

# ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Омри Ронен

Памяти Романа Щеглова

Новый исторический этап, начавшийся в русской словесности и жизни в прямой связи с обретением свободы слова и печати и отменой идеологической и стилистической монополии соцреализма, иронически сделал по-новому злободневной перевернутую парафразу заглавия старой статьи Ленина, направленной против Н. К. Михайловского и нравственной традиции народничества: «От какого наследия мы *не* отказываемся?»

Шифтер «мы» здесь не значит: мы — профессиональные историки литературы или исследователи культурного инобытия: ученые вообще не могут отказываться ни от каких эмпирически данных фактов. «Мы» в данном случае: мы — читатели с определенными художественными запросами и системой эстетических, научных, нравственных и тому подобных ценностей, социальных норм и индивидуальных предрассуждений, в особенности, в данном случае тех, что связаны с воспоминаниями о нашем детском чтении, с «книгами нашего детства», по выражению Мирона Петровского.

Так как определить принадлежность того или иного произведения к соцреализму можно, говоря строго, только с командных высот идеологии, создавшей и курировавшей этот стиль, то, чтобы не вызывать неразрешимых споров о сомнительных, «пограничных» произведениях, речь будет идти не о соцреализме в детской литературе, а о детской литературе в период господства соцреализма.

Важность этой темы в связи с вопросом о реальных, отстоявшихся, но не отставленных художественных ценностях советской литературы 1930-х и 1940-х годов предопределяется родовой и прагматической спецификой детской литературы как таковой. Своеобразие детской литературы в эпоху соцреализма представляется следствием двух основных посылок:

1) По определению, данному Ждановым на Первом съезде советских писателей и дословно внесенному в Устав ССП, соцреализм ставит себе тенденциозную воспитательную цель, т. е. установка его дидактична, будучи определена как «задача идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»<sup>1</sup>. Культурно-идеологическая подоплека этой директивы — характерная для русской литературы XIX и начала XX века дихотомия между, с одной стороны, идеей свободы творчества и актуальной житейской бесполезности словесного искусства, цель которого не известна настоящему и положена в будущем, а с другой стороны, идеей нравственной, социальной, религиозной или научной, воспитательной функции, возложенной на художника как «владельца дум». Как сознательная металитературная тема эта дихотомия наглядно прослеживается, начиная с известного противоречия между двумя пушкинскими заветами, оставленными в стихотворениях «Поэт и толпа» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», соответственно. В ответ на дидактическую тенденцию в после-пушкинской литературе Константин Леонтьев высказал мысль о том, что именно то искусство, которое не озабочено дидактической тенденцией, оказывает нравственное влияние на читателя. В конце века Чехов сформулировал этот парадокс дополни-

тельности эстетической и нравственно-познавательной функций в двух составляющих типичную для его творчества минимальную тематическую пару рассказов: «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блеснит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснять нам, а мы должны объяснять ее... А ведь поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами начнут объяснять нам что-нибудь» («Письмо», не опубликованный при жизни рассказ о взрослых образованных людях). А в рассказе «Дома», о том, как маленький мальчик пообещал больше не курить не после рацеи о вреде табака, а после лениво и случайно сочиненной и рассказанной сказки о царевиче, который умер молодым и оставил старого царя-отца беззащитным, рассказчик-отец удивляется: «Скажут, что тут подействовала красота, художественная форма, пусть так, но это не утешительно. Все-таки это не настоящее средство... Почему мораль и истина должны подноситься не в сыром виде, а с примесью, непременно в обсахаренном и позолоченном виде, как пилюли? Это не нормально... Фальсификация, обман... фокусы...» Этот рассказ о ребенке и о взрослом. Оказывается, что, хотя искусство не объясняет и не учит, а само требует изучения, ребенок находит в нехитрой сказке мораль, конкретно относящуюся к нему самому;

2) Итак, вторая посылка, очевидно, та, что детской литературе в той или иной мере естественно присуще учительное, воспитательное начало, свою потребность в котором любознательный по природе ребенок будет удовлетворять даже тогда, и особенно тогда, когда имеет дело с яростно анти-дидактическими произведениями, например, с романами Марка Твена.

