

УДК 882.09-93-1+82.015
ББК 83.3 (4Бел)
Ж 66

ЖИБУЛЬ Вера

**ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.
Модернизм**

Минск, И.П. Логвинов, 2004

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. кафедры русской литературы филологического факультета БГУ Ирина Степановна Скоропанова

канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина
Элла Владимировна Чумакевич

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Концептуализация мира в культуре Серебряного века и поэзия для детей.....	10
1.1 Модели мира в культуре Серебряного века.....	10
1.2 Модернистская парадигма и специфика ее воплощения в детской поэзии.....	22
Глава 2. Символизм в детской поэзии Серебряного века.....	34
2.1 Эволюция поэтической системы символизма и детская поэзия.....	34
2.2 Детская поэзия предсимволизма (творчество О. Беляевской, М. Пожаровой в журнале «Тропинка»).....	36
2.3 Эволюция символизма и детские стихотворения К. Бальмонта....	43
2.4 «Мифопоэтический» символизм в детской поэзии.....	52
Глава 3. Постсимволистская поэзия для детей.....	67
3.1 Детская поэзия акмеистов (синтетическое мировидение С. Городецкого, «мифогеография» Н. Гумилева).....	69
3.2 Ребенок в художественном мироздании М. Моравской.....	80
3.3 «Наивная» и игровая детская поэзия начала XX века (П. Потемкин, В. Князев).....	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	93
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ.....	96

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время к литературе Серебряного века проявляется огромный интерес, что отражается и в количестве и качестве посвященных ей исследований. Однако из поля зрения литературоведов чаще всего выпадают произведения для детей, хотя детская литература признается неотъемлемой частью литературы в целом. Современные литературоведы отмечают парадоксальное несоответствие «между подспудным влиянием, которое она <детская литература> оказывает на культуру в целом <...> и почти полным отсутствием концептуализации детской литературы, игнорированием ее социокультурных, психологических и собственно филологических аспектов со стороны “большой филологии”» [141, с. 279]. Определенные шаги в заполнении этой лакуны уже делаются, однако детская литература остается изолированной сферой, и попытки вписать ее в контекст общелитературного процесса нередко имеют односторонний характер: они предпринимаются в основном исследователями детской литературы. Отдельные же периоды и аспекты развития детской литературы пока находятся за пределами внимания как «детских», так и «взрослых» филологов. В первую очередь это касается детской литературы Серебряного века, изученной в наименьшей степени по сравнению с более ранними произведениями, которые давно и прочно вошли в круг детского чтения, или с советской литературой, в которой сложился тип «профессионального» детского писателя. В начале XX века специфически детских писателей, по существу, не было: творчество, адресованное детям, почти всегда являлось «работой по совместительству» – с издательским делом, журналистикой, писательским трудом «для взрослых». Поэтому детская литература в большинстве случаев оказывается частью творчества того или иного автора, и частью, как правило, малоисследованной. Однако без нее представление о творчестве писателя будет неполным – так же, как и о своеобразии детской литературы, да и литературы этого времени в целом.

Обычно «в истории литературы для детей выделяются те же периоды и направления, что и в общем литературном процессе» [86, с. 11]. И тем не менее путь развития детской литературы специфичен, поскольку читатель у нее своеобразный: требующий особенного подхода, предъявляющий к книге свои требования, подчас совершенно не совпадающие с книжными пристрастиями взрослых. Не менее важна и функция детской литературы, которая изначально осуществлялась через фольклорные произведения, – формирование у ребенка первичного целостного образного представления о мире. Эти факторы определяют особенности литературы для детей.

Основательное изучение творчества поэтов Серебряного века началось только во второй половине XX столетия. История научного освоения русской детской литературы тоже сравнительно молода. Как указывает И. Арзамасцева, «первый научно-критический опыт исторических очерков детской литературы был предпринят П.В. Засодимским в 1878 году», а

«первый фундаментальный труд вышел только в 1948 году – это “История русской детской литературы” А.П. Бабушкиной» [86, с. 6]. В этой книге была предпринята и первая попытка дать очерк детской литературы Серебряного века. Качество посвященной ей статьи снижается тенденциозно-идеологическим подходом, из-за чего многие авторы, писавшие в начале XX века для детей, оказались в стане классовых врагов. А.П. Бабушкина относит детское творчество К. Бальмонта, П. Соловьевой (*Allegro*), О. Белаяевской к символизму, никак это, однако, не обосновывая. Единственный поэт, заслуживший положительную оценку исследовательницы, – А. Блок. Несмотря на идеологические перегибы и явную недостаточность глубины анализа «символистской» поэзии для детей, статья в учебнике А.П. Бабушкиной была первой попыткой вписать детскую поэзию начала XX века в общий литературный процесс и в историю детской литературы.

Тенденциозный классовый подход к описанию детской литературы этого периода сохранялся практически во всех пособиях советского времени. Везде отмечается упадок «буржуазно-дворянской детской литературы» [172, с. 290]. Особые же нарекания вызывают «представители декадентства», которые якобы «насаждали теорию “чистого искусства”, проповедовали религию и мистику даже в произведениях для детей» [172, с. 293]. Писатели-модернисты обвиняются в сужении мира детских представлений, пристрастии «к ущербным, болезненным явлениям человеческой психики» [172, с. 293], индивидуализме и крайнем субъективизме. Только немногие из них удостоиваются более или менее положительных отзывов (А. Блок, К. Бальмонт, С. Городецкий).

Итак, в советское время констатировалось наличие в начале XX века детской литературы, обладавшей некоторыми, впрочем, почти никогда не определявшимися ясно особенностями (без достаточных оснований их могли обозначать как свойственные символизму или декадентству). Более глубоким обобщениям мешали, с одной стороны, идеологические ограничения, налагаемые на исследователей, а с другой – слабая изученность литературы Серебряного века в целом.

В новейших пособиях (прежде всего здесь следует отметить книгу И.Н. Арзамасцевой и С.А. Николаевой «Детская литература», М., 2000) учитываются работы последних лет по литературе Серебряного века, а также новые данные по теории детской литературы, однако поэзия для детей, созданная в этот период, до сих пор изучена слабо, из-за чего преуменьшается ее значение в детской литературе, а иногда и роль детских произведений – в творчестве ее авторов. Допускаются недостаточно обоснованные или слишком общие суждения. До сих пор считается, что поэтика модернизма для детской литературы непродуктивна. Изощренные поэтические эксперименты и сложные философские, религиозные и мифологические построения, характерные для модернистской поэзии, действительно в большинстве случаев слишком сложны для детей. Однако изменения в сознании,

произошедшие в это время, не могли не наложить отпечатка на детские произведения.

Современные исследователи выявляют следующие важные особенности детской литературы Серебряного века:

1) особое отношение писателей к феномену детства: сам «XX век воспринимался как начало новой эры, как детство нового человечества» [86, с. 196]; вплоть до провозглашения детского сознания «нормой человека нового времени» [86, с. 196];

2) засилье в начале XX века так называемой массовой детской литературы и несколько более высокий, по сравнению с ней, художественный уровень литературы для детей, создаваемой писателями-модернистами (наиболее высоко оцениваются стихотворения Есенина, Саши Черного¹). Доказывается, что, хотя количество «высокохудожественных творений» было незначительным, вклад писателей-модернистов в развитие детской литературы заслуживает достаточно высокой оценки: их искания «значили очень многое для расцвета детской литературы в 20 – 30-х годах нашего века, для ее обновления в 80 – 90-е годы» [86, с. 198]. Отмечаются и новые для того времени позитивные черты модернистской детской литературы: «писатели стали больше доверять маленьким читателям и писать для них произведения с глубоким подтекстом, сложные по художественному строению» [86, с. 198];

3) возвращение моды «на старинное народное искусство» [86, с. 197]; вследствие этого возросло и число адресованных детям обработок народного творчества, и влияние фольклора на литературные произведения.

Персоналии в современных учебниках расширились: отдельные статьи посвящены детской поэзии Бальмонта, Блока, Гумилева, Ремизова и других писателей; подробнее анализируются детские журналы рубежа веков.

Заслуживают внимания и вышедшие в последние годы биографические и библиографические справочники по детской литературе (например: Кузнецова Н.И., Мещерякова М.И., Арзамасцева И.Н. Детские писатели. М., 1995; Русские детские писатели начала XX века. М., 1997; Писатели нашего детства: 100 имен: Ч. 1 – 3, М., 1998, и др.). Одна из основных целей этих книг – помочь воспитателям и родителям сориентироваться в потоке вновь открытых имен и произведений, которые вводятся в уже сложившийся круг детского чтения. Современный этап теоретической разработки науки о детской литературе (в первую очередь о ее жанровой природе) представлен в книге И.Г. Минераловой «Детская литература» (М., 2002).

Наиболее полное издание детской поэзии, в том числе Серебряного века, – двухтомник «Русская поэзия – детям», составленный Е. Путиловой (СПб., 1989; 1997). Книге предпослана содержательная вступительная статья, однако она посвящена особенностям развития детской литературы в целом,

¹ Ничем не объясняемое отнесение творчества этих писателей к модернизму представляется необоснованным: более вероятно, что творческий метод их детских произведений – реализм.

без дифференциации представляющих ее литературных направлений. Комментарии содержат минимальный объем необходимой информации.

Обзорным характером отличается и посвященная русской детской литературе статья Б. Хеллмана в «International Companion Encyclopedia of Children's Literature» (London and New York, 1996, 1998), где Серебряный век упоминается как один из этапов развития детской литературы в России. Гораздо более обширный очерк русской детской поэзии дается в книге Е. Сокол «Russian Poetry for Children» (Knoxville, 1984). Однако и здесь произведения и издания начала века занимают довольно скромное место, и ключевыми оказываются критические отзывы С. Маршака и В. Шкловского о поэзии их детства (наиболее высоко оба оценивают «Степку-Растрепку» и другие стихотворения из этой серии – переводные произведения, появившиеся в России уже в середине XIX века).

Преимущество учебников, пособий и справочников нового поколения – в том, что в них произведена переоценка ранее отвергаемых произведений и намечены пути исследования адресованного детям творчества писателей Серебряного века. Однако и здесь допускаются поверхностные заключения, а персоналии по-прежнему остаются неполными. Все еще не установлены критерии разграничения творческих методов детских писателей, не определены «отличительные» особенности реалистической, романтической и модернистской детской поэзии, почти в равной степени представленных в литературе рассматриваемого периода.

В то же время творчество отдельных поэтов Серебряного века, создававших и детские стихотворения, исследовано достаточно глубоко. Множество работ посвящено произведениям А. Блока: достаточно давно исследуется мифопоэтика (работы Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, И.С. Приходько и других исследователей), а также другие аспекты его творчества. Уже в 1940 году литературоведы обратили внимание на детские книги Блока – «Круглый год» и «Сказки. Стихи для детей» (см.: [164], [127]). Сравнительно удачно сложилась и судьба самих детских стихотворений Блока, регулярно переиздававшихся в различных комбинациях начиная с 1956 года. Неоднократно рассматривались в различных контекстах «Фейные сказки» Бальмонта (наиболее полно – в монографии П.В. Куприяновского и Н.А. Молчановой о творчестве поэта, а также в ряде статей. См., например: [134], [92], [131]). Активно изучаются произведения Н. Гумилева, С. Городецкого. Большинство этих исследований не касается детской литературы, однако они создают базу для обобщений по интересующему нас вопросу. Публикации о детском творчестве названных авторов немногочисленны (см. [102] и соответствующие статьи в биобиблиографических справочниках), и многие положения, имеющиеся в указанных работах, нуждаются в развертывании или пересмотре. Наконец, детские произведения ряда авторов, хотя и небезызвестных литературоведам (например, Мария Моравская, Мария Пожарова, Ольга Беляевская, Василий Князев и некоторые другие), еще ждут своих исследователей.

Из всего сказанного понятно, что модернистская поэзия для детей не вычленена в самостоятельный объект научного исследования, изучена недостаточно и нуждается в систематическом рассмотрении. Многие подходы советских лет, перекочевавшие в современные работы, устарели. Сохраняют значение статьи, посвященные отдельным авторам или «локальным» проблемам, но ощущается явный недостаток систематизирующих и обобщающих работ по модернистской детской поэзии Серебряного века. Все это и определило выбор направления нашего исследования. Естественно, объем настоящей работы не позволяет представить исчерпывающую картину модернистской детской поэзии рубежа веков. Наша цель – обозначить границы модернистской парадигмы в детской поэзии названного периода и определить, как преломлялись философско-эстетические установки различных направлений и стилевых течений модернизма, когда адресатом поэтических произведений становился ребенок.

Основу нашей систематизации составляют художественные модели и картины мира, которыми оперировали представители различных модернистских течений, как признак, определяющий положение их произведений в парадигме «вариант – инвариант», где «инвариант» – константа модернистской эпистемы, а «вариант» – ее конкретизированное наполнение в каждом модернистском течении детской поэзии Серебряного века. В связи с этим неизбежно затрагиваются и вопросы поэтики исследуемых произведений, без чего невозможно выявление форм приспособления модернистской эстетики к требованиям детской литературы.

Объектом исследования являются художественные произведения для детей представителей предсимволизма (О. Беляевской, М. Пожаровой, поэзия которых в учебниках советского времени причисляется к символизму, но не анализируется), символизма (К. Бальмонта, П. Соловьевой, А. Блока и др.), постсимволистов и примкнувших к ним авторов (Н. Гумилева, С. Городецкого, М. Моравской, П. Потемкина, В. Князева). Хронологические рамки исследования в основном совпадают с временными границами Серебряного века: это 1890-е – начало 1920-х годов.

Ограничение области исследования требует и уточнения термина «детская поэзия». Основной критерий, который позволяет выделить детскую литературу из «литературы вообще», – «категория читателя-ребенка» [86, с. 7]. Произведения, попадающие в эту группу, литературоведы подразделяют на три класса: 1) произведения, непосредственно адресованные детям; 2) произведения, входящие в круг детского чтения (не созданные специально для детей, но вызвавшие у них отклик и интерес); 3) произведения, сочиненные самими детьми (или, иначе, «детское литературное творчество») [86, с. 7]. Из трех обозначенных групп нас интересует первая – произведения, сознательно обращенные к читателю-ребенку.

С полной уверенностью отнести к этой группе то или иное произведение не всегда легко. Для нас основными критериями служили:

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

Актуальность этой монографии определяется не только отсутствием обобщающих и систематизирующих исследований по модернистской детской поэзии Серебряного века, но и необходимостью выявить границы модернистской парадигмы в этой поэзии, а также концептуализировать корпус представляющих ее текстов. Не менее важно возратить из забвения имена ряда талантливых авторов-модернистов, создававших произведения для детей и обосновать значимость детской поэзии русских модернистов Серебряного века для современности.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МИРА В МОДЕРНИСТСКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ПОЭЗИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

1.1 Модели и картины мира в культуре Серебряного века

Рубеж XIX – XX веков в масштабе европейской культуры – период смены мировоззренческих парадигм. Переломным стало это время и для русской литературы: реализм, господствовавший в ней на протяжении полувека, утрачивает свое исключительное положение, на первый план выходит модернизм. Для детской литературы, как правило, с запозданием реагирующей на формальные новшества, наибольшее значение имело изменение картины мира, отразившееся в философии, искусстве, педагогике этого времени.

Термины «картина мира», «модель мира» не имеют единого определения в литературоведении. Некоторые исследователи (А.Я. Гуревич, В.Е. Хализев) понимают «картину мира», «видение мира», «модель мира», «образ мира» как синонимы, обозначающие «совокупность представлений об универсуме» [196, с. 23] в рамках данной культуры. В других случаях (в частности, в структурно-семиотической теории) модель мира рассматривается как понятие более высокой степени абстрагирования, чем все остальные (что соответствует и значению слова «модель»). В контексте этой теоретической системы В.Н. Топоров определяет модель мира как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [188, с. 161]. Справедливым представляется утверждение О.А. Смирновой о необходимости «различения терминов “модель мира” и “картина мира” как двух различных по степени абстрагирования теоретических конструктов». Модель мира, таким образом, может рассматриваться как система «наиболее общих знаковых элементов мировидения и принципов их взаимоотношений», а картина мира – как реализация модели, «разворачивание формул» (см.: [183, с. 13]). Исходя из этих положений художественные модели мира в литературе (и, шире, культуре) можно рассматривать как набор базовых оппозиций и принципов их функционирования или снятия, а реализация общей модели в произведениях конкретных авторов будет представлять собой индивидуальную картину мира. При этом модели мира, получая воплощение в литературном тексте, «оживают» – обретают плоть и проясняются с помощью художественных образов.

В русской культуре начала XX века можно обозначить следующие преобладавшие модели мира: научную, метафизическую, эзотерическую. Все они имеют свои соответствия в истории человеческой мысли и духа. А.Г. Дугин выделил в развитии представлений человека о мире три «сверхобобщающие парадигмы», метафорически обозначенные им как парадигмы сферы, луча и отрезка. Каждая из них доминировала на определенном историческом этапе как общая идеологическая «праматрица»,

способная генерировать мифологические сюжеты, теологические доктрины, системы мировоззрений.

«Парадигма сферы» характерна для традиционного общества, в котором центральное место занимают «религиозные и мифологические системы, лежащие в основе всех социально-культурных и политических институтов» [108, с. 67]. Эта парадигма опирается на принципы холизма и манифестационизма. Холизм подразумевает «такое представление о явлении, вещи, совокупности вещей или явлений, где единое, цельное предшествует составным частям, организует <...> эти части, сообщает им бытие, которым они сами по себе – как части – не обладают» [108, с. 71]. Из этого следует обязательная синтетичность картины мира, а анализ, разделение может быть только промежуточным звеном познания. Для холизма характерно неразличение в метафизическом плане причин и следствий: сакральным, по существу, оказывается всё, ибо во всём присутствует элемент «божественного». Это вытекает из принципа манифестационизма, в соответствии с которым «имманентная реальность воспринимается как внешнее выражение Божества, единособстанциональное Ему самому», и – как следствие – «каждая вещь, каждое существо, каждое явление мира хранит в себе прямое присутствие Первоначала» [108, с. 72]. В основу описания вселенной заложена модель сферы: круговому движению отдается преимущество перед линейным, утверждается циклическая модель времени.

Следующей логически и хронологически является «парадигма луча», которая формируется в рамках монотеистических религий. Ее отправные точки – креационизм и четкое разделение имманентного и трансцендентного. Креационизм подразумевает творение мира Богом «ex nihilo», «из ничто». При этом Творец сущностно отличается от своего создания. Сотворение мира означает «радикальное отчуждение мира от Бога» [108, с. 127], которое остается непреодолимым на протяжении всей истории человечества, вплоть до того момента, когда «в мессианскую эру имманентный мир по благодати, а не по природе <...> вновь будет ввергнут в трансцендентную реальность» [108, с. 128] и восстановятся те пропорции бытия, которые, согласно манифестационистским представлениям, а priori присущи миру. Таким образом, в «парадигме луча» сотворение мира становится начальной точкой его движения к трансценденции. Отсюда возникает и представление об однонаправленном времени, и концепция «“истории” как “стрелы времени”» [108, с. 46].

Впрочем, А.Г. Дугин отмечает, что в наиболее концентрированном виде эти представления были характерны для Западной Европы, в первую очередь для Средневековой схоластики, тогда как для восточной ветви христианства характерно стремление к холизму – «синтезу, воплощенному в Христе и мистически продолжающемуся в жизни Церкви» [108, с. 131].

Следующая далее «парадигма отрезка» наиболее последовательно проявляется в науке Нового времени (хотя еще ранее она обозначилась у Демокрита). Согласно ей мир замкнут с двух сторон: «он возникает из

“ничто” и приходит к “ничто”. У него нет прямого божественного истока и нет перспективы возвращения к Божеству» [108, с. 48]; наличие трансцендентных уровней иногда полностью отрицается. Для этой парадигмы, по Дугину, характерны механицизм, атоанизм, приоритет локальных ситуаций.

Указанная последовательность развития парадигм (сфера – луч – отрезок) на самом деле условна, что отмечает и сам автор концепции. Даже утратив свое доминирующее значение, более древние парадигмы не исчезали, сохраняясь не только в виде периферийных философских и натурфилософских учений, но и определяя глубинные слои человеческой психики – как индивидуальной, так и коллективной. Так, «парадигма сферы» в Средневековой Европе сохранялась в герметических и эзотерических учениях, новый расцвет пережила в эпоху Возрождения, чтобы затем уйти в тень, уступив первенство механицистскому атомистическому описанию мира («парадигма отрезка»). На рубеже XIX – XX веков «парадигма сферы», видимо, вновь актуализировалась, что особенно заметно в философии (доведенное у Ницше до логического тупика христианство, призыв возврата к мифу, обращения от разделяющего *ratio* к целостному эстетическому восприятию и творению мира) и искусстве.

Помимо очередной смены концептуальных парадигм, в конце XIX – начале XX века в Европе и России наметились новые способы мироописания, знаменовавшие окончание классического периода философии. Для большинства мироописаний, предлагавшихся философами вплоть до второй половины XIX века, характерно «понимание бытия как единого, упорядоченного, гармоничного, имеющего неизменные константы и смысл, а человека – как сущностно и органически причастного этому бытию» [196, с. 24]. Хаос в таких картинах мира никогда не трактуется как первичное состояние вселенной. Новая, неклассическая философия на первый план, напротив, выдвигает динамичность бытия и его дисгармоничные стороны. Это связано с актуализацией идеи становления, с новым «релятивистским видением и осмыслением универсума» [196, с. 25]. Хаос здесь часто осмысливается как первичное, порождающее начало; бытие требует новых, отличных от предлагавшихся ранее наукой, религией, философией обоснований.

В числе основополагающих для неклассической философии – идеи А. Шопенгауэра, развитые Ф. Ницше. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше пришел к выводу, что бытие может быть оправдано только как эстетический феномен, и предложил теорию развития искусства как противоборства «дионисического» и «аполлонического» начал. Эти идеи, оказавшие большое влияние на русскую модернистскую культуру, были созвучны одной из важнейших для картин мира, формировавшихся в ее контексте, характеристик, которую З.Г. Минц обозначила как «панэстетизм». Значение этого термина подразумевает «восприятие и художественное воссоздание мира как, в основе своей, “эстетического феномена” и в свете

тех или иных эстетических представлений, например, в художественных или критико-теоретических оппозициях: красота – безобразие; гармония (цельность) – дисгармония (раздробленность); гармония (космос) – дисгармония (хаос); искусство (“мечта”) – “проза жизни” и т.п. При этом «антиэстетизм в такой же степени является вариантом “панэстетического мироотношения”, как и “эстетство”» (см.: [152, с. 11]).

Таким образом, на рубеже XIX – XX веков в гуманитарных отраслях русской культуры утверждались новые философские модели: «философия жизни» (особенно идеи Ф. Ницше, оправдывающего бытие как эстетический феномен), а также идеалистическая метафизика, особенно теософия в таких ее разновидностях, как антропософия, софиология Вл. Соловьева.

Перемены в общем направлении философской мысли повлияли и на развитие педагогики: в том же русле формировались новые представления о детях, детстве, воспитании. Выделение для детей особой комнаты и наделение их особыми социальными обязанностями можно было считать уже пройденными этапами (подробнее см.: [87]). Теперь ставился вопрос о «выделении» детям особого «мира», права отличаться от взрослых, требовать к себе уважения. В педагогике, с одной стороны, вновь приобрели популярность идеи «натурального воспитания», восходящие к Ж.-Ж. Руссо (не без влияния провозглашенных Ницше идей индивидуализма и духовного аристократизма), а с другой – стало ощутимым влияние мистических учений.

К числу работ «руссоистско-ницшеанского» направления относится ознаменовавшая начало нового столетия книга Эллен Кей «Век ребенка» (1900). Ее автор пишет: «Великая тайна воспитания заключается именно в том, чтобы не воспитывать!» [96, № 10, с. 69] и отрицает право взрослых как-либо воздействовать на личность детей. Серьезной критике с подобных позиций подвергалась и сложившаяся на тот момент система образования. Примером может служить пересказанная Л.Е. Оболенским (с неодобрением) статья французского педагога Паланта, который страстно выступал против «эдукационизма», разумея под этим словом «теорию, в силу которой верят в непреложную способность и безграничное могущество эдукации – воспитания» [159, с. 832]. Воспитание Палант называет «коллективной морализацией», смысл которой – «конфискация личности обществом» [159, с. 833]. С ним солидарен Жюль Готье, который «указывает на присутствие во всей системе воспитания <...> некоторого “внушения (suggestion) иллюзии”, посредством которого воспитатель накладывает на врожденную личность индивидуума выдуманную, искусственную личность, представляющую известную степень гармонии с мнениями или желаниями группы» [159, с. 838]. Говоря о недопустимости любых воспитательных воздействий непосредственно на личность, более того, об отсутствии у старших *права* воспитывать младшее поколение, педагоги-«ницшеанцы» понимали воспитание как самовоспитание и самопостижение.

Еще одно новое направление педагогической мысли начала XX века основывается на мистических учениях (в частности, теософском и

антропософском), совместившим определенные эзотерические элементы религии и оккультизма. Одним из наиболее ярких его представителей был Рудольф Штейнер, труды которого в начале века публиковались и пользовались интересом в России.

В своих педагогических рассуждениях Штейнер опирается на мистические представления, согласно которым человек состоит из нескольких «тел». Физическое тело (*physischer Leib*) «подчинено законам физической жизни и включает в себе такие же вещества и силы, как и вся <...> “неживая” природа» [203, с. 5]; жизненное или эфирное тело (*Lebensleib oder Aetherleib*), которым обладают люди, растения и животные, отвечает за жизненные процессы и является носителем склонностей, привычек, совести, характера, памяти, темперамента; «тело ощущений или астральное тело (*Emphindungs oder astral Lieb*)» – носитель эмоций, стремлений, страстей и рассудка, оно присуще животным и человеку; наконец, «Я-тело», свойственное только человеку, «является носителем высшей души» и «делает человека венцом творения» [203, с. 9]. Каждое из этих «тел», по Штейнеру, рождается на определенном возрастном этапе, раньше которого оно не должно подвергаться воздействию извне. Таким образом, педагогика Штейнера исходит из учета возрастных особенностей ребенка (понятых с точки зрения мистической «духовной науки»).

Штейнер указывает на важность работы фантазии уже для самого раннего возраста, критикуя купленных в магазинах «уродливых», то есть слишком «реалистичных» кукол, к облику которых воображение уже ничего не может добавить. В период с 7 до 14 лет, по Штейнеру, наибольшую важность представляет развитие памяти. При этом рассудочное понимание запоминаемого не требуется (рассудок – функция «астрального тела», которое в этот период еще не «рождено»). Важно интуитивное и эмоциональное проникновение в сущность вещей. Любые объяснения, наглядность и т.п. в этом возрасте должны быть «одухотворены»: ребенку необходимо усвоить, что каждое явление и предмет «заключает в себе значительно больше того, что доступно органам чувств. Нужно, чтобы он почувствовал веяние тайны бытия» [203, с. 25] и ощутил, что явления этого мира – это *иносказания* мира иного. После 14 лет человек переходит в стадию «свободного внешнего развития <...> способности суждения» [203, с. 28] и может осмыслить то, что он ранее запомнил. При этом, пока не все другие духовные возможности развиты, рассудку «дозволена лишь роль посредника» [203, с. 29].

