодам. Шурале похож на человека, но с очень длинными пальцами и сосцами. Он любит завести одинокого путника в глубь леса и поиграть в «кытыклы-мытыклы» — щекотку. Многих он погубил таким образом. Есть, однако, способы обмануть лесного духа. К одному из них и прибегает герой поэмы Тукая. Джигит, ночью отправившийся в лес по дрова, встретил «немыслимого урода» и, дабы избежать щекотки, попросил того помочь перенести бревно на арбу, а когда наивный лесной житель сунул пальцы в щель бревна, человек выбил клин, защемив страшные пальцы в колоде. Джигит сообщает плененному Шурале свое имя — Былтыр, что значит «прошлый год». Когда же вокруг Шурале собралась лесная нечисть и он закричал: «Былтыр кысты!» («Прошлый год защемил!»), то собратья высмеяли его:

Успокойся! Помолчи-ка. нам от крика невтерпеж.
Прищемлен в году минувшем, что ж ты в нынешнем ревёшь?»

(*Перевод С. Липкина*)

Былička, какие во множестве рассказывают и дети, и взрослые, легла в основу поэмы ***«Водяная»*** (1908). Деревенский мальчик купался на речке и вдруг — «Уходить уже собрался и увидел в трех шагах: / Ведьма страшная присела молчаливо на мостках» (*перевод А. Чепурова*). Мальчик украл оставленный ею золотой гребешок, а мать выбросила этот гребешок ведьме, когда та постучала ночью в окно. Страшная история завершается дидактической мыслью: «С той поры, как отругала мать меня за воровство, / Никогда не трогал, знайте, я чужого ничего».

Поэма ***«Коза и баран»*** (1910) написана по мотивам одной из сказок о животных. Изгнанные хозяевами-бедняками, коза и ба-

ран находят волчью голову и запугивают ею целую стаю голодных волков. Этот сюжет хорошо известен самым разным народам.

Г. Тукай хранил нежную память о детстве, о малой родине и постоянно возвращался в счастливое прошлое в своих стихах. Таково и стихотворение «***Праздник в детстве***» (1908), в котором народный обычай, семейный уклад и детское переживание образуют гармоничное единство:

Припомнишь праздника канун, когда, со сном борясь,
Ждал той зари, что и досель, увы, не занялась.

Припомнишь и́чиги, бельё, дню торжества под стать, —
Я клал обновки в головах, когда ложился спать.

И как перед зарей всегда тебя вдруг сморит сон...
Но праздник — он с тобой и здесь — и в сновиденье он!

А поутру — о, голос тот! — бывало, будит мать:
«Мой мальчик, праздник наступил, пора, родной, вставать».

И я лечу во весь опор, во всю ребячью прыть.
Как упоён, как счастлив я! Какое чудо — жить!

Когда с весёлою душой я покидал мечеть,
Как вкусен праздничный баран, как пряно пахнет снедь!

Припомнишь всё, и вдруг глаза становятся влажней,
О, эти слёзы, о, пора неизгладимых дней,

Когда, казалось, небеса сияют для земли,
Два солнца вместо одного сейчас над ней взошли!

(*Перевод Л. Руст*)

В цикле стихотворений «***Кисонька***» (1910) представлена жизнь домашней кошки: поэт то любуется ею, то пытается угадать кошкины думы. Не только в движении тела зверька, но и в каждом эмоциональном состоянии сквозит красота, которую автор передает поэтическими средствами, как бы вторя грацией стиха грации кошки. Например, стихотворение «Материнство»:

Моет, лижет мать котёнка, балует, дрожит над ним.
«Дитятко, — она мурлычет, — свет очей моих, джаным!»

Из проворной резвой кошки стала матерью она,
И заботы материнской наша кисонька полна!

Любовь героя к кошке так велика, что выражена даже в «Некрологе», завершающем цикл:

Пусть Аллах наш милосердный вечный даст тебе покой!
А коль свидимся на небе, «мяу-мяу» мне пропой!

(*Перевод А. Шпирт*)

Традиции татарской поэзии для детей[1], заложенные Г. Тукаем, получили богатое развитие: это синтез восточных, русских и западноевропейских традиций, это реализм в изображении человеческих чувств и отношений и романтизм риторики и пафоса, это национальный патриотизм в сочетании со стремлением постичь лежащее за пределами национальной культуры. Пример Г. Тукая оказал большое влияние на становление писателей других тюркоязычных народов.

В 30 — 50-х годах в татарской литературе на подъеме был жанр поэмы. Из самых любимых детьми поэм можно назвать сказки «Медведь-гармонист и обезьяна-певец» (1936) и «Храбрый кот» (1937) С. Гыйльфана, «Здоровяк Мортаза» (1958) Н. Гайсина.

Историческое значение имеют поэмы с идеологическим содержанием «Джим» (1937) М. Джалиля и «Письмо пионерке Гульчачак» (1942), «Глубокое озеро» (1942) Ф. Карима.

Поэмы С. Хакима о детстве Г. Тукая «Пара лошадей» (1939), «Детство поэта» (1940), «Мальчик-охотник» (1959) Г. Латыйпа, «Из Наратлы в Каенсар» (1961), «Сила жизни» (1957) Ш. Мударриса адресованы детям среднего и старшего школьного возраста.

Современная татарская детская литература весьма богата по составу тем и жанров. Поэты дарят детям юмористические произведения, песни, перевертыши, загадки, стихотворные задачки, азбуки и т. п. В этом заслуга Ш. Галеева, Р. Миннуллина, Х. Халикова, Л. Лерона, Р. Мингалимова, М. Файзуллиной, Р. Валеевой, Д. Дарзаманова, Р. Корбанова и др.

Современным примером подхода татарских писателей к литературе для детей может служить творчество поэта **Рената Максумовича Хариса**. Он родился в семье сельских учителей в 1941 году, получил в Казанском педагогическом институте специальность учителя русского языка и литературы в национальной школе, затем работал преподавателем. Более тридцати его стихотворных сборников, начиная с 70-х годов, вышли на татарском, русском, башкирском и чувашском языках. Р. Харис известен не только как поэт и педагог: он редактор ряда татарских газет, известный общественный и государственный деятель.

Среди поэм для маленьких детей выделяется поэма Р. Хариса ***«Красивый дом»*** (1988) — прежде всего, хорошей передачей детского мировосприятия. Рассказ о строительстве дома начинается с вопроса маленького мальчика: «Когда дом станет пригодным для полноценной и радостной жизни в нем?» Поэма разворачивается как ответ на вопрос. Автор вводит любопытствующего ребенка в мир взрослых, беседует с ним доверительно. Харис решил одну из труднейших для художника задач — сумел опоэтизировать фи-

[1] Этот раздел главы написан в соавторстве с А. Ф. Галимуллиной (Казанский государственный педагогический университет).

зический труд. Вот строительство начинается: «С грохотом на землю упав, / От веток освободившись, / От коры очистившись, / Бревном стало дерево»; «Стройные, толстые бревна, / Длинные и очень тяжелые... / На КамАЗы их погрузили / И привезли в деревню....» (*здесь и далее везде подстрочный перевод*). Харис соединяет в единое целое звуковой и зрительный образы. Словесная ткань насыщается светлыми, «детскими» цветами: «Сделав на бревнах засечки, / Поставили сосновый сруб, / На зеленой траве / Ярко-желтый стоит». Поэт ненавязчиво обогащает знание малышей: для дома годится не любое дерево, а именно сосна.

Вся поэма пронизана жизнерадостным пафосом: люди строят дом, в котором будут дружно жить. Дидактическое содержание дополняется противопоставлением двух забавных персонажей. Быть полезным на стройке стремится пес Акбай: он носит опилки, охраняет цыплят. Котенок же — лентяй, он только ищет, где бы поспать, но мальчик и взрослые заботятся о нем: «Котенок еще маленький... / Оттого, что не работает, / Не может вырасти никак». Котенка приглашают полюбоваться сложенной печью, а он уже давно сидит в устье печи и не хочет вылезать. Котенок попадает в разные переделки: вот он старательно карабкается на ворота, а когда добрался до самого верха, то заплакал от испуга. Отец приставил лестницу, и мальчик спас котенка. В конце поэмы объясняется и роль котенка в доме. Мальчик защитил сорванца: «Акбай, не трогай кота, / Кот защищает дом от мышей, / К следующей осени станет помощником нам». Важно, что поэт учит добру добром, что чувство и разум согласованы между собой в его произведении.

Автор открывает детям мир национальной культуры. Мальчик с нетерпением ждет конца работ, когда можно будет сказать, что дом построен окончательно. Уж и крышу покрасили, побелили. Однако дедушка говорит, что дом еще не стал домом. Работы продолжаются: дедушка смастерил красивые наличники. Уже вымыты окна, повешены занавески, сделана даже антенна. Нетерпение героя растет. Достроен ли теперь дом? — но дедушка лукаво замечает, что еще нет. Поставили ворота: «Через ворота может проехать / И мотоцикл, и тележка с лошадкой, / Даже самая большая машина / Не задевает ворот). // — Смотри-ка, — говорит дедушка, — / Ай да ворота, вот ворота — / Гостей приглашает / Каждая дощечка ворот». Конец строительству — народный праздник. По традиции бабушка приготовила угощение: кош теле, губадию, каляву, албу, блины. Гости веселились, пели, танцевали. Все желали, чтобы дом был теплым и светлым. Дом счастлив гостями — такова основная мысль поэмы. Читатель учится видеть прекрасное в обычном, проникается мыслью о дружбе и взаимопонимании между тремя поколениями: дедушкой и бабушкой, отцом и мамой, мальчиком. Всех их объединяет красивый дом — выражение духовной красоты строителей и хозяев.

Стихотворения Хариса легко запоминаются даже детьми, не освоившими чтение. Поэт при создании стихов исходит из хорошего понимания детского мировосприятия, а также из «Заповедей для детских поэтов» Чуковского. Стихи будят и радость, и грусть, однако преобладает в них светлое, жизнеутверждающее начало. Многие из них носят игровой характер. Например, в ***«Ладушках»*** ведущую роль играет не сюжетное содержание, а звуковая имитация хлопков в ладоши: «Алтын чабак курдек. / Алтын чабак кайда? / Тыпырчына сайда. / Аны сайдан алдык...» («Увидели золотую плотву. / А где золотая рыбка? / Она плещется на мели. / Ее с мели мы взяли / И в глубокую воду запустили».) Мажорное настроение, создаваемое аллитерацией и звукоподражанием, тесно связано с содержанием стихотворения: дети рады, что помогли рыбке.

Особым лиризмом проникнуто стихотворение «Моя мама» («Ънием»). «Моя мама очень красивая, / Ее глаза лучистые, веселые. / Так весело бывает, / Когда она возвращается домой. / Я прижимаюсь к маме, / Мама прижимается ко мне. / Щеки ее горячи, / А руки очень мягкие. / Конфеты мне не нужны, / И куклы мне не нужны, / Потому что маму я / Нежно держу в объятьях».

Многие стихи Хариса, адресованные детям, не переведены на русский язык. Подстрочники, приведенные здесь, не могут передать обаятельного звучания его стихов, но наши уважаемые читатели могут попробовать свои силы в переводе и переложении.

Социально-экономические и политические трудности не должны закрывать от нас тот подтвержденный множеством исторических примеров вывод, что подъем национального самосознания народов России и возрождение их исконных традиций сулят разноязычным детским литературам нашей страны большое будущее. Мировая и российская культура в начале XXI века переживает «этноренессанс», который, несомненно, удивит нас и достижениями детской литературы.

Итоги

- Национальные литературы народов России объединяет язык межнационального общения — русский язык, а также общая историческая судьба народов и тесное взаимодействие культур.
- Основой развития детских литератур народов России является национальный фольклор.
- Все национальные детские литературы прошли этап вхождения в письменно-печатную стадию развития культуры.
- Для многих детских литератур вхождение в «галактику Гутенберга» было резким историческим рывком: оно было сопряжено с искусственным пропуском средневековой стадии развития,

когда устное народное творчество и литературная традиция вырабатывают органичные формы синтеза.

• Для некоторых национальных детских литератур решающее значение на начальном этапе становления играли русские фольклористы, просветители и писатели.

• На современном этапе писатели, творящие на родном языке, опираются уже на созданные ранее национальные литературные традиции.

• Перевод и обработка для детей произведений родственных народов не могут считаться только техническим делом, этот труд требует высочайшей квалификации от литератора.

• Развитие детских литератур народов России должно стать одной из важнейших задач внутренней политики нашего государства.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ДЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ

ЛИТЕРАТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

В наследство от Средних веков и Возрождения современным детям и подросткам достались в основном *сказания* и *легенды*. Бесстрашный рыцарь Роланд, таинственный певец Лоэнгрин, нежные влюбленные Тристан и Изольда, дерзкий Дон Жуан, грешный Фауст, жестокий капитан «Летучего Голландца» и многие другие персонажи питали вдохновение поэтов, прозаиков, драматургов, композиторов и художников. Сегодня они известны детям по специальным переложениям, редкие юные читатели добираются до точных переводов.

Древние сюжеты, плоды народного творчества, долго переходили от поколения к поколению, пока какой-нибудь хроникер не записывал их наряду с хроникой подлинных событий или писатель не давал им литературную обработку, умножая красоту простонародного сказания собственным вкусом и мастерством.

Томас Мэлори (1417—1471) собрал легенды об английских рыцарях и их благородном короле и изложил в книге ***«Смерть Артура»*** (издана в 1485). Легенды из этой книги сегодня пополняют круг детского и подросткового чтения.

Становясь фактом литературы, т.е. обретая форму рыцарского романа, средневековые легенды увлекали многие поколения читателей, по большей части очень юных. Начитавшись рыцарских романов и родственных им сказок, читатели бредили походами, схватками с разбойниками и пиратами, беседами с чертями и магами, мечтали о чем-то недостижимо совершенном и отрывались от действительной жизни.

Испанец **Мигель де Сервантес Сааведра** (1547—1616) нарисовал портрет такого сумасшедшего читателя: некий Алонсо Кихада, живший в XVI веке, верил в рыцарские легенды и читал только рыцарские романы. Роман Сервантеса ***«Дон Кихот»*** (1605—1615) имел небывалый успех у современников, он тогда же сделался новым литературным мифом, на основе которого создавались и создаются теперь уже бесчисленные вариации. Персонаж рано отделился от своего автора и начал странствие по книгам других авторов. Он — один из всемирных героев, и, значит, он понятен всем, от детей до старцев.

Чтение захватывающее и неправдоподобное, как и любимые книги поклонников рыцарского средневековья, роман Серванте-

са особенно горячий прием встречал у юных почитателей, хотя и оставался по нравственно-философскому содержанию одним из глубочайших произведений мировой литературы. «Дон Кихот» — одна из фундаментальных книг в круге детского чтения. В русской детской литературе «Дон Кихот», как правило, существует в адаптированном и сокращенном виде.

Тема рыцарских подвигов привлекла воображение европейского романтика начала XIX века **Вальтера Скотта** (1771—1832). Его романы «Айвенго» (1820) и «Квентин Дорвард» (1823), отображающие эпоху шотландского и английского средневековья, давно перешли в чтение детей и подростков всего мира.

Французский прозаик второй половины XIX века **Альфонс Доде** (1840—1897) в книге «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1872—1890) изобразил своего главного героя, авантюриста и фантазера, как «провансальского Дон Кихота»; роман Доде также вошел в круг детского чтения, но в отличие от романов Скотта в виде переложений.

Мотивы рыцарства и донкихотства входили в русское сознание и опосредованно — через произведения Гоголя, Достоевского, Лескова и др. Алеша, герой романтической повести-сказки Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», утрачивает связь с действительностью — в результате увлечения рыцарскими романами. В рассказе Ф. М. Достоевского «Маленький герой» влюбленный мальчик служит Даме, как какой-нибудь Делорж или Тогенбург (кстати, эти рыцари — персонажи романтических баллад Ф. Шиллера, блестяще переведенных В. А. Жуковским). В XX веке идеально-романтическая повесть-феерия А. С. Грина «Алые паруса» снова подарила читателю наслаждение от веры в чудо; история Ассоль и капитана Грея будто заимствована из средневековых хроник и обновлена в духе сопротивления суровой послереволюционной эпохе. Драматические отголоски романов о рыцарях — в киносценарии «Дон Кихот» Е. Л. Шварца и его пьесе «Дракон». Почти на грани трагического звучит тема донкихотства в «школьных» повестях В. К. Железникова «Чудак из шестого "Б"» (обновленный вариант — «Жизнь и приключения чудака»), «Чучело». Можно привести еще много примеров из классической и новой русской литературы.

«Дон Кихот» Сервантеса в современном восприятии — классический фантастико-приключенческий сериал (так же как «Одиссея» Гомера или мушкетерская трилогия А. Дюма-отца). Современные зарубежные и русские *фэнтези* с их языческими богами, рыцарями, прекрасными дамами и их чудовищными зверями, действующими не в прошлом, а в неопределенно далеком будущем, мало-помалу образуют ту почву, на которой когда-нибудь появится произведение высокой художественности. Можно предположить, что оно не будет сметено неумолимым временем, как это про-

изошло с рыцарскими романами и сказками Средневековья, а останется навсегда. И читатели с детских лет будут видеть эту громаду, как виден им сегодня «Дон Кихот».

В эпоху европейского Возрождения человек открывает самого себя как чудо из чудес. Он потрясен сложной гармонией собственного тела, его занимает загадочная связь материального и духовного, низкого и высокого в человеческом существе. Он похож на большого ребенка, занятого познанием мира и себя в мире.

Литература Ренессанса вошла в круг детского чтения благодаря французскому гению **Франсуа Рабле** (1494—1553), создателя романа «***Гаргантюа́ и Пантагрюэ́ль***» (он работал над ним с 1532 года до конца жизни). К написанию романа Рабле подтолкнуло знакомство с народной лубочной книгой о великане Гаргантюа, в которой утверждалась праздничная плотская жизнь и высмеивалось тощее рыцарство. Рабле изобразил сразу трех толстяков-великанов: дед Грангузье, отец Гаргантюа и сын Пантагрюэль. Их жизнь — сплошной праздник чревоугодия, в котором, однако, находится место диспутам, веселым похождениям и заботам об образовании. Самые привлекательные для юного читателя главы посвящены детству Гаргантюа. Изображение мальчика-великана шокирует и радует одновременно: «Вечно валялся в грязи, пачкал нос, мазал лицо, стаптывал башмаки, ловил частенько мух и с увлечением гонялся за мотыльками... Пи́сал себе на башмаки, какал в штаны, утирал рукавом нос, сморкался в суп, шлепал по всем лужам, пил из туфли и имел обыкновение тереть себе живот корзинкой. Точил зубы о колодку, мыл руки похлебкой, расчесывал волосы стаканом. <...> Отцовы щенки лакали из его миски, а он ел вместе с ними. Он кусал их за уши, а они ему царапали нос, он им дул в зад, а они его лизали в губы» (*перевод Н. М. Любимова*). Счастливец делал в детстве все, что запрещают взрослые обыкновенным детям, покуда не пришло время учиться. Рабле, будучи священником, резко отрицал учебные методы схоластов-богословов: Гаргантюа, отданный королем-отцом в учение магистру Дурако, глупеет день ото дня. Другие методы использует учитель-гуманист Понократ: Гаргантюа не теряет ни одного часа, размышляя всегда и всюду о разных науках, он поддерживает физическое здоровье упражнениями, занимается музыкой и пением, осваивает ремесла и знакомится с новыми изобретениями, дискутирует с учеными. Так исправляется природная склонность к лени, так будущий король становится философом, исповедующим идеи ренессансного гуманизма.

Жизнеутверждающий пафос книги Рабле особенно ценен для юных читателей, но сам по себе этот огромный роман сложен для детского восприятия. Дети довольствуются его сокращенными и адаптированными версиями, в основном главами о детстве и уче-

нии Гаргантюа. Чаще других переиздается переложение для детей, сделанное Н. А. Заболоцким.

Эта книга стала источником мотивов и образов для многих авторов знаменитых детских произведений, например сказки Ю. К. Олеши «Три толстяка», сказки А. Линдгрен о Малыше и Карлсоне.

Идеи гуманистической педагогики развивал в своих сочинениях великий чешский мыслитель **Ян Амос Коменский** (1592—1670). Он совершил настоящую революцию в педагогике, освободив ребенка от страха перед учением и учителем и связав обучение с непосредственными впечатлениями детей. Главный педагогический труд Коменского, по которому отмечают одну из вех в развитии всей европейской культуры, — «Великая дидактика» (1638).

Согласно энциклопедическому духу времени его учебные книги выстроены как универсальные модели взаимосвязанных между собой знаний о мире. Для истории мировой детской литературы особенно важна его книга «Мир чувственных вещей в картинках» (1658): это учебное пособие для еще неграмотных детей, которым с помощью ста пятидесяти гравюр и коротких сопроводительных текстов ученый-педагог объяснял основополагающие понятия мироздания: Бог, религия, сотворение мира, небеса, стихии, флора и фауна, человек, человеческий мир и многое другое. «Мир чувственных вещей» — «врата учености» для самых маленьких. По примеру книги Коменского построены современные детские энциклопедии в картинках. Другие новаторские работы — книги «Открытая дверь языков» (1631) и «Открытая дверь предметов» (1634) — адресованы школьникам, которые могли переживать процесс учения как эстетическое наслаждение. В сборнике учебных пьес «Школа-игра» (1656) Коменский использовал приемы актерства для изучения такого трудного предмета, как латынь.