Напрашивается умозрительный, но, в общем, соответствующий историко-литературным фактам вывод, что единственная область новой литературы, которой воспитательная, дидактическая установка не непременно идет во вред, — это детская литература. Значительная часть советской детской литературы, по-видимому, избежала судьбы главного потока соцреалистической литературной продукции. Об этом свидетельствует практически полное отсутствие детских книг тех времен на антикварном рынке: нетрудно найти первое издание «Скутаревского» или «Время, вперед!», но практически нельзя достать ранних изданий «Кондуита» и «Швамбрании» или даже первого издания «Белеет парус одинокий», не говоря уже о таких раритетах как «Марка страны Гонделупы» или «Остров в степи». Это, разумеется, не значит, что вся детская литература эпохи соцреализма была хороша, как и не вся литература для взрослых была художественно дурна. Но в детской литературе и в литературе для юношества был на своем месте тот воспитательный сюжет *Bildungsroman*'а и тот тип речеведения и инвентарь приемов и мотивировок, которые в литературе для взрослых нестерпимы, если только они не подаются по-зощенковски двупланово, и поэтому мир детской литературы чаще мог быть принимаем на веру читателем, чем мир литературы для взрослых.

По вопросу о формальных, жанрово-стилистических, а не «прагматических» предпосылках расцвета детской литературы с конца 1920-х годов есть очень тонкие наблюдения и убедительные выводы М. О. Чудаковой о нормативном сужении разрешенной тематики, о замене современной реальности как предмета художественного рассмотрения «своего рода новой сказкой» и об идеологическом требовании «понятности» как о социально-политических факторах, предполагавших инфантилизацию читателя. Внутренний историко-литературный смысл подъема детской литературы Маризэтта Чудакова смогла сформулировать и помимо внешнего социального заказа на воспитание нового человека: «Становится понятно, что живые силы литературы естественным образом (в неестественной ситуации не прекращающегося социального давления) устремились в ту сторону, где редукция тем и упрощение языка, возникая перед пишущим в качестве пред-

посылки, могли быть, во всяком случае, мотивированы жанрово — в сторону литературы собственно *детской*, то есть *детям* адресованной. Можно (и нужно) было писать о пионерах, о Павлике Морозове, *но можно было и не писать* — вот что не всегда видно сегодняшнему наблюдателю»<sup>2</sup>. К этой формулировке надо добавить, однако, что относительно большая свобода детских писателей *не писать* на определенные политически заданные и нравственно отталкивающие темы, которую отмечает Чудакова, время от времени подвергалась жестоким ущемлениям, как свидетельствует разгром Детиздата, а вся история идеологической политики в области детской литературы связана с еще не полностью исследованной историей отношений между комсомолом и партией, а также комсомолом и органами НКВД. Не полностью описаны, впрочем, и многие примечательные литературные явления, конкретные книги в их текстологических видоизменениях, художественные образцы, пути развития и функциональные тематические субжанры детской литературы эпохи соцреализма.

Прежде чем перейти к обзору таких характерных образцов детской литературы, в особенности тех, которые обладали художественной ценностью и не утратили ее с изменением читательского вкуса, следует напомнить еще об одной достопримечательности Первого съезда писателей. После Жданова выступал с основным докладом о советской литературе Максим Горький. Подобно Жданову, и он упомянул о воспитании, но не о воспитании нового человека писателями, а наоборот, о том, что «государство пролетариев должно воспитать тысячи отличных «мастеров культуры», «инженеров душ»». Но через день после открытия съезда, непосредственно вслед за Горьким по программе и в качестве ни более, ни менее, как его содокладчика, именно о детской литературе говорил Маршак<sup>3</sup>.

Используя в качестве аргумента утверждение, что дореволюционная детская литература была «в плену у слащавого дидактизма», он поставил вопрос: «Что можем сделать для подготовки человека мы — не педагоги, не инструкторы физкультуры, а литераторы, прозаики и поэты?» Ответ на свой вопрос он дал довольно уклончивый и двусмысленный, уходя от идеологии в дальнейшие подробности писательской техники, но высказывая отчетливый протест против взгляда, например, «на поэта для детей... как на исполнителя мелких педагогических заказов утилитарного характера». Короче говоря, Маршак разграничил функцию педагога и функцию писателя, отделив литературу от инструктажа. По сути дела, получилось, что на писателя для взрослых, «инженера человеческих душ»<sup>4</sup>, уставочные доклады съезда возложили большую дидактическую функцию, чем на детского писателя, дословно реализуя гераклитовскую метафору, которой воспользовался на съезде Андерсен Нексе: «И вот мы в сказочной стране, в прекрасной стране пролетариата. Это значит — мы в царстве ребенка!»<sup>5</sup>

В чем же заключаются основные проблемы изучения детской литературы в период соцреализма?