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

Независимо от источника теорий воспитания (идеи Руссо – Ницше или теософия и антропософия), все названные выше педагоги признавали ребенка

особым существом, к которому нужен осторожный, уважительный подход. Однако еще весьма живучими оставались старые представления о детях и их воспитании, и, например, К. Чуковский еще должен был объяснять и доказывать, что «дети живут в четвертом измерении, они в своем роде сумасшедшие, ибо твердые устоявшиеся явления для них шатки, и зыбки, и текучи. Мир для них, воистину – “творимая легенда”. Всё необычайно, только что начато, всё неожиданность и творится впервые, сейчас, на ходу» [201, с. 18].

Подобные мысли, но гораздо более развернуто, высказывал М. Волошин (кстати, интересовавшийся педагогическими идеями Р. Штейнера). В своей статье «Откровения детских игр» – отклике на детские воспоминания Аделаиды Герцык («Из мира детских игр», журнал «Русская школа», 1906) он высказывает несколько важных наблюдений относительно феномена детства, природы детской игры, специфики детского сознания.

Первое и ключевое положение статьи – постановка знака равенства между филогенезом и онтогенезом: «человек – сокращение вселенной <...> Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце историю этого мира» [94, с. 493]. Детский возраст здесь соответствует человеческой древности. В этом ключе трактуются и любимые игры детей, «которые являются наивными, неосознанными символами и иероглифами самых острых переживаний человеческого прошлого» [94, с. 496]. Пропасть между детьми и взрослыми Волошин считает «непереходимой»: даже если взрослые вспоминают о детстве, его отдаленность измеряется «не только годами», это иная эпоха, пережитая «на иной планете и в оболочке иного существа» [94, с. 493]. В результате и мировосприятие взрослых коренным образом отличается от детского: по выражению К. Грема, которого цитирует Волошин, взрослые «слепы ко всему, чего не видно» [94, с. 495], и мир фантазии для них чаще всего закрыт.

Особенность детского восприятия мира характеризуется, во-первых, абсолютной *новизной* всего воспринимаемого, а во-вторых, тотальной *неразделенностью* реального и воображаемого, игры и жизни, а также «внешней» жизни и «внутренней», мечты и действительности. С новизной связана особая «сосредоточенность жизни», проявляющаяся в необычайной остроте восприятия мира, где все предстает «в своей первобытной полноте и громадности, не смягченное никакими привычками» [94, с. 493], в восприятии каждого явления как единичного, особого (отсутствие повторений), а кроме того, в предельной событийной насыщенности, казалось бы, небольших временных отрезков. Наилучшим способом описания такой реальности признается миф.

«Тайный механизм создания мифов» состоит в перекодировании (точнее, в заново создаваемом определении) смысла явлений и предметов, с которыми ребенок встречается впервые. Таковы описанные А. Герцык «игры» с незнакомыми знаковыми системами (фантазирование на основе непонятных географических карт, алгебраических символов и т.п.).

Характерно при этом неприятие объяснений истинного смысла этих знаков, по мнению ребенка, слишком ограниченного. Исчерпывающая информация об окружающем мире, по Волошину, мифологическому сознанию не нужна. Оно сравнивается с «чудовищно плодородной почвой»: «чем ничтожнее доля реальности, заложенная в основу системы, тем богаче и фантастичнее ее формы, чем больше фактов, тем система скупер и площе» [94, с. 499]. Миф здесь – порождение игры, которую Волошин отождествляет с верой: «мифы – великие деревья-призраки, возвращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры <...> Игра – это вера, не утратившая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов “пусть будет так...” и “давай играть так...” вселенная преображалась» [94, с. 499].

Итак, если миф, по Волошину, – это способ описания действительности (где малая доля реальности смешана со значительной долей вымысла), то игра – это механизм порождения мифов, а также способ жизни в мире, воспринимаемом через миф, – и для ребенка, и для древнего человека. Волошин замечает, что современная система воспитания рассматривает детские игры и фантазии как проявление безумия и старается ребенка от них «вылечить». В результате отношения многих детей со своими воспитателями сводятся к борьбе «между свободной игрой и целесообразными реальностями» [94, с. 497] взрослого мира. Волошин отмечает (как позже и Й. Хейзинга) незаинтересованность играющего в результатах игровых действий: «разница между действием игры и действием “жизни” в том, что игра это действие, совершаемое без всякой мысли о его результатах, действие ради наслаждения процессом действия, между тем как “жизнь” взрослых это всегда действие целесообразное, которое сосредоточивает все внимание на его результате, на его последствиях» [94, с. 497].

Еще одно свойство игры, отмеченное ранее Ницше и позже Хейзингой, – ее чуждость морали, ибо игра – «до добра и зла». Отсутствие моральных запретов провоцирует жестокость, свойственную играм того периода, когда ребенок осознает присутствие в мире страданий. По мнению Волошина, в самые жестокие игры играют самые чувствительные и мягкосердечные дети, желая ощутить себя одновременно в роли и жертвы, и палача.

По мнению Волошина, взрослея, человек значительно обедняет свои представления о мире: «наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды» [94, с. 494]. Необходимость вернуться на новом, сознательном уровне ко всеобъемлющему детскому «хаосу», вспомнить детские переживания для Волошина настолько очевидна, что он даже не затрудняется дополнительными мотивациями (для Герцук толчком к воспоминаниям послужили наблюдения над собственной дочерью и желание найти с ней взаимопонимание). Познание-воспоминание детства, которое для Волошина практически равнозначно познанию истоков всего

человеческого, представлялось писателю важной задачей всей литературы. Однако, по его мысли, «ни <...> <Чехов>, ни Достоевский, ни Аксаков, ни Толстой не коснулись детства в его глубинной сущности <...> Только самое последнее поколение принесло с собой смутную память об этой стороне своего детства» [94, с. 498]. В этом Волошин видел неоспоримую заслугу поколения модернистов.

Новое освещение в связи с изложенным приобретает необычайная актуальность для культуры Серебряного века понятий игры и мифа, настолько важных, что по поводу их наполнения велись горячие споры (достаточно вспомнить дискуссию, связанную с мифом, в которую включились Вяч. Иванов, Блок, Ремизов, Гумилев, Городецкий и другие).

Впрочем, понятия мифа и игры, которые тесно взаимосвязаны, но различны, необходимо развести. Уже у Волошина миф – это способ *описания* мира, а игра – способ *действия* в мире, описанном через миф.

Миф может быть определен как «форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [111, с. 634]. В литературоведении с понятием мифа связаны понятия мифологии, мифотворчества, мифологизации, неомифологизма.

Миф (древний миф) в первобытном обществе представлял собой «основной способ понимания мира» [186, с. 12]. Архаическая мифология – только один из частных случаев мифотворчества. Исторически гораздо более поздняя его форма – мифологизация. Существовая наряду с немифологическими способами объяснения мира и противопоставляя себя им, она состоит в том, что «то или иное явление, событие, лицо или даже вещь сознательно или бессознательно возводится на уровень мифа, оформляется в миф» [167, с. 7]. Здесь также можно выделить два способа взаимодействия мифа и литературы. Во-первых, это мифотворчество в узком смысле слова, «начавшееся с игры традиционными образами» и проявляющееся «в создании образов, ситуаций, обретающих характер архетипических» [126, с. 4]. Такой тип мифотворчества возможен в любой художественной системе. Во-вторых, это «неомифологизм XX в.», который «предполагает целостное освоение мира и построение мира как миф, как текст, создание мифологической модели мира» [126, с. 4]. Именно «неомифологизм» характерен для большинства модернистских произведений Серебряного века. При этом мифологическая модель, наполняясь новым содержанием, должна была воплотить новый комплекс философских идей.

Мифологические картины мира, независимо от времени и культурных условий их бытования, являются «эмоционально-образными» [93, с. 270]. Их характеризует комплексность и синкретичность. Пространство и время, категории, важные для постижения дифференциации действительности, в мифологических картинах мира «негомогенны, анизотропны и относительны» [93, с. 271]. Их описания базируются на бинарных оппозициях, связанных с субъективными чувственными восприятиями,

поэтому «отдельные интервалы пространства и времени получают позитивную, негативную или нейтральную чувственную окраску» [93, с. 271], могут рассматриваться как сакральные или профанные и т.д. Сакральным является пространство центра в отличие от «профанического периферийного пространства, примыкающего к “un chaos périmétric”» [190, с. 233]. Время в мифологическом сознании разделяется на сакральное «“правремя” (нем. Ur-Zeit), предшествующее эмпирическому (историческому) “профанному” времени» [147, с. 252]. Начальное «правремя» – «это время первопредметов, перводействий и первотворения» [147, с. 252], создающих «прецедент» всего, что будет происходить во времени историческом. «Мифическая модель времени как дихотомия “начальное время / эмпирическое время” имеет линейный характер, но эта модель <...> перерастает в другую – циклическую модель времени» [147, с. 253], которая закрепляется в календарных обрядах, праздниках и т.п.

Для детской литературы, функционально и генетически связанной с фольклором, миф имеет особое значение. Впрочем, специфика детской литературы диктует своеобразную расстановку акцентов в отборе и использовании мифологического материала.

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

Мифологема Божественного Ребенка диктует особенности организации мира, окружающего героя-ребенка: в таких случаях «детский быт <...> трактуется как бытие. Вопрос в том, как именно Божественный Ребенок разрешает бытовые, а значит, и бытийные противоречия» [86, с. 45]¹.

¹ Как вариант указанной мифологемы рассматривается противоположность Божественного ребенка – Ребенок-озорник, всячески нарушающий нормы «взрослого» мира и за это подвергаемый порицанию, осмеянию и даже проклятию (таковы, например, герои назидательных «страшилок» XIX века про Степку-Растрепку). Еще одна разновидность детских образов, также берущая начало в мифологических сюжетах, – «Жертвенный ребенок» (например, в библейском сюжете о жертвоприношении Исаака Авраамом); особенное развитие такие образы получили в советской детской литературе (см. [86, с. 39 – 47]).

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

В детской поэзии конца XIX – начала XX века мифологемы Божественного Ребенка и рая получили достаточно разнообразные воплощения и могли определять построение картины мира в произведениях.

Уже в фольклоре мифологическое начало тесно переплетается с игровым. Даже эпическим жанрам, имеющим по преимуществу мифологическую основу (сказки, героический эпос), не чужд элемент игры. Присутствуют в фольклоре и «чисто игровые» жанры – пестушки, связанные с двигательными играми в самом раннем возрасте, потешки и небылицы-перевертыши, основанные на логическом сдвиге, загадки, в которых присутствует элемент соревнования, случаи языковой игры в народной детской поэзии. Некоторые жанры представляют собой часть более обширного игрового контекста: например, считалки – своеобразный “зачин” игры; различные песенки и стихотворения могут сопровождать игровые действия. Эти произведения, необычайно популярные в детской среде, входят в число факторов, формирующих картину мира (мифологическую по природе), которую дает ребенку фольклор, но их структуру определяют игровые принципы. Игровой фактор немаловажен и в детских литературных произведениях.

Игра в наиболее общем виде определяется как «разновидность физической и интеллектуальной активности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей» [110, с. 365]. Опираясь на работу Й. Хёйзинги «Homo ludens», можно обозначить следующие основные признаки игры:

1) свобода, ибо «всякая Игра есть прежде всего и в первую очередь *свободное действие*» [199, с. 27], доставляющее играющим удовольствие;

2) нетождественность игры и жизни, что, однако, не исключает полной серьезности играющего в процессе игры;

3) «не обусловленный посторонними интересами характер игры» [199, с. 28]; она самодостаточна, сама по себе ценна и необходима человеку прежде всего как культурная функция;

4) замкнутость игры: «она “разыгрывается” в определенных границах места и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой» [199, с. 29];

5) упорядоченность, которая выражается в первую очередь в наличии правил, а также в присущем практически любой игре ритме, стремлении к гармонии.

Включение игры как основного эстетического элемента в литературное произведение влияет на «содержательную, формальную, жанровую сторону

текста» [95, с. 3]. Различные игровые приемы могут выходить на первый план, заменяя «собой другие формы выражения авторских взглядов» [195, с. 3]. Иногда игра перестает быть только приемом, составляя основной смысл произведения. В этих случаях можно говорить о формировании своеобразной эстетизированной (игровой) художественной реальности: игра здесь происходит «ради игры», и ее правила для художественного мира произведения абсолютны. Кроме того, для поэзии как рода литературы игровое начало имеет особое значение: по утверждению Й. Хёйзинги, «то, что язык поэзии делает с образами, есть игра» [199, с. 133].

Специфика детской литературы состоит в том, что в ней часто находит воплощение детская игра (Й. Хёйзинга выделял ее как особый вид игры, соответствующий значению греческого слова *παίδία*), имеющая ряд отличий от игр взрослых. Значительная часть детских игр связана с процедурами ролеполагания и ролепринятия. Распространенные примеры – игры в дочки-матери, в войну. К этому же типу игры относится описанная А. Герцкык игра в рабов-негров по мотивам книги Г.Э. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Образцами для конструирования игровой реальности тут служат взаимоотношения взрослых, книги, на основе которых ребенок моделирует ситуации чужой жизни и обретает собственный опыт, воображая себя в роли «другого». Особенности таких игр: отсутствие агонального (соревновательного) начала и соответственно – стратегий выигрыша, ситуации «конца игры» (Н. Ганжара обозначает именно эти компоненты как определяющие структуру «взрослых» произведений с игровой поэтикой) и т.п., произвольность развития «сюжета» игры (главное тут – смоделированная ситуация и роль, избранная для себя детьми). Характерная особенность подобных игр, по наблюдению А. Герцкык, – восприятие их как более подлинной реальности, чем обыденная жизнь, и абсолютная недоступность их для взрослых, тщательно оберегаемая самими детьми². В детских произведениях такие игры реализуются прежде всего на идейно-содержательном уровне, становясь предметом изображения либо определяя особенности художественной картины мира. Взрослый автор в таких произведениях «включается» в игру либо самоустраивается, передавая функции повествователя или лирического героя ребенку. «Правила» игры в таких произведениях размыты, но очевидна условность происходящего и наличие у персонажей игровых «ролей», которые не соответствуют их реальной сущности.

Гораздо реже, чем во «взрослой», в детской литературе встречаются игры, основанные на наборе правил (карты, шахматы и т.п. Классический и редкий пример – сказки Л. Кэрролла, где правила игр, однако, трактуются

² Для взрослых такие игры не характерны. Современные «ролевые» игры используются для обучения, то есть имеют конкретное практическое применение и не являются свободным, «незаинтересованным» действием, а потому играми они могут быть названы только условно. Театр, хотя и связан с ролеполаганием, предусматривает «разыгрывание» готового текста, вживание в роль как искусство, и лишен присущей детским «ролевым» играм произвольности.

очень вольно и сами становятся объектом обыгрывания) и ориентированные на выигрыш. Во «взрослой» литературе такие игры могут определять структуру и картину мира всего произведения (как, например, у Лермонтова, Набокова, Грина и др. – см. [95]). Однако в детской поэзии Серебряного века такие игры нами не выявлены даже в качестве предмета изображения.

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

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

Немаловажной и специфической для русского модернистского искусства Серебряного века была задача культурного синтеза, получившая разрешение в мифологических и игровых построениях модернистской детской литературы этого времени. С точки зрения способов ее осуществления наиболее нагляден пример непоэтического произведения, являющегося, однако, значительным памятником детской модернистской литературы рубежа XIX – XX веков, – «Азбуки» А. Бенуа. В ее составе, а также в «Словнике», созданном при подготовке книги, мы находим следующие источники образов (как литературные, так и внелитературные): приключенческая литература: историческая, книги о путешествиях, экзотических странах; учебная литература; поэзия из круга детского чтения (сказки Пушкина); русский фольклор; мировой фольклор, в первую очередь западноевропейский, а также мировая литература из круга детского чтения;

образы библейские или связанные с христианской обрядностью; античная мифология; детские игры и быт.

Все эти разнородные образы, объединенные общим художественным стилем, составляют целостную картину. Писатель-взрослый ведет с ребенком доверительный диалог, сообразуясь с детским мировосприятием и предпочитая нравоучениям эстетическое развитие юного читателя. Художественная картина мира в книге выстроена четко и последовательно (она задана уже оформлением обложки³), что позволяет автору подняться выше установления элементарных связей между предметом и его названием и выйти на более высокий уровень осознания явлений мира. Можно даже говорить о попытке представить в игровой форме некоторые философские идеи.

Практически всё сказанное об «Азбуке» Бенуа характерно и для модернистской детской поэзии Серебряного века. В ней легко обнаруживаются различные виды заимствований из мировой мифологии, фольклора, литературы – «реминисценции, аллюзии, намеки, цитаты, частные переносы мотивов, трансплантации художественных деталей» [125, с. 99], а также «стилизация, перенимание художественных приемов, заимствование литературных форм» [125, с. 104]. Их синтез в рамках произведения обеспечивается единым авторским стилем и идейным стержнем. Диалог с ребенком никогда не ведется свысока; открытые нравоучения сменяются повышенным вниманием к эстетической стороне текста, богатству и разнообразию художественных приемов, соответствующих богатству и разнообразию мира, открываемого перед юным читателем. Нередки для детской модернистской поэзии и попытки (далеко не безуспешные!) приобщить читателя к философским и метафизическим идеям. Эстетическая утонченность, усложненность образной и идейной стороны произведений требовала от читателя определенной подготовки. Не удивительно, что у большинства модернистских детских изданий был ограниченный адресат – дети из городских интеллигентных семей, хорошо знакомые с русской и зарубежной детской литературой и фольклором, обладающие определенной культурой мышления, развитым воображением.

1.2 Модернистская парадигма и специфика ее воплощения в детской поэзии

Эстетико-поэтический облик «новой» русской детской поэзии начала XX века складывался под влиянием художественных принципов модернизма (его конкретных разновидностей) с учетом специфики детской литературы, обусловленной особенностями ее адресата.

Термин «модернизм» до сих пор не имеет однозначного определения. Обозначенное им явление, зародившись во второй половине XIX века,

³ Подробнее об этом см.: [162].

охватило философию, а также различные виды искусства. В первом случае модернизм характеризуется как «неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности <...> абстрактного моделирования <субъективных> возможных миров» [101, с. 478]. В литературоведении модернизм определяется как «художественное направление в европейской литературе рубежа веков и в первой декаде XX века» [99, с. 566], появившееся во французской литературе и переросшее в общеевропейское эстетическое явление⁴. В отличие от реалистов, стремившихся «раскрыть определенные закономерности движения жизни, воссоздать мир в его ценностных характеристиках, сложившихся в Новое <...> время»⁵ [178, с. 359], модернистов «интересуют “внутренние миры”, периферийные сферы сознания и бессознательное» [178, с. 359]. Определяющим стал отказ от принципа отражения, для реалистической эстетики непреложного, в пользу принципа моделирования художественной реальности. По словам Х. Ортеги-и-Гассета, художники «от изображения предметов перешли к изображению идей» [160, с. 248]. С этим связаны «характерные черты модернистской образности»: «отказ от мимесиса, дереализация реальности, деформирование ее объектов, изменение обычной перспективы, повышенная степень субъективизма» [178, с. 359]. Образности большинства модернистских произведений присущи «сверхусложненность, зашифрованность, интертекстуальная насыщенность» [178, с. 360].

Особое значение приобретала установка на «новизну», в результате чего «каждое произведение модернистского искусства устанавливало свой закон, предлагало *новую* парадигму, новый способ видения мира» [204, с. 52]. Наряду с этим просматривается тенденция к культурному синтезу: соединение искусства, религии, метафизики многими русскими писателями-модернистами мыслилось как средство обновления литературы.

Модернизм «в целом был не монолитным направлением, а, скорее, сочетанием разнообразных программ, идей и убеждений» [207, с. 313] в рамках новой эпистемы. Русский модернизм Серебряного века воплотился в символизме, акмеизме и ряде более или менее близких к авангардной поэтике школ, обозначаемых общим термином «футуризм». При обзоре эстетических установок модернистских направлений и школ мы будем опираться на обобщающую работу Е. Тырышкиной [193].

Ранние («старшие») символисты, как ранее романтики, «поставили в центр внимания своего творчества сам творческий процесс как

⁴ Данное определение, на наш взгляд, нуждается в уточнении, в расширении временных и географических рамок бытования модернизма в культуре, что в задачи настоящего исследования, однако, не входит.

⁵ Обращение модернистов к идеалистическим философским системам, а также ряд черт поэтики и позиция художника позволяют проводить сближения модернизма с романтизмом, возникшим в противовес засилью рационалистической философии и связанных с ней художественных систем. Но философская база модернизма отличается тем, что в роли «киного» мира у большинства модернистов выступают модели идеалистической метафизики; значительное влияние на символистское и особенно постсимволистское мироощущение оказали идеи «философии жизни».

продуцирование “иного” и “чудесного” в сознании автора» [193, с. 7], при этом сознание художника в их трактовке явно преобладало над объективной реальностью. Таким образом, создавался дуалистический образ мира, где «внешняя (детерминированная прежде всего биологически, а также исторически и социально) реальность» рассматривалась как «оплотненная пустота, nihil» [193, с. 7]; истинно сущей признавалась реальность эстетическая – «оконтуренные эмоции субъекта». Для раннего символизма характерен эстетизм, опирающийся на ницшевские декларации о необходимости выстраивать жизнь по законам искусства, свободного творчества. В поэзии преобладала установка на суггестивность, на «внушающую», а не на коммуникативную функцию слова, которое «должно было предельно “развоплотиться”» [193, с. 9].

Символизм в его религиозно-мифопоэтической фазе («младосимволизм») в целом можно рассматривать как «творчество во имя Вселенского преображения в Духе» [193, с. 10]; искусство при этом предстает как форма не только эстетической деятельности, но и религиозной практики. Физическая реальность понималась младосимволистами как «покров (видимость), сквозь который мерцал свет трансцендентного – Высшего бытия» [193, с. 10]. Искусство мыслилось как «вторичная, конвенциональная реальность» и в то же время как «отражение и оформление трансцендентного объективного (мистические сакральные ценности)» [193, с. 10]. Деятельность художника трактовалась как «богосотворчество», теургия, направленная на расширение сферы «иного». В идеале все бытие должно было стать творчеством. Ведущим образным средством был символ, словесная форма которого «одновременно плотна и прозрачна», поскольку она указывает «на “видимость” и трансцендентное одновременно» [193, с. 11].

Акмеисты (наряду с футуристами) вступили в дискуссию с символистами. Н. Гумилев в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913) заявил об отказе пытаться «познать непознаваемое» и выдвинул тезис о приятии мира как целостности (без деления на «земное» и «небесное»), во всей его полноте. Впрочем, «в акмеизме <...> реальность как первичная данность, не обработанная резцом культуры, не попадает в поле зрения <...> художника» [193, с. 14], его интересует только воплощение реального бытия в предметах искусства. Цель художника – «слиться с целым культуры, выразив себя в материале» [193, с. 14] и противопоставив художественное произведение хаосу и пустоте, присущим материальному миру. «Реальность формы» рассматривалась акмеистами как «объективация духа», поэтому на смену символистской «текучести» формы приходит «прочность, стабильность, вещьность» [193, с. 15]; от акмеистического произведения требуется «плотность словесного материала» и «стройность, фиксация и конечность формы» [193, с. 15].

Для авангардистов трансцендентное окончательно утрачивает мистически-сакральный смысл, а искусство становится «игрой с бесконечно

меняющимися правилами – по произволу авторской воли» [193, с. 18], причем элемент игры приобретает чрезвычайную важность. Автор – авангардист постулирует самого себя как единственную реальность («трансцендентное субъективное»), а в роли «иноного» оказывается «энергия самой материи», причем в поэзии «формой этой хаотической материи является и язык» [193, с. 19]. Объявив «субъективное измененное сознание» «единственной и истинной реальностью», авангардисты акцентировали следующие источники творчества (иногда перераставшие в творческий метод): «вдохновение-одержимость, безумие, детское сознание» [193, с. 18], трактуя эти понятия как синонимы.

Детская поэзия, связанная с новыми философско-эстетическими направлениями, развивалась достаточно активно. При этом модернистские поэтические принципы «накладывались» на особенности, уже сформировавшиеся в детской литературе предшествующих периодов. Некоторые ее свойства продиктованы ориентацией на эстетические пристрастия юных читателей, тем, чего они могут ожидать от книги. Дети, как известно, отдают предпочтение занимательным произведениям: приключенческим, фантастическим, авантюрным, сказочным, ценят юмор. Этим, а также активным взаимодействием детской литературы с фольклором определяется ее жанровый состав. Ожидания предполагаемых читателей обуславливают и ряд особенностей содержания, как правило, присущих произведениям для детей:

а) счастливая развязка, поскольку «психика детей не приспособлена к мысли о дисгармоничном мире» и «произведение должно возвращать их в мир гармонии» [86, с. 8];

б) требование «“правдивости” даже в сказочно-фантастических произведениях» [86, с. 8], в связи с чем исключительную важность приобретает точность и уместность использования детали;

в) этическая позиция автора-повествователя не должна расходиться с прогнозируемыми оценками самого ребенка (ведь он «еще не научился вести диалог с книгой в споре, ему нужен собеседник-единомышленник» [86, с. 9]). Не менее важно одобрение мира детства, которое проявляется «в разрешении конфликтов между взрослыми и детьми преимущественно в пользу последних, в оправдании детских проделок и т.п.» [86, с. 9].

Ориентация на «вкусы юных читателей» приводит и к трансформации общелитературных жанров (прежде всего за счет взаимодействия с жанрами фольклора), а также к выработке жанровых канонов, гораздо более устойчивых, чем во «взрослой» «высокой» литературе, что сближает детскую литературу с массовой.

Особые каноны сложились и в детской поэзии; впервые сформулированы они были в 1928 году Корнеем Чуковским. Согласно им детские стихотворения «должны быть графичны» [202, с. 483], то есть легко преображаться в картинку; в них должна происходить быстрая смена образов, дополняемая гибким изменением ритма. Очень важным

требованием является «музыкальность» (прежде всего под этим термином понимается отсутствие скоплений согласных звуков, неудобных для произношения). Для детских стихов предпочтительны смежные рифмы, при этом на рифмующихся словах «должна лежать наибольшая тяжесть смысла» [202, с. 489]; в идеале стих должен совпадать с законченным синтаксическим отрезком. Наконец, Чуковский настоятельно рекомендовал детским поэтам прислушиваться к народным детским песенкам и к стихотворству самих детей. В детской поэзии начала века эти «заповеди» еще не были сформулированы, однако есть все основания предполагать, что именно тогда они активно формировались.