Влияние идей и книг великого педагога-гуманиста на развитие педагогики и детской литературы в Европе и славянских странах можно проследить практически на любом примере современной учебной книги. К. Д. Ушинский, Л. Н. Толстой продолжили его дело в новых условиях и на своей национальной почве.

ЛИТЕРАТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Уже в работах Я. А. Коменского наметился перелом от ренессансного мышления к иному, исходящему из представления о разумно устроенном мироздании и разумном человеке, достойном мира, в котором живет. В XVII—XVIII веках возобновился интерес к античному наследию, но без мертвой средневековой схоластики.

Имя английского писателя **Даниэля Дефо** (1660 или 1661—1731) для русских читателей обычно связано с лучшими детскими воспоминаниями о его герое Робинзоне Крузо, известном у нас главным образом по образцовому переложению К. И. Чуковского «***Жизнь и удивительные приключения морехода Робинзона Крузо***».

Еще Жан Жак Руссо (1717—1778) указал на книгу Дефо как на лучшее средство воспитания: «Нет ли какого-нибудь средства собрать уроки, рассеянные в стольких книгах, соединить их вокруг какой-нибудь цели, которую легко было бы видеть, за которой легко было бы следить и которая могла бы служить стимулом даже в этом возрасте? Такая книга есть, — восклицает Руссо. — Это "Робинзон Крузо"!» («Эмиль»). Он увидел в книге научную систематическую энциклопедию, руководство для воспитателя, а в герое — пример детям для подражания. На протяжении нескольких веков эта книга отвечает эстетическим, образовательным и нравственно-воспитательным задачам меняющегося времени.

Полное название романа-источника, увидевшего свет в 1719 году, само по себе уже есть произведение с захватывающим сюжетом: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим».

В основу романа была положена реальная история одного моряка, сумевшего не только выжить на необитаемом острове, но и понять некоторые истины. Роман написан автором в жанре мемуаров от имени самого Робинзона, в нем множество убедительных деталей, а главное, он психологически достоверен. Первые читатели не заметили подвоха, уверившись в существовании «моряка из Йорка», рассказавшего свою историю так просто, как мог бы сделать это человек его сословия. Пожалуй, никогда прежде читатель с таким вниманием не следил за одним героем, не разбирался вместе с ним, единственным, что есть зло, а что добро, не цепенел от страха при взгляде на человеческий след, не сопереживал с таким волнением герою, как будто речь в книге шла о нем самом. Позднеантичный миф о счастливых островах, где обитают «нагомудрецы», обрел под пером Дефо драматическое звучание: даже благословенные Природой острова не избавят человека от бесконечного труда и стремления покинуть их. Напротив, коренной обитатель затерянного рая — всего лишь голый дикарь, которому нужно, как младенцу, внушать первичные нравственные идеи, вроде той, что нельзя кушать людей.

Писатель, сам того не зная, вывел формулу целого жанра приключенческой литературы, названного *робинзонадой*. Своеобразие

этого жанра в том, что главное здесь — даже не приключения, а воспитание героя в особых условиях. Робинзон Крузо проходит путь самовоспитания и, поднявшись в своем нравственном состоянии, может быть воспитателем другого человека; Пятница, в свою очередь, под воздействием своего господина мало-помалу избавляется от дикарских наклонностей. Вместе с ними и читатель находит путь к перекрестку цивилизованных понятий и естественного добра.

Другой великий англичанин, писатель просветительского направления **Джонатан Свифт** (1667—1745) известен нам с детских лет как автор ***«Путешествий Гулливера»*** (1726), в особенности популярны первые части романа благодаря пересказу Т. Г. Габбе для младших школьников. Присущее ему чувство юмора Свифт направил на сатирическое высмеивание английского общества, используя при этом свою богатую фантазию для создания аллегорических образов и сюжетов. Однако соединение остро современного публицистического памфлета с приключенческо-фантастической фабулой дало в итоге роман, который заставляет читателя забыть о конкретной политической борьбе и углубиться в наблюдение чужих миров, каждый из которых чем-то похож на мир людей.

Детям более всего нравятся путешествия Гулливера в Лилипутию и Великанию, что не удивительно, если принять во внимание их интерес к сказкам о гномах, карликах, великанах и постоянно занимающую их мыслительную антиномию «великаны — маленькие человечки». Юным читателям хочется побыть немного «Человеком-Горой» и посмотреть на маленький народец, который при ближайшем рассмотрении не так забавен, как может показаться вначале, а затем очутиться в противоположной ситуации, только чтобы великаны не причинили ему вреда. Свифт готовит читателю пренеприятные открытия почти в каждом путешествии: так разнообразны способы, которыми разумные, казалось бы, существа уродуют свою жизнь и жизнь всего общества. Он симпатизирует только мыслящим лошадям с их старомодной добродетелью (община гуингмов). От Гулливера требуется в этих путешествиях присутствие духа, терпимость и здравый ум. Читателю же приходится сочувствовать то Гулливеру, то обитателям странных миров.

Реалистический гротеск Джонатана Свифта лежит в основе жанра фантастического романа с фабулой «контакта». Идея такой формы заключается в том, что «они» — это гротесковое отражение «нас», и неизвестно кто кого изучает. Примеров литературы «свифтовского» жанра можно приводить очень много: от англичан Герберта Уэллса («Война миров») и Льюиса Кэрролла (сказки об Алисе) до русских авторов — Корнея Чуковского («Бибигон») и Кира Булычева (повести о девочке из будущего Алисе).

Свифт был первым из известных писателей-алогистов. Презирая прикладные науки и фанатичных ученых, он выстраивал миры, в которых современный читатель неожиданно угадывает приметы индустриальной эпохи. Например, изобретенная профессором-лапутянином машина, с помощью которой можно писать любые тексты «при полном отсутствии эрудиции и таланта»: слова, перемешиваясь движением рычага, меняют расположение на раме, образуя какие-нибудь случайные фразы, из которых составляются целые фолианты. Как похоже это на детское лото, творчество поэтов-авангардистов, на компьютер, наконец.

* * *

Во второй половине XVIII века во французских аристократических салонах жизнь подчинялась вкусу образованных и талантливых женщин, они-то и ввели в моду чтение сказок, а некоторые из них, обладавшие литературным даром, сами сочиняли их. Сказки писали мадам **д'Онуа**, мадемуазель **Леритье де Виллодон**, мадам **Ле Пренс де Бомон** (именно она подарила нам сказку «Красавица и зверь», 1757. Уже в 1761 году сказка была переведена на русский язык и в XIX веке послужила одним из источников сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек»; в наше время старинный сюжет сделался еще одним всемирным мифом, на основе которого создаются дамские романы и детские мультфильмы).

Интерес к сказке был возбужден разгоревшимся в стенах Французской академии[1] спором между «старыми» и «новыми». «Старые» отстаивали античные образцы в искусстве, «новые» же были сторонниками национальных источников прекрасного и звали к современным творческим поискам. «Старых» возглавлял Никола Буало (его трактат «Поэтическое искусство» посвящен теории классицизма).

Во главе «новых» стоял **Шарль Перро** (1628—1703), имя которого читатели связывают с именами всемирно известных героев его произведений — Золушки, Кота в сапогах, Синей Бороды и др.

Шарль Перро родился в семье чиновника. Он получил традиционное для своего сословия юридическое образование и стал влиятельным сановником при дворе, а затем и членом Французской академии.

Опробовав перо в жанрах поэм, диалогов и теоретических трактатов, направленных против классицизма, Перро написал ряд блестящих сказок, доказывая, что источник вдохновения надо искать

---

[1] *Французская академия* — одна из пяти академий, входящих в основное официальное научное учреждение страны — Институт Франции. Французская академия основана во времена Шарля Перро, первой из всех академий, в 1635 году. Имеет постоянный состав — «40 бессмертных» (выдающихся деятелей национальной культуры, науки, политики).

в самой жизни и в национальном народном творчестве. Отмечая аморальный характер античных сказок, Перро писал: «Иначе обстоит дело со сказками, которые наши предки придумывали для детей. Рассказывая их, они обходились без той грации и того изящества, которые греки и римляне придавали своим историям, но они постоянно проявляли великую заботу о том, чтобы вложить в свои сказки мораль похвальную и поучительную. Добродетель в них всегда вознаграждается, а порок наказывается. Все они проникнуты стремлением показать, сколь велики блага, которые приобретаешь, будучи честным, терпеливым, разумным, трудолюбивым, послушным, и какой вред приносит отсутствие этих качеств».

Попыткой доказать свою правоту и были его первые сказки в стихах — «Гризельда», «Потешные желания» и «Ослиная кожа» (1694); позже они вошли в сборник «***Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями***» (1697).

Автор прибегнул к мистификации, не решившись выступить открыто как создатель произведений «низкого» жанра, и подписал первое издание именем своего сына — Перро д'Арманкур — и от его имени обратился с посвящением к юной племяннице Людовика XIV Елизавете-Шарлотте Орлеанской. Многие поучения в сказках вытекают из «программы воспитания» девочек — будущих придворных дам, а также мальчиков — будущих кавалеров двора.

Ориентируясь на бродячие сюжеты французского фольклора, Перро придавал им аристократическую галантность и буржуазный практицизм. Самым важным элементом для него была мораль, поэтому он завершал каждую сказку стихотворным нравоучением.

Писатель стремился соотнести каждый сюжет с определенной добродетелью: терпеливостью, трудолюбием, смышленостью, что в целом составило свод этических норм, близкий к народной этике. Но самая ценная добродетель, по Шарлю Перро, — это хорошие манеры: именно они открывают двери во все дворцы, во все сердца. Сандрильона (Золушка), Кот в сапогах, Рикке с хохолком и другие его герои побеждают благодаря учтивости, грации и подходящей к случаю одежде. Кот без сапог — всего лишь кот, а в сапогах — приятный собеседник и ловкий помощник, за свои услуги хозяину заслуживший покой и довольство.

Ставшая мировым литературным мифом, сказка «Золушка» отличается от народной ее основы и выделяется среди прочих сказок Перро ярко выраженным светским характером. Рассказ значительно причесан, изящество изложения обращает на себя внимание. Отец Золушки — «дворянин»; дочери ее мачехи — «благородные девицы»; в комнатах у них паркетные полы, самые модные кровати и зеркала; дамы заняты выбором нарядов и причесок. Описание того, как волшебница-крестная наряжает Золушку и дает ей карету и слуг, опирается на фольклорный материал, но дано значительно подробнее и «утонченней».

Традиционные сказочные элементы соединяются у Перро с реалиями современной жизни. Так, в «Спящей красавице» царственная бездетная пара ездит лечиться на воды и дает различные обеты, а пробудивший принцессу юноша «поостерегся ей сказать, что платье у нее — как у его бабушки...».

В России сказки Перро появились в 1768 году под названием «Сказки о волшебницах с нравоучениями». В 1866 году под редакцией И.С.Тургенева выходит новое издание сказок, уже без нравоучений. В таком виде, с некоторыми сокращениями и адаптацией, сборник стал выходить для юного читателя и в дальнейшем.

Рудольф Эрих Распе (1737—1794) и **Готфрид Август Бюргер** (1747—1794) — немецкие литераторы, создатели одного из самых знаменитых литературных героев — барона Мюнхгаузена, имя которого сделалось нарицательным — как безудержного враля.

Первые рассказы барона Мюнхгаузена в изложении Распе прочитали немцы в «Путеводителе для веселых людей» в начале 80-х годов XVIII века; книга была опубликована анонимно, подписи автора не было.

Карл Фридрих фон Мюнхгаузен (1720—1797) — реальное лицо. Он много лет провел в России, куда попал в юности пажом, затем был зачислен на военную службу, участвовал в русско-турецкой войне. Вернувшись домой, он в кругу друзей поведал о своих удивительных похождениях в «стране белых медведей». Существует предположение, что среди его слушателей был и Распе, молодой литератор и ученый — хранитель древностей, и что в число знакомых барона входил также известный поэт Г.А.Бюргер. Распе обработал анонимные рассказы и собрал в книгу. Вскоре появился и английский перевод Распе.

В 1786 году Бюргер перевел рассказы Распе на немецкий с английского языка, при этом переработав и дополнив их. В предисловии ко второму изданию он писал: «Какой бы незначительной и легкомысленной ни выглядела эта книжка, она может оказаться ценнее множества толстых и почтенных томов, не способных вызвать ни смеха, ни слез и содержащих лишь то, что вы уже сотни раз могли прочесть в таких же точно толстых и почтенных томах». В немецких изданиях объем книги увеличился примерно на одну треть: рассказы Распе пополнились новыми историями, сочиненными Бюргером. «Мюнхгаузен» стал поистине «народной книгой» немцев и начал триумфальное шествие по другим странам.

Русский перевод книги появился около 1791 года под заглавием «Не любо — не слушай, а лгать не мешай». Книга не раз подвергалась переделкам. В современной детской литературе ***«Мюнхаузен»***[1] известен в пересказе К.И.Чуковского.

---

[1] К.И.Чуковский упростил написание имени героя, вероятно, ради удобства детей.

Распе в своих рассказах изобличал ложь, но вместе с тем критиковал и сухой рационализм современников — врагов всякой фантазии. Он преследовал цель не столько развлекательную, сколько воспитательную. Его барон Мюнхгаузен полон обаяния благодаря постоянной готовности преодолевать трудности силою разума и воли. Рассказывая невероятные истории, Мюнхгаузен тем не менее отстаивает право называться честным человеком. Он описывает о путешествии на Луну, где якобы нашел идеальное государство, т.е. выдумывает утопическую легенду, в которую сам верит.

Бюргер продолжает эти сложные узоры в характеристике героя. Его Мюнхгаузен — мечтатель и фантазер, для которого выдуманный подвиг заменяет неосуществимую в реальности мечту. Вранье барона рождается из желания вырваться за скучные рамки обывательской жизни. Хотя бы в выдумке поверить в свои силы и найти выход из безвыходной ситуации — таково стремление Мюнхгаузена, и он в этом немного похож на Дон Кихота. Бюргер, как и Распе, отнюдь не идеализировал «короля лгунов», напротив, заострял живую противоречивость этой неординарной натуры. Мюнхгаузен может быть и мелочным, и трусливым, и безмерно болтливым.

Пересказывая приключения Мюнхаузена, Чуковский уделил основное внимание путешествию барона по России, однако в целом география путешествий Мюнхаузена расширена им до масштабов всей Земли: Италия, Индия, Америка, Африка, Лондон и даже Северный полюс. Герой отправляется в «реальные» и фантастические странствия. Интонация барона-рассказчика всегда чрезвычайно серьезна. Множество детальных описаний, конкретных мелочей усиливают комизм якобы достоверного рассказа. Мюнхаузен и сам порой изумляется очередной ситуации, что не мешает ему продолжать невероятные истории о своей находчивости и храбрости. Изумление барона и других героев, очевидцев событий, должно бы совпадать с изумлением слушателей и тем самым избавлять их от подозрений, что все эти истории — ложь. Но даже этот психологический трюк не срабатывает, настолько безудержно вранье героя.

Россия для Мюнхаузена — страна глубоких снегов, покрывающих колокольни до самого креста, страна волков, способных проглотить половину коня, восьминогих зайцев, озер, кишащих утками, и т.п. Реальное участие барона в войне с турками послужило поводом для самых фантастических историй и об этом. Мюнхаузен совершает полет на ядре, вытаскивает себя и коня за волосы из болота и наконец отправляется на Луну.

Вторая часть книги в пересказе Чуковского посвящена в основном южным путешествиям. Чуковский не удержался от того, чтобы не рассказать историю о своем любимом персонаже — кро-

кодиле. Он усилил мотивы героической доблести и богатырской силы героя, что характерно для его собственных сказок. Его Мюнхаузен беспрестанно спасается сам и спасает других. В одном из рассказов переиначен библейский сюжет об Ионе, проглоченном китом. Библейский Иона был изрыгнут китом по воле Бога — силою молитв и слезного страдания. Чуковский в своей сказке «Бармалей» уже вскользь касался этого сюжета:

Но в животе у крокодила
Темно, и тесно, и уныло,
И в животе у крокодила
Рыдает, плачет Бармалей...

Мюнхаузен в желудке у огромной рыбы ведет себя совершенно иначе: он топает ногами, прыгает и танцует, чтобы измучить рыбу, которая наконец «завопила от боли и высунула из воды огромную морду». Взорам итальянских моряков, выловивших рыбу, предстал герой, приветствуя их на чистейшем итальянском языке и любезно кланяясь.

В некоторых рассказах К.Чуковский использовал мотивы фольклорных сказок, русских и европейских, например сказку о чудесных спутниках, один из которых очень быстро бегал, другой отлично слышал, третий метко стрелял, четвертый обладал могучей силой, пятый производил бурю одной своей ноздрей. В основе некоторых сюжетов лежат фразеологические выражения: снять шкуру, искры из глаз, вывернуть наизнанку.

Своего максимума фантазия Мюнхаузена достигает в рассказах о Луне и о Сырном острове, где живут необыкновенные люди, где царят благополучие и изобилие и где суровой казни подвергаются путешественники, рассказывающие небылицы о других странах. Тут Мюнхаузен описывает уже не собственные фантастические подвиги, а чужую фантастическую жизнь. Эта жизнь напоминает и утопическое королевство Бробдингнег Свифта, и сказочную Индию, по которой путешествовал Александр Македонский в популярной в Средние века книге «Александрия».

Маленькие читатели легко отличают ложь от правды и воспринимают рассказы Мюнхаузена как веселую игру, которая требует от них фантазии и смекалки. Барон Мюнхаузен входит в число любимых детских героев.

ЛИТЕРАТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Всесторонняя критика рационализма постепенно привела к отказу от искусства, лишенного свободы воображения, и к смене культурных ориентиров. В эпоху романтизма, т. е. в первых десяти-

летиях XIX века, прекрасное стали находить в образцах национальной «простонародной» культуры. Это объяснялось тем, что идеализировались свобода, необузданная воля, буйные чувства. А «простой» народ был назван носителем сильных и красивых чувств. Творчество писателя оценивалось теперь по его способности непосредственно чувствовать жизнь и фантазировать. Интерес к фольклору, к народным сказкам и легендам дает толчок развитию литературной сказки. Углубляется представление о внутреннем мире человека. Таинственная душа ребенка, живущего между реальной действительностью и игрой, мечтой, сказкой, делается важной темой для писателей-романтиков. Многие произведения романтиков обогатили мировую детскую литературу.

Братья Гримм, Якоб (1785—1863) и **Вильгельм** (1786—1859), известны как основоположники германистики — науки об истории, культуре и языке Германии. Их многолетними трудами составлен фундаментальный «Немецкий словарь» (последний том — 1861), написана «История немецкого языка» (1848). Они публиковали тексты старонемецких литературных памятников — «Бедный Генрих», «Рейнеке Лис» и других, исследовали германский героический эпос и животный эпос, творчество средневековых поэтов — мейстерзингеров, немецкую мифологию, немецкие предания и т.п. Интересовала их и древняя литература других народов: героические песни скандинавских скальдов, древнерусское «Слово о полку Игореве».

Всемирную славу не только в ученом мире, но и среди детей принесли братьям Гримм ***«Детские и семейные сказки»*** (1812—1815), собранные и обработанные ими. Два тома содержат двести сказок — так называемый «сказочный канон».

Профессора записывали сказки, которые рассказывали им знакомые. При этом Якоб, более академичный и педантично-строгий собиратель, настаивал на доскональном сохранении устного текста, а Вильгельм, более склонный к поэзии, предлагал подвергать записи художественной обработке. В итоге их споров родился особый стиль литературной обработки устной народной сказки, который называют гриммовским. Сохранив особенности языка, композиции, общего эмоционально-идейного содержания, братья Гримм передали свойства немецких фольклорных сказок, вместе с тем сообщили им черты художественной литературы, пересказав по-своему.

Народная сказка в устном бытовании оживает под воздействием обаяния конкретного сказителя. Слушатели видят его самого, слова в соединении с мимикой, жестами и т.д. звучат в полную силу. Но стоит сделать точную запись сказки и «потерять» из виду сказителя, как краски тускнеют, слова глохнут. Мастерство обработчика сказок заключается в том, чтобы специфическими литературными приемами воссоздать образ рассказчика, «согреть» его

обаянием сказку, рожденную в стихии устного творчества. Благодаря выработанному научно-художественному подходу читатели воспринимают гриммовские сказки не только как этнографический материал, но и как классическую литературу. Гриммовский стиль стал первым примером для сказочников следующих поколений.

Сказки братьев Гримм являют собой начало истории немецкой романтической литературы. Поэт-романтик **Генрих Гейне** (1797—1856), писал о сказках в своем «Путешествии по Гарцу» (1824):

> Лишь благодаря такой глубине созерцательной жизни, благодаря "непосредственности" возникла немецкая волшебная сказка, особенность которой состоит в том, что не только животные и растения, но и предметы, по-видимому, совершенно неодушевленные, говорят и действуют. Мечтательному и наивному народу, в тиши и уюте его низеньких лесных и горных хижин, открылась внутренняя жизнь этих предметов, которые приобрели свой определенный, только им присущий характер, представляющий очаровательную смесь фантастической прихоти и чисто человеческого склада ума, и вот мы наталкиваемся в сказках на чудесные и вместе с тем совершенно понятные нам вещи: иголка с булавкой уходят из портняжного жилья и сбиваются с дороги в темноте; соломинка и уголек переплавляются через ручей и терпят крушение... Поэтому же так бесконечно значительна и наша жизнь в детские годы: в то время все для нас одинаково важно, мы все слышим, все видим, все впечатления соразмерны, тогда как впоследствии мы проявляем больше преднамеренности ... выигрывая в широте жизни, мы проигрываем в ее глубине[1].
>
> (*Перевод В. А. Зоргенфрея; под ред. А. В. Федорова*)

Организованное Якобом Гриммом «Сказочное общество» существует до сих пор, оно объединяет любителей сказки из разных стран.