Первая и наиболее насущная из них, актуальная вообще для всех переиздававшихся произведений советской эпохи, а в особенности для так называемой советской классики (канон которой был установлен «Библиотекой избранных произведений советской литературы 1917—1947» — установлен и тотчас же подвергнут тщательной чистке) — это проблема текстологической вариативности. В почти каждом новом издании книги, хорошо знакомые преждему, а зачастую и тому же самому поколению детей, тексты подвергались изменениям, делавшим некоторые части их неузнаваемыми. Вариативность текста как следствие политической и общественной цензуры сближает форму существования советской словесности с бытованием фольклора, основной фактор которого — «предварительная цензура коллектива»<sup>6</sup>, но с той важнейшей разницей, что варьирование в литературе все-таки зафиксировано печатно или письменно. Издание сводов пропущенного материала, вставок и изменений является назревшей необходимо-

стью: без такого свода невозможно реконструировать подлинную историю советской литературы. Подлежит полному пересмотру в данном случае и текстологический принцип «последней авторской воли».

В качестве примера можно обратиться к произведениям одного из самых влиятельных и наименее исследованных советских детских писателей, посмертная литературная судьба которого в особенности пострадала от жестоких редактурных операций над поздними прижизненными изданиями его книг и над текстом собрания сочинений.

Речь идет о Льве Кассиле. Вряд ли найдется, кроме Аркадия Гайдара, советский писатель, так сильно повлиявший на современное ему детское самосознание, круг интересов, игры и занятия. В отличие от более значительных с художественной точки зрения произведений Валентина Катаева и Вениамина Каверина, книги Кассиля реально формировали быт городских подростков в Советском Союзе, от футбола до организации «тайных обществ», во всяком случае, в то время, свидетелем которого я был.

Первоначальный замысел книги, принесшей молодому Кассилю, секретарствовавшему при Маяковском, всесоюзную славу, возник в результате применения авангардных идей ЛЕФа к жанру воспоминаний о детстве. Впоследствии, «Конduit», документальная повесть о конце старой школы, о детях и о детской точке зрения, но не непременно детская, стала частью довольно сложной структуры в двойной повести для подростков, сочетавшей «литературу факта» с экзотической фантазией, мотивированной детской игрой в свое собственное, придуманное государство «Швамбранию».

Публикацию двух глав из книги Кассиля в № 5 «Нового ЛЕФа» за 1928 год сопровождало редакционное предисловие и примечание: «Редакция помещает отрывок из книги Л. Кассиля “Конduit” как образец фактической прозы, построенной на материале, лежащем у каждого под руками. Важно умение найти такой материал и способность не отмахнуться от него, во имя “живых людей”, психологизмов, обобщенных показов и прочего инвентаря современной беллетристики, пыжающейся под классиков”...

“Книга составлена из кондуитных записей Покровской гимназии, протоколов родительского комитета, пометок в гимназических дневниках, старых записок, личных записей-воспоминаний и т. д.

Автор скрепляющего текста — Л. Кассиль.

Соавторы книги: революция, директор гимназии, инспектор, “Цап Царапыч”, преподаватели, гимназисты и другие, составившие использованные в книге документы. К сожалению, фамилии многих соавторов я был вынужден изменить».

Первая из двух ЛЕФовских глав, «Самоопределение национальностей», в позднейшие, менее интернационалистические времена стала называться «Самоопределение Оськи». Вообще, большая часть состава изменений, внесенных в текст позднейших изданий «Кондуита» относится либо к сочувственным описаниям стихийно-бунтарской гимназической вольницы, подрывавшим основы сталинской школьной дисциплины, либо к теме национальных меньшинств в городе Покровске: поволжских немцев, живших здесь с екатерининских времен, и проникших за пределы черты оседлости евреев. (Здесь уместно отметить, что многочисленные очерки Кассиля о «Немреспублике», в том числе цикл «Клуб удачливых отцов» из сборника «Щепотка луны» 1936 года, не перепечатывались никогда, а сам сборник был изъят).

Наслоения поправок и сокращений привели к тому, что уже в издании 1948 года от первоначальной структуры двойной книги, под влиянием которой несколько поколений детей играло в Швамбранию, осталось мало. Между тем, эта структура была основана на интересной попытке превратить, с одной стороны, фактический, документальный, архивный и газетный материал «Кондуита» в аван-

тюрный роман тайн, а с другой стороны, откровенно сказочно-приключенческие главы «Швамбрании», посвященные детским мечтам и фантазиям, построить из самого ординарного газетного материала (так, романтический злодей носит имя Уродонал Шателена, рекламируемое в журналах патентованное средство от камней в почках, а красавица — Каскара Саграда, название пилюль от запора). В определенном отношении, в этой своей художественной задаче Кассиль, как представляется, отталкивался от опыта школьных глав «Мелкого беса» и от взаимопроникновения экзотической «переводной» мечты о королевстве Соединенных островов и русского провинциального быта в «Творимой легенде».