Наконец, нельзя забывать, что большинство детских произведений пишется для детей взрослыми. Вследствие этого внутренняя структура произведения осложняется наличием в нем двух планов значений – «детского» и «взрослого», которые «перекликаются, образуя диалогическое единство внутри текста» [86, с. 8].

Несмотря на распространенное мнение о непродуктивности модернистской эстетики для детской поэзии, представители нереалистической литературы начала XX века, обращаясь к детям, не отказывались от художественных принципов, которым следовали, создавая произведения «для взрослых», но определенным образом трансформировали их. Для большинства писателей-модернистов диалог с читателем-ребенком во «взрослом» плане приобретал цель познания мира и самого себя, в том числе сквозь призму собственного детства. Свидетельством художественной состоятельности детской литературы нового для того времени художественного направления можно считать отзыв Чуковского о журнале «Тропинка», данный в 1911 году в работе «Матерям о детских журналах».

Детских журналов в начале XX века издавалось множество. Некоторые из них выпускались уже не один год («Игрушечка» и др.), другие только появились. Но большинство из них имело общие недостатки. Делая обзор содержания журналов «Юная Россия», «Родник», «Семья и школа», «Юный читатель», Чуковский находит их очень похожими на журналы для взрослых, лишь слегка сокращенные. Критик связывает это с недопониманием своеобразия внутреннего мира ребенка, с мнением, что «ребенок есть уменьшенная копия взрослого» и что «если взять взрослого и равномерно убавить каждое его свойство, то и получится ребенок» [201, с. 18]. Кроме того, пороком почти всех детских журналов была слабость оригинальных художественных произведений (очень немногочисленных по сравнению с переводами, составлявшими основу литературной части большинства детских периодических изданий). Чуковский высказывается о них достаточно резко: «...детских поэтов у нас нет, а есть бедные жертвы общественного темперамента, которые, вызывая во всех сострадание, в муках рождают унылые вирши про Пасху и Рождество, про салазки и ручейки; которым легче пролезть в игольное ушко, чем избежать неизбежных “уж”, “лишь”, “аж”, “вдруг”, “вмиг”, для которых размер – проклятье, а

рифма – Каинова печать» [201, с. 31]. И это при том, что, по мнению Чуковского, «писатель для взрослых может быть бездарен, сколько угодно, но писатель для детей обязан быть даровитым» [201, с. 25]. Книга Чуковского – не только ценный источник сведений о детских журналах начала века, но и индикатор того, что требования к изданиям для детей тогда изменились, поскольку изменились взгляды на ребенка и детство как таковое.

Приятное исключение, по мнению Чуковского, составил только один журнал, принципиально по-новому строивший отношения с читателями. Это была «Тропинка» (1906 – 1912), издававшаяся П. Соловьевой и Н. Манасеиной и ориентировавшаяся на модернистскую эстетику. Значение этого журнала до сих пор недооценивается, и, несмотря на то, что «Тропинка» упоминается во всех источниках по детской литературе, начиная с книги А.П. Бабушкиной, работа Чуковского до нашего времени остается практически единственной серьезной попыткой проанализировать произведения, печатавшиеся в журнале, и определить его место в детской журналистике и литературе.

Чуковский оценивает «Тропинку» достаточно высоко, прежде всего потому, что ее поэты, не в пример авторам других детских журналов того времени, «нужны детям, и знают детей, и хранят про себя новые формы детской литературы» [201, с. 34]. Эти формы оказались под силу «новым» поэтам: авторами «Тропинки» были Allegro (П.Соловьева), Андрей Белый, А. Блок, З. Гиппиус, С. Городецкий, Вяч. Иванов, А. Ремизов, Дм. Мережковский, Ф. Сологуб (правда, стихотворения Белого, Иванова, Мережковского в журнале были единичными, а Сологуб предлагал прозу); в «Тропинке» дебютировала принадлежавшая к «Цеху поэтов» М. Моравская (под псевдонимом Рики-Тики), там же начинал печататься и сам Чуковский.

Еще более важным, чем владение поэтической техникой, автор обзора считал то, что «“Тропинка” <...> говорит не для детей и не про детей, а именно от лица детей», открывая возможность «как-то по-новому, без тени насилия и лганья подойти к ребенку» [201, с. 36]. Основу поэзии авторов «Тропинки» составляет детское видение мира, мифологичное по своей природе.

Чуковский отмечает общие черты мировидения поэтов «Тропинки». С одной стороны, это удивительное для «городских» поэтов (Блока, Иванова, Белого) пристрастие к фантазиям на «деревенскую» тему, их внимание к миру природы при абсолютном равнодушии к городским «мифам».

Другая особенность связана с «религиозной» ориентацией «Тропинки»: «Христос и звери, звери и Христос – вот и вся программа этого журнала. Попадают, конечно, и люди, но они либо с Христом, либо со зверями, а сами по себе выступают редко» [201, с. 38]. «Звери и Христос» в «Тропинке» не только соседствуют, но и становятся неотделимыми друг от друга, что, по мнению Чуковского, соответствует особенностям детской психологии: здесь

«спуталось дьявольское, звериное, божеское, и мило все это ребенку, как дворовый пес Валетка» [201, с. 38].

Верх интимности отношений поэтов «Тропинки», ребенка и Бога для Чуковского – «божий насморк». В «Тропинке» его нет, но воодушевленный критик выводит его из поэтической строки К. Бальмонта «Христос озяб – Его укройте». «Простуженный Бог» – это, конечно, преувеличение, но расхождения с ортодоксальной теологией у авторов «Тропинки» временами были действительно весьма значительными, причем нередко отклонение происходило именно в сторону более интимных взаимоотношений человека, природы и Бога.

Преимущество теологии «Тропинки» перед официальной доктриной, излагавшейся детям в школе, для Чуковского очевидно: «Там, в “Тропинке”, Бог почти товарищ, свой, деревенский Бог, а здесь, в учебничке, это что-то до того путанное, неинтересное, что и думать о нем не хочется, не то что его любить» [201, с. 40]. Мало того, Бог в «Тропинке» не интернационален («международного Божества не бывает, Бог – ведь это не эсперанто!» [201, с. 47]), а, напротив, максимально приближен к русскому народному быту, осмыслен через фольклор. Именно такой, максимально конкретный, предметный, образный вариант религиозного воспитания представляется Чуковскому необходимым. Это религия «с мясом и костями» [201, с. 48], сформировавшаяся в народном быту и близкая к нему, не ограничивающаяся абстрактным верованием: это «известный уклад жизни, своеобразный быт, сумма народных особенностей» [201, с. 51]. А в эту сумму входит множество не присущих самой религии народных мифических существ, суеверий и т.п., без которых немислимо восприятие достаточно сложной религиозной догматики ни народом, ни ребенком. Обилие в этих верованиях фантастических существ, чудес, необычайных происшествий Чуковский считает преимуществом, когда речь идет о детской литературе: «...дитя – свой человек в области чудесного. Ему кажется удивительным не чудо, а отсутствие чуда, закономерность явлений, о которой оно понятия не имеет» [201, с. 51].

Пристальное внимание авторов «Тропинки» к фольклору, народным верованиям Чуковский расценивает как «воскрешение <...> народничества – “применительно к детскому возрасту”, – не того народничества, которое заботилось лишь о “нуждах” народа, а “мнениями” народа пренебрегало, но того, которое хочет жить и питаться именно этими “мнениями”, и психику народную ставить, так сказать, во главу угла» [201, с. 53].

Работа Чуковского представляет огромный интерес, однако в настоящее время целый ряд его выводов может быть поставлен под сомнение. Влечение авторов «Тропинки» к фольклору, народным верованиям логично связать не только с «народничеством», но и с неоромантическими

тенденциями, активизировавшимися в искусстве рубежа XIX – XX веков и наиболее ярко проявившимися в творчестве младосимволистов⁶.

Тем не менее фольклорные произведения были лишь одним из источников «синтетического» авторского мифа, сочетавшегося также с элементами других предшествующих традиций – литературной, философской, теологической и т.д. Стремление к всеохватности, собиранию воедино всего «лучшего» (как таковое обычно квалифицировалась эзотерическая сторона мифологических, религиозных, философских и других представлений) отмечается исследователями как характерная черта практически всех модернистских течений данного периода; часто оно совмещается с «индивидуализмом», проявляющимся в выражении воли автора как творца поэтической вселенной.

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

Еще одним изданием для детей, программно обозначившим новый подход к созданию детских произведений, был журнал «Галчонок» (1911-1913), издававшийся редакцией «Сатирикона». В обращении «К родителям» редактор А. Радаков признает, что его журнал, для России совершенно нового типа издание, уже имеет многочисленные аналоги в Западной Европе («Mon journal», «St.-Nicolas», «Qui lit rit» во Франции, «Primavera», «Gorriere dei Piccoli» в Италии, «Little Folk», «St.-Nicolas» в Великобритании, «Der gute Kamerad» в Германии и др.). В изданиях такого типа материалы (в том числе достаточно серьезные) подаются «в веселой популярной форме», часто – в картинках. Один из основных педагогических принципов «Галчонка» – *«ребенок должен учиться, играя»* [170, с. 13]. Журнал оказался нужным в России не только потому, что подобные издания уже заслужили популярность на Западе. По существу, действия, предпринимаемые его редакцией, оказались закономерным шагом на пути к созданию специфически детского издания, учитывающего интересы и психологические особенности своего читателя. А. Радаков, выступая против перепечатывания в детских журналах репродукций картин, которые «нарисованы не для детей и, в лучшем случае, лишь изображают детей» [170, с. 13], выдвигает свои требования к иллюстрации детского издания. Это «примитивность рисунка и подчеркнутость характерного», «яркая (но непременно гармоничная) раскраска» [170, с. 13]. При этом необходимо «в очень простую форму <...> вкладывать очень сложное содержание» [170, с. 13]. Кроме того, работая для детей, надо «всегда переживать свое детство, чтобы избежать ужасного, так сильно вкоренившегося в нашу литературу сюсюканья» [170, с. 13]. Редакция «Галчонка» часто привлекала к совместному творчеству и самих читателей: на страницах журнала печатались рисунки и литературные

⁶ Упоминание Чуковским народничества, впрочем, не случайно; достаточно вспомнить, что народническая поэзия стала одной из предпосылок формирования символизма (см. [152, с. 12]).

произведения детей, осуществлялись отдельные издания с их участием («Азбука Галчонка» и др.).

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

Важным фактором, обусловившим обращение писателей-модернистов к творчеству для детей, стало внимание к феномену детства во всей модернистской культуре.

А. Ханзен-Лёве указывает, что в раннем символизме «существовало представление о символическом как о праединстве, как о гармонии части и целого, синтезе или соединении противоположностей и, соответственно, реализации этого единства в мышлении, языке и жизни» [197, с. 57]. Во многих случаях, когда возможность такого единства не связывалась с будущим, она относилась к детству. Подобная позиция проявляется в стихотворении Д. Мережковского «Детское сердце», выдержанном «в стиле мистико-эротического пафоса соединения» [197, с. 75], в упоминаниях «беспечального детства» у В. Брюсова (например, в стихотворении «Поэт»), в ряде произведений К. Бальмонта. Ф. Сологуб также недвусмысленно противопоставляет детство (прошлое) и настоящее: «*Живы дети, только дети, – / Мы мертвы, давно мертвы*» [81, с. 185]⁷.

Не менее любопытны представления, связанные с образами детства, младенчества в творчестве младосимволистов. А. Белый и другие поэты-«мифотворцы» были убеждены в наличии параллели «между развитием сознания ребенка и историей культурных эпох всего человечества» [197, с. 63]. Значимость детства для младосимволистов связана и с характерной для них оппозицией становления и бытия: «“становление” отождествляется <ими> с архаически-непосредственной естественностью мифологического подсознания (а значит, и с детством – В.Ж.), а “ставшее”, наоборот, оказывается мертвой рациональностью и рефлексующим сознанием» [197, с. 68].

⁷ Впрочем, А. Ханзен-Лёве считает, что в данном случае «дети» – это «натуральные люди», «дети природы» [197, с. 303].

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

Несколько иные семантические оттенки приобрело понятие детства у акмеистов. Н. Гумилева в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» особенно важным для поэта признает «детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания» [41, с. 458], благодаря которому само неведомое обретает особую ценность. В целом ряде его стихотворений детство соотносится с блаженным неведением Адама и Евы, в котором они пребывали в раю до грехопадения. В других случаях на первый план выходит «детская мудрость»: персонаж-ребенок оказывается наделен особым знанием, связан с магическими силами «земной» природы, и в этой области он действует гораздо успешнее взрослых.

В творчестве С. Городецкого детские образы впервые появляются в социально ориентированных стихотворениях городской тематики. Первобытное состояние мира у него, в отличие от Гумилева, соотносится с зачатием и рождением, но не с детством. Даже в его статье «Некоторые течения в современной русской поэзии», где неоднократно упоминаются Адам и сотворение мира, нет ни одного указания на связь человеческой древности с детством. Однако Городецкий рано начал и практически всю жизнь продолжал писать произведения специально для детей, где отразилась картина мира, преимущественно основанная на восприятии мира самим ребенком (эти произведения рассматриваются далее в нашей работе).

Внимание к детству и детскому стихотворчеству обнаруживают и футуристы. Собственно детских произведений в начале XX века никто из них не создал (за исключением отдельных стихотворений В. Каменского), однако нельзя сказать, что детство для них ничего не значило. Знаменитая строка Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети», до сих пор трактуемая неоднозначно, выражала, тем не менее, существенную тенденцию в его творчестве – стремление противопоставить свою поэзию всей ранее

существовавшей традиции: ведь ценность детства до этого никогда не отрицалась, а для символистов и акмеистов она была исключительной. Таким образом, садизм по отношению к детям становится синонимом бросания «Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» [63, с. 617], а любовь либо нелюбовь к детству рассматриваются как культурологические модели отношения к миру.

В то же время, кубофутуристов интересовало детское сознание, с которым связаны отличное от «общепринятого» представление о мире и особый язык. Наибольший их интерес вызывало детское словотворчество и синтаксис, а также детское стихотворство. Они могли использоваться в качестве образца при создании собственных произведений (например, в поэзии Е. Гуро, В. Каменского), вплоть до превращения «детскости» в творческий метод (у Хлебникова в период «Гилеи») [144, с. 36]⁸. В 1913 году (2-е издание в 1914) А. Крученых включает в свою книгу «Поросята» стихотворения одиннадцатилетней Зины В. – «для сопоставления с образцами футуристической поэзии» [132, с. 26]. Тогда же В. Хлебников включает в сборник «Садок судей II» два стихотворения 13-летней «малороссиянки Милицы». Годом позже Крученых издает книгу «Собственные рассказы и рисунки детей», полностью соответствующую ее названию. Исследователи связывают внимание футуристов и, шире, авангардистов к детскому творчеству с их интересом к примитивному искусству вообще (в той же плоскости находится и интерес футуристов к фольклору). Детское сознание и творчество стали рассматриваться некоторыми из «будетлян» как образец особого художественного мышления.

Для футуристов других групп более типичны представления о детстве, сложившиеся еще в творчестве сентименталистов⁹. Так, для Северянина детство – «это особый мир, недоступный взрослым людям, но бережно хранимый ими в памяти» [176, с. 146], мир, где царят любовь и доброта, – подобие земного рая. Дети рассматриваются как «всеблагие» существа («Только о детях»). Мир детства у Северянина резко противопоставлен миру взрослых, «который жесток, черств, расчетлив, бездушен и практичен» [176, с. 147]. Впрочем, детское восприятие мира нашло отражение и на формальном уровне: «в лексике поэта, в его словообразовательных моделях, в его окказиональных словосочетаниях» [176, с. 148].

Знаменательно, что некоторые футуристы (например, А. Крученых, В. Хлебников) соотносили детство с первобытным состоянием человечества, так же, как младосимволисты и акмеисты. Интерес футуристов (особенно кубофутуристов) к детству симптоматичен для того времени и представляется даже более определенным, чем у символистов и акмеистов.

⁸ Использование детского словотворчества свойственно не только авангардистской поэтике: детскими «неологизмами» активно пользовался, например, и А. Ремизов.

⁹ Хотя и тут есть исключения: например, стихотворение В. Шершеневича «Городское» (1913), в основе сюжета которого лежит убийство ребенка матерью.

Однако слишком «узкоспециальный» подход к феномену детства, возможно, и не позволял футуристам избрать ребенка в качестве своего адресата.

В общем, внутрילитературные факторы, обусловившие развитие модернистской детской поэзии, можно свести к следующим:

- смена доминирующего художественного направления в литературе, утверждение новых, модернистских философских и эстетических принципов;

- ставка на интересы и предпочтения самих юных читателей, а также стремление в доступной форме приобщать детей к философской проблематике, прививать им более раскрепощенный взгляд на вещи, помещать ребенка не в социальный мир (как делали реалисты), а в более широкий – бытийный;

- совмещение большинством поэтов, рассматриваемых нами, творчества для взрослых (чаще всего оно было основным) и для детей, при этом внимание практически всех писателей-модернистов к феномену детства было повышенным, и связь с культурой детства характерна не только для их детской поэзии;

- появление детских периодических изданий, на уровне издательской политики поддерживавших «новую» литературу.

Глава 2. ПРЕДСИМВОЛИЗМ И СИМВОЛИЗМ В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

2.1 Эволюция поэтической системы символизма и детская поэзия.

Развитие русского модернизма было сложным, часто противоречивым процессом. Уже в 1880-х годах в литературе наметились явления, «объективно близкие к “новому искусству” следующего десятилетия» [151, с. 145] и впоследствии интересовавшие самих символистов. Как справедливо замечает З.Г. Минц, совокупность таких явлений как пре-система может выделяться только постфактум, в соотношении с развившейся последующей системой. Она всегда отличается неоднородностью и нечеткой отграниченностью от других литературных явлений того же времени. Понятием «пре(д)символизма» З.Г. Минц считает возможным объединить следующие поэтические пласты: «лирика “школы Фета”, поздненародническая поэзия, “философская поэзия” восьмидесятников, творческая система Вл. Соловьева, стилистические поиски “натуралистического”, “импрессионистического” и т.п. характера» [151, с. 145]. Отношение самих символистов к этим идейным и стилевым течениям выстраивалось по-разному – и как полемика, и как наследование, а иногда – и как сознательное отчуждение. Как типологически наиболее близкие к символизму течения З.Г. Минц выделяет «неоромантизм», представленный киевским кружком «Новые романтики», а также «посленародническим» творчеством Н. Минского; А. Ханзен-Леве к тому же течению относит поэзию К.М. Фофанова и К. Случевского.

В творчестве киевских «новых романтиков» выявляются общие эстетические тенденции. Это «отказ от установки на полное бытовое правдоподобие, повышение меры художественной условности текста, интерес к фольклору и литературной легенде, тяготение к универсальной (часто – пантеистической) “картине мира”, к глобальным проблемам бытия» [151, с. 149] в сочетании с «четкой установкой на самоценность искусства», романтическим двоемирием и интересом «к околонизищанской тематике» [151, с. 150]. Стилистически произведения неоромантиков характеризовались усилением «эмоционализмов и поэтики антитез» [151, с. 149]. Все названное позволяет автору причислить участников киевского кружка к непосредственным предтечам символизма, причем не только раннего: в их произведениях заметны черты, типологически предвосхитившие «будущие программы “старших” и “младших” символистов» [151, с. 152], хотя у «новых романтиков» они еще не расчленены. Знаменателен и тот факт, что термин «неоромантизм» с течением времени распространился в литературной критике и публицистике как обозначение новых литературных явлений, и, например, у Венгерова под этим названием объединено все модернистское направление 1890-х – начала 1910-х годов.

В развитии символизма большинство исследователей выделяет две основные фазы¹, различные по философским основаниям, подходу к творчеству, пониманию сущности и целей поэзии.

З.Г. Минц предлагает рассматривать их не как различные фазы развития одной художественной системы, а как тенденции, которые уже в 1890-х годах существовали «в рамках формирующегося “нового искусства”» [152, с. 12] и на протяжении истории символизма только сменяли друг друга в качестве доминирующих.

Исходя из положения о «панэстетизме» как основополагающей черте символистской картины мира, З.Г. Минц очерчивает три варианта русского символизма, реализовавшиеся и в других модернистских течениях (см. [152, с. 16]).

1) «Эстетический бунт» («старшие» символисты, или «диаволический»² символизм (А. Ханзен-Лёве), «идеалистический» символизм (Вяч.Ив. Иванов), «ранний символизм»), доминирует в 1890-е гг. Здесь «“панэстетическое” начало <...> резко противопоставлено любой внеэстетической реальности» [152, с. 11 – 12], в том числе двум компонентам «кантовской триады» – добру (этике) и истине. А. Ханзен-Лёве отмечает соответствующий этой разновидности тип творческой личности – «поэт-демиург».

2) «Эстетическая утопия» («младосимволизм», или «мифопоэтический» символизм (А. Ханзен-Лёве), «реалистический» символизм (Вяч. Иванов)) доминирует в 1901 – 1907 гг. В его рамках «мир “панэстетического” мыслится утопически – как сила, преобразующая внеэстетическую реальность» [152, с. 12]; значительно смягчается противоречие между этическим и эстетическим: «Красота формирует новый мир, куда войдет и добро; объективная истина безусловно понимается как “истина о Красоте” – основе мироздания» [152, с. 12]. Ранний символизм не имел единой метафизической базы; для «младосимволистов» философской опорой стало учение Вл. Соловьева. Изменилось и представление о творчестве: если для раннего символиста это игра по им же созданным правилам, то в основу младосимволистской концепции творчества заложен «миф о ребячестве бога», и творчество, таким образом, уподобляется наивной детской игре, сближающейся с мифотворчеством (см. [197, с. 56]).

3) «Самоценный эстетизм». Здесь «“панэстетическое” в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность» [152, с. 12], но без резкого противопоставления внеэстетической реальности. «“Прекрасное” либо отгорожено» от нее, либо «в самой “милой жизни” обнаруживаются черты эстетического» [152, с. 12]. Этот вариант

¹ Исследователи расходятся в отношении периодизации символизма. Указанная нами последовательность является наиболее распространенной. Другие варианты периодизации символизма приводятся в книге А. Ханзена-Лёве (см. [197, с. 23 – 28]).

² А. Ханзен-Лёве обращает внимание на семантику слов διαβάλλειν, означающего «деструктивное, раздробляющее <...> начало, противоположное συμβάλλειν – мифологически-религиозному символу» [197, с. 71], который сами символисты определяли как «слияние смыслов» [197, с. 71].

«панэстетизма» связан с «“модернистской” периферией символизма» [152, с. 12], воплотившейся в творчестве М. Кузмина, И. Анненского. О доминировании этой подсистемы в «символистский» период говорить не приходится, однако в постсимволистской литературе она реализуется в акмеизме.

В детской поэзии нашли проявление все указанные тенденции, хотя четкое разделение их (а особенно – выделение «в чистом виде») вряд ли возможно. Смещены и временные рамки преобладания тех или иных символистских подсистем. Исследователи неоднократно отмечали проявляющееся во многих случаях отставание эстетических процессов в детской литературе по сравнению со «взрослой». Кроме того, в детских изданиях могли одновременно появляться произведения, связанные с разными стилевыми течениями, стремительно, но последовательно сменявшимися в литературе «для взрослых». Поэтому определяющим для эстетической дифференциации детских стихотворений мы считаем не время их создания, а типологическое сходство с принципами определенной художественной системы (подсистемы). Необходимо учитывать и роль периодических изданий как «трибуны» для «озвучивания» модернистских детских произведений. Так, появление в 1906 году журнала «Тропинка» значительно интенсифицировало развитие детской литературы модернизма, которое до этого было малозаметным во многом из-за отсутствия изданий с соответствующей эстетической ориентацией.

2.2 Детская поэзия предсимволизма (творчество О. Беляевской, М. Пожаровой в журнале «Тропинка»)

К. Чуковский отметил существенное свойство детской поэзии в журнале «Тропинка»: четкое различие и, в то же время, единение в ней «двух природ» – тварной («звери») и божественной («Христос») [201, с. 38]. Такая бинарная оппозиция, четко выраженная в целом ряде произведений, позволяет говорить о двоемирии как об одной из существенных характеристик поэзии «Тропинки». Само по себе двоемирие свидетельствует скорее не о принадлежности произведения к модернизму, а о следовании романтической традиции. Однако именно активизация романтических тенденций в литературе послужила предвестием появления принципиально новой эстетики и в некотором смысле стала одним из ее истоков. С этой точки зрения заслуживают внимания стихотворения О. Беляевской и М. Пожаровой, опубликованные в «Тропинке»³.

³ Обе писательницы сотрудничали и с другими изданиями. Беляевская печатала детские стихотворения в журналах «Солнышко», «Детское чтение», «Читальня народной школы». Однако количество ее публикаций в «Тропинке» значительно, и обе книги детских стихотворений Беляевской вышли в издательстве «Тропинка» («Капель», 1908, и «Золотой пояс», 1914). Пожарова наиболее активно сотрудничала с журналом «Задуманное слово», с которым ее связывали еще детские воспоминания (см.: [66, с. 726]), печаталась и в других детских изданиях.

Для О. Беляевской одной из основополагающих является идея пути (зафиксированная, кстати, и в названии журнала). В большинстве случаев путь предстает как канал сообщения между разными мирами. В стихотворении «В серебряном царстве» морозные узоры на окнах – это «*дорожки в царство лунных грез*» [4, с. 59]; они же превращаются в фантастический лес, где находят себе место «*странные птицы*» и «*невиданной формы цветы*» [4, с. 59], тропинка и качели над ней, мосты и терема Мороза. «Серебряное царство» обозначено как «видение», то есть нечто менее реальное, чем его земное соответствие. Подобную ситуацию находим и в стихотворении О. Беляевской «В печке»: здесь говорится о золотых дорожках в химерическом замке, выстраиваемом огнем в печи. Но «янтарный замок» также нереален: это «порождение мечты», «*несбыточных снов*» [66, с. 374]. Дорожками из сказочного мира в «реальный» становятся и лучи от свечи, по которым в земной мир попадают фантастические человечки («Золотые человечки»). Однако это происходит, когда люди спят, и ситуация в стихотворении снова рассматривается как условная. Луч как путь для проникновения фантастических существ в земной мир – продуктивная «поэтическая» модель, которая обнаруживается и в творчестве других авторов «Тропинки». Так, в стихотворении П. Соловьевой «Больной мальчик» («Тропинка», 1910, № 7) по лучу свечи с обоев сходят сказочные человечки; в стихотворении М. Пожаровой «Расцвет вереска» («Тропинка», 1908, № 17) по солнечному лучу на землю спускается фея. В большинстве случаев здесь говорится не о физическом перемещении, а о проникновении в воображаемый мир сказки, фантазии, при этом сам процесс прохождения пути редуцируется, акцент переносится на функцию связи между мирами.