Исследователи сопоставляли германские сказочные сюжеты со сказками славянских и романских народов, сказками индийскими и персидскими. В немецких вариантах таких сказок, как «Волк и семеро козлят», «Золушка», «Красная Шапочка», «Мальчик-с-пальчик», читатель найдет немало общего с русскими, болгарскими, французскими сказочными сюжетами.

Сборник братьев Гримм послужил богатым источником сюжетов для писателей-сказочников.

На русский язык сказки стали переводить в середине 1820-х годов сначала с французского перевода, а затем уже с оригинала.

---

[1] *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1975. — Т. 4. — С. 22—23. Произведения Гейне вошли в детское чтение. Фольклорный образ красавицы и волшебницы Лорелеи, завораживающей плывущих по Рейну, был претворен поэтом в одном из лучших его стихотворений, а сама Лорелея оказалась в мировом «пантеоне» детских персонажей.

В. А. Жуковский был особенно очарован ими; его переводы-переложения во многом способствовали упрочению авторитета немецкой детской литературы в нашем отечестве. А. С. Пушкин не переводил, а создавал на их основе совершенно самостоятельные литературные произведения (такова история «Сказки о рыбаке и рыбке»).

Самыми популярными переводами долгое время были работы С. Маршака, но следует помнить об их невысокой точности.

Только в 2002 году русские читатели получили полный перевод всех двухсот детских сказок. Э. И. Иванова перевела не только сами сказки, но и подробные комментарии братьев-ученых, а из ее собственных комментариев видна современная судьба их сказочных героев — в изобразительном искусстве, рекламе, различных театрализациях и кинопостановках. Переводческая манера Ивановой весьма отличается от привычного старшему поколению перевода Маршака. Детский поэт следовал утвердившейся еще в XIX веке манере «синтетического» перевода: читатель почти не замечает чужеродности текста, не чувствует переводного языка, он полностью погружен в мир образов и своих переживаний. К тому же при переводе Маршак решал и собственные идейно-художественные задачи: убирал религиозные мотивы и вообще все, что представлялось ему неуместным в советских изданиях для детей, усиливал социальное звучание сказок. Э. Иванова, будучи исследователем и одновременно критиком детской литературы, придерживалась в большей степени манеры «аналитического» перевода. Сказки в ее переводе «не улучшены», но и не «урезаны» в угоду той или иной скоропреходящей тенденции. Ее задачей было передать устную интонацию — но именно немецкой речи, да еще старинной, нередко диалектной.

Издание, подготовленное ею, знаменует собой новый этап в развитии русско-немецкого диалога в сфере детской литературы. Российские писатели получили возможность нового обращения к традициям классического романтизма и мифологической школы фольклористики, основанной братьями Гримм.

Вильгельм Гауф (1802—1827) за свою короткую жизнь сумел оставить заметный след в истории немецкой литературы. Гауф родился в семье чиновника, учился богословию в Тюбингенском университете, был домашним учителем.

Творчество Гауфа развивалось в русле романтического направления, под влиянием прозы английского романиста и поэта Вальтера Скотта и немецкого писателя, автора фантастических сказок, новелл и романов, Э. Т. А. Гофмана. Немецкий фольклор и восточные сказки «Тысячи и одной ночи» были для Гауфа учебником вдохновенной фантазии.

Свои сказки, навеянные немецкими и восточными мотивами, Вильгельм Гауф писал для детей, которые способны доверять

фантазии. Он создал обширный трехтомник ***«Сказки для сыновей и дочерей образованных сословий»*** (1828). Лучшие из них прочно вошли в детское чтение. Это «Рассказ о калифе-аисте», «Рассказ о Маленьком Муке», «Карлик Нос», «История Альмансора», «Холодное сердце», «Стинфольская пещера» и др.

Автор в своем предисловии — «Сказка под видом альманаха» — передает разговор королевы Фантазии и ее дочери Сказки о том, что люди боятся всего, что приходит из царства Фантазии. Только Сны — братья Сказки — могут свободно пролетать мимо сторожей. Мать Фантазия советует дочери попытать счастья у детей: ведь они любят смотреть на звезды и облака, мечтать о воздушных замках. И вот Сказка в наряде красивой книжки-альманаха приходит к детям. Только дети и могут быть настоящими читателями романтических сказок, маняших красками и изменчивых, как миражи в пустыне.

Сказки Гауфа, наиболее часто публикуемые в детских изданиях, относятся к арабскому циклу. Цикл построен примерно так же, как и «Тысяча и одна ночь»: в начальной сказке — «Караван» — герои договариваются о рассказывании сказок и чудесных историй, а все другие сказки цепляются одна за одну, иногда они содержат в себе еще и сказку-ответвление. Таким образом, создается непрерывная и в перспективе бесконечная цепь сюжетов. Бытовые детали и житейские рассуждения подчеркивают необычайность волшебства, или, наоборот, жизненные реалии придают волшебству иронический оттенок. Например, волшебные туфли очень велики Маленькому Муку, к тому же они некрасивы. Точно и смешно объяснено, почему из всех предметов Мук выбрал именно их: «Ведь когда он их наденет, все увидят, что он уже давно вышел из пеленок». Калиф и визирь, превратившись в аистов, не могут удержаться от смеха при виде молодой аистихи, репетирующей танец.

Множество подробностей передают экзотику Востока. Например, отец наказывает сына двадцатью пятью ударами чубука, отвернув при этом янтарный мундштук.

Поскольку сказки представляют собой чей-либо рассказ, то ведущим художественным средством в них является речь повествователя, эмоционально насыщенная, с гибкими интонациями. Заинтересованность рассказчика, его непосредственные оценки героев и событий передаются и читателю, который выступает как бы слушателем и собеседником — вместе с пятью купцами-караванщиками. Ирония и сочувствие — вот две основные интонации, звучащие по ходу повествования. Смешны и сильные мира сего, и слабые. Так же и добродетели и пороки практически поровну распределяются между людьми разных сословий. На первый план выступает человеческая душа в разных своих проявлениях — высоких и низких, но при этом без сентиментальной идеализа-

ции. Например, калиф и визирь в обличьи аистов, будучи героями сугубо положительными, долго препираются между собой о том, кому из них жениться на сове.

Увлечение Гауфа восточными сказками отразилось и на его немецких сюжетах («Карлик Нос», «Молодой англичанин»), которые обрели восточную пышность описаний, яркость деталей и даже по своему построению напоминают сказки о султанах и визирях. Гауф помещает в скромную бюргерскую среду, привычную для немецких сказок, странных, экзотических героев; их поведение нарушает скучный покой обывателей. Романтическому мышлению Гауфа свойственно сатирическое, беспощадное отрицание всего пошлого, глупого, что наблюдал он в соотечественниках.

Безудержная фантазия Гауфа рождается на земле, в гуще человеческой реальности. Она преображает эту реальность, высвечивает в ней смысл и бессмыслицу, истину и ложь.

Писатели романтического направления неизбежно должны были разрабатывать реалистические принципы изображения мира и человека, что, как оказалось, вовсе не отменяло свободное воображение. Напротив, союз реализма и воображения укреплял позиции романтически настроенного автора и позволял ему взглянуть на действительную жизнь с ее «низкими» истинами и постичь ее возвышенный смысл.

Ханс Кристиан Андерсен (1805—1875) родился в маленьком городке Оденсе на острове Фюн в Дании, в семье сапожника и прачки. С детства он слышал простонародные рассказы, легенды и сказки от бабушки и соседок. Знакомство его с литературой началось с басен Лафонтена, комедий датчанина Л.Хольберга и сказок «Тысячи и одной ночи».

Уже в детские годы Андерсен писал стихи, трагедии, а также пел и декламировал, мечтая стать актером. В 14 лет будущий «король сказок» отправился в Копенгаген, надеясь исполнить свою мечту. Работал статистом, выступал на сцене как танцор и певец, беря уроки у итальянского певца. Затем (с 1822 года) учился в гимназии в Слагельсе. К этому времени относятся первые публикации его произведений — под псевдонимом Вильям Кристиан Вальтер, составленным из имен Шекспира, его собственного и Скотта. Сначала Андерсен пробовал писать стихотворные сказки и баллады. Неодобрительные рецензии охладили творческий пыл будущего сказочника, и лишь в 1835 году он вернулся к жанру сказки.

Жизнь Андерсена проходила в странствиях. Страной, явившейся в глазах путешественника земным воплощением Эдема, стала Италия. Действие многих его сказок и историй разворачивается в Италии или переносится туда («Дюймовочка», «Русалочка» и др.). Будучи в Германии, беседовал он с Якобом Гриммом. Сказки братьев Гримм повлияли на его творчество; следы влияния осо-

бенно отчетливы в сказках «Большой Клаус и Маленький Клаус», «Огниво», «Голубой огонь».

Жанр сказки стал для Андерсена универсальной формой эстетического постижения действительности. Именно он ввел сказку в систему «высоких» жанров.

«Сказки, рассказанные детям» (1835—1842) основаны на переосмыслении народных мотивов («Огниво», «Дикие лебеди», «Свинопас» и др.), а ***«Истории, рассказанные детям»*** (1852) — на переосмыслении истории и современной действительности. При этом даже арабские, греческие, испанские и иные сюжеты обретали у Андерсена колорит датской народной жизни.

Фантазия сказочника по своему богатству спорит с народной фантазией. Опираясь на народные сюжеты и образы, Андерсен не слишком часто прибегал к фантастическому вымыслу. В его представлении жизнь полна чудес, которые нужно только увидеть и услышать. У любой вещи, даже очень незначительной, — штопальной иглы, бочки — может быть своя удивительная история. Буквально из ничего возникают яркие картины под волшебным зонтиком Оле-Лукойе. Каждая из пяти горошин одного стручка имеет свою занимательную и поучительную «биографию». Люди живут в бесконечном мире реальных чудес, среди которых — необыкновенные приключения, встречи, прекрасные чувства. Чудесна сама жизнь человека — от детства до старости; чудесны все времена года; чудо живет в ромашке, в соловье, в кусте бузины или в могучем дубе, в каждом доме, не говоря уж о дворцах. Особое обаяние сказкам и историям Андерсена придает вера в изначальную красоту и гармонию бытия, в победу добра над злом.

Сказочник выработал свою манеру повествования — непосредственно-наивную, мягко-ироничную. Его рассказчик умеет любоваться всем тем, что нравится детям, оставаясь при этом взрослым.

Размышления о собственной необыкновенной судьбе определили характер многих героев Андерсена — маленьких, беззащитных в огромном мире, средь закоулков которого так легко затеряться. Стойкий оловянный солдатик, Дюймовочка, Герда, Трубочист, Ромашка — эти и другие герои воплощают авторский идеал мужества и веры в добро. Сказочник неизменно вознаграждал их, тем самым подтверждая закон благоволения судьбы к таким героям. Награда Стойкому оловянному солдатику — возможность взглянуть на прелестную танцовщицу и сгореть то ли от огня печки, то ли от любви; гибель обоих воспринимается не как трагедия, а как торжество любви. Хороший конец историй отнюдь не обязателен, однако непременна победа добра над злом. Антагонисты возвышенных героев — обыватели всех мастей. Так, Дюймовочке приходится спасаться от жабы и ее сынка, от жука, полевой мыши, крота. Никому из них не понять, что Дюймовочка — существо иного мира.

Изредка писатель обращался к сюжетам из детской жизни, гораздо чаще его герои проходят испытания взрослой жизнью и взрослыми чувствами. Толчком к развитию конфликта часто служит упоминание о какой-либо особой «мете» героя, выделяющей его среди других и предопределяющей его нелегкую судьбу («Гадкий утенок», «Стойкий оловянный солдатик», «Русалочка» и др.).

Андерсен не берет на себя миссию морализатора, хотя его сказки и истории в высшей степени поучительны. Они развивают в читателе неизменную любовь к жизни, мудрость по отношению ко злу, формируют то гармоничное состояние духа, которое и является залогом счастья. Философия жизни выражается в словах сказочника: «Нет на свете такого человека, которому бы хоть раз в жизни не улыбнулось счастье. Только до поры до времени счастье это скрывается там, где его меньше всего ожидают найти».

В России произведения Андерсена появились в середине 40-х годов — благодаря профессору Петербургского университета П. А. Плетневу, опубликовавшему первые переводы. Это были сказки «Лист», «Бронзовый кабан», «Роза с могилы Гомера», «Союз дружбы». Позже А. О. Ишимова в своем журнале для девочек «Звездочка» публикует сказку «Цветы маленькой Иды». В 1863 году «Женское общество переводчиц» готовит для русского читателя еще ряд сказок. В 70-е годы выходит собрание сказок Андерсена в трех томах в переводах П. Вайнберга, М. Вовчок, С. Майкова. В 1894—1895 годах выходит уже четырехтомное собрание сказок и историй Андерсена — в переводах А. П. и Н. Г. Ганзен; их переводы до сих пор считаются лучшими.

В 1958 году была учреждена Международная золотая медаль Х. К. Андерсена, получившая название «Малой Нобелевской премии». Раз в два года она присуждается лучшему детскому писателю и лучшему художнику-иллюстратору. Высшую награду в области детской литературы в 1976 году получила художница Татьяна Алексеевна Маврина (1902—1996) за иллюстрации к пушкинским сказкам. Надо добавить, что Андерсен живо интересовался творчеством русского гения. В 2001 году Гран-при премии им. Х. К. Андерсена получил Б. А. Диодоров как его лучший иллюстратор Андерсена. Ежегодно 2 апреля, в день рождения Андерсена, проводится Международный день детской книги.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ДЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX—XX ВЕКОВ

Начиная со второй половины XIX века в истории мировой детской литературы появляются тенденции к расширению стилевых и жанровых возможностей. Какое-либо одно литературное направление уже не может обозначить собой эпоху.

Детская книга нередко становится творческой лабораторией, в которой вырабатываются формы, приемы, ставятся смелые лингвистические, логические и психологические опыты. Активно формируются национальные детские литературы, особенно заметно своеобразие традиций в детских литературах Англии, Франции, немецкоязычных, скандинавских и западнославянских стран. Так, своеобразие английской детской литературы проявляется в богатой традиции литературной игры, основанной на свойствах языка и фольклора.

Для всех национальных литератур характерно широкое распространение нравоучительных произведений, среди них есть свои достижения (например, роман англичанки Ф. Бёрнет «Маленький лорд Фонтлерой»). Однако в современном детском чтении в России более актуальны произведения зарубежных авторов, в которых важен «иной» взгляд на мир.

Эдвард Лир (1812—1888) «прославил себя чепухой», как он писал в стихотворении «Как мило знать мистера Лира...». Будущий поэт-юморист родился в многодетной семье, не получил систематического образования, всю жизнь страшно нуждался, но без конца путешествовал: Греция, Мальта, Индия, Албания, Италия, Франция, Швейцария... Он был вечным странником — при этом с кучей хронических болезней, из-за чего врачи прописывали ему «абсолютный покой».

Лир посвящал стихи детям и внукам графа Дерби (своих у него не было). Сборники Лира «Книга абсурда» (1846), «Чепуховые песенки, истории, ботаника и алфавиты» (1871), «Смехотворная лирика» (1877), «Еще более чепуховые песенки» (1882) завоевали большую популярность и выдержали множество изданий еще при жизни поэта. После его смерти они многие годы ежегодно переиздавались. Прекрасный рисовальщик, Лир сам иллюстрировал свои книги. Альбомы его зарисовок, сделанных во время странствий, известны во всем мире.

Эдвард Лир — один из предшественников направления абсурда в современной английской литературе. Он ввел в литературу жанр «*ли́мерик*». Вот два образца этого жанра:

У одной юной леди из Чили
Мать за сутки прошла сто две мили,
Сиганув без разбора
Через сто три забора,
К удивленью той леди из Чили.

* * *

Престарелая леди из Халла
Покупала для кур опахало
И, чтоб в жаркие дни
Не потели они,
Опахалом над ними махала.

(*Перевод М. Фрейдкина*)

Ли́мерики — малая форма народного творчества, издавна известная в Англии. Первоначально она появилась в Ирландии; место ее возникновения — городок Лимерики, где подобные стихи распевали во время празднеств. Тогда же сложилась их форма, предполагающая обязательное указание в начале и в конце лимерика местности, в которой происходит действие, и описание какой-нибудь странности, присущей жителю этой местности.

Льюис Кэрролл — псевдоним знаменитого английского сказочника. Его настоящее имя — Чарлз Латуидж Доджсон (1832–1898). Он известен как ученый, сделавший ряд крупных открытий в математике.

Четвертое июля 1862 года памятно для истории английской литературы тем, что в этот день Кэрролл и его друг отправились с тремя дочерьми ректора Оксфордского университета на лодочную прогулку по Темзе. Одна из девочек — десятилетняя Алиса — и стала прототипом главной героини сказок Кэрролла. Общение с обаятельной, умной и воспитанной девочкой вдохновило Кэрролла на множество фантастических выдумок, которые сплелись сначала в одну книгу — ***«Алиса в Стране Чудес»*** (1865), а затем и в другую — ***«Алиса в Зазеркалье»*** (1872).

О творчестве Льюиса Кэрролла говорят как об «интеллектуальных каникулах», которые разрешил себе солидный ученый, а его «Алису...» называют «самой неисчерпаемой сказкой мира». Лабиринты Страны Чудес и Зазеркалья бесконечны, как и сознание автора, развитое интеллектуальным трудом и фантазией. Не следует искать в его сказках аллегорий, прямых связей с фольклорными сказками и нравственно-дидактического подтекста. Автор писал свои веселые книжки для развлечения маленькой подруги и себя самого. Кэрролл, как и «король бессмыслицы» Эдвард Лир, был независим от правил викторианской литературы, требующих воспитательной цели, респектабельных героев и логичных сюжетов.

Вопреки общему закону, по которому «взрослые» книги порой становятся «детскими», сказки Кэрролла, написанные для детей, с интересом читаются и взрослыми и оказывают влияние на «большую» литературу и даже науку. «Алису...» скрупулезно изучают не только литературоведы, лингвисты и историки, но и математики, физики, шахматисты. Кэрролл сделался «писателем для писателей», а его шуточные произведения — настольной книгой многих литераторов. Сочетание фантазии с честной «математической» логикой породило совершенно новый тип литературы.

В детской литературе сказки Кэрролла сыграли роль мощного катализатора. Парадокс, игра с логическими понятиями и фразеологическими сочетаниями стали непременной частью новейшей детской поэзии и прозы.

Русских литераторов сказки Кэрролла привлекли в XX веке. Одна из первых попыток перевести «Алису...» была сделана поэтессой

Серебряного века П. Соловьевой-Allegro — для журнала «Тропинка» (1909). Это она нашла стиль перевода особо трудных мест кэрролловской сказки, ныне общепринятый, — средствами пародии на русские лирические стихи (например, «Вечерний суп, вечерний суп, когда я был и мал и глуп...»). Сказка «Аня в Стране Чудес», переведенная В. Набоковым, в значительной степени адаптирована и русифицирована. Новый перевод английских стихов осуществил С. Маршак. Вслед за ним стихи Кэрролла переводили Д. Орловская, О. Седакова. Классический перевод книг об Алисе был сделан Н. Демуровой; ее перевод предназначен для взрослых и подростков. Маленьким детям адресовали свои переводы-переложения Б. Заходер и Л. Яхнин.

В малышовых русских вариантах «Алисы...» акцент сделан, в частности, на парадоксах английского и русского языков. Заходер вслед за Набоковым создавал шутливую стилизацию хрестоматийных строк русской лирики. Например, четыре начальные строки известного стихотворения А. К. Толстого «Колокольчики мои, / Цветики степные! / Что глядите на меня, / Темно-голубые?..» превратились у Заходера в четверостишие:

Крокодильчики мои,
Цветики речные!
Что глядите на меня,
Прямо как родные?

Время от времени по ходу повествования Заходер дает свои пояснения, — впрочем, совершенно в духе Кэрролла.

Ситуация, когда идеальный герой вдруг оказывается в среде, полной незнакомых ему правил, условностей и конфликтов, была хорошо разработана еще в русской классике XIX века (вспомним хотя бы роман Достоевского «Идиот»). Может быть, поэтому «Алиса...» легко прижилась в России.

Особенность Страны Чудес или Зазеркалья состоит в том, что все правила, условности и конфликты меняются там на ходу, и Алиса не в состоянии понять этот «порядок». Будучи девочкой рассудительной, она всякий раз пытается логическим путем решить задачку. Например: как выбраться из слезного моря? Плавая в этом зазеркальном море, Алиса размышляет: «Вот глупо будет, если я утону в собственных слезах! В таком случае, — подумала она, — можно уехать по железной дороге». Абсурд спасительного вывода продиктован логикой ее опыта: «Алиса всего раз в жизни была на взморье, и потому ей казалось, что все там одинаково: в море — кабинки для купания, на берегу — малыши с деревянными лопатками строят замки из песка; потом — пансионы, а за ними — железнодорожная станция» (*перевод Н. Демуровой*). Если к морю можно приехать на поезде, то почему нельзя вернуться тем же путем?