Художественно более слабый, но легший в основу официальной спортивной этики (до времен, воспетых Высоцким) «Вратарь Республики», был переделан тотчас же после журнального издания (1938): изъято было, в первую очередь, чересчур привлекательное для незрелых умов описание тайного союза «Молодых независимых арапов» — Молнезар, а также многое другое, заслуживающее внимания историка «идеологических отклонений».

Свою необычайно популярную и в первоначальной версии действительно занимательную и трогательную повесть о подростках военного времени «Дорогие мои мальчишки» (1944) Кассиль подверг наиболее свирепому искажению в духе послевоенной борьбы с космополитизмом и низкопоклонством перед Западом.

Первоначально повесть была как бы продолжением «Тимура», этого, по остроумному выражению Ю. К. Щеглова (на съезде американских славистов в Торонто в 1997 г.), «Мастера и Маргариты» для советского юношества, да и сам Аркадий Гайдар выведен был в нем под именем Арсений Гай. Типично кассилевской была в повести игра в «командосов» и в сказочное государство Синегорию, рассказ о которой велся с перерывами, перемежаясь с «реалистическими главами», в самом деле, как в «Мастере и Маргарите». В позднейших версиях книги все, пахнувшее союзниками, от истребителей «харрикейн» на советском заполярном военном аэродроме до упоминания кинофильма «Тетка Чарлея», было выброшено; один из героев-синегорцев, волшебный садовник «Джон Садовая Голова» (ср. John Barley Corn «Джон Ячменное Зерно» и Puddin'head Wilson) стал Дрон Садовая Голова, а самое именование членов секретного общества новых тимуровцев, самых верных, храбрых и, главное, искусных пионеров, — командосы — исчезло со страниц «Дорогих моих мальчишек», к стыду и отвращению тех, кто прочел их в военные годы.

Пример Кассиля был удобен, чтобы проиллюстрировать стоящую перед исследователем текстологическую проблему. Но уже в другой связи, в связи с не исследованной до сих пор подспудной проблематикой детской литературы, анализ которой только начат в уже цитированной статье М. Чудаковой, уместно здесь упомянуть и «Великое противостояние», сравнительно менее пострадавшее от цензуры в переизданиях. В первой части этой книги, напечатанной незадолго до начала войны, описывался повседневный московский школьный быт и, как необычайное, волшебное-героическое отступление от него, производство кинофильма о 1812 году. Героиней была московская девочка, выбранная кинематографистами на роль крепостной актрисы, а затем партизанки Усти из-за случайного сходства, героем же — режиссер, в котором легко узнается Сергей Эйзенштейн. Виктор Шкловский в свое время возразил Кассилью: «На кинофабриках мы делаем иногда разные глупости. Но вот такой глупости, чтобы отыскивали девочку по портрету, никто никогда не делал»<sup>7</sup>. Между тем, Кассиль описал обильно эйзенштейновский метод поисков типажа, а кинофильм «Мужик сердитый», который снимает его герой Александр Расщепей, представляет собой довольно изощренное и политически многозначительное сочетание «Александра Невского» со злополучным «Бежиным лугом». Двойная тема фильма — отечественная война и трагедия крепостного крестьянства, оставшегося в рабстве, не-

смотря на проявленную верность. Ее политическое применение к сталинской современности сейчас очевидно, но тогда избежало всевидящего, казалось бы, ока цензора, быть может, оттого, что содержание эйзенштейновского смытого «Бежина луга» хранилось в тайне. Наиболее поразительно в «Великом противостоянии» то, что Кассиль в 1940 году предсказал не только грядущую травлю, — ее сулило уже уничтожение «Бежина луга», — но и безвременную смерть Эйзенштейна от сердечного приступа.

Как всегда у Кассиля, наивные клишированные мотивы и общие места традиционной литературы для подростков, с одной стороны, и советской литературы, с другой, накладываются в «Великом противостоянии» друг на друга и служат как бы нейтрально-приемлемым, идеологически привычным фоном для нетривиальных тематических ходов и оригинальных размышлений о взаимоотношении личного характера, случая и исторических судеб — с толстовским, денис-давыдовским, эйзенштейновским и другими недетскими подтекстами в глубине. Впрочем, некоторые из клишированных персонажей детской литературы соцреализма были именно Кассилем и введены в обиход: так, например, его герой Степка Гавря по прозвищу Атлантида, сверстник и революционный наставник интеллигентного повествователя «Швамбрании», учащий его высшей, классовой мудрости, предшествует катаевскому Гаврику в качестве советского воплощения Гавроша из «Отверженных» (и, подобно Гаврошу, гибнет в революционных боях).