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

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

между двумя приятелями: грозным Ветром и «серым старичком», гуляющим в тучах с лейкой (стихийная природа обоих персонажей очевидна).

Кроме того, в стихотворениях обеих поэтесс встречаются уже тогда прочно вошедшие из фольклора в литературную традицию олицетворенные времена года, особенно Весна и Зима. При этом Весна, всегда юная, прекрасная, связана с положительно оцениваемым «иным» миром. В стихотворении О. Беляевской «Светлый странник» Весна приходит благодаря магическим действиям своего таинственного «посла». В стихотворении «19 февраля 1911 года» О. Беляевская соотносит наступающую весну, «волю» (точнее, ее «обретение» крестьянами в 1861 году) и религиозные ценности народа. У М. Пожаровой стихотворение о Пасхе называется «Воскресение Весны», что также свидетельствует о соотнесении Весны с планом божественного. На иерархическое соподчинение олицетворенных обозначений времени указывается в стихотворении О. Беляевской «Встреча», где Солнце настоятельно рекомендует Зиме встречать Весну с пирогами.

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

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

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

Некоторый свет на его природу проливает еще одна разновидность путей, встречающаяся в произведениях О. Беляевской, – пути, скрытые от людей или утраченные. Такие пути, на наш взгляд, демонстрируют представления, характеризующие не пространственную, а временную ось.

Например, в стихотворении «Хоромы Красного Солнышка» сообщается, что *«... в старину люди добрые / Знали путь к теремам Солнца Красного, / Да забыт теперь заговор солнечный, / Залегла та дорога туманами, / Заросла вся колючим репейником, – / Не пройти, не проехать и конному»* [16, с. 821]. Знаменательно, что нынешнее незнание пути связано с утратой магических формул («заговора солнечного»). В этом стихотворении присутствует распространенная мифологическая схема: разделение времени на сакральное «правремя», «золотой век», и профанное «теперь», когда утрачено магическое знание и связанные с ним блага. Приближенное к фольклору словесное оформление содержания указывает на источник этих представлений – русские сказки и предания, а на более глубоком уровне, вероятно, солярные мифы.

Однако утрата пути не окончательна. В стихотворении О. Беляевской «Северная легенда» появляются персонажи, которым «солнечный путь» известен. Основа этого стихотворения – диалог каких-то людей (не посвященных в таинства) с загадочными странниками – носителями особого знания и исполнителями особой миссии. Топография пути странников описывается в романтико-фольклорных формулах: *«Путь мы держим посолонь. / За полями снежными, / За холмами дальними, / В тайне ночи северной / Солнце нарождается»* [14, с. 1013]. Знаменательно здесь упоминание тайны, которая указывает на скрытость сакрального события (рождения Солнца) и одновременно напоминает о христианском оформлении сакрализованных событий – о таинствах. Возможность христианской трактовки поддерживается и другими образами стихотворения: так, «светозарные купола» «солнечных обителей» [14, с. 1013] отсылают к архитектуре церквей и напоминают о монастырях, часто называемых обителями. Само странствие «посвященных» к месту рождения божества ассоциируется с паломничеством волхвов в Вифлеем, так же, как и дары, которые несут странники; несомненна, наконец, связь Христа с солнечными и умирающими / воскресающими божествами различных религий и мифов. Не случайно и упоминание в стихотворении молитвы и «веры неослабной». Кроме того, странники еще на рубеже XIX – XX веков составляли особую прослойку русского населения: их основной целью было посещение святых мест, а специфической «профессией» слепых странников – исполнение духовных стихов. Соответственным было и отношение к ним – как к людям, гораздо более сведущим в религиозных вопросах, чем обычный «поселянин».

Впрочем, у О. Беляевской прямых христианских реминисценций нет: лирическими героями / рассказчиками у нее являются «непосвященные». Странники, говоря о том, что держат путь «посолонь», указывают на циклическую модель времени и на центральное положение в мировой иерархии Солнца, а не христианского Бога. Таким образом, мифологический контекст стихотворения расширяется, включая в себя народную солярную символику.

В стихотворении Беляевской «Светлый странник» явно ощущается переключка с христианской образностью и одновременно – с мифологическими народными представлениями. Странник обозначен как «посол Весны», и это позволяет, с одной стороны, говорить о его связи с умирающей / воскресающей природой (мифологической универсалией), а с другой стороны, предположительно, – о связи олицетворенной Весны с традицией странничества и, следовательно, с народной религиозностью. В этом смысле не случайным представляется упоминание в стихотворении вербы, связанной в церковной традиции с предпасхальным вербным воскресеньем. Противопоставление «темных» людей (то есть непосвященных: *«Да его не признали мы, темные»* [13, с. 359]) и «светлого» странника указывает на его связь с эзотерическим знанием о скрытом «высшем» мире, каковой, надо полагать, представляют в стихотворениях Беляевской не получившие эксплицитного обозначения христианские небесные силы.

При всем своем различии земной и «иной» миры неотделимы друг от друга; христианская образность «опредмечивается», обретая сказочно-мифологические черты. Так, например, изображается идиллическая, созвучная народной религиозности картина мироздания в стихотворении Беляевской «Пастырь добрый». Здесь вечернее Солнце приобретает черты добродушного сельского священника, сидящего *«...у ворот на лавочке / В берестяных лапотках, в алой камилавочке»* [12, с. 471]. Сияние исходит от его «наперсного креста», а четками ему служат звезды. Пастырем же оказывается *«месяц новенький»*, который гонит над часовенкой *«стадо тучек-ярочек»* [12, с. 471]. Здесь «небесное», нисколько не снижаясь, обретает черты земного, земное озаряется светом «небесного», и весь мир существует в гармонии. Г.П. Федотов считал, что «русская народная религиозность должна быть названа софийной» [194, с. 65], имея в виду, что для народного русского сознания и «церковный» мир, и «природный» были хоть и различными, но в равной степени божественными. Подобные представления в известной степени отразились и в стихотворении О. Беляевской.

С христианской традицией и у М. Пожаровой, и у О. Беляевской связано чудо (знаменательно, что проделки «низших» фантастических существ как чудеса обычно не воспринимаются), проявляющееся как «отмена» божеством им самим установленных «правил» [183, с. 30].

Стихотворение М. Пожаровой «Расцвет вереска» – легенда о создании чудесного прецедента природного явления. Здесь фея (плод «языческой» фантазии) в ответ на «мечту»-молитву вереска спускается на Землю. Ее появление – сошествие с небес по вечерним солнечным лучам – к лицу скорее ангелу, чем хтоническому существу (которому было бы логичнее не спуститься с небес, а появиться откуда-нибудь из лесу): *«Раз, с вечернею зарею, серебрясь и розовея, / По лучам сошла на землю ослепительная фея, /*

*Вся в сияньи, в одеяньи из небесной бирюзы, / С огневыми крылами
златовойной стрекозы»* [51, с. 675].

Вереск – невзрачный, «обиженный» и впоследствии награжденный за веру и терпение, также вполне органично вписывается в контекст народных религиозных представлений, для которых было характерно сочувствие невинным страдальцам, вследствие чего, например, «многие святые воспеваются народом за жалостливую свою судьбу» [194, с. 63]. Вереск, в отличие от человека, не может получить небесное воздаяние за свою «обделенность» и потому заслуживает награды «благостных небес» на земле. «Легитимность» чуда, свершившегося с вереском, подтверждается «напевом сосен» и посещением его цветов пчелами – насекомыми, связанными в народных верованиях со Спасом и Богородицей [119, с. 357]. Наконец, непосредственное название Бога в последней строке («*Вереск, Богом незабываемый, светлый праздновал расцвет*» [51, с. 675]) определенно указывает на Божью волю как источник чуда и ставит Бога на вершину всемирной иерархии.

В стихотворении Пожаровой «Сон Гнедко» появляется ангел – «*путник с венцом на челе*» [53, с. 216], «благодатно-светлой» улыбкой и белыми крылами. Здесь ангел выполняет почти ту же функцию, что и в русских народных духовных стихах: он является вестником смерти и проводником души в иной мир (см. [194, с. 58]). Но если в духовных стихах речь шла только о человеческих душах, то у Пожаровой говорится о «душе» коня (для которого уже способность видеть сны предусматривает возможность пребывать не только в «животном», «телесном» состоянии). Случившееся с Гнедко, животным несчастным, замученным, снова представляется как чудо: «*И дрогнул Гнедко сквозь таинственный сон, / Неведомой силы исполнился он – / И в беге воздушном понес седока / Туда, где с землею слились облака*» [53, с. 216]. Путь Гнедко с седоком обозначен как путь в «царство Господне», а место их прибытия вполне можно квалифицировать как рай со всеми традиционными народно-мифологическими атрибутами: «медвяными холмами», душистыми дубравами, «райской песней» в «лазури» и «ликующим голосом», сообщающим о конце бед и дарованном Гнедко отдыхе.

Это «очеловечивание» всей природы – в смысле переноса на растения и животных таких чисто человеческих, согласно ортодоксальной теологии, преимуществ, как душа и Божия благодать, является общим практически для всех авторов «Тропинки». В поэзии Беляевской и Пожаровой, а также Соловьевой, Городецкого, отчасти Бальмонта и Блока происходит совмещение сказочно-мифологического восприятия мира и религиозно-христианской трактовки его явлений и событий, преломленной сквозь призму «примитивного» народно-мифологического сознания.

Проблема синтеза «земного» и «небесного», как известно, занимала многих символистов. В этом направлении двигался Мережковский (а равно и другие приверженцы «нового религиозного сознания»), пытавшийся

преодолеть «раздвоение плоти и духа, земли и неба, мира и Бога» [148, с. 66]. Несколько иным путем (но со сходным результатом) шел Вячеслав Иванов, сближая Христа и ницшевского Диониса. Однако если в этих случаях мы имеем дело с метафизическими или философскими выкладками, то О. Беляевская и М. Пожарова предпочитали полагаться на народные представления.

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

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

Еще один признак, подтверждающий верность нашего предположения, – связь неоромантизма с народничеством. Так, Н. Минский начинал свою литературную деятельность как поэт-народник; характерна и читаемая в киевском кружке «Новых романтиков» литература – «с некоторым предпочтением художников демократической, околонароднической ориентации» [151, с. 148]. Однако в произведениях самих «новых романтиков» симпатии к народничеству проявлялись довольно своеобразно. Характерный пример – герой романа Ясинского «Великий человек» художник Божинский, который, желая быть «народным», «помогает “простым умам” уйти от действительности <...> в мир “высокого, неземного, идеального”, в царство “высшей правды, поэзии”» [151, с. 152]. Беляевская и Пожарова со страниц «Тропинки» тоже не рассказывают детям о тяжелой жизни трудового народа и не преподают необходимости трудиться и учиться (как это делали Некрасов, Суриков и другие поэты той же ориентации, да и те же Беляевская и Пожарова до сотрудничества с «Тропинкой»), они уводят своих героев и читателей в мир сказки, тайны, фантазии, а иногда и прямо в рай.

Вместе с тем, в их стихотворениях, печатавшихся в «Тропинке», как и в произведениях «взрослых» неоромантиков (а иногда и символистов, выросших на народническом искусстве), сохраняются штампы

«народнической» риторики (показательна строка «*Ты давно изнемог под свистящим кнутом в непосильном труде*» [53, с. 216] в стихотворении Пожаровой «Сон Гнедко»), которые соседствуют не только с элементами романтической поэтики, но и с некоторыми чертами, «предвосхитившими» символистскую эстетику и поэтику⁴. Правда, о «предвосхищении» можно говорить только в контексте творчества Беляевской и Пожаровой, которые писали уже во время существования символизма, но сами по пути «новой» поэзии зашли недостаточно далеко.

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

2.3 Эволюция символизма и детские стихотворения К. Бальмонта⁵

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

⁴ Например, наличие «запредельной» утопии – «золотого века» – в творчестве Беляевской; не только изобразительное, но и символическое колористическое оформление появления феи в стихотворении Пожаровой «Расцвет вереска».

⁵ Детские стихотворения К. Бальмонта попали в поле зрения исследователей еще в советское время. Правда, утверждалось, что его «Фейные сказки» «слишком сложны по языку и стилю» [172, с. 294] и что «в них отражался тот искусственный, нарочитый детский мирок, который создавала буржуазная детская литература» [172, с. 294]. Похвального отзыва заслужили только стихотворения «о родной природе», в которых автор статьи – Э.С. Литвин – видит влияние «традиции русской лирики XIX века» [172, с. 294]. К настоящему времени исследование творчества Бальмонта продвинулось вперед, издана монография о нем (П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001). Различные исследователи неоднократно обращались к его сборнику «Фейные сказки» и другим детским стихотворениям. «Фейные сказки» литературоведы (В.Ф. Марков, П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова) ставят в один ряд с книгами 1900 – 1905 годов («Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь» и «Литургия красоты»), опираясь на общность мотивных систем этих сборников. Например, «мотив воспоминания о детстве, личном и вселенском» как «один из вариантов “вечного возвращения”» [134, с. 197] звучит и в «Фейных сказках», и в книгах «Только любовь» и «Литургия красоты». Общей является и трактовка образов Земли, зерна, рассматриваемых не только как «“трудовые мечты”», но и «как символ торжества Красоты» [134, с. 197]. Говоря о специфике детской поэзии Бальмонта, Куприяновский и другие исследователи отмечают в первую очередь миниатюрность и идилличность всего изображаемого. Так, И. Арзамасцева пишет: «...зло не существует в фейном мире – есть только маленькие неприятности, оттеняющие общую безмятежность» [86, с. 200]. Л.И. Будникова описывает мир, создаваемый в книге, как «светлый, идиллический, гармоничный, ничем не угрожающий ребенку, увлекающий его в веселую игру, которая одновременно является открытием разных сторон жизни» [92, с. 10]. При этом не учитывается своеобразие творческого метода поэта, не разъясняются проявления дисгармонии в «Фейных сказках». Таким образом, специфика детского творчества К. Бальмонта все еще остается открытой проблемой.

«Фейные сказки» посвящены четырехлетней дочери Бальмонта Нине. Книгу составляют три части («Фея», «Детский мир» и «Былинки»), которые можно рассматривать как циклы; их последовательность составляет «сюжет» всей книги⁶.

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

Однако «фейный» мир не имеет отношения к трансцендентному: «чары Феи» становятся принципом особого, сказочного преобразования и «удвоения» «земного» мира. Не случайно, побыв женой светляка, Фея в конце концов улетает с жуком-бронзовкой. Если обратить внимание на корни имен ее компаньонов, получается, что она меняет *свет* на *бронзу*, то есть нечто невесомое, почти невещественное (и, по существу, принадлежащее «иному» миру) на вполне осязаемый по виду и весу металл. В стихотворении «Фея и снежинки» Фея прямо названа «земной» в отличие от «снежных фей», которые спускаются с облаков и, в общем-то, тоже вполне «материальны».

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

⁶ В. Брюсов замечал, что «Фейные сказки» «составляют единую “лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту”» [91, с. 193].

бронзовка» Фея вообще покидает родной край в компании жука-бронзовки, забыв о Светляке окончательно⁷.

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

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

С ранним символизмом, в контекст которого можно определенно вписать «фейный» мир, связана и реализованная в ней метафизика зла, которое никогда не побеждается окончательно. Фея довольно часто находится во власти негативных эмоций: она испытывает гнев, нерешительность, неудовольствие, усталость, боль (например, в стихотворениях «Фея за делом», «Забавы Феи», «Беспорядки у Феи», «Фея в гневе», «Фейная война» и др.). И ни в одном из них (за исключением разве что довольно иронического стихотворения «Волк Феи») не происходит «перевоспитания» «злых» существ, предметов, действий и явлений в «добрые» – в лучшем случае речь может идти о наказании (как, например, произошло с угольком в стихотворении «Фея в гневе»). Фейная война, прекратившись с наступлением темноты, не исчерпывает конфликта (который, правда, является следствием всего лишь прихоти «муравейного царя»). Стихотворение «Беспорядки у Феи» заканчивается тем, что Фея, его героиня, засыпает «*совсем, совсем не в духе*» [2, с. 294]. Фея устает даже от собственной безмятежности и доброты – ведь ей нужно отвечать взаимностью на влюбленность всего окружающего мира («Трудно Фее»).

Сомнение в реальности мира фантазии, свойственное ранним символистам, справедливо и для первой части «Фейных сказок». Постоянное обозначение Феи как «лунной», «изменчивой» позволяет отнести ее к разряду женских персонажей, связанных с Луной и нередких в поэзии раннего символизма (в противоположность «солнечной Нинике» – реальной живой девочке). На преобладание «лунных» символов над «солнечными» в раннем символизме обращает внимание А. Ханзен-Лёве. При этом акцентируется «вторично-производный характер лунного мира», ибо «луна не черпает свой свет <...> в самой себе <...>, но лишь отражает, передает

⁷ Муха является устойчивым мотивом раннесимволистской поэзии, связанным «с дионисийской сферой» [197, с. 101]; светляки присутствуют и в стихотворении К. Бальмонта «Нежные»: не довольствуясь «земной» любовью, они сгорают.

свет солнца» и поэтому «может представлять лишь нечто “условное” и “неподлинное”» [197, с. 199]. Отмечается изменчивость луны, «постоянная несамотождественность <...> в ее метаморфозах» [197, с. 200]. В некоторых случаях в раннем символизме солярное начало замещается лунным (претерпевая соответствующие изменения), а функции Софии (солнечной Девы) или sol rex (царя-солнца) передаются «лунной жене». Нечто подобное происходит и в первой части «Фейных сказок». «Фейному» миру, таким образом, сообщаются все свойства мира «лунного»: изменчивость (это качество Феи неоднократно подчеркивается в стихотворениях); «неподлинность», условность; иллюзорность всех устанавливаемых в нем связей и взаимоотношений.

Условность «фейного» мира связана и с игровым началом, которое в первой части «Фейных сказок» реализуется согласно творческим установкам раннего символизма. Игра, отождествляемая с искусством, здесь «состоит в фиктивном, зачаровывающем <...> круговороте, вечным кружением которого захвачен поэт-демиург» [197, с. 56]. Однако в «Фейных сказках» эта стратегия совмещается с особенностями детской игры, что делает условный «лунный» «фейный» мир убедительным и живым.

«Фейный» мир имеет сразу несколько признаков игры. Во-первых, можно говорить об ограниченности его пространства. Правда, не физического, а «пространства в сознании», или «пространства созерцания» [190, с. 227], о котором, цитируя Н. Гартмана, писал В.Н. Топоров. Здесь у Бальмонта ограничение налицо: все, что отмечено присутствием Феи, преобразовано ею и окружает ее, входит в игровое пространство; все, что за пределом ее досягаемости – «не играет».

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

«Фейное» пространство тщательно обставляется различными предметами (В.Н. Топоров указывает на типичный для мифологического сознания «тезис о первичности вещи и о том, что она “создает” пространство» [190, с. 238]) и населяется множеством побочных персонажей. Этот избыток подробностей, с одной стороны, наделяет «фейный» мир материальностью, предметностью, осязаемостью, а с другой стороны, в очередной раз ограничивает пространство-время игры и круг игроков (не упомянутое – не «играет»). На отделенность происходящего в «фейном» мире от реальной жизни указывается неоднократно. Как нам кажется, именно роль такого «ограничителя» исполняет подчеркнутая миниатюрность всего в

«фейном» мире, приобретающая комический эффект вследствие ее несоответствия реальным размерам называемых предметов⁸.

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

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

«Механику» взаимодействия с различными сказочными мирами Бальмонт вскрывает во второй части книги, обращаясь к хорошо известным ребенку литературным и фольклорным мотивам, персонажам и образам – прежде всего заимствованным из русских народных сказок. Бальмонт не открывает для ребенка этот мир: предполагается, что читатель уже хорошо знаком с ним. У Бальмонта происходит его «переоткрытие», игра с его образами, которая имеет вполне определенные закономерности.

В целом ряде стихотворений применяются однотипные композиционные ходы: в завязке чаще всего задействованы сказочные герои, мотивы, сюжеты; развитие действия ломает сказочные каноны; развязка неожиданная, как правило, ироническая. Так, в стихотворении «У чудищ» в традиционный, «застывший» сказочный мир (где «*все как прежде*» [2, с. 300]) вторгается инородный для него лирический герой. Он совершенно не считается с законами сказки, у него своя цель: «*Узнаю тайны – и был таков*»

⁸ Подобный пример использования литоты с комическим эффектом мы находим в стихотворении К.С. Аксакова «Мой Марихен так уж мал, так уж мал...». Здесь в каждом катрене миниатюрность Марихен создает комические ситуации: «*Мой Марихен так уж мал, так уж мал, / Что из крыльев комаришки / Сделал две себе манишки / И – в крахмал!*» [66, с.137]. И так далее. Ситуации, в которые попадает Марихен, имеют подчас весьма близкие соответствия в «Фейных сказках» Бальмонта: Марихен изготавливает себе предметы гардероба из «крыльев комаришки» и «скорлупы рачонка», зонтик – «из листика сирени», а Фею, «*чтоб в замке приютиться, / Нужен лишь один листок, / Им же может нарядиться / С головы до ног*» [2, с. 287]; и для Марихен, и для Феи ткань плетут пауки; Марихен заказывает себе фазтон из яичной скорлупы – Фея строит лодку из листка.

[2, с. 300]. В других стихотворениях от исходных сказок тоже осталось не более, чем «бусы Ведьмы» и «жемчуга Кощея».

Стихотворение «Зайныка» в известной степени полемизирует с известной песенкой Ф. Миллера, завершающейся убийством зайчика. Здесь К. Бальмонт, переключаясь с множеством фольклорных «дописок» стихотворения, протестует против трагического финала: *«Зайныку белого ежели убьют, / Что же нам песенки веселые споют!»* [2, с. 301]. Интересно, что охраняемым всеми силами природы оказывается не сам зайныка, а литературная деталь произведений о нем – счастливый финал «веселых песенок». В стихотворении «Кошкин дом» народный сюжет также переосмысливается: кот и кошку губит несогласие в их семье, а мышка, подпавшая коту усы, торжествует.

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

В стихотворении «Глупенькая сказка» сказочный сюжет вообще оказывается второстепенным и вводится иронически: девочка, адресат сказки, спит и ничего не слышит (снова анти-коммуникация, на этот раз сводящая ценность сказки на нет). Стихотворение «Трясогузка» также заканчивается юмористическим разочарованием лирического героя: птица-«баловница» отвергает посвященный ей восторженный гимн. Еще в двух стихотворениях, «Гномы» и «Русалочка», иронически изображается само восприятие мира сквозь призму сказки (характерное для «фейного» цикла): таинственные подземные гномы оказываются обычными кротами, а общение с русалками для лирического героя «Русалочки» оканчивается полным конфузом: *«Мелькнул их рой, и был таков. / Я мокрый! Как мне стыдно!»* [2, с. 305]. Таким образом, во второй части «Фейных сказок» любая сказочная реальность оказывается призрачной, и притягательны сказки только потому, что связаны с детством.

В финале второй части «Фейных сказок» возникает образ рая, также связанный с детством. Путь в рай, указываемый Бальмонтом, – мечта и сон («Колыбельная песня», «Испанские колыбельные песенки»; подобный путь

указан и в более позднем стихотворении «Облачная лестница»). В стихотворении «Цветок» Бальмонт отмечает непостижимость волшебного мира; эпистемологическую проблему снимает эстетическая оправданность его существования: *«Но зачем разгадка снов, / Если нежен лик цветов, / Если вводят нас цветы / В вечный праздник Красоты»* [2, с. 309].

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

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

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

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

В первой части книги литота выполняла игровую функцию, описывая свойства сказочного «фейного» мира, в «Былинках» же малое, тихое, нежное конституирует «иной», идеальный мир. Его знаками является и ряд образов-символов, встречающихся на протяжении всего сборника: Весна / Май, Утро / День, сон, сказка, поцелуй, улыбка, нежность, причуда. В третьей части книги все эти образы помогают восстановить связь с миром детства – через воспоминания, встречи с детьми. Таким образом выстраивается временная ось картины мира в «Фейных сказках»: «взрослому» и «детскому» лирическим планам стихотворений соответствует «двойничество» их героев, реализуемое как «столкновение асинхронных аспектов “я”» [197, с. 79], из которых один («профаный») принадлежит к «взрослому» миру, а другой («сакральный») – к миру детства.

В условиях двоемирия в «Былинках» особое значение приобретают понятия связи и возвращения. Связь может пониматься как связь душ (символически выраженная, например, через природные образы в стихотворении «Паутинка» – не исключено, что речь здесь идет о душах взрослого человека и ребенка). Мотивы детского воспоминания и «иноного»

«нового» мира совмещаются в стихотворении «Бессмертники»: *«Бессмертники, вне жизни, я мальчик был совсем, / Когда я вас увидел, и был пред вами нем <...> Бессмертники, я знаю. Чего нам медлить тут? / Мы жили здесь. Довольно. Нас в новый мир зовут»* [2, с. 315].

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

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

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

существенное внимание уделяется восприятию сказок ребенком и самим поэтом, называется «Детский мир».

В более поздних стихотворениях Бальмонта (1906-1912) усиливается влияние фольклора (как источника образов, персонажей или образца для создания собственных)⁹. Мифопоэтическая картина мира в стихотворениях этого периода характеризуется прежде всего неоднородностью времени, неодинаковой оценкой различных его периодов. Здесь сохраняется свойственная «Фейным сказкам» оценка детства как периода цельности и понимание его как «мира иного». Кроме того, выстраивается более универсальная модель круговорота времен, показанная чаще всего через сказочные образы-олицетворения.

Персонифицированные времена года и природные явления – наиболее частые персонажи стихотворений этого периода. В центре (начале?) годового круговорота – Весна, актуализируются связанные с ней образы народной поэзии и солярная символика. Весна («*Красная Сестра*» [66, с. 436]) приходит в алой парче к своему «*Братцу*» – Солнышку, чтобы изгнать тьму и ее поклонницу – Ведьму-Зиму, «*Ягу*» («Алая парча»). В другом случае Весна и «Солнышко-вёдрышко» сливаются в образе «красной девицы», которой надоело ходить по «синему полю» неба, и она спустилась на «зеленое поле» земли. «Изоморфизм» двух «полей» в этом стихотворении мы расцениваем как указание на однородность «земного» и «небесного», отсутствие у Бальмонта оппозиции «земли» как «тварного» мира и «неба» – как «божественного», в отличие от поэзии Белявской, Пожаровой и Соловьевой. В указанных стихотворениях Бальмонта выстраивается иная оппозиция: темной холодной (профанной?) Зимы и многоцветной теплой светлой¹⁰ (сакральной?) Весны. Праздник встречи Весны у Бальмонта обставлен в соответствии с солнцепоклоннической народной традицией: жаворонки из теста, круглый хлеб, выносимый на поле, обряд, связанный с «березкой», песня-веснянка («Праздник весны», 1907, «Юная Россия»).