Вежливость (высшая добродетель английских девочек викторианской эпохи) то и дело подводит Алису, а любопытство вызывает невероятные последствия. Почти ни одно ее умозаключение не проходит проверку жесточайшей логикой встреченных ею странных героев. Мышь, Белый Кролик, Синяя Гусеница, Королева, Шалтай-Болтай, Чеширский Кот, Мартовский Заяц, Болванщик, Черепаха Квази и другие персонажи — каждый строго спрашивает девочку по поводу малейшей обмолвки, языковой неточности. Они заставляют девочку понять буквальный смысл каждой фразы. Можно, например, «терять время», «убивать время», а можно с ним подружиться, и тогда после девяти часов утра, когда нужно идти на занятия, наступает сразу полвторого — обед. Однако при столь логично построенных умозаключениях все герои Страны Чудес и Зазеркалья — безумцы и чудаки; своим поведением и речами они и создают антимир чепухи и небыли, в котором блуждает Алиса. Она иногда пытается призвать к порядку безумных героев, но сами ее попытки лишь усугубляют нелепости в этом перевернутом мире.

Главный герой сказки Кэрролла — английский язык. Игра со словом лежит в основе его творческого метода. Герои — ожившие метафоры, алогизмы, фразеологические обороты, пословицы и поговорки — окружают Алису, тормошат ее, задают странные вопросы, отвечают ей невпопад — в соответствии с логикой самого языка. Безумцы и чудаки Кэрролла состоят в прямом родстве с персонажами английского фольклора, восходящими к народной культуре балагана, карнавала, кукольного представления.

Динамичность и остросюжетность действию придают в основном диалоги. Кэрролл почти не описывает героев, пейзажи, обстановку. Весь этот алогичный мир и образы его героев создаются в диалогах, похожих на дуэль. Выигрывает тот, кто умеет обвести вокруг пальца соперника-собеседника. Вот диалог Алисы с Чеширским Котом:

— Скажите, а кто тут кругом живет? — спросила она.

— В этой стороне, — Кот помахал в воздухе правой лапой, — живет некто Шляпа. Форменная Шляпа! А в этой стороне, — и он помахал в воздухе левой лапой, — живет Очумелый Заяц. Очумел в марте. Навести кого хочешь. Оба ненормальные.

— Зачем это я пойду к ненормальным? — пролепетала Алиса. — Я их... Я лучше к ним не пойду...

— Видишь ли, этого все равно не избежать, — сказал Кот, — ведь мы тут все ненормальные. Я ненормальный. Ты ненормальная.

— А почему вы знаете, что я ненормальная? — спросила Алиса.

— Потому что ты тут, — просто сказал Кот. — Иначе бы ты сюда не попала.

(*Перевод Б. Заходера*)

Кэрролл создал мир игры «в нонсенс» — в чепуху, вздор, бессмыслицу. Игра состоит в противоборстве двух тенденций — упорядочения и разупорядочения действительности, одинаково присущих человеку. Алиса воплощает своим поведением и рассуждениями тенденцию упорядочения, а обитатели Зазеркалья — противоположную тенденцию. Иногда верх одерживает Алиса — и тогда собеседники тут же переводят разговор на другую тему, начиная новый раунд игры. Чаще же всего Алиса проигрывает. Но ее «выигрыш» состоит в том, что она продвигается в своем фантастическом путешествии шаг за шагом, от одной ловушки к другой. При этом Алиса вроде бы не делается умнее и не набирается настоящего опыта, зато читатель благодаря ее победам и поражениям оттачивает свой интеллект.

Джозеф Редьярд Киплинг (1865—1936) провел детские годы в Индии, где служил чиновником его отец-англичанин, и навсегда полюбил эту страну, ее природу, ее людей и культуру. Родился он в год, когда вышла в свет «Алиса в Стране Чудес» Кэрролла; очень рано познакомился с этой книгой и знал ее чуть ли не наизусть. Как и Кэрролл, Киплинг любил развеивать въевшиеся в обыденное сознание ложные представления и понятия.

Творчество Киплинга — одно из самых ярких явлений неоромантического направления в английской литературе. В его произведениях показан суровый быт и экзотика колоний. В своей поэзии и прозе писатель утверждал идеал силы и мудрости. Примером такого идеала для него были люди, выросшие вне разлагающего влияния цивилизации, и дикие звери. Он развеял расхожий миф о волшебном, роскошном Востоке и создал свою сказку — о Востоке суровом, жестоком по отношению к слабым; он рассказал европейцам о могучей природе, требующей от каждого существа напряжения всех физических и духовных сил.

В течение восемнадцати лет Киплинг писал сказки, новеллы, баллады для своих детей и племянников. Мировую известность получили два его цикла: двухтомная «Книга джунглей» (1894—1895) и сборник «Просто так» (1902). Произведения Киплинга зовут маленьких читателей к размышлениям и самовоспитанию. До сих пор английские мальчики заучивают наизусть его стихотворение «Если...» — заповедь мужества.

В названии ***«Книги джунглей»*** отразилось стремление автора создать жанр, близкий древнейшим памятникам литературы. Философская идея двух «Книг джунглей» сводится к утверждению, что жизнь дикой природы и человека подчиняется общему закону — борьбе за жизнь. Великий Закон джунглей определяет Добро и Зло, Любовь и Ненависть, Веру и Неверие. Сама природа, а не человек, является творцом нравственных заповедей (именно поэтому в произведениях Киплинга нет и намека на христианскую мораль). Главные слова в джунглях: «Мы с тобой одной крови...».

Единственная правда, существующая для писателя, — живая жизнь, не скованная условностями и ложью цивилизации. Природа имеет в глазах писателя уже то преимущество, что она бессмертна, тогда как даже прекраснейшие человеческие творения рано или поздно обращаются в прах (на развалинах некогда роскошного города резвятся обезьяны и ползают змеи). Только огонь и оружие могут сделать Маугли сильнее всех в джунглях.

Писателю были известны реальные случаи, когда дети взращивались в стае волков или обезьян: эти дети уже не могли стать настоящими людьми. И все-таки он создает литературный миф о Маугли — приемном сыне волков, который живет по законам джунглей и остается при этом человеком. Повзрослев и возмужав, Маугли уходит из джунглей, потому что ему, человеку, вооруженному звериной мудростью и огнем, уже нет равных, а в джунглях этика охоты предполагает честную борьбу достойных противников.

Двухтомная «Книга джунглей» представляет собой цикл новелл, перемежающихся стихотворными вставками. Не все новеллы повествуют о Маугли, часть из них имеет самостоятельные сюжеты, например новелла-сказка «Рикки-Тикки-Тави».

Своих многочисленных героев Киплинг поселил в дебрях Центральной Индии. Авторский вымысел опирается на множество достоверных научных фактов, изучению которых писатель посвятил много времени. Реализм изображения природы согласуется с ее романтической идеализацией.

Другая «детская» книга писателя, получившая широкую известность, — сборник сказок, названный им «***Просто так***» (можно перевести и «Просто сказки», «Простые истории»). Киплинга увлекало народное искусство Индии, и в его сказках органично сочетаются литературное мастерство «белого» писателя и мощная выразительность индийского фольклора. В этих сказках есть нечто от древних легенд — от тех сказаний, в которые верили и взрослые на заре человечества. Основные герои — животные, со своими характерами, причудами, слабостями и достоинствами; они похожи не на людей, а на самих себя — еще не приручennых, не расписанных по классам и видам.

«В самые первые годы, давно-давно, вся земля была новенькая, только что сделанная» (*здесь и далее перевод К. Чуковского*). В первозданном мире звери, как и люди, делают первые шаги, от которых всегда будет зависеть их дальнейшая жизнь. Правила поведения только-только устанавливаются; добро и зло, разум и глупость только определяют свои полюса, а звери и люди уже живут на свете. Каждое живое существо вынуждено находить собственное место в не устроенном пока мире, искать свой образ жизни и свою этику. Например, Лошадь, Собака, Кошка, Женщина и Мужчина имеют разные представления о добре. Мудрость человека состоит в том, чтобы «договориться» на веки вечные со зверями.

В ходе повествования автор не раз обращается к ребенку («Раз как-то жил, мой бесценный, в море Кит, который поедал рыб»), чтобы сложно заплетенная нить сюжета не была утеряна. В действии всегда много неожиданного — такого, что разгадывается лишь в финале. Герои демонстрируют чудеса находчивости и изобретательности, выбираясь из сложных ситуаций. Маленькому читателю как будто предлагается подумать, что еще можно было бы предпринять, чтобы избежать дурных последствий. Слоненок из-за своего любопытства навсегда остался с длинным носом. У Носорога шкура оказалась в складках — из-за того, что он съел пирог человека. За маленькой оплошностью или виной — непоправимое большое следствие. Впрочем, оно не портит жизнь в дальнейшем, если не унывать.

Каждый зверь и человек существуют в сказках в единственном числе (ведь они еще не представители видов), поэтому их поведение объясняется особенностями личности каждого. А иерархия зверей и людей выстраивается согласно их сообразительности и уму.

Сказочник повествует о древних временах с юмором. Нет-нет да и появляются на его первобытной земле детали современности. Так, глава первобытной семьи делает замечание дочке: «Сколько раз я тебе говорил, что нельзя говорить простонародным языком! "Ужасть" — нехорошее слово...» Сами сюжеты остроумно-поучительны.

Представить мир иным, чем его знаешь, — уже одно это требует от читателя яркого воображения и свободы мысли. Верблюд без горба, Носорог с гладкой шкурой, застегнутой на три пуговицы, Слоненок с коротким носом, Леопард без пятен на шкуре, Черепаха в панцире на шнурках. Неизвестная география и неисчисляемая годами история: «В те дни, бесценный мой, когда все жили счастливо, Леопард обитал в одном месте, которое называлось Высокой Степью. Это была не Нижняя Степь, не Кустистая и не Глинистая Степь, а голая, знойная, солнечная Высокая Степь...» В системе этих неопределенных координат, на фоне голого ландшафта особенно выпукло, контрастно выделяются своеобразные герои. В этом мире еще все можно переделать, внести поправки в созданное Творцом. Сказочная земля Киплинга подобна детской игре своей живой подвижностью.

Киплинг был талантливым рисовальщиком, и самые лучшие иллюстрации к собственным сказкам нарисовал он сам.

Творчество Редьярда Киплинга пользовалось особенно большой популярностью в России в начале XX века. Его ценили И. Бунин, М. Горький, А. Луначарский и др. А. Куприн писал о нем: «Волшебная увлекательность фабулы, необычайная правдоподобность рассказа, поразительная наблюдательность, остроумие, блеск диалога, сцены гордого и простого героизма, тонкий стиль или,

вернее, десятки точных стилей, экзотичность тем, бездна знаний и опыта и многое другое составляют художественные данные Киплинга, которыми он властвует с неслыханной силой над умом и воображением читателя».

В начале 20-х годов сказки и стихи Р.Киплинга были переведены К.Чуковским и С.Маршаком. Эти переводы и составляют большую часть его произведений, издаваемых у нас для детей.

А́лан Алекса́ндр Ми́лн (1882—1956) был математиком по образованию и писателем по призванию. Его произведения для взрослых сейчас забыты, а сказки и стихи для детей продолжают жить.

Однажды Милн подарил жене стихотворение, которое затем не раз перепечатывалось: это был его первый шаг к детской литературе (жене он посвятил и своего знаменитого «Винни-Пуха»). Их сын Кристофер Робин, родившийся в 1920 году, и станет главным героем и первым читателем историй о себе самом и своих друзьях-игрушках.

В 1924 году появился в печати сборник детских стихов «Когда мы были совсем маленькими», а три года спустя вышел еще один сборник под названием «Теперь нам уже 6» (1927). Милн посвятил много стихов медвежонку, названному в честь медведицы Винни из Лондонского зоопарка (ей воздвигнут даже памятник) и лебедя по имени Пух.

«Винни-Пух» представляет собой две самостоятельные книги: ***«Винни-Пух»*** (1926) и ***«Дом в Медвежьем Углу»*** (1929; другой перевод названия — «Дом на Пуховой опушке»).

Плюшевый медведь появился в доме Милнов на первом году жизни мальчика. Затем там поселились осел, поросенок. Папа для расширения компании придумал Сыча, Кролика и купил Тигру и Кенгу с малышом Ру. Местом обитания героев будущих книг стала Кочфордская ферма, приобретенная семьей в 1925 году, и окрестный лес.

Русским читателям хорошо известен перевод Б.Заходера под названием «Винни-Пух и все-все-все». Этот перевод был специально сделан для детей: усилена инфантильность героев, добавлены некоторые детали (например, опилки в голове медвежонка), произведены сокращения и изменения (так, вместо Сыча появилась Сова), а также написаны свои варианты песенок. Благодаря переводу Заходера, а также мультфильму Ф.Хитрука Винни-Пух прочно вошел в речевое сознание детей и взрослых, стал частью отечественной культуры детства. Новый перевод «Винни-Пуха», сделанный Т.Михайловой и В.Рудневым, вышел в свет в 1994 году. Однако далее речь пойдет об «узаконенном» в детской литературе переводе Заходера.

А.А.Милн построил свое произведение как сказки, рассказанные отцом сыну, — прием, использованный и Р.Киплингом. Поначалу сказки прерываются «реальными» отступлениями. Так, в

«действительности» Кристофер Робин спускается по лестнице и тащит за ногу плюшевого медведя, и тот «бумкает» головой по ступенькам: это бумканье мешает медведю как следует сосредоточиться. В папиной сказке мальчик попадает из помпового ружья в Винни-Пуха, повисшего под воздушным шариком, а после второго выстрела Пух наконец падает, считая головой ветки дерева и при этом на ходу пытаясь думать. Тонкое папино замечание остается для сына так и непонятым: добрый и любящий мальчик беспокоится о том, не причинил ли выстрел (вымышленный!) Винни-Пуху боль, однако минутой позже папа снова слышит, как бумкает головой медведь, поднимающийся по лестнице вслед за Кристофером Робином.

Писатель поселил мальчика и его медведя вместе с другими героями-игрушками в сказочном Лесу. Там есть своя топография: Пуховая опушка, Дремучий лес, Шесть Сосен, Унылое место, Зачарованное место, где растет то ли 63, то ли 64 дерева. Лес пересекает Река и течет во Внешний Мир; она — скрытый от понимания маленького читателя символ времени, жизненного пути, стержня Вселенной. Мост, с которого герои бросают палочки в воду, символизирует детство.

Лес — психологическое пространство детской игры и фантазии. Все, что совершается там, есть миф, рожденный воображением Милна-старшего, детским сознанием и... логикой героев-игрушек: дело в том, что по мере повествования герои выходят из подчинения автора и начинают жить своей жизнью.

Время в этом Лесу также психологично и мифологично: оно движется только в пределах отдельных историй, ничего не меняя в целом. «Давным-давно — кажется, в прошлую пятницу...» — так начинается одна из историй. Герои знают дни недели, часы определяют по солнцу. Это цикличное, замкнутое время раннего детства.

Герои не взрослеют, хотя возраст каждого определен — по хронологии появления рядом с мальчиком. Кристоферу Робину шесть лет, его самому старому другу медвежонку — пять. Пятачку кажется, что ему «ужасно много лет: может быть, три года, а может быть, даже четыре!», а самый крошечный Родственник и Знакомый Кролика настолько мал, что только однажды видел ногу Кристофера Робина и то сомневается в этом. Вместе с тем в последних главах намечается некоторая эволюция героев, связанная с началом учебы Кристофера Робина: Винни-Пух начинает здраво рассуждать, Пятачок совершает Великий Подвиг и Благородный Поступок, а Иа-Иа решает чаще бывать в обществе.

Система героев строится по принципу психологических отражений «я» мальчика, слушающего сказки о своем собственном мире. Герой сказок Кристофер Робин — самый умный и храбрый (хотя он далеко не все знает); он — объект всеобщего уважения и трепетного восторга. Его лучшие друзья — медведь и поросенок.

Поросенок воплощает в себе вчерашнее, почти младенческое «я» мальчика — его былые страхи и сомнения (главный страх — быть съеденным, а главное сомнение — любят ли его близкие?). Винни-Пух же — воплощение «я» нынешнего, на которое мальчик может переносить свое неумение сосредоточенно думать («Ах ты, глупенький мишка!» — то и дело ласково произносит Кристофер Робин). Вообще проблемы ума и образования наиболее значимы для всех героев.

Сова, Кролик, Иа-Иа — это варианты взрослого «я» ребенка, в них отражаются и какие-то реальные взрослые. Эти герои смешны своей игрушечной «солидностью». И для них Кристофер Робин является кумиром, однако в его отсутствие они всячески пытаются укрепить свой интеллектуальный авторитет. Так, Сова говорит длинные слова и делает вид, что умеет писать. Кролик подчеркивает свой ум и воспитанность, однако он не умен, а просто хитер (Пух, завидующий его «настоящим Мозгам», в итоге верно замечает: «Наверно, поэтому-то он никогда ничего не понимает!»). Умнее прочих ослик Иа-Иа, но его ум занят только «душераздирающим» зрелищем мировых несовершенств; его взрослой мудрости не хватает детской веры в счастье.

Время от времени в Лесу появляются чужаки: реальные (Кенга с малышом Ру, Тигра) или выдуманные самими героями (Бука, Слонопотам и др.). Чужаки поначалу воспринимаются болезненно, со страхом: такова психология раннего детства. Их появление окутано непостижимой для героев-игрушек тайной, ведомой только Кристоферу Робину. Фантомы детского сознания разоблачаются и исчезают. Реальные же пришельцы поселяются в Лесу навсегда, образуя отдельную семью (остальные герои живут поодиночке): мама Кенга с малышом Ру и взятым на воспитание Тигрой.

Кенга — единственная настоящая взрослая среди всех, потому что она — *мама*. Крошка Ру отличается от маленького Пятачка тем, что ему нечего бояться и не в чем сомневаться, так как мама и ее карман всегда рядом.

Тигра — воплощение абсолютного незнания: он даже не видел раньше своего отражения в зеркале... Тигра учится по ходу, чаще всего — на ошибках, доставляя другим множество хлопот. Этот герой нужен в книге для окончательного утверждения пользы Знаний (закономерно, что Тигра появляется в Лесу, когда Кристофер Робин начинает свое систематическое образование). В отличие от Винни-Пуха, который помнит, что у него в голове опилки, и потому скромно оценивает свои возможности, Тигра ни на миг не сомневается в себе. Винни-Пух делает что-либо лишь после серьезных размышлений; Тигра же вовсе не думает, предпочитая сразу действовать.

Таким образом, подружившиеся Тигра и Ру представляют собой пару героев, противоположную паре Винни-Пух и Пятачок.

Кенга же с ее хозяйственно-материнским практицизмом — своего рода антитеза образу папы-сказочника.

Все герои лишены чувства юмора; напротив, они с крайней серьезностью подходят к любому вопросу (это делает их еще смешнее и инфантильнее). Они добры; им важно чувствовать себя любимыми, они ждут сочувствия и похвалы. Логика героев (кроме Кенги) по-детски эгоцентрична, поступки, совершаемые на ее основе, нелепы. Вот Винни-Пух делает ряд умозаключений: дерево само жужжать не может, а жужжат пчелы, которые делают мед, а мед существует для того, чтобы он его ел... Далее медведя, притворившегося тучей и взлетевшего к пчелиному гнезду, ждет в буквальном смысле серия сокрушительных ударов.

Зло существует только в воображении, оно расплывчато и неопределенно: Слонопотам, Буки и Бяка... Важно, что и оно в конце концов рассеивается и оборачивается очередным смешным недоразумением. Традиционный сказочный конфликт добра и зла отсутствует; его заменяют противоречия между знанием и незнанием, воспитанностью и невоспитанностью. Лес и его обитатели сказочны потому, что существуют в условиях больших тайн и маленьких загадок.

Освоение мира играющим ребенком — таков главный мотив всех историй, всех «Очень Умных Разговоров», разных «Искпедиций» и т. п. Интересно, что сказочные герои никогда не играют, а между тем их жизнь — это большая игра мальчика.

Стихия детской игры невозможна без детской же поэзии. Винни-Пух сочиняет Шумелки, Кричалки, Ворчалки, Пыхтелки, Сопелки, Хвалебные песни и даже теоретизирует: «Кричалки — это не такие вещи, которые вы находите, когда хотите, это вещи, которые находят вас». Его песни — истинно детское стихотворчество в отличие от последнего в книге стихотворения, сочиненного Иа-Иа; Пух искренне считает, что оно лучше его стихов, а между тем это неумелое подражание ослика взрослым поэтам.

«Винни-Пух» признан во всем мире как один из лучших образцов книги для семейного чтения. В книге есть все то, что привлекает детей, но есть и то, что заставляет переживать и размышлять взрослых читателей. Недаром автор посвятил сказку свой жене и матери Кристофера Робина. Однажды он объяснил свое решение жениться именно на ней: «Она смеялась моим шуткам».

Астрид Линдгрен (1907—2002) — общепризнанный классик детской литературы. Шведская писательница дважды удостоена Международной премии имени Х. К. Андерсена. Первая же книга — ***«Пеппи — Длинныйчулок»***, вышедшая в 1945 году, — принесла ей мировую славу. Написанная, как и «Пеппи...», в 1944 году книга «Бритт-Мари изливает душу» была свидетельством того, что молодая писательница обладала уникальным даром по-своему видеть жизнь детей и взрослых.

Девочка по прозвищу Пеппи — Длинныйчулок известна детям всего мира. Она, как и Карлсон, — ребенок без взрослых и потому свободна от опеки, критики, запретов. Это и дает ей возможность совершать необыкновенные чудеса, начиная с восстановления справедливости и заканчивая богатырскими подвигами. Линдгрен противопоставляет энергичность, здравомыслие, раскованность своей героини скучной обыденности патриархального шведского городка. Изобразив духовно сильного ребенка, да еще и девочку, в мещанской обстановке, писательница утвердила новый идеал ребенка, способного самостоятельно решать любые проблемы.