Уместно напомнить о принципиальном парадигматическом значении инвариантного сюжета едва ли не всех произведений Льва Кассиля в период идеологических сомнений о допустимости сказки и выдумки вообще в детской литературе. Хотя после горьковских выступлений в печати в 1929 году вымысел был в принципе разрешен и одобрен, дискуссии о пределах воображения, о полезной и вредной фантазии не прекращались и позднее.

Инвариантную основу кассилевских сюжетов можно сформулировать так: фантастическая игра, уводящая героя в мир мечты и художественного воображения, соперничает с жизнью, но под конец уступает ей тогда, когда сама жизнь якобы начинает удовлетворять и исполнять мечту героя. Шалость сливается с революцией и оправдывается ею — такова формула детского революционного романа: мешочки с пуговицами для игры в ушки у Катаева в романе «Белеет парус одинокий» превращаются по ходу действия в мешочки с патронами для браунингов 1905 года.

Но у Кассиля концовка, как правило, двусмысленна, потому что в ней обнаружётся металитературно условность того, что принято за «реальную жизнь» в тексте, как в памятных заключительных словах «Швамбрании»: «Но вот глобус полностью обернулся. Швамбрании на нем не обнаружено. Вместе с тем замыкается и круг повести, которая тоже совсем не откровение, а всего лишь наглядное пособие». Преодоление собственного клиширования, будь то приемы тривиальной таинственности, характерные для авантюрных романов и развенчиваемые по образцу Марка Твена, или неизбежное в советских книжках появление добрых чекистов, этой таинственностью интересующихся, но компрометируемых в глазах читателя своей туповатой подозрительностью, заставляющей их принять детские каракули за план восстания, характерно для Кассиля в первой половине его писательской деятельности. Правда, Кассиль высмеял в «Швамбрании» своих тетушек — сторонниц Учредительного Собрания и честно пытался скомпрометировать идеалы индивидуалистической мечтательности. Но именно из «Швамбрании», от тетушки «Учледирки» советский ребенок узнавал альфу и омегу персонализма: «...посередке — умная и свободная личность, а все остальные — вокруг нее. Как этой личности кажется, то есть, значит, как она воображает, так все для нее и есть».

Так работала в детской литературе не только «поэтика подставных проблем», как определила М. Чудакова в уже цитированной статье сюжетно-тематическую

сущность «Судьбы барабанщика», но и поэтика «отрицания отрицания», «теневая поэтика»: официально осуждаемые идеи вводились в повествование с помощью скомпрометированных героев. Сюжетные инварианты Кассиля, определившиеся уже в начале 1930-х годов, с точки зрения взаимоотношений пересекавшихся в них ценностных, знаковых миров, предвзяли ситуацию конца 1930-х, описанную Чудаковой: «В жанре “детской” литературы интенсивно отработывалась техника построения особого художественного мира, — и это был в немалой степени мир полноценной этики (курсив мой. — О. Р.) (назову хотя бы прекрасную книгу С. Могилевской “Марка страны Гонделупы”)»<sup>8</sup>.

Важнейшая культурная, ценностная, нравственно-художественная проблема, которая неизбежно встанет перед непредвзятым исследователем советской детской словесности, когда текстологические и библиографические вопросы ее истории будут решены, а характерные черты ее поэтики удовлетворительным образом описаны, связана с ролью этой словесности в идеологическом преодолении изнутри (то есть, не покидая общей коммунистической установки) некоторых в особенности злобных лозунгов и общих мест тоталитарной идеологии.

Как пример, возьмем пресловутую кампанию, прославлявшую и возводившую детям в моральный образец «третьего Павла» соцреализма, Павлика Морозова. Несмотря на нее, в самое страшное время большого террора второй половины 1930-х годов детская литература исподволь начала вырабатывать противоядие от того омерзительного нравственного заболевания, которым органы НКВД пытались заразить младшее поколение, от мании доноительства и подозрительности по отношению к родителям и семье, с помощью которой достигнута была бы оказавшаяся недостижимой в 1920-е годы цель разрушения биологической семьи как элементарной социальной единицы.

В нравственном отношении, а в художественном и подавно, сравнение советской детской литературы 1930-х с детской литературой 1920-х годов, в отличие от литературы для взрослых, в целом, не в пользу 1920-х. При всех гигантских пороках и, главное, отгалкивающем лицемерии соцреализма для детей (ведь, с исторической точки зрения, «двоемирие», описанное Чудаковой, и есть лицемерие), он был лишен зверской жестокости пионерской литературы<sup>9</sup> предшествовавшего десятилетия с ее садистской «Повестью о Пете, толстом ребенке» Маяковского, вероятно, и побудившей Сирина-Набокова в романе «Подвиг» описать власть Советов как извращенный ад, в котором мучат толстых детей.