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

⁹ Знаменательно, что в этот период Бальмонт и во «взрослой» поэзии обращается к народному творчеству. Это нашло отражение в его книгах «Злые чары» (1906), «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1909).

¹⁰ Знаменательно, что этот же эпитет названные выше писательницы устойчиво связывали с предметами «божественного» мира.

В стихотворении «Золотое слово», которое тоже начинается со спора Осени и Зимы («Я озолочу» – «Как я захочу» [66, с. 439]) в дело сразу вмешивается Весна и «золотит» все, к чему ни прикоснется. Таким образом, Весна оказывается союзницей Осени, а Зима – поверженной противницей обеих.

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

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

Круговорот времен года у Бальмонта можно рассматривать как вариант соляного мифа. В роли солнечного божества (солнечной Девы) выступает Весна (часто в союзе с самим Солнцем, иногда – с Осенью), в роли ее противника (злой колдуньи, «Яги») – Зима. Если, сравнивая годовой круг с жизненным, Зиму можно соотнести со старостью, смертью, то Весна соответствует детству, юности. Особенное внимание Бальмонта к весне и осени (переходным периодам от холода к теплу и наоборот), а также культ мгновений, сменяющих друг друга, указывает на предпочтение, отдаваемое «становящемуся» перед «ставшим». Эта особенность, а также абсолютное преобладание солнечной символики в детских стихотворениях Бальмонта 1906-1912 годов позволяет говорить об их близости к «мифопоэтическому» символизму.

2.4 «Мифопоэтический» символизм в детской поэзии

Поликсена Соловьева (Allegro) была одной из издательниц и «идеологов» «Тропинки». Ее детские произведения многочисленны и разнообразны по жанрово-видовому составу: это и драматургия, и проза, и поэзия. Жанровая природа произведений Соловьевой неоднородна. Беляевская и Пожарова тяготели к «чистой» лирике (в стихотворениях о природе) или фиксировали отдельные фрагменты мира – фантастического или «реального» – в виде изолированных описаний, коротких сюжетов (легенда об одном чуде), диалогов и т.п. Даже то, что могло бы послужить материалом для больших эпических полотен, они подают «свернуто»,

практически не пытаясь создать иллюзию течения времени¹¹. Творчество Соловьевой более разнообразно. Для нее обычны большие стихотворения и поэмы, тяготеющие к жанру литературной сказки и приключенческой литературе. Сюда можно отнести поэму-сказку «Как бесенок попал на елку», эпические по преимуществу сказку в стихах «Куклин дом» и стихотворную сказку «Приключения Кроли», генетически восходящую, вероятно, к европейскому животному эпосу¹². Создавала Соловьева и чисто лирические стихотворения.

Относительное жанровое разнообразие ее поэзии связано и с неодинаковыми основаниями воспроизводимой в них картины мира. С одной стороны, это миф, с другой – игра, в чистом виде (шарады и загадки, составляющие существенную часть наследия Соловьевой) или в роли одного из организующих начал (в приключенческих поэмах, а также в произведениях, связанных с игровым началом в мифологии и фольклоре).

Картина мира у Соловьевой в целом сходна с намеченными у уже рассмотренных писателей. У нее подчеркнуто разграничены «земля» и «небеса», причем в земном мире содержится дополнительное «сказочное» измерение. Даже в относительно «реалистических» произведениях природа у нее полна чудес и одухотворена.

В некоторых произведениях мифологическое начало преобладает. Характерно в этом плане стихотворение «Старый месяц», изображающее один из моментов космической эволюции. Здесь состарившийся месяц (которому, очевидно, на смену пришел новый) не хочет умирать и оказывается превращенным в звезды. В этом «предании» (так обозначает жанр произведения автор) о чудесном космогоническом прецеденте присутствует и главный вершитель чудес, управляющий всем миром, – Бог. Однако тема космогонии у Соловьевой на этом и исчерпывается.

В ее авторском мифе наиболее существенную разработку получает «божественное» (в основе – христианское) обоснование «земных» событий, а также церковные праздники. Причем «праздничные» стихотворения Соловьевой – не столько дань традиции, сколько выражение глубинных убеждений, составляющих основу ее авторского мировидения.

Наиболее полно авторская картина мира Соловьевой воспроизводится в книге «Елка» (1907). Сборник имеет единый временной стержень (последовательность стихотворений определяется временем действия в них – по годовому кругу, начиная с зимы) и заканчивается словом «всё». Это свидетельствует о законченности целого, которое являет собой книга,

¹¹ Так, Беляевская в «Сказке о Змее» ограничивается только сообщением о том, что существует Змей со своей семьей и о наложенной на них «острастке». Подобным образом разворачивается «сказка» «Клад»: сначала сообщается о заклятом кладе, потом о его «расколдовывании» и приходе Весны (олицетворенного и таким образом лишнего протяженности *времени* года). Из общего течения времени у обеих поэтесс «выхватываются» только отдельные фрагменты, и упор (особенно у Беляевской) делается на пространственное передвижение (путь).

¹² Примечательно, что Соловьева несколькими годами ранее сделала перевод французского эпоса о лисе Ренаре – «Жизнь Хитролиса».

поэтому ее правомерно рассматривать как единый текст. Мифологическое представление о цикличности времени наиболее устойчиво и доступно ребенку (мышление которого мифологично). Вероятно, именно поэтому в основу композиции книги заложен временной цикл. Однако в отдельных стихотворениях заметны попытки автора вырваться из циклического круговорота профанного времени – в вечность («Елка и осина», «Как бесенок попал на елку»). Важно и то, что год у Соловьевой, в соответствии с христианской традицией, начинается с зимы.

Миф Соловьевой основан на христианских представлениях, хотя далеко не ортодоксальных. Помимо циклического времени для него важна и мифологема мирового дерева – в данном случае елки. У елок Соловьевой можно выявить по крайней мере два яруса: корни – дом различных существ, вплоть до бесенят, и верхушка, которая представляет собой крест. Верхушку можно однозначно трактовать как знак высшего, духовного смысла елки, ее «божественной» принадлежности. Корни же связаны с землей и ее существами. Само дерево объединяет эти два уровня. Подобным образом и лес, где растут елки, – это место обитания земных существ, где царят земные стихии (например, в поэме «Как бесенок попал на елку»: «*В дремучем лесу, что гудит и шумит, / Как ропоты моря далекого*» [70, с. 7]). Но одновременно это место, отмеченное елочными крестами и потому «святое».

Книгу «Елка» открывает одноименное стихотворение, которое с полным правом можно отнести к жанру «календарных»: оно посвящено празднику Рождества Христова. Своеобразие этого стихотворения особенно заметно в сравнении со стихотворениями, также посвященными «елочной» тематике и написанными в тот же период другими авторами. Например, в раннем стихотворении О. Беляевской «Елка» (1890) новогоднее убранство и шумный чужой дом для елочки – «*грустная неволя*» и «*горе тяжелое*» [66, с. 365]. В стихотворении Р. Кудашевой «В лесу родилась елочка» (1903) елка – чудесная лесная гостья на детском празднике. Все религиозные реминисценции здесь остаются скрытыми или вообще отсутствуют. У Соловьевой, напротив, мистический смысл происходящего становится основным. Елка у нее – особенное дерево, вся жизнь которого имеет вполне определенные смысл и цель: «*Ты недаром выростала / В тихом сумраке лесном / И с молитвой поднимала / Ветви стройные крестом. / Строгой зеленью одета, / Свой наряд всегда храня, / С верой ты ждала рассвета / Уготованного дня*» [70, с. 5]. Крестовидная верхушка елки, таким образом, определяет ее предназначение – это молитва и ожидание сочельника, когда елку срубят. Насильственная смерть для нее наивысшее счастье: умирая, елочка прославляет «*в мир грядущего Христа*» [70, с. 6].

В контексте всей книги образ елки становится символическим. В стихотворной сказке «Елка и осина» параллель елки и Христа (оба – искупительные жертвы) получает эпическое расширение: елка, умирая, искупает «*невольный грех*» [70, с. 48] осины. Большую роль в этом произведении играет народная символика деревьев. Осина из-за ее

природных и «легендарных» особенностей у многих народов, в том числе славянских, считается проклятым деревом. Народно-христианская мифология объясняет это следующим образом: «во время крестного пути Христа осина не склонилась перед ним и не дрожала от жалости и сострадания <...>; прутья, которыми бичевали Христа, и крест, на котором его распяли, были осиновыми; на осине удавился Иуда» [189, с. 266], за что дерево и было наказано. В сказке Соловьевой дрожание осины – следствие «родового проклятия»: «- *Я дрожу от печали и страха: / Род несчастный наш проклял Создатель. / Говорят, в час ночной на осине / Удавился Иуда-предатель*» [70, с. 48]. Ель, сжалившись над соседкой, искупает ее «грех» в рождественские праздники, когда многим елкам выпадает счастье умереть «за Христа» [70, с. 48]. В последние свои минуты она молится за осину. В предсмертном сне елка видит, что они стоят в летнем лесу рядом, и осинка прощена: «*в вечности*» [70, с. 48] она уже не дрожит.

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

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

Религиозно-мифологическая подоснова художественной вселенной Соловьевой за пределами книги «Елка» раскрывается в детских

стихотворениях на евангельские сюжеты и в произведениях, посвященных церковным праздникам.

Наиболее сложное с точки зрения организации художественной вселенной стихотворение – «Благовещенье». Здесь парадоксальна сама ситуация: Дева Мария накануне Благовещенья читает в «Великой книге» о том, что еще не произошло: ангел («кто-то») еще только стоит на пороге. Сама героиня находится «вне времени», стараясь осмыслить происходящее с ней вне его течения («*Задумалась Дева Пречистая / Над тем, что будет скоро, что было*» [67, с. 229]). Описываемый момент выпадает из хода «земного» времени: «весна лучистая» остается за порогом, «весенний напев» – за «узким окном». Дева Мария отделена от всего мира и пространственно – она находится в «светлой храмине». Эпитет «светлый» тут (как и в поэзии Беляевской, Пожаровой, Бальмонта) сигнализирует об отношении определяемого им понятия к сфере божественного. Граница между «храминой» и остальным миром обозначена четко. Во-первых, это окно – «узкое», ограничивающее сообщение между «мирами» внутри и вне, в том числе для ветра, и поэтому «занавес алый»¹³ в начале произведения неподвижен. Во-вторых, это порог, на котором стоит архангел, готовый возвестить о будущем чуде (о котором Дева Мария только что прочитала).

Впрочем, размежевание между «храминой» Марии (соотносящейся с божественным миром) и всем остальным миром (земным) не абсолютно. Весна на улице, возрождение природы, безусловно, соотносится с вестью о грядущем рождении Бога; «*золото весеннего напева*» [67, с. 229], то есть солнечные лучи, также явление не целиком «тварной» природы: золото, золотое, так же как и свет, светлое у Соловьевой чаще всего атрибут божественного. Вход в «храмину» (кстати, находящуюся на земле) не закрыт для земных явлений: дверь открывает «*ветерком весна лучистая*» [67, с. 229]. Все это позволяет говорить если не о слиянии, то об активном взаимодействии «небесного» и земного миров, о максимальном сближении земного мира по своей природе с «небесным», что вполне соответствует духу готовящегося свершиться чуда.

Вообще, по Соловьевой, вся природа – «христианка» или мечтает стать таковой, и мир «божественный» также стремится к сближению с земным. Стихотворение «Свете Тихий» демонстрирует именно такое обоюдное стремление к слиянию двух различных природ. Существенную роль здесь играют образы, связанные с лучами, светом, пронизывающим все описываемое пространство. В первой строфе «*в сельском храме, простом и убогом*» [76, с. 695] совершается молитва; небесный свет озаряет икону и ризу внутри храма. Две последние строки строфы – уже взгляд на храм извне

¹³ В стихотворении значима и цветовая символика: золото соотносится с солнцем, божеством; белый может символизировать невинность, кроме того, у младосимволистов было распространено представление о белом как о соединении всех цветов спектра; алый можно соотносить со страстью, кровью, материнством; голубой – один из «божественной» пары цветов, символизирующих Софию («золото в лазури»). Голубой отсвет алого, таким образом, можно понимать как обозначение непорочности грядущего зачатия либо соединение «земного» и «божественного» смыслов предстоящего события.

(«*Меркнут окна, чуть рдеют главы*» [76, с. 695]). Далее изображается еще более масштабная картина: ангел «*сходит к земле с приветом, / Весь одетый вечерним светом*» [76, с. 695] и устанавливает связь между «небом» и «землей». Его молитва над пашней низводит на землю покой и одновременно предвещает единение «земного» мира с «божественным»: «...*Леса, долины, / Небо гаснет, но свет единый / Ждите завтра, молясь, с утра вы...*» [76, с. 695]. «Росы» и «травы» (порождения, безусловно, земли) также возносят молитву к Богу, повторяя строку из Всенощного бдения («*Свете Тихий Святыя Славы*» [76, с. 695]), которая в стихотворении Соловьевой является рефреном. Символическое сближение света вечернего солнца и Света духовного, «божественного», озаряющего «земной» мир, создает впечатление полной гармонии, почти свершившегося слияния «земли» и «неба», неизбежного в будущем и неявно присутствующего в настоящем.

Подобная картина «верующей» природы создана и в стихотворении «Светлый день». Душевная просветленность его лирического героя важна не сама по себе, а как следствие единения трех составляющих: героя, миров «земного» и «божественного». «Землю» связывает с «небом» «вешний звон»: «*Вешний звон, как весть Господня, / Плыл с небес и до земли*» [77, с. 334]. Лирический герой кричит всему миру: «Христос воскрес!», и земной мир отвечает, как истинный христианин: «Воскрес!».

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

Обращает на себя внимание постоянство некоторых метафор и эпитетов для описания явлений «иногo» мира. Образы, связанные с семантикой света, практически всегда не соответствуют зрительному восприятию, а являются символами «небесного» мира; подобное значение имеют и слова «золото», «золотой». Лучи и колокольный звон (часто в конгломерате) исполняют функцию связи между «землей» и «небом», в полном соответствии с мифопоэтическими символистскими принципами. Эти понятия и образы, наряду с образом-символом елки, в мифологической картине мира Соловьевой оформляют «небесный» ярус, по подобию которого стремится существовать и «земной».

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

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

1. Запись народных сказок.
2. Обработка, адаптация фольклорных записей сказок <...>.
3. Авторский пересказ <...>.
4. Авторская сказка (в ней создана своя собственная внутренняя форма, фольклорное используется с иной, художественно оригинальной семантикой <...>).
5. Стилизация и пародия (это путь от литературной реальности навстречу фольклорному образцу с разной художественно-педагогической задачей) <...>.
6. Собственно литературная сказка» [149, с. 72].

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

«Небесная избушка» – на первый взгляд, контаминация нескольких сказочных сюжетов, мотивов и образов. Здесь обнаруживаются сюжетные элементы русских сказок «Крошечка-Хаврошечка» / «Буренушка» и т.п., «Петух и жерновцы»; распространенные в фольклоре и насыщенные мифологическими смыслами образы козы, горошинки; наконец, мифологема дома: своего – и чужого, «иномирного». Однако сказочные мотивы у Соловьевой переосмыслены и перегруппированы. Соответственно изменяется и «мораль» сказки. Во всех упомянутых народных сказках прославляется трудолюбие и скромность либо содержатся отголоски тотемных мифов; преодоление границ между мирами здесь – один из необходимых этапов пути героя. В «Небесной избушке» Соловьевой финал, неожиданный и даже абсурдный (после всех пережитых приключений герои вдруг «упали и пропали»), демонстрирует полный разрыв между земным и сказочным «небесным» миром. Единственное, что с необходимостью следует

из сказки, – недопустимость нарушать запрет на вторжение в иной мир. Мы видим в этом «возвращение» к более ранней, чем символистская, неоромантической модели мира, для которой не характерно представление о возможности поглощения земного мира «иной», идеальной реальностью. В том же духе романтической сказки написан еще ряд произведений Соловьевой. Так, в стихотворении «В лунной тишине» герой-повествователь без тени сомнения описывает мышку ростом с «приготовишку» (то есть ребенка лет семи – это обозначено как *чудо*), которая по ночам играет менуэты на давно молчащем «пьянино». Повествователь, однажды спугнув мышку, решает впредь в таких случаях оставаться незамеченным: ведь он находит в «мышьиной музыке» утешение. Примечательно, что герой никак не пытается объяснить странное явление и безоговорочно верит в реальность происходящего. Знаменательно и время, в которое у Соловьевой наиболее часто случаются чудеса, – ночь (как и у многих романтиков).

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

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

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

На основе пространственных образов, связанных с лесом (для кроликов – «домом»), воспроизводится целый мир семейных взаимоотношений. Это

вполне соответствует детской психологии: дом, семья и взаимоотношения в семье создают «предпосылки для развития внутренних психических структур» [161, с. 43] ребенка. При этом «для ребенка, особенно маленького, жизненно важно чувствовать незыблемость и надежную прочность домашнего мира» [161, с. 43].

Семья и дом важны и для другой поэмы-сказки Соловьевой – «Куклин дом». Здесь проблема переносится в игровой план: куклы «не желают» убирать в своем игрушечном доме, и им «на помощь» приходит дружная мышиная семейка. Люди, сначала «недооценившие» мышиную помощь (интересен их метод борьбы с мышами: для охраны кукольного дома от нежелательных посетителей поставлен игрушечный городской), позже стараются их всячески отблагодарить. Даже старая няня, которую мыши раздражали, приходит к выводу, что *«Мышь ведь тоже Божий зверь»* [71, с. 73], и воцаряется всеобщее счастье.

Художественный мир поэмы «Куклин дом» (так же, как и «Приключений Кроли») строится по законам литературной сказки: животные «очеловечиваются», обретают дар речи, имена, кодекс чести, «не зверский» уклад жизни и т.п. Предметом обыгрывания становится несоответствие взглядов людей, мышей и кукол. Так, куклы всеми героями оцениваются по своему: мышами – с «мышьиной» точки зрения (характерна реплика мыши, разозленной беспорядком в куклином доме, в адрес кукол-нерях: *«Пусть вас съест голодный кот!»* [71, с. 26]); людьми – с человеческой. Сами куклы остаются безмолвными и бездеятельными до финального момента, когда игрушечный городской, выйдя в отставку, открывает лавочку, и куклы начинают ходить туда за покупками. Вероятно, это «преображение» кукол (до которого их характеристики полностью соответствовали их природе) – наибольшее чудо во всей поэме. Однако оно не вполне «чудесно» для ребенка, ведь для него все куклы – живые.

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

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

пустыня озарилась, / И долго там питала человека. / Возьмите голову вы прочь – / Я стану женщиной, чья дочь / Прославлена от века и до века» [74, с. 10]. С не меньшей легкостью в одной шараде совмещаются евангельские мотивы и описание вполне обыденных вещей и существ: *«Светлое чудо свершилось / В моем начале. / Окончанье из дерева родилось, / Вы в постройке его встречали. / А все – лишено свободы / И, за милость природы одну, / Проводит долгие годы, / Других пленяя, в плену. (Кана-рейка)»* [79, с. 355]. Естественно, в церковной традиции о превращении манны в Анну или соединении Каны с рейкой не могло быть и речи.

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

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

Наличие в поэзии Соловьевой мощного мифотворческого начала и одновременно серьезного игрового пласта, можно считать, соответствует двум основным тенденциям, проявившимся в русской детской поэзии начала XX века. Мифотворческие устремления мы связываем с общемодернистскими поэтическими и эстетическими принципами; игровое начало (которое среди поэтов «Тропинки» в такой степени проявилось

только у Соловьевой) получит развитие позже, особенно в детской поэзии Чуковского, Маяковского, Маршака, которые, осознанно или неосознанно, оставались связанными с поэтической культурой Серебряного века.

В контексте младосимволистской эстетики находится и детская поэзия А. Блока¹⁴, хотя ее правомерно рассматривать в более широком литературном контексте. Начало «детского» (в буквальном смысле) творчества поэта относится к его раннему возрасту, что связано с сильнейшими культурными традициями его семьи: известно, что бабушка Блока Е.Г. Бекетова и мать А.А. Кублицкая-Пиоттух были не чужды литературной деятельности, пробовали писать и детские произведения. Они наряду с другими членами семьи принимали деятельное участие в рукописных изданиях юного А. Блока (первые из них относятся к 1888 – 1890 годам, а с 1894 по январь 1897 года Блок издавал вполне «солидный» рукописный журнал «Вестник»¹⁵).

Блок интересовался вопросами воспитания, детской литературы и сам вынашивал планы об издании детской книги, которые реализовались в 1913 году, когда вышли сразу два его детских сборника. В книге «Круглый год»¹⁶ (1913) значительное место занимают стихотворения о природе, основанные на фольклорных образах либо на литературно-мифологических представлениях, берущих исток в литературе романтизма (не случайно одному из стихотворений книги, «Я стремлюсь к роскошной воле...», предпослан эпиграф из «Песни» В. Жуковского¹⁷). Исследователи, однако, отмечают иное, чем у Жуковского, осмысление заданной в стихотворении темы. Сорвать чудесный цветок лирическому герою Жуковского не

¹⁴ Проблема изучения детских стихотворений Блока была поставлена еще в 1940 году в журнале «Детская литература», где появились сразу две статьи на эту тему. Первая из них – «Блок и детская литература» Н. Павлович представляет собой попытку вывести из тени забвения «лицо Блока – детского писателя» [164, с. 74] и проанализировать две детские книги поэта, изданные в 1913 году, – «Круглый год» и «Сказки. Стихи для детей». Статья не свободна от идеологических натяжек, и в круг рассмотрения вошли далеко не все стихотворения (автор статьи отдает предпочтение наиболее «реалистическим»). Отмечается, что некоторые стихотворения детских сборников расходятся с каноническими текстами, напечатанных во «взрослых» изданиях. Н. Павлович объясняет это необходимостью упростить тексты, слишком сложные для маленьких читателей («Круглый год» был адресован детям младшего возраста, а «Сказки» – среднего). Статья Р.Корсакова «Стихи А. Блока для детей» касается в основном вопросов текстологии. Изменения первоначальных текстов Блока и содержания его книг здесь объясняются редакторскими и издательскими правками, которые нашли отражение в переписке Блока с издателями И.Д. Сытиным и В.А. Тернавцевым. В статье приводится и первоначальный список стихотворений, предназначенных Блоком для детских книг, который был шире, чем окончательный вариант, и оказался сокращенным не по инициативе писателя. Таким образом, детскую поэзию Блока никак нельзя назвать забытой. Однако вопрос о художественном методе и об особенностях поэтики этих произведений до сих пор остается нерешенным, а современные литературоведы продолжают повторять некоторые явно ошибочные суждения советских предшественников. Весьма сомнительным, например, представляется, что стихотворения, отобранные Блоком для детских изданий, «все <...> отличаются спокойствием чувств, реализмом описаний» [86, с. 202] и что в них «нет ничего символического» [86, с. 203]. Это входит в явное противоречие с распространенным и справедливым утверждением, что стихотворения, отобранные Блоком для детских изданий, тесно связаны с основным корпусом его произведений и адекватно отражают особенности творческого пути поэта.

¹⁵ Подробнее см.: [107].

¹⁶ Большинство стихотворений книги написано специально для детей.

¹⁷ Связь творчества В. Жуковского с поэзией английского и немецкого романтизма очевидна; общеизвестно и влияние немецкого романтизма на младосимволистов.

позволяет Рок; у Блока эта проблема разрешается оптимистически: «Я увидел – и сорву!» [66, с. 488]. Это связано, вероятно, со свойственной младосимволистам ориентацией на познание «иноного» мира, на активную деятельность ради единения земного и «иноного» миров посредством искусства.

Для Блока, в отличие от П. Соловьевой, мир «иной» не связывается с христианским вероучением. Если Вяч. Иванов видел идеал искусства в его единении с религией и служение ему понимал как «послушание», «“внутренний канон”, подчинение божественной идее» [185, с. 63], то для А. Блока «послушание» составляло «изучение мира, самоуглубление, “пристальность взгляда”» [185, с. 63].

В книге «Круглый год» картина мира гармоничностью сходна с художественным космосом П. Соловьевой. Однако религиозный пласт представлений здесь значительно редуцирован. Основа картины мира в книге – символистское двоемирие (в его «мифопоэтическом», по Ханзену-Лёве, варианте) и народное творчество.

Мир «иной» в книге «Круглый год» близок, достижим, и его присутствие ощущается постоянно. Но даже церковные праздники оказываются привлекательными прежде всего с точки зрения их «земной» реализации – как необычные радостные события. Так, в стихотворении «Вербочки» главным является не религиозный смысл вербного воскресенья, а радость маленькой героини от наступления весны и праздника¹⁸. Радующийся ребенок оказывается и в центре стихотворения «Рождество».

В книге «Круглый год» представлены лирические стихотворения, отмеченные младосимволистской символикой, и стихотворения, связанные с фольклором и народно-мифологическим мировидением. В стихотворениях первой группы преобладает вдохновенное стремление лирического героя-поэта «к прекрасной воле», «к роскошной стороне» [66, с. 487], которая может расцениваться и как мир «иной» (трансценденция), и как мир фантазии. Его представителями оказываются «молодой народившийся Бог» [18, с. 24] («Дышит утро в окошко твое...»), неведомая «Ты», обладающая «источником света» («Блудящий огонь»)¹⁹, «непомерный звон неуследимый» [66, с. 490] («Осенняя радость»). Дихотомия земного и «иноного» миров дополняется противопоставлением ночи (оцениваемой негативно: «Непонятная тревога / Под луной царит» [66, с. 488]) и дня – солнечного и полного жизни.

Стихотворения, связанные со сказочным и игровым фольклором, передают несколько условную идиллическую картину мира. В некоторых из них («Зайчик», «Ворона») смена времен года представлена «через ощущения и даже переживания зверей» [175, с. 74]. Однако следует помнить, что и зайчик, и ворона, персонажи, часто выступающие как герои сказок и

¹⁸ Это один из редких случаев, когда героем символистского детского стихотворения становится ребенок.

¹⁹ Интересно, что большая часть таких стихотворений, созданных в 1898-1901 годах, собрана в разделе «Лето».

народных детских песенок, заключают в себе огромный мифологический и игровой потенциал. Подобным образом, в стихотворении «Ветхая избушка» снежный дом, который тает весной, имеет известное сказочное соответствие.

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

Композиция книги «Круглый год», как следует уже из названия, построена в соответствии с годичным временным циклом. Здесь реализуется оптимистический вариант «вечного возвращения», и круг выражает «идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства» [191, с. 18]. Мы уже отмечали характерное для младосимволистов представление о подобии эволюции индивидуального и коллективного сознания. Книга «Круглый год», адресованная маленьким детям, вероятно, соответствует начальной ее ступени.