Обыкновенная жизнь обыкновенной семьи — фон для развития событий в большинстве книг Линдгрен. Превращение обычного мира в необычный, веселый, непредсказуемый — вот мечта любого ребенка, осуществленная сказочницей.

«Три повести о Карлсоне, который живет на крыше» (1965—1968) — вершина творчества Астрид Линдгрен.

Писательница сделала важное открытие в области детства: оказывается, ребенку мало тех радостей, которые могут доставить ему даже самые любящие взрослые; он не просто осваивает взрослый мир, а пересоздает его, «улучшает», дополняет тем, что необходимо именно ему, ребенку. Взрослые же почти никогда до конца не понимают детей, не вникают в своеобразные тонкости детской системы ценностей. С их точки зрения, Карлсон — персонаж отрицательный: ведь он то и дело нарушает правила хорошего тона, этику товарищества. Малышу приходится отвечать за то, что натворил его друг, и даже самому сожалеть об испорченных игрушках, съеденном варенье и т. п. Однако он охотно прощает Карлсона, потому что тот нарушает запреты, внушаемые взрослыми, но непонятные ребенку. Нельзя ломать игрушки, нельзя драться, нельзя питаться одними сладостями... Эти и другие взрослые истины — совершенная чепуха для Карлсона и Малыша. «Мужчина в самом расцвете сил» излучает здоровье, самоуверенность, энергию именно потому, что признает лишь собственные законы, к тому же и их легко отменяет. Малыш, конечно же, вынужден считаться со множеством условностей и запретов, придуманных взрослыми, и, только играя с Карлсоном, становится самим собой, т. е. свободным. Время от времени он вспоминает о родительских запретах, но тем не менее восхищен проделками Карлсона.

В портрете Карлсона подчеркнуты полнота и пропеллер с кнопкой; и то и другое — предмет гордости героя. Полнота ассоциируется у ребенка с добротой (у мамы Малыша — полная рука), а уж способность летать при помощи простого и безотказного приспособления — воплощение детской мечты о полнейшей свободе.

Карлсон обладает здоровым эгоизмом, тогда как родители, проповедующие заботу о других, в сущности, скрытые эгоисты.

Они предпочитают подарить Малышу игрушечного щенка, а не настоящего: им так удобнее. Их волнуют лишь внешние стороны жизни Малыша; их любви мало для того, чтобы Малыш был действительно счастлив. Ему нужен настоящий друг, избавляющий от одиночества и непонимания. Внутренняя система ценностей Малыша гораздо ближе к устройству жизни Карлсона, чем к ценностям взрослых.

Книги Линдгрен с удовольствием читают и взрослые, потому что писательница разрушает многие стереотипы в представлении об идеальных детях. Она показывает реального ребенка, который намного сложнее, противоречивее и загадочнее, чем принято думать.

В сказке «Пеппи — Длинныйчулок» героиня — «сверхсильная», «сверхдевочка» — поднимает живую лошадь. Этот фантастический образ подсмотрела писательница у играющего ребенка. Поднимая свою игрушечную лошадь и перенося ее с террасы в сад, ребенок воображает, что несет настоящую живую лошадь, а значит — такой он сильный!

Перу Линдгрен принадлежат и другие книги для детей, в том числе младшего и среднего школьного возраста: «Знаменитый сыщик Калле Блюмквист» (1946), «Мио, мой Мио» (1954), «Расмус-бродяга» (1956), «Эмиль из Лённеберги» (1963), «Мы на острове Сальтрока» (1964), «Братья Львиное Сердце» (1973), «Рони, дочь разбойника» (1981). В 1981 году Линдгрен выпустила в свет также новую большую сказку — свою вариацию на сюжет «Ромео и Джульетты».

Марсель Эме (1902—1967) — младший ребенок в многодетной семье кузнеца из Жуаньи, далекой французской провинции. Когда ему было два года, умерла мать, и ребенка принялся воспитывать дед по матери, черепичный мастер. Однако на долю ребенка выпало остаться вскоре сиротой вторично. Какое-то время ему пришлось жить в интернате. Он хотел стать инженером, но из-за болезни вынужден был прекратить учебу. Затем была служба в армии, в занятой французами части побежденной Германии. Не складывалась вначале и жизнь в Париже, куда Эме устремился с намерением стать профессиональным литератором. Пришлось побывать и каменщиком, и продавцом, и статистом в кино, и мелким газетным репортером. В 1925 году все же вышел его первый роман, замеченный критикой.

А в 1933 году — уже первый успех: Эме стал лауреатом одной из крупнейших литературных наград страны — Гонкуровской премии за роман «Зеленая кобыла», произведение, принесшее автору не только национальную, но и мировую славу. С этих пор он начал зарабатывать на жизнь только своим пером. Кроме рассказов и повестей он пишет пьесы и киносценарии, а также детские сказки. Впервые он собрал их вместе в одну книгу в 1939 году и

назвал ее «***Сказки кота на деревне***» (в русском переводе — «Сказки кота-мурлыки»).

Приключения героинь этих сказок — Дельфины и Маринетты — столь же невероятны и неожиданны, сколь и неимоверно смешны. Причем часто юмористическая окрашенность усиливается в них благодаря элементам чудесного, волшебного. Для этого писатель использует фольклорные мотивы, в частности легенды, услышанные в детстве от бабушки. Благодаря занимательным сюжетам и юмору, а также прекрасному прозрачному стилю сказки Эме, моралистические по своей направленности, воспринимаются прежде всего как великолепные высокохудожественные произведения. Построенные на иронии и юморе, они лишены героических или лирических мотивов традиционных сказок. Сказочная в них только атмосфера, в которой происходит действие, живут герои — дети и звери. И тут же существует вполне обычный, без волшебных происшествий мир взрослых. При этом оба мира обитают раздельно, даже как бы противопоставлены друг другу. Это помогает писателю выбирать для своих сказок счастливые концовки; ведь сказочное у него четко отделено от действительности, где счастливый исход какой-то ситуации часто бывает просто нереален.

Исследователи неизменно отмечают отсутствие в сказках Эме какой-либо мизантропии, порой свойственной его «взрослым» произведениям. Пожалуй, лишь в отношении родителей своих героинь-девочек писатель позволяет себе некоторое осуждение. Но изображает их скорее глупыми, чем злыми, и смягчает свой «суд» мягким юмором.

Успеху сказок Эме среди детей, сначала французских, затем и всего мира, в значительной степени способствовало то, что их добрые и наивные героини со всеми своими чертами живых, реальных персонажей удивительно органично вписываются в сказочную атмосферу чудесного, необычного, вступают с ними в простые и «жизненные» отношения. То эти девочки утешают волка, страдающего от того, что его никто не любит, то с интересом прислушиваются к рассуждениям «черного пастушка», уговаривающего их сделать то, что и им самим очень хочется, — прогулять уроки. Персонажи этих произведений — дети и животные — образуют как бы своеобразное сообщество, союз, основанный на взаимоотношениях, которые автор считал идеальными.

Антуан Мари Роже де Сент-Экзюпери (1900—1944) известен сегодня всему миру. И первое, что вспоминают, когда звучит это имя: он написал «***Маленького принца***» (1943), был летчиком, влюбленным в свою профессию, поэтически рассказал о ней в своих произведениях и погиб в борьбе с фашистскими захватчиками. А еще он был изобретателем, конструктором, получившим несколько авторских патентов.

Труд пилота писатель Сент-Экзюпери понимал как высокое служение, направленное на объединение людей, которым должна помочь в этом открываемая для них летчиком красота мира Вселенной. «Дыхание планеты» — кто же может лучше рассказать об этом, как не человек, сам пораженный увиденным с высоты полета величием созданного природой! И он написал об этом в первом своем опубликованном рассказе «Летчик» и в первой же своей книге «Южный почтовый» (1929).

Писатель происходил из аристократической, но обедневшей семьи. Был графский титул, даже небольшое поместье под Лионом, где они жили, но отцу приходилось при этом служить страховым инспектором. В своих произведениях Сент-Экзюпери не раз обращается к детству. Его собственные ранние впечатления пронизывают ткань книги «Военный летчик», написанной, как и «Маленький принц» и «Письма к заложнику», в годы Второй мировой войны в эмиграции, в США. Там он оказался после оккупации Франции гитлеровцами и приказа о роспуске полка, в котором он сражался против фашистов.

Глубоко переживая нелепость и жестокость войны, Сент-Экзюпери размышлял о значении опыта детства в человеческой жизни: «Детство, этот огромный край, откуда приходит каждый! Откуда я родом? Я родом из моего детства, словно из какой-то страны» (*перевод Н. Галь*). И словно из этой страны пришел к нему Маленький принц, когда он, военный летчик, сидел со своим самолетом во время аварии один в североафриканской пустыне.

Нельзя забывать собственное детство, необходимо его постоянно слышать в себе, тогда и поступки взрослого будут иметь больше смысла. Такова идея «Маленького принца», сказки, рассказанной детям, но в назидание и взрослым. Именно к ним обращено притчевое начало произведения. Вся символика повествования служит стремлению автора показать, сколь неправильно живут люди, не понимающие, что их существование на Земле должно быть согласовано с жизнью Вселенной, осознано как ее часть. И тогда многое окажется просто «суетой сует», ненужным, необязательным, оскорбляющим достоинство человека и сводящим на нет его высокое призвание — беречь и украшать планету, а не губить ее бессмысленно и жестоко. Мысль эта представляется актуальной и сегодня, а она, напомним, была высказана во время самой жестокой в истории человечества войны.

О том, что необходимо любить свою землю, и говорит герой Сент-Экзюпери — Маленький принц, обитающий на крошечной планетке — астероиде. Жизнь его проста и мудра: любоваться закатом солнца, выращивать цветы, воспитывать барашка и бережно относиться ко всему, что дала тебе природа. Писатель таким образом надеется преподнести детям необходимый нравственный урок. Им предназначены и занимательный сюжет, и задушевность

интонаций, и нежность слов, и изящные рисунки самого автора. Им же он показывает, сколь неверно строят свою жизнь чересчур практичные взрослые: они очень любят цифры. «Когда говоришь им: "Я видел красивый дом из розового кирпича, в окнах у него герань, а на крыше — голуби"», — они никак не могут представить себе этот дом. Им надо сказать: "Я видел дом за сто тысяч франков"», — и тогда они воскликнут: "Какая красота!"».

Путешествуя от астероида до астероида, Маленький принц (а с ним и маленький читатель) все больше узнает о том, чего следует избегать. Властолюбия — оно олицетворено в короле, требующем беспрекословного повиновения. Тщеславия и неумеренного честолюбия — одинокий житель другой планетки как бы в ответ на аплодисменты снимает шляпу и кланяется. Пьяница, деловой человек, замкнувшийся в своей науке географ — все эти персонажи ведут Маленького принца к заключению: «Право же, взрослые — очень странные люди». А ближе всех ему фонарщик — когда он зажигает свой фонарь, то как будто рождается еще одна звезда или цветок, «это по-настоящему полезно, потому что красиво». Многозначителен и уход героя сказки с Земли: он возвращается на свою планетку, потому что в ответе за все, что там оставил.

31 июля 1944 года военный летчик Антуан де Сент-Экзюпери не вернулся на базу, пропал без вести за три недели до освобождения своей родной Франции, за которую боролся. Он говорил: «Я люблю жизнь» — и это чувство он навсегда оставил нам в своих произведениях.

Отфрид Пройслер (род. в 1923 г.) — немецкий писатель, вырос в Богемии. Главными университетами жизни были для него годы, проведенные в советском лагере для военнопленных, куда он попал в 21 год. «В основе моего образования — такие предметы, как элементарная философия, практическое человекознание и русский язык в контексте славянской филологии», — говорил он в одном из интервью. Не удивительно, что Пройслер хорошо владеет русским, а также чешским языками.

Творчество писателя отражает его взгляды на современную педагогику. В том же интервью он подчеркивал: «А что отличает нынешних ребят, так это последствия влияний окружающего мира: высокотехнизированной повседневности, ценности общества потребления, стремящегося к успеху любой ценой, т.е. факторов, неблагоприятных для детства». По его мнению, именно они в совокупности отнимают у детей детство, сокращают его. В результате дети не задерживаются в детстве, «чересчур рано вступают во взаимодействие с бессердечным миром взрослых, погружаются в человеческие взаимоотношения, для которых еще не созрели... поэтому цель современной педагогики — вернуть детей в детство...».

Нацистская идеология, пронизавшая все поры германского общества в период гитлеровского режима, не могла не подчинить себе и немецкое детское книгоиздание. Юных читателей обильно пичкали жестокими средневековыми легендами, подкреплявшими идею сверхчеловека, и слащавыми псевдосказочками, выражавшими мещанскую мораль.

Пройслер пошел по пути дегероизации немецкой детской литературы. Сказки для малышей «***Маленькая Баба Яга***», «***Маленький Водяной***», «***Маленькое Привидение***» образуют трилогию, увидевшую свет в период с 1956 по 1966 год. Затем последовали сказки о гноме — «Хёрбе Большая Шляпа» и «Гном Хёрбе и леший». В положительных героях нет ничего величественного, а надменность и чувство превосходства в отрицательных героях просто высмеиваются. Главные герои, как правило, очень малы (Маленькая Баба Яга, Маленький Водяной, Маленькое Привидение). Они хотя и умеют колдовать, далеко не всемогущи и даже порой притесняемы и зависимы. Цель их существования соразмерна их росту. Гномы запасаются провизией на зиму, Маленькая Баба Яга мечтает попасть, наконец, на праздник Вальпургиевой ночи, Маленький Водяной исследует родной пруд, а Маленькое Привидение хотело бы из черного снова стать белым. Пример каждого из героев доказывает, что вовсе не обязательно быть как все, и «белые вороны» бывают правы. Так, Маленькая Баба Яга вопреки ведьмовским правилам делает добро.

Повествование в сказках следует за сменой дней, каждый из которых отмечен каким-либо событием, немного выходящим за пределы обычного ровного существования. Так, гном Хёрбе в будний день откладывает работу и отправляется на прогулку. Поведение волшебных героев если и нарушает общепринятые каноны, то только ради полноты и радости жизни. Во всем же остальном они соблюдают этикет, правила дружбы и доброго соседства.

Пройслеру важнее фантастические существа, населяющие ту часть мира, которая интересна только детям. Все герои порождены простонародной фантазией: они литературные братья и сестры персонажей немецкой мифологии. Сказочник видит их в привычной обстановке, понимает своеобразие их характеров и привычек, связанных с жизненным укладом гнома или лешего, ведьмы или водяного. При этом собственно фантастическое начало не играет большой роли. Гному Хёрбе колдовство нужно для сооружения гномьей шляпы. Маленькая Баба Яга хочет знать наизусть все колдовские фокусы, чтобы использовать их на добрые дела. Но ничего таинственного в фантастике Пройслера нет: новую метлу Маленькая Баба Яга покупает в деревенской мелочной лавке.

Гном Хёрбе отличается хозяйственностью. Даже к прогулке он готовится тщательно, не забывая ни одной мелочи. Его друг ле-

ший Цвоттель, напротив, беспечен и совсем не знает домашнего уюта. Маленькая Баба Яга, как и положено школьницам, непоседлива и вместе с тем старательна. Она делает то, что считает нужным, навлекая на себя негодование своей тетки и старшей ведьмы. Маленький Водяной, как всякий мальчишка, любопытен и попадает в разные переделки. Маленькое Привидение всегда немного грустно и одиноко.

Произведения изобилуют описаниями, способными заинтересовать маленького читателя не меньше сюжетных действий. Предмет изображается через цвет, форму, запах, он даже меняется на глазах, как шляпа гнома, которая весной «нежно-зеленая, как кончики еловых лап, летом — темная, будто листья брусники, осенью — пестро-золотая, как опавшие листья, а зимой она становится белой-белой, как первый снег».

Сказочный мир Пройслера по-детски уютен, полон природной свежести. Зло легко побеждается, да и существует оно где-то в большом мире. Главная ценность сказочных малышей — дружба, которую не могут омрачить недоразумения.

Более серьезным тоном повествования и остротой конфликта отличается сказка-роман ***«Крабат»*** (1971), написанная по мотивам средневекового предания лужицких сербов. Это сказка о страшной мельнице, где Мельник обучает колдовству своих подмастерьев, о победе над ним четырнадцатилетнего его ученика Крабата, о главной силе, противостоящей злу — любви.

Итоги

- Русская и европейские детские литературы формировались и развивались сходным образом — под влиянием фольклора, философских, педагогических, художественных идей разных эпох.
- Мировая детская литература богато представлена в России благодаря уникальной школе переводчиков, а также сложившимся традициям переложений для детей.
- Чтение зарубежной детской литературы вводит ребенка-читателя в пространство мировой культуры.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Изучение истории и теории детской литературы наталкивается на целый ряд проблем, доставшихся в наследство от прошлых этапов научно-преподавательской практики и возникших в новых исторических условиях.

Это «старые» проблемы теоретического обоснования самого предмета, систематизации и классификации видов и жанров детской литературы, особых взаимоотношений автора, текста и читателя, соотношения гедонистической, познавательной и воспитательной функций детской литературы, проблема переводов для детей, переложений и адаптаций, проблема жизни произведений в контексте книжного оформления.

Среди «новых» проблем необходимо рассматривать взаимоотношения детской литературы и идеологических институтов, в том числе и школы, сословную историю чтения детей, роль детской литературы в истории детства, феномен массовой детской литературы и феномен детского литературного творчества. Требует пересмотра классификация текстов по возрастам читателей. Корпус «взрослых» произведений в круге детского чтения сегодня стремительно обновляется — и этот повторяющийся в истории кризис должен стать предметом исследования. Мало исследованы интертекстуальные свойства детских текстов. Кроме того, любопытны вопросы о «детских» фольклорно-литературных аллюзиях во «взрослой» системе социокультурных и политических топосов, о мировых персонажах детской литературы.

Решая подобные проблемы, следует иметь в виду, что место детской литературы в культуре детства определяется традиционным приоритетом Слова в современной цивилизации. Эта традиция восходит к эпохе победы печатной Книги над всеми иными видами коммуникативно-информационных систем (начало этой эпохи принято отсчитывать от 40-х годов XV века, когда Йоханн Гутенберг изобрел печатный станок). Разумеется, и до эпохи книгопечатания человек получал разнообразную информацию о мире, в том числе информацию в кодах искусства. Так, архитектура и скульптура храмов «рассказывала» неграмотному человеку о персонажах и сюжетах священных книг, о Вселенной, Земле и Человеке. Каменные книги храмов да устные сказания, песни и прочие формы народного творчества были минимальным базисом куль-

туры и образования. В тех условиях мышление людей было направлено на одностороннее восприятие готовой информации.

В эпоху Книги мышление решительно меняется: книга нужна человеку не только как источник знаний, но в первую очередь как универсальный собеседник. Распространение печатных книг дало мощнейший толчок развитию интеллектуально-творческого потенциала человечества и убыстрило развитие цивилизации.

Первые сведения о мире маленький человек получает не вербальным путем, а визуально и аудиально. Да и взрослый львиную долю информации получает с помощью зрения.

Ребенку может и не выпасть случай вовремя прочесть книгу А. А. Милна о Винни-Пухе, но просмотр замечательного мультфильма все же даст необходимую информацию о тексте, без которого немыслимо современное детство. В начале XIX века «Бедную Лизу» Н. М. Карамзина читала семилетняя девочка и засыпала на мокрой от слез подушке. В XX веке эта повесть переместилась в круг чтения детей среднего и старшего школьного возраста. Однако превосходный кукольный мультфильм снова сделал «Бедную Лизу» доступной даже маленьким детям. По английскому заказу русскими мультипликаторами были сняты анимационные фильмы по пьесам Шекспира, знаменитые английские актеры озвучили их. Так дети получили доступ к шекспировским шедеврам в более ранние годы, чем прежде. Не стоит печалиться о том, что киноверсии наподобие «Детей капитана Гранта», «Золотого ключика» вытесняют книги. Стоит посмотреть на необратимый исторический процесс с иной стороны.

Поток информации сегодня возрастает невиданными прежде темпами и уже не может быть полно усвоен привычным способом — чтением. Справиться с этим потоком и усвоить необходимые культурные коды современной цивилизации помогают старый добрый театр, молодое кино, средства масс-медиа, графическая, архитектурная, предметная среда и, разумеется, устное Слово. Во всяком случае, множество фильмов, телепередач достойно соперничают с книгой в передаче знаний о жизни животных, далеких странах, музейных сокровищах.

С наступлением эпохи всемирных компьютерно-информационных технологий человек с детских лет получает возможность объединять игру, текст, аудио и визуальную информацию в гипертекст. Растут первые поколения детей, осваивающих книжный мир наравне с виртуальным миром. Этот факт не должен пугать взрослых. Литература, в том числе и детская, не уступает свои позиции, она лишь проявляет свойства, заложенные в ней самой, — открытость информационно-коммуникативной системы, диалогичность, пластичность образа и смысла. Можно сказать, что детская литература не только стала базой для развития сопредельных видов искусств и культурных технологий, но и мало-помалу осва-

ивает второй язык — язык теле- и виртуальных образов. Проще говоря, ребенку достаточно, чтобы текст существовал в одной из форм — будь то книга, подвижный озвученный видеоряд или непредсказуемая виртуальная игра — при условии высочайшего художественного уровня этих форм.

Разумеется, детская литература, как и книга, сохранит свои позиции и в XXI веке, однако расширится само понятие детской литературы.

Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учеб. пособие. — М., 2002.

Писатели нашего детства. Сто имен: Биографический словарь: В 3 ч. — М., 1998—2000.