Когда павликморозовщину определяют как едва ли не самую характерную черту советской агитационной детской словесности, этот вывод основывается на тиражах нескольких брошюр для детей. В основном же, взятая широко, тема отказа от родителей, борьбы с ними и родительской классово-местной мести была заметна в серьезной, иногда высоко художественной литературе для взрослых, ведя свое начало от «Петербурга» Андрея Белого. Достаточно вспомнить «Письмо» Бабеля, кошмарную, с психоаналитической патологией «Легенду» Олеси, «Скутаревского» Леонова, эпизоды с отцом Даши и Кати в «Хожении по мукам» и еще десятки подобных произведений.

В детской литературе, и даже в критических статьях о ней, напротив, отчетливо прочитывается совершенно иная нравственная установка. Даже в конце 1920-х годов «отцеборческая» книга Л. А. Будогоской «Повесть о рыжей девочке», странное и завоевавшее любовь многих читателей сочетание Леонида Андреева с Чарской, было отвергнуто критикой. В 1930-е же годы, несмотря на атмосферу подозрительности и шпиономании внутри страны, детская литература в отношении бдительности полагалась более на пограничников, и особым успехом пользовались «Рассказы о пограничнике Карацупе и его собаке Индусе» (в изданиях после приезда Неру в СССР собаку переименовали в Ингуса), а отгалкивающий «Зеленый сачок» Л. Пантелеева, автора «Республики ШКИД», хотя и включался в

школьные хрестоматии в конце 1930-х годов, успеха не имел. Даже «Судьба барабанщика» с ее симпатичным, напоминающим Остапа Бендера «дядей»-шпионом не воспринималась как книга о бдительности к проискам внутреннего врага, тем более, что главным эмоциональным мотивом в ней, как всегда у Гайдара, была привязанность и дружба между отцом и ребенком. Что же касается явно инспирированных органами безопасности книг типа «Зеленых цепочек» и шейнинского «Ответного визита», то они возникли во время и после войны и тогда же приобрели несомненно широкую популярность.

В пользу такого вывода о господствовавшей нравственной установке предвоенной детской литературы свидетельствует следующий, кажущийся необычайным факт, который трудно объяснить одним лишь непосредственно предшествовавшим ему падением наркома Ежова. В начале 1939 года по поводу детской книги была напечатана такая рецензия, которую никогда бы не пропустил Главлит ни при Ежове, ни при Ягоде, ни при Берии, если бы она была на книгу для взрослых. Речь в статье, озаглавленной «О ложной бдительности», шла о рассказе, напечатанном Детиздатом в сборнике «Счастливое детство», как сразу же, с первых слов указал осмотровый рецензент, «в самом конце 1938 года», то есть, когда уже была прекращена ежовщина. В рассказе описывалась падчерица, заподозрившая отчима в троцкизме, выследившая его и донесшая на него «милиционеру». Статья эта, опубликованная в рубрике «Из записной книжки»<sup>10</sup> и подписанная «Е. У.», то есть Елена Усиевич, заслуживает того, чтобы из нее целиком процитировать выдержки, в которых отважно игнорируется пример Павлика Морозова и осуждается сама мысль о его применимости в воспитании детей как нечто даже не вообразимое в советской жизни:

«Автор рассказа, не щадя затрат, возвеличивает маленькую героиню, ее бдительность, самоотверженность и прочее. Он ведь знает, каким почетом пользуются в Советской стране дети и подростки, с опасностью для жизни задерживающие подозрительных людей на границе. Но ему и в голову не приходит, что описываемая им ситуация ничего общего не имеет со случаями, о которых сообщают газеты. Направленная на близких людей бдительность Зорьки возбуждается совершенно беспричинно: отчим не желает, чтоб при его разговоре присутствовал ребенок. Неужели это настолько подозрительно, ведь у каждого взрослого человека ежедневно бывают разговоры, при которых присутствие детей совершенно излишне.

Дальше. Все органы советской печати мобилизуют население к особой бдительности в охране границ, призывая всех граждан от мала до велика ловить нарушителей границ. Но где и когда кому-либо приходило в голову — мобилизовывать бдительность двенадцатилетних детей против родителей? Кто дал право и Зильверу (автору рассказа) и Детиздату вместе с ним учить детей подслушивать и подглядывать за родителями, кто дал право этим людям разлагать советскую семью такого рода «бдительностью»? По крайней мере, в 999 случаях из 1000 подслушивающие под дверьми родителей дети ничего криминального не открыли бы, а могли бы услышать многое, не предназначенное для детских ушей. Склонность к подглядыванию и подслушиванию за самыми близкими людьми, да еще с наслаждением, «с искрящимися от удовольствия глазами», вот что пытается развить в советских детях Л. Зильвер, вот что он считает «бдительностью». Можно ли позволять ему так развращать детей? Нельзя, товарищи из Детиздата! Детей вы учите ложной бдительности, да и сами, как видно, подлинной бдительностью не отличаетесь».