Книга «Сказки. Стихи для детей» (1913), адресованная детям среднего возраста, соотносится с более поздним этапом осмысления человеком (и обществом, и индивидуумом) мира. Здесь собраны произведения, писавшиеся не специально для детей и только местами переработанные. Картина мира, отраженная в них, усложняется; далеко не последнюю роль в сборнике играет социальная тематика, «сказочная» перелицовка политических событий («Сказка о петухе и старушке»). Блок почти не делает скидок на возраст юных читателей, предлагая им практически в полном объеме противоречивую и сложную картину мира, выраженную в сказочно-мифологической форме.

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

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

Базовой для всех символистов является двоимирная модель, оппозиция земного / «природного» мира и мира трансцендентного / «божественного». Однако в отличие от «взрослой» поэзии (особенно раннего символизма), земной мир никогда не обесценивается. Кроме того, часто он дополняется

сказочно-фантастической «параллелью», составляющей особый сказочный «иномир» в рамках мира земного. При его создании нередко задействуются фольклорные образы и сюжеты.

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

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

Еще одна особенность детской поэзии символизма – практически полное *отсутствие* в ней изображения *города*, при том что во «взрослых» стихотворениях тех же поэтов городская тематика занимает подчас значительное место. Эту странность заметил еще К. Чуковский, удивлявшийся, что «даже Александр Блок, даже Вяч. Иванов, даже Андрей Белый – эти городские поэты, порожденные городом и для города, говорят о белочках, об оврагах, о теплом весеннем ветре <...>, совершенно забывая, что у большинства из нас первые впечатления: крыши, трубы и городовые» [201, с. 37]. На наш взгляд, отсутствие города в детской поэзии символистов мотивировано и взрослым читателем должно восприниматься как значимое отсутствие, «нулевая позиция». Во «взрослой» поэзии символистов всех школ город получает отрицательную оценку, заключая в себе все наихудшие свойства цивилизации. В творчестве ранних символистов (Брюсова, Бальмонта, Сологуба и др.) существование городского человека связывается с состоянием одиночества, отчужденности, «замкнутости». В творчестве младосимволистов город выступает как средоточие «страшного мира», с ним связываются мотивы социальной несправедливости, бытовой и душевной неустроенности человека (у Блока «Фабрика», «Сытые» и др.; детская тема и тема города трагически переплетаются в его стихотворении «Из газет»).

Город оказывается несовместимым с контекстом мира детства, который существует как бы «до» появления города. С другой стороны, почти полное отсутствие²⁰ городских образов в детской поэзии символизма

²⁰ Исключения редки и незначительны. Например, игрушечный городовой в поэме П. Соловьевой «Куклин дом».

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

Своеобразна и манера общения поэтов-символистов с юными адресатами. Чаще всего им предлагается готовое, довольно абстрактное построение, плод убеждений и фантазии взрослого поэта; ребенку же отводится пассивная роль «зрителя», «наблюдателя». Характерно, что ребенок очень редко оказывается лирическим героем²¹, нечасто дети входят и в число центральных персонажей, что ограничивает важную для детей-читателей возможность отождествить себя с главным героем²². Мы связываем это со стремлением символистов к созданию целостного мироописания со своим комплексом философских идей. Соответственно, писателей-символистов привлекали в основном не «частности» детского мировосприятия, а возможность создания собственной целостной мифологической картины мира, в которую посвящается читатель-ребенок. При этом уважение к детям, существам «божественным», позволяло не упрощать диалог с ними. Для взрослого же этот диалог оказывался возвращением к собственному «божественному» состоянию целостности, «весны» и естественного мифотворчества.

²¹ Немногие исключения – «Вербочки» А. Блока, «Больной мальчик» П. Соловьевой.

²² Здесь исключение составляют поэмы П. Соловьевой, где действуют дети – и человеческие, и «животные», и даже «бесовские»; возможно самоотождествление ребенка и с Феей Бальмонта.

Глава 3. ПОСТСИМВОЛИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Литература постсимволизма была далеко не однородной, на что указывают многие исследователи. Она представляла собой «конгломерат» «художественных фактов, которые, кажется, не поддаются единому системному охвату» [182, с. 101], однако «обладала скрытым структурным каркасом» [182, с. 101].

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

В связи с этим у литературоведов получила распространение точка зрения о характерности для постсимволизма «монистического взгляда на реальность» [182, с. 103]. Это представляется не совсем верным. В акмеистическом манифесте «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев не отрицает существования «непознаваемого», а только говорит о бесплодности попыток его познать. Характерны и формулировки эгофутуристских манифестов («Человек – дробь Бога», «рождение – отдробление от вечности» и т.п. [63, с. 629]), в которых явно зафиксирован дуализм миропонимания. Лингвистические и формально-поэтические теории кубофутуристов также вряд ли могут быть истолкованы как монистические: «лингвистическая» реальность у них подчас противопоставлялась предметному миру (налицо связь их манифестов со взглядами А. Потебни: «мы считаем слово творцом мифа; слово, умирая, рождает миф и наоборот» [63, с. 620]).

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

Прежде всего отходит в тень наиболее значимая для символизма оппозиция – мира земного и мира «иног». В манифесте Н. Гумилева ее сменяет новая оппозиция – *бытия* и *небытия*: «для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братья» [41, с. 459].

В определенном смысле символистскую и постсимволистскую картины мира можно соотнести соответственно с религиозной (христианской) и

(ранне)мифологической моделями мира. В первом случае налицо резкое размежевание «тварного» и «нетварного» миров, стремящихся к соединению в будущем. Отсюда и развитая метафизика, и наличие эсхатологического учения, и подчеркнутый дуализм земного и «иноного» миров. Снятие этой оппозиции без божественной санкции невозможно. Для мифологической модели, основанной на принципе манифестационизма, земное является материальным проявлением «иноного», неотделимым от него. Граница между земным и «иным» мирами здесь гораздо более проницаема, ее преодоление доступно человеку – в частности, посредством магии, связанной с силой слова. Не удивительно и изменение функции слова у постсимволистов: из «намёка» на иную реальность оно превращается в действенный инструмент преобразования мира – как земного, так и «иноного», в «магический» инструмент.

Соответственно изменяется и характер проявления двоемирия в художественных текстах: для символистов оппозиция земного и «иноного» миров непреложна, с каждым из них связан свой ряд образов, оценочных суждений и т.п. Обращение акмеистов к миру «вещей» (и футуристов – к материи слова), которое, казалось бы, действительно дает основание предполагать монистичность изображаемого мира, мы склонны рассматривать в аспекте манифестационизма: изображенная «вещь» несет в себе и частицу «иноного»; в таком случае проявления двоемирия в творчестве поэтов-постсимволистов перестают выглядеть противоречием.

Немаловажной является и «новая» оппозиция *культурного* и *стихийного*. Акмеистам свойственна «углубленность в культурный мир образов и значений» [133, с. 88], повлиявшая и на особенности их поэтики, где «символистский принцип соответствий и аналогий заменяется принципом культурных ассоциаций» и в собственный текст вовлекаются многочисленные культурно значимые цитаты [133, с. 88]¹. Более того, акмеистическая программа «поощряла художественный захват таких блоков реальных событий, которые были осознаны как расположенные за чертой культуры» [182, с. 153], способствуя таким образом включению предметов и явлений мира в контекст искусства. По мнению И.П. Смирнова, акмеисты, «видя в знаке независимый аналог фактической реальности, <...> надеялись обнаружить законы семиотического мира, изоморфные законам естественной среды» [182, с. 154]. Вероятно, одним из таких законов стало стремление к установлению «“живого равновесия” между “небесным” и “земным”» [137, с. 77], которое понималось как присущее миру и должно было достигаться в поэзии. С этой точки зрения важна и сосредоточенность футуристов прежде всего на формальных аспектах слова, текста, которые рассматривались как первичные по отношению к обозначаемым ими

¹ Впрочем, «в противовес футуристически настроенным поэтам, у акмеистов цитация чужих стихов скрыта, цитаты заполняются новыми окказиональными смыслами, текст ориентирован на другие тексты так, чтобы замыкать их значения в собственной структуре» [182, с. 152]. О таком же цитировании можно говорить не только относительно поэзии, но и в отношении любых текстов искусства.

предметам. И у акмеистов, и у футуристов налицо противопоставление *знаковой* реальности – *неозначенной* с явным предпочтением первой.

В ряду художественных тенденций, активизировавшихся в 1910-х годах, необходимо упомянуть и интерес к примитиву (творчеству поэтов / художников-«непрофессионалов» [104, с. 85]): к творчеству и мышлению первобытного человека (и «диких» народов), детскому сознанию и его «продуктам», фольклору (особенно современному). В результате «профессиональные» писатели начинают прибегать к «сознательной имитации» наивной словесности [104, с. 82], и *примитивизм* становится одним из заметных признаков русской постсимволистской литературы. Его примеры многочисленны и у футуристов, и у акмеистов (например, пьеса Н. Гумилева «Охота на носорога», где имитируется мышление и речь первобытных людей², интерес кубофутуристов к детскому творчеству и попытки его имитации и др.). Примитивизм нашел проявление и в детской поэзии постсимволизма – прежде всего в попытках взрослых поэтов в буквальном смысле «вспомнить детство», вообразить себя ровесниками потенциальных читателей и мыслить в их категориях. В связи с этим одним из важнейших начал постсимволистской детской поэзии становится *игра*.

Игровое начало было немаловажным и для «взрослой» литературы постсимволизма – особенно футуристов. На экстралитературном уровне оно реализовалась в футуристическом *жизнетворчестве* – в отличие от символистского, не мистическом, а чисто игровом, со значительным компонентом театрализации. Непосредственно в литературном творчестве игровое начало проявилось на жанровом, тематическом, структурном уровнях произведений (многочисленные «пародии, бурлески, каламбуры» [182, с. 131]; в области выразительных средств – «в разнообразных нарушениях логики здравого смысла» [182, с. 131]).

Детская поэзия постсимволизма, вобравшая в себя многие тенденции общего литературного процесса, трудно поддается членению по литературным школам. Футуристы в рассматриваемый период практически не писали для детей (исключение составляют разве что несколько стихотворений В. Каменского), и игровое начало явственно проявилось в детской поэзии акмеистов и участников Первого «Цеха поэтов». Достаточно яркое и при этом очень своеобразное выражение в детской поэзии постсимволизма нашли мировоззренческие и семиотические положения акмеистов («вещность» художественной ткани, включенность изображаемого в культурный контекст).

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

Сергей Городецкий уже к 1917 году был автором двух детских книжек и ряда журнальных публикаций, не только количественно, но и качественно

² Подробнее о влиянии примитива на творчество Гумилева см.: [100].

значительных для развития детской поэзии Серебряного века³. Городецкий – поэт, которого достаточно уверенно можно причислить к постсимволистской генерации. Уже его первый сборник «Ярь» рассматривается как переходный от символизма к постсимволизму⁴. Последующее творческое развитие поэта связано с акмеизмом⁵. Его поэзия для детей, достаточно разнообразная, отражает многие тенденции, проявившиеся в детской литературе постсимволизма вообще и может даже служить своего рода эталоном детской поэзии постсимволизма.

В общих чертах картина мира в детской поэзии Городецкого соответствует программным положениям акмеизма.

Двоемирное «вертикальное» структурирование вселенной в его детских стихотворениях не эксплицируется, в них безусловно преобладает предметная реальность. В этом смысле особенно показательны образы пути, которые у символистов часто понимались как каналы связи между земным и «иным» мирами. У Городецкого практически всегда имеются в виду «земные пути», обеспечивающие сообщение между различными пространственными точками земного мира. Так, в стихотворении «Тропинка» ценность тропинки, «защемленной» Лесом, определяется тем, что *«По два раза каждый день / Детвора из деревень / За водой тут ходит»* [27, с. 33]. Идея человека как того, кто создает и обновляет «земные пути», четко выражена в стихотворении «Первопуток»: здесь обновление летней тропинки, засыпанной снегом, выглядит как явная заслуга героя. Примечательно и сопряжение временных планов (прошлого и настоящего, лета и зимы), связываемых между собой сходной деятельностью человека по «окультуриванию» (в широком смысле) природы. Несколько в ином ракурсе пространственная и временная модели предстают в стихотворении «На юге». Здесь различное географическое расположение регионов обуславливает различие в них временных циклов. «Дети юга» сообщают: *«Мы в зимнем круге / Лишь на минутку. / Весна до Лета, / За нею Лето. / Глядишь – Зимето / Уж места нету»* [27, с. 26]. Таким образом, устанавливается существенное для детской литературы постсимволизма соотношение «своя страна» – «дальние страны». «Горизонтальному» членению пространства соответствует и разделение «леса» и «города» в поэме С. Городецкого «Чертяка в гимназии».

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

³ Примечателен отзыв К. Чуковского о книге С. Городецкого «Ия»: это «для каждого ребенка сокровище, -- она так оригинальна и грациозна» [201, с. 35].

⁴ Например, в работе Л.В. Павловой «Парадигмы 1907 года: “Ярь” С. Городецкого и “Эрос” Вяч. Иванова» (Смоленск, 1994).

⁵ Несмотря на некоторые сомнения исследователей, вызванные, видимо, высказываниями А. Ахматовой, Городецкий «был одним из основателей акмеизма, причем современниками он зачастую воспринимался как “главный” акмеист» [137, с. 11].

проникновение в мир «иной», ни как «чудесное» измерение земного мира. Она трактуется как культурное явление – повествовательный фольклорный жанр, выполняющий по преимуществу развлекательную функцию. Этим объясняются многочисленные случаи нарушения коммуникации между рассказчиком сказок и маленьким слушателем / читателем. Так происходит в стихотворении «Зимняя колыбельная», где рассказывание сказок прерывается реальным засыпанием рассказчика и слушателя. В стихотворении «Аист» и ребенка, и рассказчика отвлекает от сказки «*про Бабу-Ягу / Костяную ногу*» [27, с. 24] появление на крыше аиста. В стихотворении «Сын рыбака» предпочтение реальности сказке эксплицируется: «– *А не хочешь сказку, Птицу-Синеглазку, / Как слепил гнездо ей Ангел высоко? / – Лучше правду мама. За морями что же? / Долго будет папа плавать по морям?*» [27, с. 36]. В стихотворении «Горный ангел», где взрослый-повествователь пытается описывать окружающее в «сказочных» категориях, девочка высказывает сомнения, вполне созвучные программным выступлениям Н. Гумилева: «*Людям Божий мир невидим <...> Мы ведь ангелов не видим, / Как его ты подглядел?*» [27, с. 37], а завершается стихотворение нарочитым снижением ангельских мотивов, которое опять же совершает девочка: «*Мне пора свой ужин кушать, / Как бы Ангел твой не съел!*» [27, с. 37]. Впрочем, пренебрежение к чудесам С. Городецкий не поощряет, а, скорее, рассматривает как случай культурной невменяемости. В стихотворении «Краснолесье» Лес осаживает девочку, упорно не желающую видеть в грибе дом старушки, а в муравейнике – «коровью голову»: «*Коль с ученою ты спесью, / Не гуляй по Краснолесью*» [27, с. 29]. В то же время сам Городецкий охотно рассказывает свои сказки, в основном заведомо нереальные развлекательные истории, хотя зачастую они содержат фольклорные и мифологические компоненты (таковы «Проводы Солнца», «Неулыба» с продолжением «Откуда сласти», «Кот» и «Именины кота», «Самая белая березка», «Колдун», «Доктор Козява», «Невидимочка», «Грибовница», «Дед Федул и Ваня-Воин» и др.).

Стихотворения-«сказки» С. Городецкого по природе разнородны. Некоторые основаны на народных источниках или построены по их образцу; многие имеют игровую природу, нередко комического характера. Иногда у С. Городецкого слово «сказка» приобретает расширительное значение: под сказкой разумеется описание нереального места или ситуации при минимуме повествовательности. Например, «Лесная сказка» – описание быта Лешего. «Сказка», рассказываемая Черным котом в стихотворении «Зимняя ночь», сводится к описанию фантастического «ледяного холма» – обители Зимы. Таким образом, сказка у Городецкого становится не только повествованием о чудесном мире, но и обозначением описания любого из его фрагментов, картинок из заведомо «нереального» мира. О «нереальности» сказки Городецкого свидетельствуют и взаимоисключающие характеристики сказочного мира, который конструируется не как нечто единое, а представляет собой набор, «каталог» культурно значимых «нереальностей».

Например, в книге «Ау» предлагаются два (поставленных рядом) совершенно различных «сказочных» объяснения необычной для января теплой погоды. В стихотворении «Новый январь» она объясняется шалостями малютки-января, а в стихотворении «Теплая зима» – тем, что морозы, снега и метель не нашли себе на базаре необходимых инструментов (трещоток, ваты и метел соответственно). Оба объяснения явно шуточные, а образы, создаваемые в стихотворениях, имеют игровую природу (прежде всего – на основе реализации метафор: «трескучий мороз» и т.п.).

Лишь в редких случаях сказка (повествование о фантастических событиях) не отстраняется от реального мира: в ней присутствует элемент неопределенности, но реальность описанного не опровергается. Один из таких примеров – стихотворение «Лесная ведьма». Здесь подоплекой полуфантастической ситуации – встречи девочки Маши со страшной старухой, лесной ведьмой, – оказывается вполне реальное человеческое горе: «сто лет назад» (фантастическая деталь) под Новый год старуха потеряла в лесу дочь, на которую Маша очень похожа.

В детской поэзии С. Городецкого проявляется и свойственное акмеизму повышенное внимание к миру предметов, «вещному» окружению человека. Характерный пример – стихотворение «Кресло». Примечателен сам по себе предмет – старое «дедушкино» кресло, изображения на котором соотносятся с различными культурными контекстами: сказочными сюжетами («*На спинке деревянной / Два карлика сцепились*» [27, с. 13]), пасторальными миниатюрами («*А вышита прогулка – <...> Две дамы кавалеру / Кивают: погуляем / По садику, к примеру*» [27, с. 13]), геральдическими мотивами («*На ножках птичьи лапки, / У них змея в охапке*» [27, с. 13]). В то же время девочкой – героиней стихотворения кресло воспринимается как неживой предмет. В стихотворении это выражается через тактильные и вкусовые ощущения героини. Пример – ее рассуждения о собаках: «*Укусят – враки. / Засунешь палец – пыльно, / А вкус какой-то мыльный*» [27, с. 13]. Именно в разнообразии и необычности деталей, их функциональном несоответствии реальным прототипам заключается ценность кресла для маленькой героини.

Иногда в стихотворениях С. Городецкого предмет сам повествует о себе – как о своем внешнем виде, так и о своей истории. Так, в стихотворении «Плетень» от имени плетня излагается его печальная история, легко восстанавливаемая из его внешнего вида и местоположения (в финале: «*Лежу я, в землю вдавленный, / На мне солома*» [27, с. 25]).

Общей для всей детской поэзии постсимволизма является еще одна черта: лирическим (или главным) героем произведений часто становится ребенок. Показательна в этом смысле модель времени в книге С. Городецкого «Ия». Здесь композиционным принципом является годовой круг, как и во многих книгах символистов. Однако точкой отсчета этого круга становится 11 сентября – день именин девочки, которой посвящена книга, и «зацикленный» в книге год становится ее «личным» годом. Исходным при описании мира оказывается мировосприятие ребенка; наивная

картина мира восстанавливается как из характера суждений героев, так и из специфики их речи. В результате большое значение приобретает игра, становясь и предметом изображения, и жанрообразующим принципом, и организующим началом выразительных средств.

Городецкий часто использует игровые фольклорные жанры – считалка («Первый снег»), хоровод («Весенняя песенка»), загадка («Кто это?») и др. Однако особенно интересны его лингвистические эксперименты, характерные скорее не для акмеизма, для которого внешняя форма знака оставалась неприкосновенной, а для авангардных школ. Основанием для них служит детская речь, при этом ребенок выступает не как Адам, впервые называющий вещи, а как ученик, усваивающий уже готовую фонетическую и грамматическую структуру языка⁶. Эта игровая задача решается у Городецкого разнообразными способами. В «классическом», достойном книги К. Чуковского «От двух до пяти» ключе детское словотворчество изображено в стихотворении «Радуница» (имеющем типологические параллели в рассказах А. Ремизова «Богомолье», «Змей»). Маленький герой засыпает свою бабушку вопросами, пытаясь выяснить, где похоронен «пра-пра-пра-пра-дед» [27, с. 23]; в конце стихотворения, возвращаясь домой на лошадах, он задумывается над вопросом, «Кто такое Дарвалдай?» [27, с. 23] (имеется в виду колокольчик «дар Валдая»). Фонетическое несовершенство детского произношения обыгрывается в стихотворении «Новый январь» («Я моёзов не хосю!» [22, с. 18]). Эта фраза, вложенная в уста младенца-января, подчеркивает его «невзрослость». В стихотворении «Кот» моделируется изучение слов учеником-котом; здесь благодаря усложнению игровой структуры «детская» речь дополняется «кошачьей»: «Мяу-ко, мяу-са, / Мяу-мяу-колбаса» [27, с. 15].

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

Акмеистическая ирония, имитация детского мышления, а также включение в поэтический арсенал средств игровой поэтики обусловили в детской поэзии постсимволизма широкое распространение произведений с комическим пафосом. В особенности это касается обыгрывания различных культурных кодов, переосмысления фольклорных и литературных образов и ситуаций. Так, в поэме «Чертяка в гимназии» С. Городецкий попытался

⁶ Такой подход, представляющий из себя разновидность остранения, был свойствен в определенный период кубофутуристам.

поместить персонажей низшего языческого пантеона славян в условия «человеческого» официального учреждения. Таким образом, граница между земным и «иным» мирами оказалась разомкнутой: представитель «иногo» мира не только попадает в мир земной, но и имеет при этом вполне «земные» характеристики.

Строение картины мира в поэме определяет оппозиция *леса* и *города*, соответствующая более широкому противопоставлению природы и цивилизации. Лес – пространство свободы и многообразия: здесь находится место не только самым различным формам земной жизни, но и «мифическим» существам – чертям и т.п. Город – воплощение несвободы, насильственно установленного людьми порядка, впрочем, более внешнего, чем сущностного. Чертяке, чтобы проникнуть в городскую обстановку, приходится прежде всего изменить свой физический облик: подпилить рожки, спрятать копытца и хвост, избавиться от серного запаха.

Городской «порядок» в поэме Городецкого подвергается саркастическому осмеянию. Воплощением «порядка» становится гимназия: даваемые в ней знания оторваны от жизни и неинтересны, процесс учебы напоминает строевую подготовку, а воспитание сводится к поддержанию видимости порядка. Изображение учителей гимназии гротескно: это «одномерные» существа, для характеристики которых достаточно одной карикатурной черты; у большинства из них «говорящие» фамилии. Так, учитель физкультуры поручик Шпорин *«от природы <...> пришпорен / И сердит»* [37, № 7, с. 3] и только и делает, что «пришпоривает» учеников; лысый математик Цыфрин ставит отличные оценки только ученикам с аккуратными прическами; географ Тибрин имеет двусмысленную фамилию: помимо названия реки Тибр в ней звучит еще и просторечный глагол «тибрить». Наконец, словесник вообще не имеет фамилии, то есть не назван своим собственным *словом*.

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

Гимназия, ее преподаватели и лучшие ученики у Городецкого напоминают мир страшной сказки: в них все мертво, плоско, условно. Городецкий как бы «переворачивает» традиционные литературные

представления, согласно которым школа всегда была местом обретения знаний, наделенным самыми положительными характеристиками. Нетрадиционно «добрыми» выглядят в поэме представители «нечистой силы», оказавшиеся жертвами гимназических поядрков. Вывод, который делает Чертыка из всей своей учебы – «*Всякая наука / Мука или скука*» [37, № 4, с. 2] – выглядит вполне закономерным. Интересно, что оформлен он в виде песенки, то есть Чертыка предстает стихийным поэтом. «Бунт» против гимназической муштры под влиянием Чертыки поднимает и инспектор Петр Иванович Домовой, сущность которого соответствует его фамилии. Счастливая развязка поэмы – освобождение Чертыки и Домового из тисков города, возвращение героев в родную стихию.

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

Картина мира в поэзии С. Городецкого соотносится не только с народно-мифологическими представлениями; в его детском творчестве заметно стремление к синтезу различных способов мироописания. Здесь соседствуют элементы народно-поэтической (мифопоэтической), народно-христианской и научной картин мира, а кроме того, игровые «возможные миры».

Народной мифопоэтической картине мира соответствует тенденция к олицетворению временных образов (времен года, суток), небесных светил (Солнца и Месяца); стремление населить мир фольклорными или созданными по образцу фольклорных персонажами, такими как Дрема, Иван Царевич, дед Мороз; Неулыба, Грибовница, Невидимочка, дед Федул (персонификация ветра) и др. Особую группу персонажей составляют древнеславянские божества – Велес и Стрибог, представители части не осуществленной до конца реконструкции славянского языческого пантеона. Иногда С. Городецкий заимствует из народных верований целые фрагменты, например, магический «маршрут» заговоров: «*Выйди в лесок, / Повернись направо, / За пень, за колоду, / За стоячую воду. / Стоит бугорок, / На бугорке домок*» [66, с. 513] («Доктор Козява»).

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

дочка», также пасхальном, план «чудес» отсутствует. В центре – образ девочки-«сиротинушки», несущей «разговенье» на могилу своих родителей. Народно-религиозный фон здесь поддерживается социальным положением девочки: это сирота и странница, а сироты и странники, согласно народной традиции, возлюблены Богом. Кроме того, алый узелок в руках девочки в контексте поэзии С. Городецкого связан со стихией огня и солнца. Стихотворение «Святая сказка» не является календарным, однако и здесь отразились народно-религиозные представления. Главный герой стихотворения – «болезный» пастушонок, который проявляет несоразмерную возрасту смекалку и мудрость⁷. Ребенку удается сотворить чудо: найти поздней осенью зеленую веточку ивы для Божьей Матери. Она совершает ответное чудо: делает детей в деревне мальчика «*краше / Всех детей на всей земле / Необъятной нашей*» [27, с. 8]. От ортодоксального христианства такие представления, разумеется, очень далеки.

С. Городецкий вводит в детскую поэзию и элементы научной картины мира. Стихотворение «Ящерица» отражает некоторые биологические закономерности: здесь указывается на родство современной ящерицы с древними ящерами, делается попытка (био)логически объяснить причину их исчезновения («*Воздух стал другим. / Умерли чудовища: трудно было им*» [27, с. 35]). Герои стихотворения «Величание Брэма» – животные, которые благодарят Брэма за то, что он их описал, причем «верно» и при этом «никого не забыл». В стихотворении «Ковер-самолет» сказочные чудеса рассматриваются как праобразы новейших технических изобретений (ковер-самолет «предвосхищает» аэроплан), причем сказочные образы выступают как источник вдохновения изобретателей. Научные филологические методы С. Городецкий (филолог по образованию) пробует применить при реконструкции древнеславянского пантеона. Например, стихотворение «Широка и глубока...» он сопровождает научно-популярным комментарием, где делает попытку при помощи сравнительно-исторического метода восстановить облик и функции бога Велеса, соотнося его с древнегреческими солнечными божествами – Гелиосом и Аполлоном.