Природа ребенка в зеркале автобиографии: Учеб. пособие / Под ред. Б. М. Бим-Бада и О. Е. Кошелевой. — М., 1998.

Рассказы об авторах ваших книг. XX век: Справочник для учащихся ср. школы / Под ред. М. И. Мещеряковой. — М., 1997.

Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. / Глав. ред. В. В. Давыдов. — М., 1993—1999.

Русская литература для детей: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Под ред. Т. Д. Полозовой. — М., 1997.

Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь / Под ред. А. В. Терновского. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1998.

Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь / Глав. ред. П. А. Николаев. — Т. 1, 2. — М., 1989—1992.

Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000.

Сетин Ф. И. История русской детской литературы, конец X — первая половина XIX в.: Учеб. пособие для ин-тов культуры, пед. ин-тов и ун-тов. — М., 1990.

Сказочная энциклопедия / Под общей ред. Н. Будур. — М., 2005.

Словарь языка русской поэзии XX века. — Т. 2: Г—Ж. / Отв. ред. В. П. Григорьев и Л. Л. Шестакова. — М., 2003.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 2001.

Трыкова О. Ю. Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века: Учеб. пособие. — Ярославль, 2000.

Харченко В. К. Словарь детской речи. — Белгород, 1994.

Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. Вл. Гакова. — Минск, 1995.

Монографии, сборники статей

Акимова А. Н., Акимов В. М. Семидесятые, восьмидесятые. — М., 1989.

Александров В. П. С. Михалков: Биография творчества. — 3-е изд. — М., 1986.

Александров Вл. Сквозь призму детства: О советской многонациональной литературе 70—80-х годов для дошкольников и младших школьников. — М., 1988.

Алексеева М. Советские детские журналы 20-х годов / Под ред. проф. А. В. Западова. — М., 1982.

Арзамасцева И. Н. «Век ребенка» и русская литература 1900—1930-х годов: Монография. — М., 2003.

Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения: Сборник статей и тезисов конференций. — Арзамас, 2001.

Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения: Сборник статей и тезисов конференций. — Арзамас, 2004.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебники, учебные пособия, словари и справочники

Вопреки эпохе и судьбе. Возвращенная детская литература: Хрестоматия: Библиографический словарь / Сост. В. Н. Бредихина, И. В. Алясова. — Псков, 2001.

Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М., 2004.

Губергриц А. М. Русская детская литература последних десятилетий XIX — начала XX века: Учеб. пособие по истории русской детской литературы. — Таллинн, 1998.

Детская литература: Учебник / Е. Е. Зубарева, В. К. Сигов, В. А. Скрипкина и др.; Под ред. Е. Е. Зубаревой. — М., 2004.

Живова З. С., Медведева Е. В. Вопросы детской литературы и детского чтения: Библиографический указатель книг и статей по истории, теории и критике. — М., 1977.

Зарубежная детская литература: Учеб. пособие для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Н. В. Будур, Э. И. Иванова, С. А. Николаева, Т. А. Чеснокова. — М., 1998.

Зарубежная литература для детей и юношества: В 2 ч.: Учебник для институтов культуры / Н. К. Мещерякова, Н. П. Банникова, Л. Ю. Брауде, И. С. Чернявская / Под ред. Н. К. Мещеряковой, И. С. Чернявской. — М., 1989.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. — М., 1997.

Капица Ф. С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы: Справочник. — М., 2002.

Капица Ф. С., Колядич Т. М. Русский детский фольклор: Учеб. пособие для студ. вузов. — М., 2002.

Кошелева О. Е. «Свое детство» в Древней Руси и в России эпохи Просвещения (XVI—XVIII вв.): Учеб. пособие. — М., 2000.

Кривощапова Т. В. Русская литературная сказка конца XIX — начала XX веков: Учеб. пособие по спецкурсу. — Акмола, 1995.

Кудрявцева Л. С. Художники детской книги: Учеб. пособие для студ. сред. и высш. учеб. заведений. — М., 1998.

Литература Древней Руси: Библиографический словарь / Под ред. О. В. Творогова. — М., 1996.

Мельников М. Н. Русский детский фольклор: Учеб. пособие для институтов. — М., 1987.

Минералова И. Г. Детская литература: Учеб. пособие. — М., 2002.

Мир петербургской детской книги. Авторы. Переводчики. Художники: Творческие биографии. — СПб., 2000.

Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса. — М., 1988.

Бегак Б. А. Классики в Стране Детства. — М., 1983.

Бегак Б. А. Правда сказки: Беседы о сказках русских советских писателей. — М., 1989.

Бегак Б. А. Тропинками тайны: Приключенческая литература и дети. — М., 1985.

Бернштам Т. А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. — СПБ., 2000.

Брауде Л. Ю. Не хочу писать для взрослых: Документальный очерк о жизни и творчестве Астрид Линдгрен. — Л., 1987.

Брауде Л. Ю. Сказки скандинавских писателей. — Л., 1990.

Винтерих Дж. Приключения знаменитых книг. — М., 1985.

Гурович Л. М., Береговая Л. Б., Логинова В. И. Ребенок и книга / Под ред. В. И. Логиновой. — М., 1992.

Воспоминания о Корнее Чуковском / Сост. К. И. Лозовская, З. С. Паперный, Е. Ц. Чуковская. — М., 1983.

Встречи с прошлым: А. П. Гайдар в воспоминаниях, документах, фотографиях, письмах. — Арзамас, 1994.

Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. — М., 1989.

Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца / Под ред. д-ра филол. наук Н. Н. Киселева. — Томск, 1992.

Демурова Н. М. Июльский полдень золотой: Статьи об английской детской литературе. — М., 2000.

Демурова Н. М. Спасательные книги: Что читать детям о трудных ситуациях в жизни. — М., 1995.

Дети и книга: Сборник научных трудов. — М., 1992.

Детская литература: Сборник статей. — М., 1958 (и другие выпуски).

Детская литература на рубеже веков: Интерпретация и преподавание. — СПб., 2001.

Детское чтение на рубеже веков: Проблемы, исследования, прогнозы: Сборник научных трудов. — Ч. 1: Чтение детей и подростков в меняющейся социокультурной ситуации. Детское чтение и новые технологии / Сост. Е. Голубева, В. Чудинова, Л. Михайлова. — М., 2001.

Долженко Л. В. Рациональное и эмоциональное в русской детской литературе 50—80-х годов XX в. (Н. Н. Носов, В. Ю. Драгунский, В. П. Крапивин). — Волгоград, 2001.

Долинина А. А. История, одетая в роман. — М., 1988.

Душечкина Е. В. Русская календарная проза. Антология святочного рассказа: Материалы к спецкурсу. — Таллинн, 1988.

Жаккар Ж. Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф. А. Перовской. — СПб., 1995.

Жибуль В. Ю. Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. — Минск, 2004.

Жизнь и творчество Агнии Барто: Сборник / Сост. И. П. Мотяшов. — М., 1989.

Жизнь и творчество Николая Носова: Сборник / Сост. С. Миримский. — М., 1985.

Зверев А. М. Мир Марка Твена: Очерк жизни и творчества. — М., 1985.
Зубарева Е. Е. Символика детства в творчестве И. А. Бунина. — М., 1995.
Иванова Э. И. Беседы о немецком романтизме. — М., 2005.
Иванько С. С. Фенимор Купер. — М., 1990.
Идейно-художественное наследие А. П. Гайдара и его место в советской детской литературе: Тезисы докладов Всесоюзной научно-методической конференции. — Арзамас, 1989.
История татарской литературы нового времени (XIX — начало XX века) / Научн. ред. Г. М. Халитов. — Казань, 2003.
Кагарлицкий Ю. Вглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе. — М., 1989.
Камов Б. Н. Рывок в неведомое. — М., 1991.
Королева К. П. Семейное воспитание и школа в России в мемуарной и художественной литературе. — М., 1994.
Кочнов В. Ф. Януш Корчак. — М., 1991.
Краснова Т. В ладу со сказкой: Традиция фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в. — Иркутск, 1993.
Левина Е. Р., Иноземцева М. Б. Современная советская научно-познавательная литература для детей и юношества. — М., 1991.
Леонова Т. Н. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. — Томск, 1982.
Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. — Свердловск, 1992.
Литовская М. А. Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева. — Екатеринбург, 1999.
Литературная сказка: История, теория, поэтика: Сборник материалов и статей. — М., 1996.
Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследования и тексты: Монография. — Петрозаводск, 2001.
Лойтер С. М. Феномен детской субкультуры. — Петрозаводск, 1999.
Лупанова И. П. Полвека. Советская детская литература. 1917—1967. — М., 1969.
Мальчики и девочки: Реалии социализации: Сборник статей. — Екатеринбург, 2004.
Марк Твен в воспоминаниях современников / Сост. А. Николюкина. — М., 1995.
Мещерякова М. И. О школе — с тревогой и любовью: Поиски и обретения современной «школьной» прозы для детей и юношества. — М., 1993.
Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: Проблемы поэтики: Монография. — М., 1997.
Мир детства и традиционная культура: Сборник научных трудов и материалов. — М., 1996. — Вып. 1, 2.
Мировая словесность для детей и о детях. — М., 1998. — Вып. 3.
Михалева Т. И. Великая Отечественная война в литературе для детей и юношества: 60—80-е гг. — М., 1992.
Михалева Т. И. Нравственный смысл труда в литературе для детей и юношества: 60—80-е гг. — М., 1992.
Мотяшов И. П. Избранное. — М., 1988.
Мотяшов И. П. Радий Погодин: Очерк творчества. — М., 1983.
Мотяшов И. П. Сергей Алексеев: Очерк творчества. — М., 1982.

Народная и литературная сказка: Межвузовский сборник научных трудов. — Ишим, 1992.

Неелов Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. — Петрозаводск, 1987.

Николаева С. А. Дети и война. — М., 1991.

Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века. — М.; Ярославль, 2004.

Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Монография. — М., 2001.

Олдингтон Р. Стивенсон: Портрет бунтаря / Пер. с англ. Г. А. Островской. — М., 1985.

О литературе для детей: Сборник статей. — Л., 1955 (и другие выпуски).

Павлова Н. И. Лирика детства: Некоторые проблемы поэзии. — М., 1987.

Петр Павлович Ершов — писатель и педагог: Тезисы докладов и сообщений. — Ишим, 1989.

Петровский М. С. Книги нашего детства. — М., 1986.

Полозова Т. Д., Полозова Т. А. «Всем лучшим во мне я обязан книгам». — М., 1990.

Приходько В. А. Поэт разговаривает с детьми: Литературные очерки. — М., 1980.

Проблемы детской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. — Петрозаводск, 1976 (и другие выпуски).

Проблемы детской литературы и фольклор: Сборник научных трудов. — Петрозаводск, 1995. — Вып. 8.

Путилова Е. О. Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917—1941. — М., 1982.

Разумневич В. Л. С книгой по жизни: О творчестве советских детских писателей. — М.,1986.

Ранк О. Миф о рождении героя / Сост. С. Л. Удовик, отв. ред. С. Н. Ивашенко; Пер. с англ. А. П. Хомик, М. Кобылинской. — М., 1997.

Рогачев В. А. Проблемы становления и развития русской советской детской поэзии 20-х годов. — Свердловск, 1990.

Руднев В. П. «Винни-Пух» и философия обыденного языка. — М., 1996.

Русская поэзия детям / Сост. и вступ. ст. Е. О. Путиловой. — СПб., 1997. — Т. 1, 2.

Русская сказка: Межвузовский сборник научных и информативных трудов. — Ишим, 1995.

Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. — М., 1998.

Седельникова М. В. Н. В. Чехов — видный деятель народного просвещения. — М., 1960.

Сивоконь С. И. Веселые ваши друзья: Очерки о юморе в советской литературе для детей. — М., 1986.

Сивоконь С. И. Уроки детских классиков. — М., 1990.

Сивоконь С. И. Чуковский и дети. — М., 1983.

Скуратовская Л. И. Поэтика английской детской литературы. — Днепропетровск, 1989.

Старцев А. Марк Твен и Америка. — М., 1985.

Таратута Е. Драгоценные автографы. — М., 1986.

Тимофеева И. Н. 100 книг вашему ребенку. — М., 1987.

Традиции и новаторство А. П. Гайдара: Межвузовский сборник научных трудов. — Горький, 1989 (и другие выпуски).

Традиционная культура и мир детства: Материалы международной научной конференции «XI Виноградовские чтения». — Ч. I: Тезисы. — Ульяновск, 1998.

Трыкова О. Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. — Ярославль, 1997.

Чередникова М. П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. — Ульяновск, 1995.

Черненко Г. Т. Вечный Колумб: Биографический очерк о Б. С. Житкове. — Л., 1982.

Чуковская Л. К. Памяти детства: Воспоминания о К. Чуковском. — М., 1989.

Чуковский К. И. Высокое искусство: О художественном переводе. — М., 1988.

Шкловский В. Б. Старое и новое: Книга статей о детской литературе. — М., 1985.

Шмидт С. О. Жуковский — великий русский педагог. — М., 2003.

Штейнер Е. Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов. — М., 2002.

Эбин Ф. Е. Маяковский — детям: Очерки. — М., 1989.

Я думал, чувствовал, я жил: Воспоминания о С. Я. Маршаке. — М., 1988.

Язык художественных произведений А. П. Гайдара. — Арзамас, 1997.

Языкова Е. В. О творчестве Сергея Михалкова. — М., 1987.

International Companion Encyclopedia of Children's Literature / Edited by Peter Hunt/ Associate Editor Sheila Ray. — London and New York: Routredge, 1996; reprinted 1998.

Периодические издания

Детская литература. Литературно-критический и библиографический журнал.

Bookbird: A Journal of International Children's Literature [The refereed journal of the International Board on Books for Yong People (IBBY)].

Ресурсы Рунета

http: // www. bibliogid. ru

http: Illib. lseptember. ru

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В алфавитный указатель внесены все имена собственные, за исключением имен персонажей произведений и мифологических героев, а также имен географических.

Абергауз А. 389
Абу-Бакар А. 401, 456
Авенариус А. В. 221
Агзам М. 505
Аешев А. 495
Азадовский М. К. 7
Аким Я. Л. 390, 400, 414—417, 430, 467, 477
Акимов В. М. 16, 466, 555
Акимова А. Н. 16, 555
Акимушкин И. И. 401
Аксаков С. Т. 5, 19, 20, 96, 111, 150, 161, 192—195, 273, 508, 521
Алданов М. А. (псевд., наст. фам. Ландау) 374
Алеева Н. 490
Александр I 87—88, 91, 109, 113, 115
Александр II 120
Александр Македонский 56, 64, 72—73
Александра Федоровна, Великая княгиня (имя до крещения — Шарлотта) 116—117, 120
Александров В. П. 16, 416, 555
Александрова З. Н. 101, 274, 388
Александрова Н. И. 423
Александрова Т. И. 102
Алексеев С. П. 401, 457—460, 487, 557
Алексеева М. И. 555
Алексей Михайлович, царь 50, 82—84
Алексей Петрович, царевич 86
Алексий II, патриарх 490
Алексин А. Г. 390, 400
Алчевская Х. Д. 10, 11
Алясова И. В. 554
Амбьёрнсен И. 497
Амфитеатров А. В. 374
Ананичев А. 490
Андерсен Х. К. (псевд. — Вильям Кристиан Вальтер) 55, 89, 165, 166, 199, 211, 224, 243, 530—532
Андреев Л. Н. 72, 175, 236, 260
Аникин В. П. 7, 39
Анна Иоанновна, императрица 104
Анненский И. Ф. 18, 247
Антипова И. 155
Антонов А. 474
Апулей 97
Апухтин А. Н. 385
Аракчеев А. А. 169
Ардов В. Е. 399
Ариосто Л. 248
Аристотель 64—65, 120
Арсеньев В. 351
Арьес Ф. 15
Асеев Н. Н. 295
Афанасьев А. Н. 51, 223, 267
Ахматов А. 506
Ахматова А. А. (псевд., наст. фам. — Горенко) 247, 280, 295, 296, 388, 399, 417, 420, 421, 423

Бабушкина А. П. 12, 14, 205, 465
Бавина В. В. 16
Багандов Г.-Б. К. 505
Багно В. Е. 556
Бажов П. П. 5, 52, 335, 349—351, 503
Байков Н. А. 374
Байрамов Н. 422
Балдина О. 99
Бальзак О. де 195
Бальмонт К. Д. 5, 52, 237, 241—242, 267
Балязин В. Н. 487

Банникова Н. П. 554
Барри Дж. 59, 413
Барто А. Л. 5, 16, 19, 277, 278, 295, 331—337, 389, 400, 402, 556
Барто П. Н. 298, 329, 332, 415
Баруздин С. А. 16, 438
Бахтерев И. В. 322
Бахтин М. М. 199
Бегак Б. А. 16, 465, 466, 556
Бедный Демьян (псевд., наст. имя и фам. — Е. А. Придворов) 255, 267, 277
Бекетова Е. А. 12
Бекетова М. А. 12
Бекеш П. 60, 496
Белинский В. Г. 8, 9, 18, 48, 111, 114, 115, 142, 145, 146, 152, 156—160, 166, 167, 170, 172, 179, 184, 191—192, 195, 212, 215, 220, 337, 400
Белоусов А. Ф. 558
Белых Г. Г. 294, 393
Беляев А. Р. 58
Беляевская О. А. 237
Бендова К. 430, 432
Бениславская Г. А. 258
Бенкендорф А. Х. 124
Бенуа А. Н. 104, 106, 238, 375, 469
Бергсон А. 322
Береговая Л. Б. 556
Берестов В. Д. 75, 123, 390, 400, 414, 417—423, 467
Бернштам Т. А. 556
Бессонов П. А. 7
Бестужев-Марлинский А. А. (псевд. наст. фам. Бестужев) 106
Бёрнет Ф. 533
Бёрнс Р. 320
Бианки В. В. 6, 16, 290, 351, 361—365, 366, 462, 463, 465
Билибин И. Я. 267, 377
Бим-Бад Б. М. 16, 23, 555
Бичер-Стоу Г. Э. 166, 221, 243
Благинина Е. А. 274, 276, 390, 400—404
Бланшард П. 172
Блейк У. 320
Блинов С. Г. 374
Блок А. А. (урожд. Бекетова) 243
Блок А. А. 5, 236—238, 242—247, 249, 255, 267, 280, 383, 423
Блок М. А. 243
Бляхин П. А. 294
Богданов А. (псевд., наст. имя и фам. А. А. Малиновский) 271
Богданович И. Ф. 97
Богомолов В. О. 389
Болотов А. Т. 90
Бомон Ле Пренс де 521
Бонифаций (псевд.) 479
Борев Ю. Б. 63
Бородицкая М. Я. 474, 477, 496
Босев А. 409
Браге Т. 89
Брауде Л. Ю. 496, 554, 556
Бредихина В. Н. 554
Бруштейн А. Я. 279, 389
Брэм Я. 65, 243
Брюллов А. П. 135
Брюсов В. Я. 52, 237, 241, 247
Буало Н. Д. 521
Буденный С. М. 340
Будур Н. В. 4, 488, 554, 555
Буланина Е. 503
Булатов М. А. 503
Булычев Кир (псевд., наст. имя и фам. — И. В. Можейко) 59, 473, 520
Бунеев Р. Н. 66
Бунеева Е. В. 66
Бунин А. И. 115
Бунин И. А. 5, 220, 239—240, 263, 374, 375, 421, 539, 557
Бурцов В. Ф. 81
Бурьянов Виктор (псевд., наст. имя и фам. — Владимир Бурнашев) 89, 167, 168
Буслаев Ф. И. 166
Буссенар Л. 250—252
Буш В. 280, 494
Бэкон Ф. 83
Бюргер Г. А. 523—525

Вагинов К. К. 322
Вагнер Н. П. 5, 55, 199—201
Вайнберг П. 532
Валеева Р. 511
Валек М. 432
Валуев Д. А. 166
Вангели С. С. 401, 456
Варга Д. 496
Васильева Е. И. (псевд. Черубина де Габриак) 277, 314
Васнецов В. М. 246
Вахтангов Е. Б. 106
Вахтин Ю. Б. 57
Введенский А. И. 272, 291, 298, 314, 322, 326, 329—331, 475
Вейсе Х. В. 25
Велтистов Е. С. 59
Вербицкая А. А. 268

Вержбицкий Н. 258
Верн Ж. 243, 248, 267
Вернадский В.И. 418
Вертинский А.Н. 383
Веселовский А.Н. 35—36
Виглорова Ф.А. 390
Виеру Г. 401
Визбор Ю.И. 451
Виллодон Леритье де 521
Вильгельм II, кайзер 300
Виноградов Г.С. 7, 24, 43
Винокурова С. 474
Винтерих Дж. 556
Владимир Всеволодович Мономах 70
Владимир Святославович Красное Солнышко 71,74
Владимиров Ю.Д. 272, 291, 322, 327, 329, 331, 475
Владиславлев И.В. (псевд., наст. фам. Гульбинский) 10, 11
Вовчок Марко (псевд., наст. имя и фам. М.А.Вилинская-Моркович) 532
Воздвиженский П.Н., свящ. 487
Воинов И.А. 289
Волков А.М. 470
Володимеров С. 11
Волохонский А. 66
Волошин М.А. (наст. фам. Кириенко-Волошин) 236, 263
Вольтер (псевд., наст. имя и фам. — Ф.М.Аруэ) 89
Вольф М.О. 269
Вордсворт У. 320
Воробьев К.Д. 400
Воронкина Т.И. 496
Воронов И.В. 16
Ворошилов К.Е. 340
Воскобойников В.М. 54, 473, 490
Врубель М.А. 135
Вырубова А.А. 300
Высоцкий В.С. 423
Вяземский П.А. 120, 127, 146, 152