Это, разумеется, редчайший случай прямого, и, насколько мне известно, оставшегося без последствий разоблачения шигалевщины в советской печати. Но нравственное преодоление чудовищного не то логического развития, не то абсурдного извращения политического марксизма в СССР, в том числе, атмосферы

всеобщего доноительства, преследования семей арестованных, искоренения их и — как противоположность сюжету с Павликом Морозовым — жестокости по отношению к сотням тысяч политических сирот, происходило и косвенно, в особом тематическом жанре детского политического повествования, который назовем условно «коминтерновским». К этому «жанру» принадлежала уже упомянутая повесть Гайдара «Военная тайна» (1935), наиболее внутренне противоречивая из его детских книг. Здесь, как и в «Судьбе барабанщика», «поэтика подставных проблем» не скрывает, а усиливает двойное звучание произведения и его лейтмотива, «мопровских» строк известной пролетарской песни «Заводы, вставайте»: «Товарищи в тюрьмах, в застенках холодных...»

Спору нет, вся сказка о Мальчише была китчем в самом чистом виде, вообще не характерным для Гайдара. Но даже и эта, оказавшаяся все-таки пророческой, сказка<sup>11</sup> являлась отрицанием изуверской морозовской легенды, как гибнущий в конце повести Алька, сын русского инженера и погибшей в румынской тюрьме еврейской комсомолки, был антиподом Павлика. Не только трагедию 22 июня 1941 года, но и крушение интернационалистической мечты о братстве предвещала эта печальная повесть, которую только сироты расстрелянного Сталиным и Гитлером Коминтерна читали в том духе, в котором она написана.

Другой такой книгой стал роман для детей «Карл Бруннер» эмигрировавшего в СССР в 1932 году венгерского писателя, члена КП Германии и прославленного кинематографиста Белы Балаша<sup>12</sup>, написанный на основе сценария картины, снятой как раз в то время, когда Эйзенштейн работал над «Бежиным лугом». Вот его краткое содержание: немецкая коммунистка неожиданно вынуждена спасаться от ареста (по крышам). Вернувшись из школы, ее сын находит во взломанной комнате следы обыска. Ему удается бежать от гестапо, которое допрашивает его друзей. Товарищи матери прячут беспризорного мальчика и устраивают его работать грузом в доме высокопоставленного национал-социалиста, где он имеет возможность оказывать услуги товарищам матери. После многих опасностей едва не попавшему в руки полиции Карлу удается бежать и вновь встретиться с подпольщицей-матерью. Понятно, что эта книга читалась в СССР (она выдержала два русских издания до войны и еще одно в 1941 году) не только как повесть о Берлине Гитлера, но и как намек на судьбу детей арестованных коммунистов, русских и иностранных, в той стране, которая считалась родиной всех рабочих. Слова «Держись, Карлуша» (первоначальное название фильма и романа, которое цензор заменил нейтральным «Карл Бруннер») стали лозунгом детей, не желавших признать своих родителей врагами народа и агентами гестапо и давать против них показания. Балашу в связи с его книгой было вынесено обвинение в троцкизме со стороны редакции эмигрантской «Deutsche Zentral-Zeitung». В самом деле, прототипом Карлуши был, по-видимому, сын героической Рут Фишер, исключенной из германской компартии еще в 1926 году. Но репрессирован Балаш не был, а небольшая книжка с картинками талантливого, но оставшегося неизвестным иллюстратора сыграла свою роль в борьбе с морозовщиной.

Таковы в схематических чертах первая и последняя, предварительная и заключительная проблемы, определяющие очертания детской литературы как реальной культурно-исторической ценности, оставшейся от времен соцреализма. В чем связь и даже единство этих двух проблем?

Текстуальная вариативность, которая была вкратце описана на примере произведений Кассия, конкретно соответствует идеологической периодизации в эмпирике чтения, в фактическом выборе книг поколениями советских детей, который может служить наглядной иллюстрацией к общеприменимой формулировке И. П. Смирнова: «Любая национальная культура, в которой недостает плюрализма, вынуждена искать иное диахронически, раз таковое отсутствует в синхронии»<sup>13</sup>.