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

Синтез различных способов мироописания характерен и для детской поэзии еще одного акмеиста – Н. Гумилева⁸. Хотя количество его детских

⁷ Этот образ «мудрого» ребенка – не единственный в поэзии С. Городецкого, см., например, стихотворение «Христовая дочка», строку «*Знают звезды, знают дети*» [27, с. 16] из стихотворения «Зимняя колыбельная». Необходимо учитывать и многочисленные «пастушеские» отсылки в мифологии и, в частности, в христианстве.

⁸ Хотя «взрослое» творчество Н. Гумилева сегодня изучается достаточно активно, выводы о нем не лишены противоречий. Так, Ю.В. Зобнин считает поэта «рыцаря православия», в то время как С.Л. Слободнюк утверждает и доказывает, что Гумилев – сатанист.

поэтических произведений невелико, они являются уникальным примером акмеистического мифотворчества в детской поэзии. Н. Гумилев прибегает к синтезу различных мифологических систем, причем в обоих его поэтических произведениях, адресованных детям, присутствует «африканская» тема, и за основу мировидения берется точка зрения героев-африканцев. В необычном для «календарного» жанра стихотворении «Рождество в Абиссинии» (1911) черный слуга уговаривает белого господина не идти в сочельник на охоту: в ночь перед Рождеством звери придут «к небесной двери» [66, с. 568] радовать Христа. На это время между ними воцарится мир, и человек не должен на них охотиться. Такая трактовка рождественского праздника далека от ортодоксальной доктрины, более того, она становится частью «языческого» мифа: в представлении героя-африканца Христос, Светлый Бог белых людей, существует за «небесной дверью» вечно, и день Его рождения – это не столько даже явление Его на свет, событие Священной истории (о самом рождении Младенца слуга не говорит ни слова), сколько повторяющийся каждый год особый праздник единения земной природы и божественной: «*А когда, людьми незнаем, / В поле выйдет Светлый Бог, / Все с мычаньем, ревом, лаем / У его столбятся ног*» [66, с. 568].

Христианские представления не отторгаются гумилевскими героями-африканцами, а «накладываются» на их исконные верования (правда, следует помнить, что если Гумилев и использовал в своих произведениях элементы африканской мифологии, то переделывал их до неузнаваемости; еще более вероятно, что «африканский миф» – вымысел поэта).

Еще более сложную картину мира, основанную на нескольких мифологических конструкциях, мы находим в поэме «Мик»⁹ (1913 – 14, опубликована в 1918), где герои-африканцы соединяют свои мифологические представления с верованиями захвативших их земли европейцев. В контексте поэмы они соединяются в синтетический миф, охватывающий все мироздание. Здесь сопрягаются самые различные мифологические мотивы: идея пути и прохождения испытаний, которая встречается в мифологиях многих народов; нисхождение героя в царство мертвых вслед за умершим другом (мотив, который появляется уже в шумерском эпосе о Гильгамеше) и некоторые другие, в том числе связанные с христианской мифологией. Однако христианский пласт в «Мике» подчинен мифопоэтическому «африканскому» мировидению, основанному на одушевлении природы; характерен здесь и способ снятия оппозиции земного и «иного» миров в поэме: это всегда или магические действия человека или естественный способ «автоматического» достижения «запредельности» – смерть.

Сопологаемые в поэме «африканские» мифологические представления и «европейские», построенные на основе христианского мировоззрения, соответствуют этнической принадлежности двух главных героев –

⁹ Сближение поэмы Н. Гумилева «Мик» с поэмой М. Лермонтова «Мцыри», впервые сделанное Н. Оцупом на основе одинакового размера, которым написаны оба произведения, нам представляется сомнительным.

африканского мальчика Мика и Луи, десятилетнего сына французского консула.

Мик родился в лесу, где миропорядок поддерживается особым божеством – Духом Лесов: *«За всем следит он в тишине, / Верхов на огненном слоне: / Чтоб Аурарис носорог / Напасть на спящего не мог, / Чтоб бегемота Гумаре / Не окружили на заре, / И чтобы Азо крокодил / От озера не отходил»* [40, с. 63-64]. Связь земного и «иноного» «африканских» миров осуществляет загадочный *«зверь, чудовищный на взгляд, / С кошачьей мордой, а рогат»* [40, с. 66]. Интересно, что в земном мире европейцев вообще нет никаких «иномирных» существ, персонажи-европейцы не упоминают даже о Боге. И действия Луи, который отправляется с Миком и разумным павианом в лес, успешны только до тех пор, пока он имеет дело с европейцами. «Высшие силы», которые помогают Луи, – страх перед властью имущими и деньги. Оказавшись в африканском лесу, самоуверенный Луи терпит неудачу за неудачей и в конце концов погибает. Смерть Луи сложно назвать «героической» или «мученической» (именно так она трактуется некоторыми исследователями; см., например [171, с. 11]): она является следствием нарушения запрета, последней ошибкой, которую совершает Луи в своем путешествии. Мик, желая вновь увидеть друга, вынужден прибегнуть к магии и содействию «волшебных помощников» (Духа Лесов и рогатого зверя с кошачьей мордой). Он самостоятельно совершает путешествие в царство мертвых, которое оказывается также разделено по религиозно-этническому принципу.

В африканском царстве мертвых все напоминает мир живых, с той только разницей, что находятся здесь не люди, животные и предметы, а их тени: *«Там тени пальм и сикомор / Росли по склонам черных гор, / Где тени мертвых пастухов / Пасли издохнувших коров»* [40, с. 89]. Даже луна, которая светит над этим миром, – не привычное нам ночное светило, а *«мать ее, ясна, горда, / Доисторических времен, / Что умерла еще тогда, / Как мир наш не был сотворен»* [40, с. 89]. Земное циклическое время тут упразднено и заменено неподвижной «вечностью».

В африканском «мире ином» Мик не находит Луи. Рогатый зверь объясняет это так: *«Все белые – как колдуны, <sic!> / Все при рожденьи крещены, / Чтоб после смерти их Христос / К себе на небеса вознес»* [40, с. 90-91]. Таким образом, христианские «небеса» оказываются включенными в «африканский» миф, но как особый, отделенный от «африканского» иной мир, куда открыта дорога только европейцам и «колдунам» (это, кстати, делает «африканский миф» Гумилева открытой системой: таким же образом, как и рай европейцев, туда могут быть встроены «иные миры» любых других народов). Для установления связи с «европейским» «иным» миром Мик вновь должен прибегнуть к магическим действиям. Его помощником становится жаворонок – птица особая, поскольку *«Он чист, ему неведом грех, / И он летает выше всех»* [40, с. 91]. Чтобы жаворонок получил дар человеческой речи и мог сообщить об увиденном, Мик должен накормить его

волшебными зёрнами. Интересно происхождение этих зёрен. Рогатый зверь говорит: *«Их странен вид, / Они росли в мозгу моём»* [40, с. 91]. Кроме буквального понимания этого высказывания возможно его прочтение с точки зрения представлений (исключительно важных и для христианства) о мысли (слове) как творящей силе. Оказавшись посредником между «землей» и «раем», жаворонок совершает три полёта на небо, каждый раз поднимаясь всё выше. То, о чем он всякий раз рассказывает, возвращаясь, является своеобразной переработкой христианских мифологических воззрений.

Модель рая, выстроенная Гумилевым, в целом соответствует распространенному в христианской мифологии представлению о рае как о небесах, разделенных на концентрические сферы. Нижний уровень небес – «сфера Луны как граница между дольным миром тления и беспорядочного движения и горним миром нетления и размеренного шествия светил» [83, с. 365], а верхний – «огневое небо Эмпирея, объемлющее прочие сферы и руководящее их движением, как абсолютный верх космоса и предельное явление божественного присутствия» [83, с. 365]. Иерархической структуре небесных сфер (обозначенных, например, у Данте) соответствует иерархия девяти чинов ангельских, выстраиваемых разными христианскими авторами в различном порядке.

«Христианские» небеса в поэме «Мик» могут быть подразделены на три качественно различные сферы, в соответствии с отзывами жаворонка о каждом из его трех полетов. Первый круг небес, в котором побывал жаворонок, можно обозначить как «звездный сад», населенный райскими птицами, которые *«в закатных тучах гнезда вьют / И звезды мелкие клюют»* [40, с. 92]. Здесь же мы узнаем и о «седьмом небесном круге», *«Перед которым звездный сад / Черней, чем самый черный ад»* [40, с. 92], – вероятно, это высшая сфера. Второй полет жаворонок совершает *«за грань Божьего огня»* [40, с. 92] (в Эмпирей?). Там он встречает ангела, *«что пел / Про человеческий удел, / Алмазным панцирем звеня»* [40, с. 92]. Ангел сообщает, что Луи находится еще выше. Примечательно, что Гумилев, изображая ангела, воспользовался не византийской иконографией, в которой ангелы имели вид византийских вельмож, а западной, связанной с образом рыцарства. Наконец, третья сфера, «надзвездный круг», остается почти без характеристик, поскольку последний полет жаворонка оказывается для него смертельным: *«Такое видеть торжество / Там жаворонку довелось, / Что сердце слабое его / От радости разорвалось»* [40, с. 92 – 93].

Однако из предыдущего сообщения жаворонка мы узнаем, что Луи находится именно там и зачислен в рать «архистратига Михаила». В христианских мифологических представлениях архангел Михаил действительно часто предстает в воинственных ипостасях, например, как «предводитель небесного воинства в окончательной эсхатологической битве против сил зла» [146, с. 159] (в Апокалипсисе); согласно другим источникам, Михаил со своей ратью охраняет вход в небесный Иерусалим, пропуская туда праведников. В древнерусском искусстве Михаил также «считался

покровителем князей и ратной славы» [146, с. 160]. Посмертное нахождение в составе «святого воинства» можно считать оптимальным для Луи, который и при жизни *«все собирался воевать»* [40, с. 82] (знаменательно, что Й. Хейзинга признает войну одним из видов игровой деятельности), оставаясь при этом чистым безгрешным ребенком.

В поэме «Мик» представители африканского мифологического мира признают верования белых и их Бога и отводят им место в своём мироздании, отдавая мистические небеса в безраздельное владение европейцев, считая их для себя недоступными. Гумилев наделяет героев-африканцев своеобразной «всемирной отзывчивостью», не в пример европейцам, которые чаще всего выступают как завоеватели, способные только диктовать свои условия покоренным народам, нисколько не интересуясь их верованиями. Однако на «мифологическом» уровне это дает обратный эффект: «европейская» картина мира оказывается лишь частью «африканских» мифологических представлений и в их составе претерпевает значительные трансформации.

В авторском мифе Гумилева значительную роль играет «география», понятия которой оказываются скорее «не географическими, а мифологическими и культурологическими» [171, с. 4], своего рода вехами духовного пути поэта. Африку в этом контексте мы можем трактовать как колыбель древнейших культов и одновременно как носительницу «дионисийской» жизненной силы в ее наивысшей концентрации. При формальном наличии двоимирия в авторской мифологии Гумилева преобладает «горизонтальное» пространственное членение («Европа» – «Африка» в детской поэзии; во «взрослых» произведениях «мифологическая география» гораздо шире: сюда включены Индия, Китай, вообще арабский и буддийский Восток, а также Север, Скандинавия, связанные с друидическими мотивами).

3.2 Ребенок в художественном мироздании М. Моравской¹⁰

Исследовать детские стихотворения Моравской невозможно без их рассмотрения в контексте всего ее поэтического творчества.

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

¹⁰ Изучение творчества Марии Моравской в настоящее время только начинается. Факты биографии поэтессы попытался собрать и обобщить В.В. Попов (см. [166]), однако это оказалось нелегкой задачей; фрагмент образной системы Моравской, связанный с растениями, рассматривается в книге О.Кушлиной “Страстоцвет, или Петербургские подоконники”. Однако в целом явление поэзия Моравской пока не изучалась.

«взрослых» книжек Моравской – «На пристани» (1914) и «Золушка думает» (1915).

Страсть к путешествиям (сначала в мечтах, а потом и в реальности) вряд ли можно трактовать как прихоть изнеженной дамочки, желание поехать на юг, ближе к солнышку (именно так вслед за своей матерью охарактеризовал содержание первой книги Моравской Александр Блок). Это желание убежать скорее не от холодных мест, а от человеческого холода, возможно, от пошлости идущей по накатанной колее городской жизни. Перемена места устойчиво связывается Моравской с переменной обденного течения жизни, что часто оказывается невозможным – прежде всего психологически. В сборнике «На пристани» отчетливо противопоставлены холодного Петербурга (где туман, грязь, лед, лужи) и вполне реального, но недостижимого «юга», напоминания о котором обнаруживаются в петербургской предметной реальности: это растения – ветка жасмина, гиацинты из «магазина, ‘где цветы из Ниццы’» [47, с. 19], «чахлый кактус», бананы, фиалки и т.п.; экзотические географические названия («*Батавия, Чили, Гонолулу...*» [47, с. 9]); предметы, ассоциирующиеся с «югом» (марка из Судана, разноцветные ткани: «*Яркий атлас – солнечного цвета, / Шелк, ясно-синий, как небо и море*» [47, с. 37], старые сандалии и др.); поезда и пароходы и, соответственно, вокзалы и пристани. Кроме того, «зябкость» жительницы «севера» постоянно противопоставляется «южному» «огню». Оппозицию «севера» (серой реальности) и «юга» (мечты), впрочем, нельзя приравнивать к символистскому двоимирию. Разделение мира происходит «по горизонтали», и преодолеть границу между «севером» и «югом» физически легко. Однако и обольщение «югом» воспринимается героиней Моравской как заведомая «подделка»: «*Так по-книжному я думаю о южной природе, / Я не видела жарких стран...*» [47, с. 15] – признается она в стихотворении «Уехать». Стремление на «юг» для человека, затерянного в большом городе, оказывается жаждой преодолеть «вселенское» одиночество: «*Быть может, в стране далекой, / На чужбине, меня ожидают?*» [47, с. 48]. Однако и эта надежда призрачна: «*Я здесь чужая, буду там чужая*» [47, с. с. 49]. Образ Золушки (который во второй «взрослой» книге поэтессы акцентируется) также можно связать с темой одиночества, стремления к естественной природе. Это отметил и критик, давший отзыв на книгу: «по натуре своей не городская “Золушка” страдает в импрессионистской атмосфере городских чувств и переживаний» [143]. Однако с образом Золушки связан и другой момент, который сама Моравская обозначила как «ужас материнства». Здесь раскрывается специфика отношения «взрослой» Моравской (ибо этот мотив явно автобиографичен) к детям. «Ужас материнства» (так назван целый раздел в книге «Золушка думает») связан у героини Моравской с настоящей фобией беременности и, следовательно, ее антиэстетизацией (например, в стихотворении «Жестокое материнство»: «*У нее глаза, как небо, / И уродливый грузный живот*» [46, с.73]), а также с недопустимостью этого состояния для себя самой («*Такое кукольное мое*

тело, / А вы хотите, чтоб я имела / Настоящих детей!» [46, с. 74] – «Не говорите мне о детях...»). Нежелание иметь ребенка получает у героини и своеобразную этическую мотивацию: во-первых, ей *«и одной не спасись»* [46, с. 74]; во-вторых, во избежание зависти: *«Я не хочу иметь детей, – / Моя мама умерла. <...> Я завидовать не хочу / Моему собственному ребенку»* [46, с. 75]. В связи с этим достаточно своеобразно выглядит и следующий за «Ужасом материнства» раздел, «Мои дети». Герои его стихотворений – дети в лучшем случае одинокие, беспризорные (маленький воришка, который на вербе *«отщипнул цветок аленький / От ветки маменькиного сынка»* [46, с. 79], сверхсерьезная Ривочка), в худшем – обреченные на смерть (это дети из экзотических стран: маленький китаец Юнгх-Кона: *«Боюсь, его простудит серый май, / И отсыреет скоро бубен звонкий... / Его косичке, гладенькой и тонкой, / Не расстрепаться на пути в Шанхай»* [46, с. 80]; «дикарята» – герои стихотворения «Лунный день»). Мотив Золушки в детских стихотворениях Моравской эксплицитно не проявлен (хотя многих из ее героев, как и Золушку, можно отнести к категории «нелюбимых детей»). Однако именно его наличием в художественном мире писательницы мы склонны объяснять чуткое и бережное отношение к миру детства и необычайно легкое проникновение в него, свойственное ее стихам и необычное для детской поэзии ее времени.

В детской поэзии М. Моравской нашли преломление оба указанных мотива, которые проявились в книге «Апельсинные корки».

Название книги фиксирует два важных для автора момента. Во-первых, экзотики: апельсин – южное растение, а кроме того, явная отсылка к мотиву южных стран, например, в стихотворении «Апельсиновая страна». А во-вторых, одиночества: в одноименном с книгой стихотворении апельсинные корки – средство «выжимания» слез обиды, применяемое ребенком, которого покинули в одиночестве; можно сказать, таким образом герой протестует против равнодушия взрослых: *«Запасусь опять слезами, / буду плакать хоть полдня, – / пусть придут, увидят сами, / как обидели меня»* [45, с. 17]. Впрочем, и одиночество, и жажда странствий в детских стихотворениях Моравской разведены довольно далеко и лишены трагического оттенка, присущего ее «взрослой» поэзии; часто они трактуются в юмористическом (а по отношению к «взрослым» стихотворениям – в ироническом) ключе. Именно ребенок здесь – тот, кто прежде всего имеет право на существование и свободу действий.

Антропоцентризм у Моравской проявляется едва ли не наиболее четко, чем во всей детской поэзии Серебряного века. В центре ее стихотворений – ребенок «как таковой», и детская психология в большинстве случаев улавливается поэтессой очень тонко. «Детский» мир у нее отчетливо отделен от «взрослого». Поэтессе неведомо изображение счастливой семьи. Старшие практически всегда оказываются в противостоянии с маленьким героем. Зато его «внутренняя» и «внешняя» жизнь изображается в мельчайших подробностях, чаще всего через его собственное восприятие. Поэтому

события большинства детских стихотворений Моравской происходит «здесь» и «сейчас». Внешний мир интересует поэтессу главным образом как внешнее окружение героя-ребенка, отсюда и многочисленные детали детского быта, начиная от разорванных штанишек, самодельных удочек, «вербных» игрушек и заканчивая школьными ранцами (далеко не всегда желанными). Через предпочитаемые героем Моравской игрушки и развлечения мы узнаем о его характере. Чаще всего это человек действия – поэтому ему интереснее всего на улице. Именно таким ребенком, скучающим дома, является герой стихотворения «В непогоду», который сетует на дождливое лето: *«Если ж будет так и далее, / Под кровать швырну сандалии / и по лужам скоро-скоро / без оглядки, прямо в горы / убегу я босиком / С пастушонком Васильком!..»* [45, с. 20]. Герой стихотворения «Мечты», наоборот, перечисляет свои любимые развлечения, без которых он не сможет жить, если осуществится его «мечта» – бегство в Африку: *«Ну, а как же я буду в апреле / Без базара на вербной неделе? / Жалко также и новых коньков: / Там, пожалуй, не будет катков... / Жалко маму, котёнка и братца... / Нет, уж лучше остаться...»* [45, с. 15]. Игрушкам, даже самым лучшим, герои Моравской всегда предпочтут «что-нибудь живое» [66, с. 596]. «Говорящие» звери и птицы совершенно естественно вписываются в картину мира ее детских стихотворений (ведь и ребенку приходится скорее объяснять, что у зверей всё «не так, как у людей», чем наоборот); настоящим же чудом оказываются вполне обычные (с точки зрения взрослого человека) вещи, которые ребенок, однако, открывает для себя впервые: рождение медвежат в феврале, суслик, которого мальчик принимает за столбик, и т.п.

Общение с животными – особая тема для М. Моравской. С одной стороны, ее героини-дети всегда рады встрече с представителями фауны, даже если это тарантулы (*«Я вас очень—всех—люблю... / Только чур, кусать не надо,— / Задавлю!»*) [45, с. 23]. С другой стороны, два цикла в книге «Апельсиновые корки» посвящены животным («Звери обиженные» и «Звери веселые»). Из первого («Звери обиженные») читатель-ребенок может получить представление о знакомых и людям несчастьях – одиночестве («Покинутый»), старости («Черепашье горе»), болезнях («Больная обезьянка», «Отчего тигр болен»), даже о горе матери, у которой отняли ребенка («Волчья тоска»); встречаются и забавные жалобы: например, слон протестует против того, чтобы его изображали на ластиках. Одним из важнейших поводов для жалоб зверей является неволя. Наиболее четко это высказано в стихотворении «Сова»: *«Пусть не лгут, пусть не лгут / человечесьи слова, / что хороший приют – / человечесий приют. / Клетка мучит меня, / Все леса – для меня. / Я – сова»* [45, с. 39]. Знаменательно, что действие стихотворений раздела «Звери счастливые» только в одном случае происходит в зверинце («Попрошайки»). Неволя невыносима для всех героев детских стихотворений М. Моравской – и для детей, и для животных.

Понятиям неволи, заточения часто противопоставляется страсть к путешествиям, экзотике. Обезьянка у шарманщика, естественно, мечтает о

недосягаемой Апельсины, где *«превкусные орехи, / И на листьях мягко спать. / И не надо для потехи / Под шарманку танцевать»* [45, с. 7]. Герой стихотворения «Беглец», сбежавший в Америку, но изловленный на вокзале родителями, получает в подарок от сестры – героини стихотворения – закладку для книжки с надписью: *«Герою, попавшему в неволю»* [45, с. 19]. «Книжное» происхождение имеют и шалости «полковника краснокожих», попавшего из рогатки «в барышню» и в наказание запертого в темной комнате. В отличие от «взрослых» стихотворений, в детской поэзии маленькие герои Моравской успешно преодолевают препятствия к своим путешествиям, часто имеющим характер игры.

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

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

а) далекий отрыв «детского» мира от «взрослого». Старшие часто не понимают маленьких героев, рассуждают совершенно иначе, имеют совершенно другие приоритеты и ценности. Так, в стихотворении «Купальщики» Петрусь (лирическое «я») хочет искупаться в песке, как воробышек, но боится порицаний матери и старших товарищей. В стихотворении «Апельсинные корки» ребенок брошен взрослыми, которые как раз в тот момент, когда они ему нужны, исчезли. Солдат в стихотворении «Стрелок» начинает читать маленькому герою лекцию о недопустимости убивать птиц, на что малыш отвечает: *«Вот так, батеньки, солдат... / Жалостливый – страсть / Не кори без толку, брат: / Мне ведь не попасть»* [45, с. 22].

Особенно показательны стихотворения «Беглец» и «Пленный охотник», где взрослые и дети демонстрируют совершенно разные представления о мире. В первом из них Гришка, брат лирической героини, решил сбежать в Америку. Это заслуживает полное одобрение со стороны девочки; совершенно иного мнения придерживается отец детей: *«Папа долго его ругал, / Путешествия называл ерундой...»* [45, с. 19]. Не считают Гришку героем и другие взрослые члены семьи, которые *«впали в истерику»* [45, с. 19], узнав о пропаже ребенка.

Не менее острый конфликт со старшими возникает у играющего ребенка – героя стихотворения «Пленный охотник». Мальчик пребывает целиком в игре (недаром в первой же строке он себя рекомендует: *«Я –*

полковник краснокожих» [45, с. 28]). Стреляя по воображаемым (но для него абсолютно реальным!) буйволам, он случайно попадает в «барышню». Взрослые запирают его одного в темной детской, сопроводив наказание укорами: *«Ах, как стыдно, ах, как гадко! / И зачем тебе рогатка?»* [45, с. 28]. Но даже во «вражеском» плену ребенок не хочет возвращаться от игровой реальности к обыденной жизни: он продолжает рассуждать «по-индейски» и не принимает всерьез порицаний взрослых: *«Тихо скину мокасины, / Обвяжусь веревкой длинной / И спущусь с окошка в сад, -- / Пусть бранят...»* [45, с. 28].

Для Моравской, как и для Герцук, важен эмоциональный фактор: мир взрослых воспринимается как однообразный, скучный, бессмысленный, а взрослые – как глупые люди, не умеющие «пользоваться своей безнаказанностью и свободой» [97, с. 35];

б) наличие стихотворения, посвященного детской обрядности («Похороны цыпленка»). Заметим, что обряды и ритуалы встречаются не только в детской поэзии М. Моравской. А. Ремизов также широко включал в свои произведения переработанные в соответствии с собственной мифологией элементы народных обрядов, магических игр и т.п. В стихотворении Потемкина «Охота» похоронный плач оказывается одним из элементов гротескной версии стихотворения Ф.Б. Миллера «Раз-два-три-четыре-пять...». Однако у Моравской похоронный ритуал слит с детской игрой. Все его стадии описываются последовательно и подробно: *«Саван шили, ямку рыли, / Распевали тонко... / На могилке кипарисы / Посадили, полили... / И, стащив у мамы рису / Коливо готовили. / Были свечи, были дроги, / Все играли дружно»* [45, с. 27]. Есть и в этом стихотворении персонаж, который высказывает «прагматическую» точку зрения. Это «строгий ворон», который *«не прочь бы просто скушать / Дохлого цыпленка»* [45, с. 27]. Хотя и не с обрядностью, но также с древними элементами мироощущения (в частности – с мифом об Антее) связана ситуация в стихотворении «Купальщики»;

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

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

Однако игровое начало присутствует и в чисто формальном художественном арсенале М. Моравской. Наиболее ярко это проявляется в подборе рифм – подчас весьма смелых и оригинальных (*апельсин – дин-дин-дин; ну-с – ус; яблоки – зяблики; Америку – истерику – мерку; золотоокая – сорока; наелись – прелесть; логова – сероголового; кутья – и я; повозка – загвоздка* и др.).

Игровое начало в контексте всей поэзии М. Моравской можно, наряду с «югом», рассматривать как вариант бегства из «взрослого» / «северного» мира, где царит серость, холод и одиночество. И детство, и «юг» у М. Моравской связываются с естественностью (южная природа – противовес «северному» городу; ребенок – «естественный человек»). Так же, как и юг, детство тепло и солнечно, свободно от городских / «взрослых» рамок, но все это недостижимо. Общение с детьми приносит «взрослой» лирической героине Моравской только временное избавление от одиночества и «тяги земной»: *«Ах, петь бы под солнцем о малых зайчатах, / Ах, петь на свету, и чтоб полдень был вечно! / Веселой, смешливую быть и беспечной, / Не помнить, не помнить о мгlistых закатах... / Не думать бы в парке вечером росным, / О том, что я Золушка, грустная, взрослая»* [46, с. 9].