Габбе Т.Г. 14, 272, 314, 389, 520
Гайдар А.П. (псевд., наст. фам. — Голиков) 5, 16, 28, 62, 272, 291, 292, 340—346, 465, 466, 469, 482, 556, 557, 559
Гайдар Т.А. 416
Гайдн Й. 106
Гайсин Н. 511
Гаков Вл. 555
Галанов Б.Е. 16
Галеев Ш. 511
Гали М. 505
Галимуллина А.Ф. 511
Галь Н. 547
Ганзен А.П. 532
Ганзен Н.Г. 532
Ганнибал М.А. 123
Гарин-Михайловский Н.Г. (псевд., наст. фам. — Михайловский) 5, 150, 227—229
Гарт Б. 243
Гаршин В.М. 5, 10, 89, 219—225
Гатуцкий В.А. 502
Гауф В. 165, 528—530
Гейне Г. 320, 385, 527
Гейдике Ф. 25
Георгиев С.Г. 473, 486
Гераклит 249
Герасимова А.Г. 329
Герд А.Я. 10, 221
Герман Ю.П. 457
Герцен А.И. 96, 157, 160
Герчук Ю.Я. 556
Гёте И.В. 33, 106, 116—117
Гиваргизов А.А. 478
Глебка П. 505
Глинка С.Н. 167—168
Глоцер В.И. 8
Говорова Ю. 477
Гоголь Н.В. 23, 89, 106, 115, 118, 152, 161, 192, 195, 221, 243, 261, 337, 340, 346—347, 516
Голдинг У. 61, 481
Голдовский Б.П. 103
Голиков П.И. 340
Голикова Н.А. 340
Голицын С.М. 460
Головин В.В. 7
Головчинер В.Е. 556
Голявкин В.В. 30, 400, 441—443, 482
Голубева Е.И. 556
Гомер 120, 121, 166, 516
Гонтарь А.Ю. 422
Гончаров И.А. 9, 96, 202
Гончарова Н.Н. 134—135
Гончарова Н.С. 375
Горбунов-Посадов И.И. 267
Гордер Ю. 490
Городецкий С.М. 237
Горький Максим (псевд., наст. имя и фам. — А.М.Пешков) 5, 28, 52, 89, 150, 175, 230, 236, 273, 275, 276, 280—289, 292—294, 351, 379, 393, 469, 539
Гофман Э.Т.А. 26, 57, 106, 148, 160, 166, 198, 528

Гощи К. 407
Готе Г. 237
Грановский Т. Н. 166
Граубин Г. Р. 457
Грекова В. 156
Гречина О. Н. 7
Гржимек Б. 410
Грибоедов А. С. 92
Григорьев Б. Д. 375
Григорьев В. П. 555
Григорьев Н. 352
Григорьев О. Е. 61, 470
Григорьева Т. А. 13
Гримм, братья Я. и В. 26, 119, 120, 165, 166, 496, 526—528, 530
Грин А. С. (псевд., наст. фам. — Гриневский) 516
Гриценко З. А. 554
Губергриц А. М. 16, 554
Гулям Г. 505
Гумилев Н. С. 5, 54, 106, 247—254, 295, 303
Гурович Л. М. 556
Гутенберг Й. 75
Гыйльфан С. 511
Гюго В. 195, 221, 243, 373

д'Онуа М. К. 521
Давыдов В. В. 555
Давыдов Д. В. 109
Давыдов-Анатри В. 505
Давыдычев Л. И. 400
Даль В. И. 5, 7, 30, 191—192, 423
Даниэль Ю. М. 430
Дановский А. В. 6, 8
Дантес Ж. Ш. 128
Данько В. Я. 491
Данько Е. Я. 290, 352
Дарвин Ч. Р. 243, 252
Дарзаманов Д. 511
Даррелл Д. 410
Дашкова Е. Р. 93
Дегтев С. В. 60
Дейнека А. А. 343, 466
Демурова Н. М. 413, 535, 556
Деникин А. И. 300
Державин Г. Р. 26, 109, 116, 255, 325, 385, 480
Дефо Д. 86, 160, 306, 380, 519
Джалиль М. 505, 511
Дзержинский Ф. Э. 341
Диккенс Ч. 106, 159, 195, 226, 243
Дикман М. И. 243
Димитрий Герасимов 77
Димитрий, князь 76
Димитрий, царевич 126, 471
Диодоров Б. А. 532
Длугач Р. В. 12
Дмитриев И. И. 98, 112
Дмитриев Ю. Д. (псевд., наст. фам. — Эйдельман) 401, 461
Дмитриенко С. Ф. 488
Добролюбов Н. А. 9, 145, 156, 161—165, 173, 184, 215
Добужинский М. В. 280, 305, 338, 375
Доде А. 516
Долженко Л. В. 6, 8, 556
Долинина А. А. 556
Домашнев С. Г. 92
Дон-Аминадо (псевд., наст. имя и фам. — А. П. Шполянский) 374
Дорофеев А. 474
Достоевский Ф. М. 5, 62, 72, 91, 103, 160, 175, 195—199, 243, 337, 408, 450, 480, 516, 535
Достян Р. 400
Драгунский В. Ю. 30, 400, 439, 482, 556
Дриз О. О. 426
Дружников Ю. И. 469, 470
Друк В. 474
Друскин Я. С. 322, 331
Дубов Н. И. 390, 400
Дуйсенбиев А. 505
Дуров В. Л. 351
Дурова Н. В. 461
Душечкина Е. В. 488, 556
Дьякова Е. А. 490
Дюма А., отец 516

Егорова Л. П. 504
Екатерина II 51, 64, 87—91, 93, 97
Елена Волошанка, Великая княгиня 76
Елизавета-Шарлотта Орлеанская 522
Емец Д. А. 472
Епифаний Славинецкий 85
Ермолин Е. 471
Ершов П. П. 5, 23, 51, 100, 107, 111, 141—145, 176, 200, 298, 558
Есенин С. А. 5, 28, 147, 238, 254—258, 403, 423
Есеновский М. Ю. 485, 494

Жаккар Ж. Ф. 556

Железников В. К. 62, 400, 401, 481, 482, 516
Желиховская В. П. 268, 503
Жемчужниковы, братья Ал. М., Вл. М. и Ал-др М. 184
Живова З. С. 15, 554
Житков Б. С. 6, 16, 30, 290, 291, 351, 357—361, 363, 460, 465, 559
Жорж Санд (псевд., наст. имя и фам. — А. Л. А. Дюпен, в замужестве Дюдеван) 106, 195, 243
Жуковская А. В. 121, 123
Жуковский В. А. 5, 11, 23, 27, 33, 51, 87, 89, 91, 109—111, 115—123, 143, 146, 174, 176, 199, 200, 202, 221, 241, 243, 244, 248, 255, 274, 516, 528, 559
Жуковский П. В. 122
Журба П. (псевд., наст. имя и фам. — П. Т. Скринников) 390

Забила Н. Л. 401, 404
Заболоцкий Н. А. 291, 295, 314, 322, 325—326, 328, 330—331, 398—399
Завьялова В. П. 15
Зайцев А. 474
Зайцев Б. К. 374
Зарецкий Н. В. 375
Засодимский П. В. 12, 236
Заходер Б. В. 75, 390, 400, 410—413, 535, 536, 540
Званцева Е. 156
Зверев А. М. 557
Звонарева Л. У. 6, 83, 474, 507
Зеньковский В. В. 375
Зиедонис И. 401, 456
Зиман Л. Я. 6
Зонтаг А. П. 167
Зоргенфрей В. А. 527
Зощенко М. М. 21, 65
Зубарева Е. Е. 12, 16, 224, 270, 554, 557
Зуева Т. В. 130

Ибрагимов Н. 508
Иван III 76
Иван IV Грозный 32, 75, 77
Иван Федоров 75, 85, 472
Иванов Вяч. И. 250, 263, 322
Иванова Э. И. 3, 4, 6, 9, 496, 528, 554, 557
Ивантер Б. А. 291
Иванько С. С. 557
Иващенко С. Н. 558
Ивич А. (псевд., наст. имя и фам. — И. И. Ивич-Бернштейн) 14, 16
Измайлов А. Е. 112
Ийеш Д. 496
Ильин М. (псевд., наст. имя и фам. — И. Я. Маршак) 16, 290, 291, 351—352
Ильина Е. (псевд., наст. имя и фам. — Л. Я. Прейс) 390
Ильина Н. В. 292
Инбер В. М. 398
Иноземцева М. Б. 557
Иртеньев И. М. 470, 474
Ишимова А. О. 87, 111, 128, 159, 165, 167, 169—170, 172, 174, 204, 532

Каверин В. А. (псевд., наст. фам. — Зильбер) 290, 291, 390
Кагарлицкий Ю. И. 557
Кайгородов Д. Н. 351
Калмыкова А. М. 11, 14, 279
Кальма Н. (псевд., наст. имя и фам. — А. И. Кальманок) 390
Каминская Т. Б. 15
Камов Б. Н. 557
Кампе И. Г. 92
Каневский А. М. 404
Кант И. 322
Кантемир А. Д. 51, 112
Капица О. И. 7, 14, 276, 313, 465, 502
Капица Ф. С. 6, 554
Каптерев П. Ф. 8
Капутикян С. 401
Карамзин Н. М. 11, 92, 93, 96—98, 109, 117, 118, 126, 150, 169, 172, 204, 274, 552
Карем М. 422
Карим М. 505, 511
Карион Истомин 85, 472
Карнаухова И. В. 46, 390
Кассиль Л. А. 291, 389, 390
Катаев В. П. 5, 388, 392—393, 400, 557
Квитко Л. М. 401, 404, 409
Кей Э. К. С. 237
Кеплер И. 83
Ким Ю. Ч. 451
Кинг С. 61
Киплинг Дж. Р. 250, 307, 320, 321, 412, 537—540
Киреевский И. В. 120, 166
Киреевский П. В. 7, 120
Кирилл, святой 68, 69, 76, 472
Кирсанов С. И. 295

Кисилев Н. Н. 556
Китс Д. 320
Кихада А. 515
Климовский В. 413
Коваль Ю. И. 60, 400, 424, 451—456, 472, 477, 485
Коварский Л. Л. 375
Кнорозов Ю. В. 418
Кобылинская М. 558
Кодрянская Н. М. 263
Козелло В. Т. 13
Козинцев Г. М. 106
Козлов Никита 123
Козлов С. Г. 473, 480
Козьма Индикоплов 72
Козьма Прутков (общий псевд., наст. имя и фам. — Ал., Вл. и Ал-др Жемчужниковы, А. К. Толстой) 385
Кокс П. 437
Колас Я. 404
Колесова Л. Н. 289
Коллоди К. 104, 382
Колпакова Н. П. 46
Кольридж С. Т. 320
Кольцов А. В. 5. 145—147, 165, 176, 182, 184, 255, 403
Колядич Т. М. 6, 554
Коменский Я. А. 171, 203, 518
Кон Л. Ф. 12, 16
Конашевич В. М. 280
Конёнков С. Т. 391
Конопницкая М. Ю. 404
Константин Павлович Романов, Великий князь 87
Константин Преславский 68
Кончаловская Н. П. 5, 390, 391
Кончаловский П. П. 391
Корбанов Р. 511
Коринец Ю. И. 400, 430, 456
Корнилов Л. Г. 300
Королева К. П. 557
Короленко В. Г. 5. 175. 220. 225
Корф Н. А. 220
Корчак Я. 557
Коршунов М. П. 400
Космодемьянская З. А. 335
Костер Ш. де 325
Кочиев Т. 505
Кочнов В. Ф. 557
Кошелев В. А. 130
Кошелева О. Е. 16, 23, 554, 555
Крапивин В. П. 481, 482, 556
Краснова Т. В. 557
Кременцов Л. П. 369
Кривощапова Т. В. 554
Кро Ш. 19
Круглов А. В. 11, 12
Круглов Ю. Г. 46
Кружков Г. М. 475, 476, 496
Крупская Н. К. 14, 51, 267, 292—294, 300
Кручёных А. Е. 295, 329
Крылов И. А. 5, 99, 106, 111—115, 176, 202, 298, 385, 406, 407
Крюкова Т. Ш. 484
Ксенофонт 88
Кудашева Р. А. 101
Кудрявцева Л. С. 4, 554
Кукрыниксы (псевд., наст. имя и фам. — М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов) 406
Кулешов Е. 155
Купер Ф. 160, 234, 248
Куприн А. И. 5, 106, 175, 220, 236, 259—261, 374, 376, 576
Курганов Н. Г. 90
Кургузов О. Ф. 474, 482, 484, 495
Кутейникова Н. Е. 6, 14
Кутузов М. И. 114, 172
Кушак Ю. И. 505—506
Кымытваль А. 505
Кэрролл Л. (псевд., наст. имя и фам. — Ч. Л. Доджсон) 401, 413, 476, 520,534—537
Кюнер Р. 74

Лавренёв Б. А. 290
Лагерлёф С. 489
Лагин Л. И. 21
Ламм Н. 474
Лао-цзы 33
Латыйпа Г. 511
Латышева В. И. 15
Лафонтен Ж. 97, 112, 530
Лебедев В. А. 314
Лебедев В. В. 291
Левин В. А. 475
Левин Д. 322
Левина Е. Р. 557
Левшин В. А. 97
Лейбниц Г. В. 325
Ленин В. И. (псевд., наст. фам. — Ульянов) 66
Леонова Т. Н. 557
Леонтий Бунин 472
Лермонтов М. Ю. 52, 62, 99, 106, 114, 152, 174, 176, 184, 202, 221, 248, 255, 303, 404, 508

Лерон Л. 511
Лесков Н.С. 175
Ливий Андроник 64
Ликстанов И. (псевд. Кожан) 390
Лилина З.И. 14
Линдгрен А. 55, 58, 401, 518, 543—545
Линней К. 65
Липавский Л. 322, 326, 329, 330
Липкин С.И. 509
Липовецкий М.Н. 557
Лир Э. 320, 533
Литовская М.А. 557
Лиханов А.А. 401, 482
Лихачев Д.С. 69, 74, 504
Лихачева Е.И. 267
Логинова В.И. 556
Лозовская К.И. 556
Лойтер С.М. 7, 557
Ломоносов М.В. 84, 91, 92, 172, 255, 385, 488
Лонгфелло Г.У. 248
Лосский Н.О. 322
Лотман Ю.М. 102
Лофтинг Х. 305
Людовик XIV 522
Луговская Н. 278, 487
Лука, евангелист 66
Лукашевич К.В. 266, 268, 503
Лукиан 65
Луначарский А.В. 14, 292—293, 539
Лунин В.В. 479, 480, 496
Лупанова И.П. 16, 191, 290, 389, 466, 557
Льюис К. 401
Льюис П. 433
Любарская А.И. 314
Любимов Н.М. 517

Маврина Т.А. 454, 532
Магазанник Л.Э. 63
Мадонна (псевд., наст. имя и фам. М.Л.В.Чиччоне) 497
Мазнин И.А. 400, 479
Майков А.Н. 176, 177, 179—180, 202, 255, 328
Майков В.Н. 166
Майков С. 532
Майсурадзе Ю. 497
Макаренко А.С. 393
Максим Грек 77
Мартынов Л.Н. 399
Мамина Е.Д. 217
Мамин-Сибиряк Д.С. (псевд., наст. фам. — Мамин) 5, 89, 175, 215—219, 260, 398, 502
Мандельштам Н.Я. 14, 237, 295, 296, 417
Мандельштам О.Э. 247, 295, 338, 421, 423
Мануш Л. 505
Марк Твен (псевд., наст. имя и фам. — С.Л.Клеменс) 62, 63, 307, 340, 342, 373, 407, 557
Маркова В. 496
Маркс К. 258
Маршак С.Я. 5, 14, 16, 18, 52, 74, 93, 106, 107, 272, 276, 277, 280, 290—293, 295, 298, 310, 313—321, 329—331, 336, 351, 379, 385, 388, 390, 402, 410, 414, 415, 417, 421, 423, 424, 426, 427, 466, 479, 494, 528, 535, 540, 559
Масютин В.Н. 375
Матвеева А.Р. 123—124, 132
Махотин С.А. 498
Маяковский В.В. 5, 237, 274, 277, 295, 307—313, 318, 331, 404, 410, 411, 415, 480, 559
Медведева Н.Б. 15, 554
Мейерхольд Вс.Э. 106, 382
Мейлах М.Б. 322
Мексин Я.П. 10
Мельников М.Н. 7, 554
Менандр 77
Менелик II
Мень А., свящ. 488
Меркульева К.А. 352
Метерлинк М. 106
Мефодий, святой 68, 69, 76, 472
Мещерякова М.И. 555, 557
Мещерякова Н.К. 554
Миллер Ф.Б. 326
Милн А.А. 19, 55, 320, 401, 413, 426, 496, 540—543, 552, 558
Милн К.Р. 540, 543
Мильков В.В. 59
Мильтон Д. 248
Милюков П.Н. 300
Минаев Б.Д. 474, 482—483
Минаев Д.Д. 385
Мингалимов Р. 511
Минин Козьма (наст. имя и фам. Захарьев-Сухорук Кузьма Минич) 172
Минуллин Р. 511
Миримский С. 556
Мирро П. 104
Митяев А.В. 456, 471

Михаил Киевский, митрополит 74
Михайлова Т.А. 413, 540
Михалева Т.И. 557
Михалков С.В. 274, 277, 295, 296, 329, 330, 388, 389, 400, 404—409, 415, 431, 465, 467, 559
Михальская Н.П. 554
Молок Ю.А. 238
Мориц Ю.П. 400, 433—435
Морозов Павел 469
Москвина М.Л. 474, 477, 484
Мотт-Фуке Ф. де ла 119
Мотяшов И.П. 8, 16, 556, 557
Мошковский А.И. 400
Мударис Ш. 511
Мумин М. 505
Мусатов А. 390
Мухаммади К. 422
Мухаммед, пророк 57
Мэлори Т. 515
Мюнхгаузен К.Ф. фон 523
Мяоэтс О.Н. 496

Набоков В.В. 373, 374, 377, 379, 386, 535
Нагишкин Д.Д. 503
Надеждин Н.И. 128
Надсон С.Я. 223, 385
Наживин И.Ф. 374, 375
Найдич Л.Э. 118
Наполеон Бонапарт 114, 171
Неверов А. (псевд., наст. имя и фам. — А.С.Скобелев) 272
Невзоров Н.И. 165—166
Недзвецкая В.Н. 13
Неёлов Е.М. 7, 558
Некрасов Н.А. 5, 11, 99, 146, 147, 160, 173, 176, 177, 181, 182, 184—191, 202, 215, 244, 255, 303, 385, 403, 404, 501
Некрылова А.Ф. 103
Немирович-Данченко Вл.И. 382
Немировский А.И. 54, 487
Немцова Б. 316
Несмелов Арсений (псевд., наст. имя и фам. — А.И.Митропольский) 374
Нестеров М.В. 267
Нестор 166, 173
Нечипоренко Ю.Д. 474, 482—484
Никита Зотов 83
Никитин В.П. 502
Никитин И.С. 147, 176, 182—183, 202, 255, 403
Никифоров-Волгин В.А. 374
Николаева С.А. 3—6, 16, 554, 558
Николай I 91, 120, 124, 157
Николай II 377—378
Никитины Т. и С. 435
Николаев П.А. 555
Николина Н.А. 555
Николюкин А.Н. 18, 557
Никон, патриарх 80, 172
Ницше Ф. 249, 252
Новиков Н.И. 26, 90, 93, 150, 165
Норштейн Ю.И. 473
Носов И.П. 438, 498
Носов Н.Н. 16, 30, 62, 390, 400, 435—439, 556

О'Генри (псевд., наст. имя и фам. — У.С.Портер) 61
Оболенский Н. 487
Образцов С.В. 106
Обручев В.А. 351
Овчинникова Л.В. 14, 558
Огнецвет Э. 401, 404
Огнёв Н. (псевд., наст. имя и фам. — М.Г.Розанов) 294
Одоевский А.И. 152
Одоевский В.Ф. 26, 52, 106, 110, 111, 146, 151—156, 195
Одоевцева И.В. 249
Олдингтон Р. 558
Олейников Н.М. (псевд. — Макар Свирепый) 280, 291, 322, 330, 475, 494
Олеша Ю.К. 5, 106, 338—339, 518
Ольбрахт Я. 29
Оппенхейм А.Л. 53
Орловская Д. 535
Оршанский Л.Г. 8
Осеева В.А. 5, 390, 396—398, 400, 481
Осоргин М.А. (псевд., наст. фам. — Ильин) 374
Осорина М.В. 7, 17
Остер Г.Б. 470, 473
Островская Г.А. 558
Островский А.Н. 101
Островский Н.А. 469
Острогорский В.П. 12, 161

Павел I 91
Павлова Н.И. 16, 558
Панаев И.И. 184
Панкеев И. 488
Панова В.Ф. 57, 272