Динамика этой периодизации представляется следующим образом. Внутренние ревизии хилястических, мессианских идеологий при аварийном режиме никак не сбывающихся прогнозов воспринимаются по-разному: 1) как реакция, термидор и измена — с точки зрения не посвященной в новую политику ортодоксальной старой гвардии; 2) как компрометация первоначального идеала — с точки зрения широких и наивных кругов сочувствующих (в том числе, юношества); 3) как диалектический «шаг назад» — с точки зрения посвященных от старой гвардии; 4) как восстановление старого идеала на новый лад — с точки зрения прежних идейных врагов; и, наконец, 5) как принципиально новое — с точки зрения нового, оппортунистического сталинского призыва, не связанного с прежней идеологией (тех, кого вывел Кестлер в образе Глеткина).

Юный читатель стихийно принадлежал, в зависимости от семейной традиции и личного вкуса, в основном, к категории второй или четвертой. Тексты 1930-х годов, «Белеет парус», «Буратино», «Летние дни», «Голубая чашка», по причинам, хорошо описанным в цитированной статье М. Чудаковой, воспринимались обеими категориями поколения середины 1940-х как «правильные книги» (воспользуемся здесь удачным термином горьковского повара Смурога). Четвертая категория начисто отвергала тексты 1920-х годов, за исключением, пожалуй, Сергея Григорьева и таких популярно-научных или исторических книг, как «Китайский секрет» Е. Данько, но принимала национальную тенденцию дореволюционной и послевоенной детской литературы. Вторая категория постепенно продвигалась назад в поисках «правильных книг», в конце концов, обращаясь к русской классике и к иностранной детской литературе. Путь читателей этой категории стал путем углубляющегося и разностороннего разочарования. Как остроумно отметил специалист по части утраченных иллюзий Артур Кестлер, честный человек перестает быть коммунистом по тем же причинам, по которым стал им. Но диалектическое снятие работает, как известно, на синтез.

На детской литературе 1930-х годов, на этих смешанных с сорной мукой остатках старых дрожжей русской мечты о справедливости и чести, был замешан колобок поколения, возмужавшего в пятидесятые годы, который ушел от бабушки Ленина, и от бабушки Крупской, и от всех дальнейших волков и медведей. Этой заслуги у советских детских писателей и критиков нельзя отнять.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1990. С. 4, 712.

2 *Маризтта Чудакова*. Сквозь звезды к терниям // *Новый мир*. 1990. № 4. С. 248.

3 Первый Всесоюзный съезд. С. 20—38.

4 Об источниках этого сталинского крылатого словца см. в статье Ханса Гюнтера «Художественный авангард и социалистический реализм» в настоящем издании, а также в статье: *О. Ронен*. «Инженеры человеческих душ»: К истории изречения // *Лотмановский сборник*. Вып. 2. М., 1997. С. 393-400.

5 Первый Всесоюзный съезд. С. 320.

6 *П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон*. Фольклор как особая форма творчества // *П. Г. Богатырев*. Вопросы теории народного творчества. М., 1971. С. 372.

7 *Виктор Шкловский*. Старое и новое: Книга статей о детской литературе. М., 1966. С. 67—70.

8 *Новый мир*. 1990. № 4. С. 260. Упоминание книги С. Могилевской свидетельствует о значении Кассиля как одного из основателей описываемого Чудаковой направления в детской словесности: незаслуженно забытая Софья Абрамовна Могилевская дважды откликнулась на произведения Кассиля, как бы исправляя то, в чем она

видела его промахи. «Марка страны Гонделупы» отзывалась на некоторые мотивы «Швамбрании», а «Театр на Арбатской площади» (1971), повесть о девочке-найденнице Саньке, будущей трагической актрисе, которая в 1812 году, подобно Усте Кассиля, видит Наполеона и пожар Москвы, представляется ответом на сюжет «Мужика сердитого» в «Великом противостоянии».

9 См. типичный, по словам критика, пример, рассказы Н. Богданова, приводимый с заметным отвращением в статье Е. Приваловой о детской бытовой повести: Детская литература. Критический сборник / Под ред. А. В. Луначарского. М. Л., 1931. С. 81—85.

10 Литературный критик. 1939. № 2. С. 235—236.

11 См. разбор ее с этой точки зрения в кн.: *Тимур Гайдар*. Голиков Аркадий из Арзамаса. М., 1988. С. 192—203.

12 О нем и о производстве кинокартины «Карл Бруннер» см. подробную монографию: *Joseph Zuffa. Béla Balázs: The Man and the Artist*. Berkeley / Los Angeles / London, 1987. Немецкий оригинал «Карла Бруннера» был напечатан в Москве: *Karlchen, durchhalten! Roman für Kinder*. Illustr. Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR. М., 1936.

13 *И. П. Смирнов*. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // *Wiener Slawischer Almanach*. 1991. № 28. С. 170.