Пантелеев Л.[еонид] (псевд., наст. имя и фам. — А.И. Еремеев) 5, 62, 269, 272, 291, 294, 314, 389, 393—396, 400
Паперный З.С. 556
Пассек Т.П. 96, 266
Пастернак Б.Л. 273, 290, 295, 296, 399
Паустовский К.Г. 6, 260, 291, 363, 369—372, 464, 465, 497
Пахомов А.Ф. 281
Пелевин В.О. 474
Первухин М.К. 374, 375
Перельман Я.И. 351
Перовская Ф.А. 556
Перро Ш. 86, 98, 119, 122, 521—523
Перский С.М. 374
Песталлоци И.Г. 120
Петр I 80, 83, 85—86, 99, 108, 172
Петр Мстиславец 75
Петрашевский М.В. (наст. фам. Буташевич-Петрашевский) 180
Петровский М.С. 8, 466, 558
Петрушевская Л.С. 477
Петушева Л.И. 374
Писарев Д.И. 9, 156
Писахов С.Г. 5, 346—348
Письменный М. 488
Плавильщиков Н.Н. 352
Платон Афинский 64
Платонов А.П. (псевд., наст. фам. — Климентов) 62, 72, 272, 389, 396
Плетнев П.А. 118, 142, 532
Плещеев А.Н. 176, 180—182
Плиний Старший 83
Плутарх 172
По Э.А. 195, 198
Погодин Р.П. 30, 400, 443—446, 472, 557
Погорельский Антоний (псевд., наст. имя и фам. — А.А. Перовский) 5, 20, 54, 147—151, 169, 193
Пожарский Д.М. 172
Покровская А.К. 13—15, 313
Покровский Е.А. 7, 12
Полевой Н.А. 105, 128, 172
Поленов В.Д. 106
Полозова Т.А. 558
Полозова Т.Д. 16, 466, 555, 558
Полонский Я.П. 52, 221
Поляновский М.Л. 390
Потемкин П.П. 377
Привалова Е.П. 14
Пригов Д.А. 474
Прилежаева М.П. 390
Приставкин А.И. 481
Приходько В.А. 16, 385, 558
Пришвин М.М. 6, 351, 353—357, 363, 466
Пройслер О. 548—550
Прокофьев А.А. 405
Прокофьев С.Н. 106
Прокофьева С.Л. 59, 426, 430
Пропиак К.Ж. 172
Пропп В.Я. 51
Протасова А.А. 120
Протасова М.А. 120
Проханов А.А. 494
Птолемей Клавдий 72
Пугачев Е.И. 45, 458, 461
Путилова Е.О. 6, 8, 558
Пушкин А.С. 5, 23, 26, 51—52, 62, 72, 78, 82, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 99, 107, 109—111, 116, 119, 122—142, 145, 146, 148, 152, 163, 170, 172, 174, 176, 184, 202, 221, 238, 244, 248, 255, 280, 298, 303, 385, 404, 417, 418, 420, 423, 528
Пушкин В.Л. 109
Пчельникова А.А. 266

Рабле Ф. 83, 86, 325, 517—518
Раджаб 401
Радищев А.Н. 82
Радлов Н.Э. 280, 291
Разгон Л.Э. 465, 466
Разин А.Е. 221
Разин С.Т. 183, 391
Разова В.Д. 7, 466
Разумневич В.Л. 16, 558
Разумовский К.Г. 148
Райкин А.К. 439
Райнис Я. 456
Ранк О. 56, 558
Раскатов М. 491
Распе Р.Э. 306, 523—525
Рассадин С.Б. 16, 410, 466
Рауд Э. 401
Рахтанов И.А. 314
Рац М. 238
Рачев Е.М. 466
Редкин П.Г. 166
Ремизов А.М. 5, 52, 82, 102, 246, 261—263, 266, 267, 374, 502—503
Репин И.Е. 220, 245, 347
Рид М. 234, 244, 248
Рик Т.Г. 484, 491

Рогачев В.А. 558
Родари Дж. 321, 401
Родченко А.М. 343
Родников В.П. 12
Розанов В.В. 280
Розенберг М. 409
Романова Н. 401
Романовский С. 461
Роньшин В.М. 485, 495
Роскин А. 370
Роскина Н. 231
Россети К. 496
Роулинг Дж.К. 472
Рощин Н.Я. 374
Рубакин Н.А. 11, 351
Рубинштейн А.Г. 223
Рубцова П.А. 14
Рудаков К.И. 381
Руднев В.П. 413, 540, 558
Руссо Ж.Ж. 95, 376, 519
Руст Л. 510
Руставели Ш. 325
Рыбаков А.Н. 456
Рыбникова М.А. 7, 14, 225
Ряшенцев Ю.Е. 451

Савватий (Терентий Васильев) 80—81
Савин И. (псевд., наст. имя и фам. — И.И. Саволайнен) 378
Савушкина Н.И. 103
Саймис К. 329
Салтыков-Щедрин М.Е. 9, 160, 215, 243, 408
Сальха (в крещении Елизавета Дементьева) 115
Самойлов Д.С. (псевд., наст. фам. — Кауфман) 400
Сапаров Х. 505
Сапгир Г.В. 75, 400, 423—426, 482
Сапожков С.В. 6, 132
Сарби Р. 505
Сахарнов С.В. 400, 401, 461, 463—464, 476
Сахаров И.П. 7
Свенцицкая И.С. 59
Свердлов М.И. 380—381
Свиньин П.П. 128
Свирский А.И. (псевд., наст. имя и фам. — Ш.Д. Вигдорос) 236
Свифт Дж. 520, 525
Северянин И. (псевд., наст. фам. — И.В. Лотарев) 303, 383
Седакова О.А. 535
Седельникова М.В. 558
Седов С.А. 474, 485, 490
Семенов Б. 324
Семенов Ю. 391
Сент-Экзюпери А.М.Р. де 6, 58, 401, 414, 546—548
Сент-Этьен А. де (псевд.) 496
Серапион Владимирский, епископ 50
Серафимович А.И. (псевд., наст. имя и фам. — А.С. Попов) 175, 236, 260
Сервантес де Сааведра М. 86, 106, 515—517
Сергиева В.М. 13
Серебрякова З.Е. 106
Серов В.А. 106
Сетин Ф.И. 12, 74, 504, 555
Сетон-Томпсон Э. 365
Сеф Р.С. 400, 430—433
Сивоконь С.И. 16, 466, 558
Сигов В.К. 554
Сильвестр Медведев 83
Симеон Полоцкий 83—85
Синявский А.Д. 430
Скотт В. 106, 160, 243, 516, 530
Скрипкина В.А. 554
Скрынников Р.Г. 76
Скуратовская Л.И. 558
Сладков Н.И. 390, 401, 461, 462
Смирнов Д. 495
Смирнова В.В. 465, 466
Смит Дж. 54
Снегирев А. 495
Снегирев Г.Я. 401, 461
Собакин Тим (псевд., наст. имя и фам. — А.В. Иванов) 472, 477, 478
Соболев М.В. 8
Соколов К.Б. 17
Соколов-Микитов И.С. 351
Соколова Л.В. 81
Солженицын А.И. 278
Соловьев С.М. 172—173
Соловьева П.С. (псевд. Allegro) 237, 535
Сологуб Ф.К. (псевд., наст. фам. — Тетерников) 237
Сомов К.А. 375
Сорока-Росинский В.Н. 393, 394
Сотник Ю.В. 390, 477, 482
Софья Алексеевна, царевна-правительница 83, 85
Сталин И.В. (псевд., наст. фам. — Джугашвили) 279, 300, 336, 340, 341, 398, 406

Станиславский К.С. (псевд., наст. фам. — Алексеев) 106, 382
Станкевич Н.В. 145
Старк У. 496
Старцев И.И. 15, 558
Степанов Ю.С. 555
Стивенсон Р.Л. 61, 243, 496
Стреблова И.П. 496, 497
Стрельцова Е. 488
Стругацкие, братья А.Н. и Б.Н. 59
Суворина А.И. 267
Суворов А.В. 172
Сумароков А.П. 112
Сургучев И.Д. 377
Суриков В.И. 391
Суриков И.З. 147, 176, 182—183, 255
Сытин И.Д. 10, 245

Тангрыкулиев К. 401
Таратута Е. 466, 559
Тарковский А.А. 399
Твардовский А.Т. 147, 401
Творогов О.В. 81, 554
Теребенев И.И. 171
Терновский А.В. 12, 555
Тие 496
Тимирязев К.А. 325
Тимофеева И.Н. 559
Тихомиров Д.Н. 215
Токмаков Л.А. 426, 430
Токмакова И.П. 30, 52, 55, 400, 426—430, 467, 479, 491, 498
Толкин Д. 65, 401
Толль Ф.Г. 9
Толстая Т.Н. 18
Толстой А.К. 149, 176, 183—184, 535
Толстой А.Н. 5, 29, 102, 104, 106, 150, 263—266, 273, 278, 379—384, 406, 417
Толстой Л.Н. 5, 11, 12, 20, 23, 45, 52, 54, 72, 143, 150, 160, 161, 175, 205—214, 219, 220, 232, 233, 267, 270, 283, 337, 361, 363, 394, 396, 459, 465, 488, 494, 502, 518
Томин Ю.Г. 400
Торопцев А.П. 482, 483, 486
Тредиаковский В.К. 112
Троепольский Г.Н. 461
Троцкий Л.Д. (псевд., наст. фам. — Бронштейн) 340
Тру А. (псевд., наст. имя и фам. — Трушкин А.А.) 495
Трунова Т. 507
Трыкова О.Ю. 7, 555, 559
Трэверс П. 401, 413
Тувим Ю. 404, 409
Тукай Г.М. 509—511
Турбин В.Н. 278
Тургенев А.И. 120
Тургенев И.С. 160, 161, 192, 202, 243, 337, 437, 523
Тухачевский М.Н. 340
Тынянов Ю.Н. 268, 300
Тырса Н.А. 291
Тэффи (псевд., наст. имя и фам. — Н.А.Лохвицкая, в замужестве — Бучинская) 374, 469
Тютчев Ф.И. 176—178, 244, 255, 325, 403
Тюхтяев Л. 61
Тюхтяева И. 61

Уайльд О. 59
Уваров С.С. 120
Удовик С.Л. 558
Украинка Л. (псевд., наст. имя и фам. — Л.П.Косач-Квитка) 404
Ульянова-Елизарова А.И. 274
Усачев А.А. 474, 494
Успенский Гл.И. 227
Успенский Э.Н. 400, 446—451, 467, 470, 473, 491
Ушинский К.Д. 5, 12, 45, 201—205, 215, 267, 396, 518
Уэллс Г. 520, 557

Фадеев А.А. 390, 469
Файзуллина М. 511
Федин К.А. 290
Федор Алексеевич, царь 83
Федор Курицын 76
Федоров А.В. 527
Федоров Б.М. 109, 165, 167—169
Федоров-Давыдов А.А. 267, 268
Федр 112
Фельдек М. 336
Феофан Прокопович 86, 172
Ферсман А.Е. 352
Фет А.И. 176, 178—179, 244, 402
Филин М.Д. 374
Фирдоуси Абулькасим 119
Флавий Иосиф 56
Флегонт Тралльский 65
Флоренский П.А. 106
Фома, евангелист 59, 60, 66
Фоменко П. 451
Фомина Ю.В. 13

Фонвизин Д. И. 89—90
Формозов А. 351
Фраерман Р. И. 291, 390
Фрейдкин М. 533
Френкель П. 496
Фрунзе М. В. 340
Фурман П. Р. 167, 168

Хаггарт Г. Р. 243
Хаким С. 511
Хализев В. Е. 18
Халиков Х. 511
Халил З. 505
Халитов Г. М. 557
Халтурин И. И. 14, 272, 275, 289
Хамид Т. 505
Харис Р. М. 511
Хармс Д. (псевд., наст. имя и фам. — Д. И. Ювачев) 272, 276, 278, 280, 291, 298, 314, 322—331, 475, 479, 494, 556
Хальфин И. И. 508
Харузина В. Н. 501
Харченко В. К. 24, 555
Хвольсон (Швольсон) А. Б. 437
Хвостенко А. 66
Хеллман Б. 155
Хемницер И. И. 112
Хетагуров К. Л. 501
Хитрук Ф. 540
Хлебников Велимир (псевд., наст. имя — Виктор Владимирович) 295, 331
Хмелик А. 409
Ходасевич В. Ф. 238
Ходырев Г. 505
Хольберг Л. 89, 530
Хомик А. П. 558
Хонинов М. 505
Хрущев Н. С. 398

Цветаева М. И. 52, 117, 255, 270, 295, 374, 399
Циолковский К. Э. 325
Цурганова Е. А. 18
Цыферов Г. М. 400, 424

Чайковский П. А. 480
Чаплина В. В. 401
Чапыгин А. П. 289
Чарская Л. (псевд., наст. имя и фам. — Л. А. Чурилова) 266, 269, 296, 469
Чарушин Е. И. 6, 291, 351, 365—369, 466
Чатауэй Г. 476
Чеглок А. 351
Чередникова М. П. 559
Черемных М. М. 466
Черненко Г. Т. 559
Черноризец Храбр 68
Черная Г. А. 6
Чернышевский Н. Г. 9, 156, 161—163, 173, 184, 206, 215, 221, 278
Чернявская И. С. 554
Черняк Г. А. 6
Чертков В. Г. 220
Чеснокова Т. А. 4, 554
Честерфильд Ф. Д. С. 86
Честняков Е. В. 238
Чехов А. П. 5, 28, 72, 175, 220, 229—235, 337
Чехов Н. В. 10—15, 558
Чехонин С. В. 375
Черный Саша (псевд., наст. имя и фам. — А. М. Гликберг) 62, 65, 238, 255, 374, 375, 379, 380, 384—387, 424, 435, 470, 478, 497
Чиарди Д. 401, 432
Чижиков В. 491
Чистяков М. Б. 165
Чомора С. 430
Чудакова М. О. 8, 273
Чуковская Е. Ц. 423, 556
Чуковская Л. К. 14, 272, 278, 314, 559
Чуковский К. И. (псевд., наст. имя и фам. — Н. В. Корнейчуков) 5, 19, 22, 24, 27, 28, 30, 42, 52, 55, 69, 89, 93, 94, 107, 142, 229, 245, 250, 252, 269, 271, 274—276, 278, 287, 291—307, 324, 325, 329—332, 336, 337, 373, 379, 385, 399, 402, 411, 415, 417, 421, 423, 427, 450, 466, 504, 519, 520, 523—525, 538, 540, 556, 559
Чулков М. Д. 97
Чупырина Л. А. 13

Шаламов В. Т. 278
Шварц Е. Л. 52, 106, 272, 290, 291, 314, 390, 516, 556
Шевченко Т. Г. 404, 471
Шейн П. В. 7
Шекспир У. 166, 320, 530, 552
Шелгунов Н. В. 12, 161
Шергин Б. В. 5, 19, 52, 348—349
Шиллер И. К. Ф. 195, 199, 273, 516
Шим Э. Ю. 400, 461
Шишков А. С. 91—96, 174
Шишков В. Я. 289
Шкловский В. Б. 465, 559

Шлепянов А. 409
Шлюмбум Ю. 26
Шмелев И.С. 374, 376, 379, 470
Шмидт С.О. 559
Шпет Г. 322
Штейнер Е. 559
Шпирт А. 510
Шукшин В.М. 408
Шурко И.И. 472

Щепкина-Куперник Т.Л. 266

Эбин Ф.Е. 559
Эзоп 65, 82, 112, 208
Элиан 56
Элий Донат 74
Эль-Регистан Г. (псевд., наст. фам. — Уреклян) 406
Эмар Г. 248
Эме М. 6, 545
Эразм Роттердамский 85
Эренбург И.Г. 399

Юдин Г.Н. 489, 490
Юнг К.Г. 273
Юсупов Н. 422
Юхма М. 507

Яблоновский А.А. 374
Языкова Е.В. 559
Яковлев Л.Г. 474, 476
Якушева А.А. 451
Ямпольский М.Б. 322
Яновская М. 276
Янсон Т.М. 401
Яснов М.Д. 477
Яхнин Л.Л. 496, 497, 535

Hunt P. 559

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к 3-му изданию ... 3
Введение ... 7
Основы теории детской литературы ... 17
Устное народное творчество ... 35
Праистоки детской литературы ... 53
Дети и книга в России X—XVI веков ... 68
Русская детская литература XVII—XVIII веков ... 80
Лубочная литература и народный театр ... 99
Русская детская литература XIX века ... 108
Первая половина XIX века ... 108
Поэзия в детском чтении ... 111
Иван Андреевич Крылов ... 111
Василий Андреевич Жуковский ... 115
Александр Сергеевич Пушкин ... 123
Петр Павлович Ершов ... 141
Алексей Васильевич Кольцов ... 145
Проза в детском чтении ... 147
Антоний Погорельский ... 147
Владимир Федорович Одоевский ... 151
Возникновение теории и критики детской литературы и их дальнейшее развитие в XIX веке ... 156
Детские журналы и детские писатели ... 165
Учебная и познавательная литература для детей ... 171
Вторая половина XIX века ... 173
Поэзия в детском чтении (обзор) ... 176
Николай Алексеевич Некрасов ... 184
Проза в детском чтении ... 191
Владимир Иванович Даль ... 191
Сергей Тимофеевич Аксаков ... 192
Федор Михайлович Достоевский ... 195
Николай Петрович Вагнер ... 199
Константин Дмитриевич Ушинский ... 201
Лев Николаевич Толстой ... 205
Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк ... 215
Всеволод Михайлович Гаршин ... 219
Владимир Галактионович Короленко ... 225
Николай Георгиевич Гарин-Михайловский ... 227
Антон Павлович Чехов ... 229
Русская детская литература XX века ... 236

Серебряный век ... 236
Поэзия в детском чтении ... 239
Иван Алексеевич Бунин ... 239
Константин Дмитриевич Бальмонт ... 241
Александр Александрович Блок ... 242
Николай Степанович Гумилев ... 247
Сергей Александрович Есенин ... 254
Проза в детском чтении ... 259
Александр Иванович Куприн ... 259
Алексей Михайлович Ремизов ... 261
Алексей Николаевич Толстой ... 263
Детские журналы на рубеже веков ... 266
Массовая детская литература ... 267
Детская литература 20—30-х годов в СССР ... 271
Максим Горький и «новая» детская литература ... 280
Детские журналы ... 289
Дискуссии о детской литературе ... 292
Поэзия в детском чтении (обзор) ... 295
Корней Иванович Чуковский ... 296
Владимир Владимирович Маяковский ... 307
Самуил Яковлевич Маршак ... 313
Поэты группы ОБЭРИУ ... 321
Агния Львовна Барто ... 331
Проза в детском чтении ... 338
Юрий Карлович Олеша ... 338
Аркадий Петрович Гайдар ... 340
Степан Григорьевич Писахов ... 346
Борис Викторович Шергин ... 348
Павел Петрович Бажов ... 349
Художественно-познавательная литература ... 351
Михаил Михайлович Пришвин ... 353
Борис Степанович Житков ... 357
Виталий Валентинович Бианки ... 361
Евгений Иванович Чарушин ... 365
Константин Георгиевич Паустовский ... 369
Детская литература русской эмиграции 20—30-х годов ... 372
Алексей Николаевич Толстой ... 380
Саша Черный ... 384
Детская литература 40—50-х годов ... 387
Наталья Петровна Кончаловская ... 391
Валентин Петрович Катаев ... 392
Л. Пантелеев ... 393
Валентина Александровна Осеева ... 396
Детская литература 60—80-х годов ... 398
Поэзия в детском чтении ... 402
Елена Александровна Благинина ... 402
Сергей Владимирович Михалков ... 404
Борис Владимирович Заходер ... 410
Яков Лазаревич Аким ... 414

Валентин Дмитриевич Берестов ... 417
Генрих Вениаминович Сапгир ... 423
Ирина Петровна Токмакова ... 426
Роман Семенович Сеф ... 430
Юнна Петровна Мориц ... 433
Проза в детском чтении ... 435
Николай Николаевич Носов ... 435
Виктор Юзефович Драгунский ... 439
Виктор Владимирович Голявкин ... 441
Радий Петрович Погодин ... 443
Эдуард Николаевич Успенский ... 446
Юрий Иосифович Коваль ... 451
Историческая литература ... 456
Природоведческая литература ... 461
Журналы для детей и журнал «Детская литература» ... 465
Детская литература в России постсоветского периода и начала XXI века ... 469
Детские литературы народов России ... 500
Зарубежные детские писатели ... 515
Литература европейского Средневековья и Возрождения в детском чтении ... 515
Литература европейского Просвещения в детском чтении ... 518
Литература европейского романтизма в детском чтении ... 525
Зарубежные детские писатели второй половины XIX—XX веков ... 532

Послесловие ... 551
Рекомендуемая литература ... 554
Именной указатель ... 560

Учебное издание

Арзамасцева Ирина Николаевна
Николаева Софья Анатольевна

Детская литература

Учебник

Редактор *Т. В. Козьмина*
Технический редактор *Н. И. Горбачева*
Компьютерная верстка: *Е. Ю. Матвеева*
Корректоры *Э. Г. Юрга*, *И. Н. Волкова*

Изд. № А-223-III. Подписано в печать 28.07.2005. Формат 60×90/16. Гарнитура «Т
Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 36. Тираж 4000 экз. Заказ № 7125.

Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (095)330-1092, 334-8337.

Отпечатано с готовых диапозитивов издательства
на ОАО «Тверской полиграфический комбинат»
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5. Телефон: (0822) 44-42-15
Интернет/Home page-www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail)-sales@tverpk.ru

Арзамасцева Ирина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического государственного университета. С 1991 года публикует исследовательские и критические работы по проблемам детской литературы.

Николаева Софья Анатольевна (1928—1999) — член Союза писателей и Союза журналистов, автор книг и статей на литературно-критические темы. С 1972 по 1995 год — член редколлегии и заведующая отделом литературоведения и критики русской детской литературы в журнале «Детская литература».

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ISBN 5-7695-2234-8

9 785769 522345

Издательский центр «Академия»
www.academia-moscow.ru