Таким образом, в картине мира, зафиксированной в поэзии М. Моравской, четко прослеживается бинарная оппозиция (в самом общем виде): серая душная реальность (которой соответствуют «север», город, «взрослость» и связанные с ними образы) противопоставляется неосуществимой мечте (представленной как «юг», дальние страны, детство). Однако в отличие от поэзии ранних символистов, для которой также характерно сомнение и «в ценности посюстороннего повседневного мира», и «в реальности другого, потустороннего мира» [197, с. 57], у М. Моравской мир мечты не связан с мистическими, трансцендентными сферами. И «юг», и детство принадлежат земному миру, и разрыв с ними подготавливает постановку экзистенциальных проблем, путь решения которых поэтессе, очевидно, неизвестен, однако возможность найти его не исключается. Недаром во многих стихотворениях М. Моравской звучит призыв *преодолеть* холод и одиночество, а герои-дети в стычках со взрослыми одерживают моральную победу.

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

Связь поэтов-«сатириконцев» с культурой Серебряного века, несмотря на реализм их сатирической поэзии, нам представляется достаточно тесной. Они «отметились» не только пародиями на символистов, но и сотрудничеством с театром Н.Н. Евреинова «Кривое зеркало». Довольно широко сатириконцы пользовались формальными находками модернизма. Поэзия П. Потемкина современниками (например, Н. Гумилевым) нередко воспринималась как модернистская. Л. Евстигнеева усматривает «явный отпечаток поэтики символизма» [109, с. 215] и в политической поэзии

П. Потемкина (например, в стихотворении «Ветер знойный, ветер вольный...»).

Еще более тесная интеграция поэтов «Сатирикона» с литературой модернизма осуществлялась в детской поэзии: сотрудниками журнала «Галчонок» были С. Городецкий, М. Моравская, печатался в нем и Н. Гумилев. Лишенный политико-сатирического пафоса (неуместного в поэзии для детей), «Галчонок» следовал принципу: «ребенок должен учиться, играя» [170, с. 13]. И действительно, художественные произведения, публиковавшиеся в «Галчонке», либо посвящены школьной теме (чаще всего они написаны с позиций гимназистов) либо являются игровыми по преимуществу. И в том и в другом случае наряду с воссозданием детского мышления имитируется стиль «наивного письма», происходит синтез словесного и изобразительного искусств – в том числе в технике комикса. Характерна история России, изложенная поэтом В. Князевым и художником В. Лебедевым в картинках со стихотворными подписями. Подача словесного материала по стилю здесь напоминает скорее ответ ученика у доски «своими словами», чем «научное» изложение сведений в учебнике. Например, вот как описывается жизнь и смерть князя Олега: *«Олег царил не мало дней, / С врагами храбро дрался; / Его ужалил в ногу змей, / От яда он скончался»* [44, с. 8].

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

Многие поэты-«сатириконтцы» писали для детей только от случая к случаю, однако в творчестве некоторых из них детская поэзия занимает значительное место¹¹. Так, П. Потемкин опубликовал в «Галчонке», а также в других периодических изданиях множество детских стихотворений и поэм; в эмиграции он издал книгу детских стихотворений «Зеленая шляпа» (Берлин, 1924). Однако его поэзия уже в доэмигрантский период представляет собой достаточно целостное явление. Ведущим в ней является игровое начало, которое реализуется чрезвычайно разнообразно.

¹¹ В числе таких поэтов чаще всего упоминают Сашу Черного, однако его детская поэзия, по существу, реалистическая, довольно хорошо издана и изучена. Достаточно полное научное издание ее содержится в книге «Русская поэзия детям» (с комментариями Е. Путиловой); очерк творчества Саши Черного, в том числе его детской поэзии, представлен в книге Л. Евстигнеевой «Журнал “Сатирикон” и поэты-сатириконтцы» (М., 1968); кроме того, как указывает Л. Евстигнеева, «в целом творчество его как детского писателя развернулось главным образом после 1917 года» [109, с. 194], в эмиграции.

Во-первых, это описание игр – не «извне», а «изнутри», согласно «правилам», по которым функционируют игровые «возможные миры». Здесь характерным для произведений П. Потемкина является отсутствие играющего ребенка: игрушки действуют самостоятельно, будто бы играют сами с собой (например, в стихотворении «Глупый би-ба-бо», в поэме «Война кукол»). Такая самостоятельность игрушек имеет параллель в его «взрослой» поэзии: так, в книге «Смешная любовь» «кукольный» мотив является одним из основных. Изображая влюбленных как парикмахерских или жестяных кукол, П. Потемкин подчеркивал ущербность, искусственность их отношений, их пассивное следование выработанным «улицей» или бульварными романами клише (отчего, собственно, и происходит пошлость). И одновременно эта кукольность, «не дотягивающая» до «человеческих» отношений, у Потемкина трагична, подобна физическому уродству (которое в книге «Смешная любовь» оказывается синонимом «кукольных» отношений). В детской поэзии П. Потемкина трагизм и порицание пошлости отсутствуют, хотя за игрушками закрепляются определенные черты характера и способы деятельности, своего рода «роли», в большинстве случаев малосимпатичные. Би-ба-бо – глупый, в какие бы маски он ни рядился («Глупый Би-ба-бо»¹²), и амбициозный («мудрствующий» Би-ба-бо в поэме «Война кукол»); казак (или офицер) – храбрый, воинственный, но туповатый; деревянная матрешка (Матрена) – патриархальная, сварливая и ограниченная, и т.п. Такие неизменные качества персонажей, наряду с «неизбежными» случайностями (такими, как, например, острая сабля офицера в поэме «Сержант Верти-ус и Матрешки Деревянные-Ножки», которой он отрубает головы обеим своим невестам), не являются объектом высмеивания, но фатально определяют развитие действия в произведениях. Такой «примитивистской» трактовке персонажей можно найти аналогию в народных сказках и лубке. Так, «несовместимость характеров» Матрены Ивановны и еще более глупой и спесивой иностранной куклы Софи становится причиной кукольной войны («Война кукол»).

Еще более характерная особенность творчества П. Потемкина – пристрастие к игре с текстами, хорошо известными ребенку. Излюбленные способы их видоизменения – пародия, бурлеск и особенно – гротескно-абсурдистское преобразование сказочной / поэтической реальности. Все это приводит к созданию множества «возможных миров», нарочито нереальных и производящих комический эффект своими извращенными характеристиками.

Часто предметом пародирования Потемкина оказывается жанровая традиция, например, «батальная». При этом широко используется уже наработанная техника «низведения» изначально «высокого» эпического жанра («Война мышей и лягушек») или его романтического сказочного

¹² Интересно, что при публикации в «Галчонке» все превращения Би-ба-бо подробно проиллюстрированы В. Лебедевым, так что серия рисунков создает параллельный тексту смысловой ряд, снижающий и без того незначительную назидательность стихотворения и актуализируя его игровую природу.

переосмысления («Щелкунчик» Гофмана). В поэме «Война кукол» батальный сюжет реализуется в духе лубочных картинок, это впечатление поддерживается и стиховой организацией (тактовик со смежными рифмами, более упорядоченный ритмически, чем раешник, но приближающийся к нему по интонации). Снижение всего эпического регистра достигается введением комических сцен: женской драки («*Матрена Иванна Софи кулаком, / Матрену Иванну Софи каблуком!*» [56, с. 10]), комических перебранок, задействия особенностей кукольной «физиологии». Последнее позволяет ввести в поэму элемент семантического сдвига: у обеих кукол оказались стертые лица, и нянька заменяет им головки, что приводит к смене их образа мыслей. К гофмановской сказке отсылает нас введение в число свидетелей «войны» крысы, которая *«хоть и стояла городовым на посту, / Но в драке попало и ей по хвосту»* [56, с. 10].

Фольклор нередко переосмысливается П. Потемкиным с использованием почти тех же приемов: снижение образности и стиля, а также введение в сказочный мир современных реалий или, наоборот, перенесение сказочной «матрицы» на описание современного мира. В поэме «Мороз и весна» сказочный Мороз (Мороз-Румяный нос) из величественного зимнего повелителя (ср. Мороза-воеводу у Н. Некрасова) превращается в довольно прозаического злобного старичка, ожиревшего от мороженого и студня и, к тому же, не совсем здорового. «Острастки» такого Мороза людям не страшны, особенно младшему поколению – гимназистам. Мытарства Мороза заканчиваются тем, что весной гимназисты растаскивают его на снежки. Тот же образ Мороза подвергается переосмыслению в стихотворении «Забавы Мороза». Здесь Мороз выступает в роли садиста-тюремщика, засадившего за «железную решетку» весну и «лето красное» и с удовольствием наблюдающего за ужасами, происходящими в замерзшем мире: *«Старичок замерз. В сторонке / Птички мертвые лежат... / А Мороз хохочет звонко, / Приключенью очень рад»*¹³ [59, с. 1].

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

В том же направлении производятся и изменения в литературных текстах. Так, в «Охоте» П. Потемкина гротескное развитие получает стихотворение Ф.Б. Миллера «Раз-два-три-четыре-пять...». Сопоставление этих двух текстов дает представление о творческих приемах П. Потемкина.

¹³ Любопытны параллели к этим строкам в современном детском фольклоре, в частности, в относящейся к 1980-м годам «переделке» песни «Felicitá»: *«Ну и мороз, / Лежит на пригорке замерзшая кошечка...»* и т.д.

Напомним «подпись к картинке» (именно таково авторское определение жанра) Ф.Б. Миллера:

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

В «Охоте» П. Потемкина есть сюжетные соответствия практически всем миллеровским строчкам, но происходящее последовательно преувеличивается; кроме того, Потемкин «дописывает» исходное стихотворение, расширяет круг персонажей (вводит, например, сына охотника и его кухарку, мать зайчика и т.д.) и масштаб действия.

Стихотворение Потемкина начинается с экспозиции – описания зимнего леса в хорошую погоду: «Солнце весело блестит, / Снег под валенком скрипит: / Все в снегу застыли ели, / Ветер дует еле-еле» [66, с. 571]. Далее следует описание радующихся жизни лесных зверей – эпизод, которому у Миллера соответствует строка: «Вышел зайчик погулять». Однако у Потемкина «погулять» выходит не один зайчик, а «вся зверьяная порода», которая веселится, «не предчувствуя» беды. В связи с этим заметим, что у героя Миллера вообще нет никаких предчувствий: охотник появляется «вдруг». Слово «вдруг», несмотря на «предчувствия» повествователя, отмечает и завязку действия у Потемкина: «Вдруг охотник из кустов / Выстрелил из двух стволов / Пиф и паф раздалась звонко: / Зацепила дробь зайчонка» [66, с. 572]. На этом мучения животного не кончаются (он умрет от ранения, дотянувшись до дома матери). Интересно, что строка «Раз, два, три, четыре, пять...», повторяющая первую строку стихотворения Миллера, у Потемкина представляет собой подсчет выстрелов (которых на самом деле было больше, чем пять: «Сколько раз, не сосчитать» [66, с. 572]). Не удивительно, что зайчонок – не единственная жертва охотника: «Восемь зайчиков подряд / Все убитые лежат. / И еще штук семь навеки / Безобразные калеки: / У кого нога висит, / У кого весь лоб разбит, / У кого не стало уха...» [66, с. 572]. Таким образом, одного убитого зайчика Потемкин превращает в целую кровавую бойню, в чем, конечно, есть определенная логика: если убийство совершено единожды, далее число жертв может быть бесконечным.

Миллеровский сюжет завершается смертью зайчика, однако Потемкин «дописывает» его, добавляя эпизоды, которых в исходном тексте не было. Во-первых, это мучительная смерть зайчонка на глазах у матери и его похороны. Во-вторых – сцена в доме охотника, принесшего домой добычу. Гротеск здесь также очевиден: вес добычи составил «пуда три» [66, с. 572], то есть около 48 килограммов, что заставляет вспомнить Рабле. Люди изображены кровожадными чудовищами: охотник прямо назван «злым»; его сынок и кухарка выглядят отпетыми разбойниками: «Уж кухарка ножик

точит, / И сынок вовсю хохочет, / Счастью папиному рад» [66, с. 572]. В заключительных строках стихотворения дом охотника и лес соотнесены как два совершенно разных мира: в доме охотника обедают (видимо, теми самыми зайчиками), а в лесу *«так тихо-тихо / Плачет старая зайчиха»* [66, с. 572]. Но людям до этого нет никакого дела.

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

Еще одна группа произведений П. Потемкина связана с «игрой в театр». Значение игрового компонента здесь усиливается, поскольку в большинстве случаев речь идет о театре кукол. Таковы события стихотворения «Глупый Би-ба-бо»; связь тематики стихотворения «Театр марионеток» с театром очевидна уже из названия. В этом стихотворении следует отметить наличие двух сюжетных линий (и соответственно двух планов реальности): во-первых, событие в жизни двух братьев, которые в воскресный день смотрят представление в домашнем театре, а во-вторых – сценическое действие. Трагическая (для кукол) развязка стихотворения вызвана нарушением границы «миров»: счастливая женитьба паяца на соседке не состоялась, потому что оборвалась нитка, держащая марионетку.

Преимущественно на «игре в театр» основан и замысел книги В. Князева «Нинкины сказочки». Обыгрывая образ феи, уже прочно закрепленный в русской детской поэзии книгой К. Бальмонта «Фейные сказки»¹⁴, В. Князев переносит «фейный» сюжет на подмостки фантастического лесного театра. Его местонахождение обозначено в стихотворении «Сказка о сказках»: это лес¹⁵, где живут Сказки, расположенный *«от Истины в пяти верстах»* [43, с. 3], то есть, вероятно, между сакральным «иным» миром и земной реальностью, ни принадлежа ни тому, ни другому (в отличие от земного леса, преобразуемого «фейными чарами» у Бальмонта). Сохраняя ведущую роль литоты и весь «фейный» антураж, В. Князев, однако, делает «фейный мир» совершенно фантастическим, отделенным от «бытовой» реальности не только сказочностью сюжетов и персонажей, но и тем, что все происходит на сцене, в то время как ребенку отводится игровая роль зрителя. В. Князев «разыгрывает» посещение театра достаточно подробно. После посвящения («Сказка о сказках») и представления главной героини – феи *«из кукольной пьески»* [43, с. 5] («Сказка о фее Усладе») следует «афиша» – стихотворение «Фейный театр», где перечисляются пьесы, поставленные в необычном театре (*«“Лесные повесы”», / “Мурзилка в болоте”», / “Скандал на лужайке”», / “Волшебные розы”», / “Проказницы-майки” / И “Чудо*

¹⁴ Интересное совпадение: обе книги – и В. Князева, и К. Бальмонта посвящены девочкам Нинам.

¹⁵ Здесь возможно провести параллель с прекрасным, но труднодоступным садом из книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», который соотносится одновременно с раем и с идеей детства.

стрекозы'» [43, с. 8]). Некоторые из них («Мурзилка в болоте», «Скандал на лужайке») представлены далее как самостоятельные драматизированные произведения. Однако их сверхминиатюрность, редуцированность развития сюжета (например, в пьеске «Мурзилка в болоте» герой отправляется за морошкой, несмотря на предупреждения жителей леса о непогоде, и оказывается в беде; в пьеске «Скандал на лужайке» Майский жук стучится к Фее, убеждая ее, что он артист, и Фея открывает дверь) и включение в текст не свойственных драматическому произведению элементов (например, «морали» в конце «Мурзилки...») превращает их в «не настоящие», «игрушечные» пьески «для чтения», а лесной театр – в «игру в театр», практически лишенную какого-либо иного, кроме игрового, подтекста.

Поэзия П. Потемкина, В. Князева и других авторов «Галчонка» предвосхитила многие характерные черты дальнейшего развития детской поэзии (например, отмеченное исследователями пародирование символистского дискурса в «Крокодиле» Чуковского; игровая поэтика детских стихотворений обэриутов) и, несомненно, требует полной публикации и дальнейшего изучения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детская поэзия Серебряного века составляет органичную часть общего литературного процесса. В русской литературе рубежа XIX – XX веков происходила смена эстетических систем, сопровождавшая ломку мировоззренческих оснований, выработанных предшествующей эпохой. После века господства научной модели мира и рационалистического подхода к освоению реальности вновь возродился интерес к эзотерическим учениям, возникла потребность в «живой» религиозности. В связи с этим актуализировались мифологическая и религиозно-эзотерическая модели мира. Искусство, в свою очередь, избавлялось от роли вспомогательного средства пропаганды социальных или моральных идей; основной интерес был перенесен с содержательной стороны произведений на форму. Всплеск творческой активности, вылившийся в начале XX века в ряд стремительно сменявших друг друга достаточно разнородных литературных течений, не мог не отразиться и на поэзии для детей. Здесь наиболее заметными печатными органами, на уровне издательской программы декларировавшими модернистские поэтические принципы, стали детские журналы «Тропинка» и «Галчонок». В детской поэзии нашли отражение три крупных модернистских течения: предсимволизм, символизм, постсимволизм.

Базовой для детской поэзии предсимволизма и символизма является двоимирная модель с оппозицией земного (природного) мира и мира «иного» (трансцендентного). Однако в отличие от «взрослой» поэзии земной мир в детских произведениях предсимволистов и символистов никогда не обесценивается. Кроме того, часто он дополняется сказочно-фантастической «параллелью». При ее создании нередко задействуются фольклорные образы и сюжеты. В качестве «иного» мира выступает объективное трансцендентное (у О. Беляевской, М. Пожаровой; П. Соловьевой) или мир фантазии поэта (особенно у К. Бальмонта, причем функцию идеального «иного» мира у него выполняет детство).

Для всех символистов ребенок – существо, более близкое к природе, к идее «естественного человека», к миру «божественного», чем взрослый человек. Поэтому граница между земным и «иным» мирами в детской поэзии более проницаема, чем в поэзии «для взрослых». По той же причине в детской поэзии символизма практически полностью отсутствует город, воспринимавшийся символистами как средоточие всех наихудших свойств цивилизации.

Чаще всего символисты предлагали юным читателям готовое, довольно абстрактное построение, плод собственных убеждений и фантазии; ребенку отводилась достаточно пассивная роль зрителя, наблюдателя. Ребенок здесь очень редко оказывался лирическим героем, нечасто дети входили и в число центральных действующих лиц, что ограничивало важную для читателей возможность отождествления себя с главным героем. Вероятно, писателей-символистов привлекали в основном не «частности» детского

мировосприятия, а возможность создания собственной целостной мифологической картины мира, в которую «посвящается» читатель-ребенок. При этом уважение к детям, существам «божественным», сохранялось и позволяло не упрощать диалог с ними. Для взрослого же этот диалог приобретал и цель самопознания. Детской поэзии предсимволизма и символизма свойственны усложненный поэтический язык и абстрактность образных построений, связанные с некоторой переоценкой способности ребенка понимать поэтические тексты; преимущественной здесь является самореализация поэта, соотносимая скорее с его концептуализацией детства, чем со стремлением постичь и удовлетворить эстетические потребности адресата.

В детской поэзии постсимволизма наметились общие тенденции, обусловленные «антисимволистской» направленностью поэтических программ этого периода. Во-первых, это отход на «второй план» символистского двоемирия и выдвижение новых значимых оппозиций: бытия и небытия, культуры и стихии, знаковой реальности и неозначенной. Изображение мира зачастую опирается на литературные или фольклорные источники, представляющие собой известную ребенку часть словесной культуры человечества. Распространяется «географическое» горизонтальное членение мира – фактически, разделение его на ряд культурных зон (у С. Городецкого, Н. Гумилева) или связанных с разной эмоциональной оценкой частей пространства (у М. Моравской). Земной мир осваивается поэтами-постсимволистами гораздо увереннее, чем их предшественниками; в ряде случаев находит яркое воплощение акмеистическая «вещность».

Гораздо больший интерес проявляется к человеку. В центре поэтических произведений оказываются ребенок, его психология; детское словотворчество становится одним из источников выразительных средств. Возрастает эстетическая роль игры, которая становится как предметом изображения, так и принципом конструирования «возможных миров».

Эволюция детской поэзии модернизма в целом соответствует общелитературным процессам: здесь нашли свое отражение предсимволистские, символистские и постсимволистские философские и эстетические тенденции, сформировалась своеобразная поэтика. Детской поэзии предсимволизма и символизма свойственны усложненный поэтический язык и абстрактность образных построений. Постсимволисты, напротив, стремились имитировать детское мышление. Часто проявляются элементы примитивистской и игровой поэтики; лирическим или главным героем стихотворений чаще всего становится ребенок.

Вопреки распространенному суждению о непродуктивности модернистской эстетики для детской литературы есть все основания признать художественную значимость модернистской детской поэзии, созданной представителями Серебряного века. Именно в это время поэтами-модернистами была сделана первая серьезная попытка приобщить ребенка к

философии, пробудить в нем активное самостоятельное мышление в доступных для него мифопоэтических и игровых формах.

Несмотря на то, что значение модернистской детской поэзии Серебряного века до сих пор недооценивается, ее можно признать явлением целостным, интересным, имевшим определенный читательский резонанс. Необходимо учитывать и влияние поэтов-модернистов рубежа XIX – XX веков на дальнейшее развитие поэзии для детей: ведь многие из «открытий», которые получают развитие впоследствии, сделаны именно в то время.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты:

1. *А.Р.* Масленица у кукол // Галчонок. – 1913. – № 8. – С. 1.
2. *Бальмонт К.Д.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М.: Правда, 1991. – 608 с.
3. *Беляевская О.* 19 февраля 1911 г. // Тропинка. – 1911. – № 4. – С. 174.
4. *Беляевская О.* В серебряном царстве // Тропинка. – 1908. – № 2. – С. 59 – 60.
5. *Беляевская О.* Встреча // Тропинка. – 1908. – № 4. – С. 175 – 176.
6. *Беляевская О.* Елкич (из воспоминаний детства) // Тропинка. – 1911. – № 23 – 24. – С. 887 – 889.
7. *Беляевская О.* Зимнее утро // Тропинка. – 1912. – № 2. – С. 99.
8. *Беляевская О.* Золотые человечки // Тропинка. – 1908. – № 7. – С. 263.
9. *Беляевская О.* Клад // Тропинка. – 1910. – № 9. – С. 353.
10. *Беляевская О.* Летней порой // Тропинка. – 1912. – № 7. – С. 519.
11. *Беляевская О.* Листопад // Тропинка. – 1911. – № 20. – С. 727.
12. *Беляевская О.* Пастырь добрый // Тропинка. – 1911. – № 12. – С. 471.
13. *Беляевская О.* Светлый странник // Тропинка. – 1908. – № 9. – С. 359.
14. *Беляевская О.* Северная легенда // Тропинка. – 1908. – № 23/24. – С. 1013 – 1014.
15. *Беляевская О.* Сказка о Змее // Тропинка. – 1911. – № 3. – С. 95.
16. *Беляевская О.* Хоромы Красного Солнышка // Тропинка. – 1908. – № 21. – С. 821.
17. *Бенуа А.* Азбука в картинах Александра Бенуа. Факсимильное воспроизведение книги Азбука в картинах Александра Бенуа, выпущенной в 1904 году. Приложение к факсимильному воспроизведению. – М.: «Книга», 1990.
18. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М., СПб.: «Наука», 1997. – Т. 1. Стихотворения. Книга первая (1898 – 1904).
19. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М., СПб.: «Наука», 1997. – Т. 2. Стихотворения. Книга вторая (1904 – 1908).
20. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М., СПб.: «Наука», 1999. – Т. 4: Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897 – 1915).
21. *Блок А.А.* Собрание сочинений в 6 т. / Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина. – Л.: «Художественная литература», 1982. – Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905 – 1921.
22. *Городецкий С.* Ау. Стихи для детей. – М.: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1913.
23. *Городецкий С.* В пиниях // Галчонок. – 1912. – № 33. – С. 10.
24. *Городецкий С.* Величание Брэма // Галчонок. – 1912. – № 5. – С. 2.
25. *Городецкий С.* Дети у Христа // Галчонок. – 1911. – № 8. – С. 1.
26. *Городецкий С.* Зимняя ночь // Галчонок. – 1911. – № 5. – С. 1.
27. *Городецкий С.* Ия. Стихи для детей и рисунки. – М.: «Заря», 1908.
28. *Городецкий С.* Китаец // Галчонок. – 1912. – № 18. – С. 9.
29. *Городецкий С.* Копилка. Лесная ведьма // Галчонок. – 1912. – № 9. – С. 4 – 5.
30. *Городецкий С.* Лесная сказка // Галчонок. – 1911. – № 6. – С. 5.
31. *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 46 – 50.
32. *Городецкий С.* Ночь // Галчонок. – 1912. – № 4. – С. 1.
33. *Городецкий С.* Полдень // Галчонок. – 1912. – № 8. – С. 16.
34. *Городецкий С.* Стихотворения и поэмы. – Л.: «Сов. писатель», 1974.
35. *Городецкий С.* Стрибог и его внуки // Галчонок. – 1912. – № 38. – С. 5.
36. *Городецкий С.* Царевна Лето // Галчонок. – 1912. – № 3. – С. 1.
37. *Городецкий С.* Чертяка в гимназии // Галчонок. – 1911. – № 1. – С. 11; № 2. – С. 3; № 3. – С. 2; № 4. – С. 2; № 5. – С. 5; № 6. – С. 9; № 7. – С. 9 – 10.
38. *Городецкий С.* «Широка и глубока...» // Галчонок. – 1912. – № 32. – С. 9.

39. Гумилев Н.С. Собрание сочинений. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2000. – Т.1. Стихотворения. Поэмы (1905 – 1916).
40. Гумилев Н.С. Собрание сочинений. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2000. – Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1917 – 1921).
41. Гумилев Н.С. Собрание сочинений. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2000. – Т. 3. Пьесы. Проза. Статьи (1907 – 1921).
42. Елка: Книжка для маленьких детей / Сост. А. Бенуа и К. Чуковский. – М.: «Горизонт»; Мн.: «Аурика», 1994.
43. Князев В.В. Нинкины сказочки. – М.: изд. т-ва М.О. Вольф, 1915.
44. Князев В. Русская история // Галчонок. – 1912. – № 42. – С. 8 – 9.
45. Моравская М.Л. Апельсинные корки. – Пб.: Тип. Г.Шумахера и Б.Брукера, 1914.
46. Моравская М.Л. Золушка думает: Стихи. – Пг.: кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1915.
47. Моравская М.Л. На пристани: Стихи. – Пб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1914.
48. Пожарова М. Воскресение Весны // Тропинка. – 1912. – № 4. – С. 305.
49. Пожарова М. Лесные затеи // Тропинка. – 1908. – № 14. – С. 547 – 548.
50. Пожарова М. Одуванчик // Тропинка. – 1911. – № 11. – С. 439.
51. Пожарова М. Расцвет вереска // Тропинка. – 1908. – № 17. – С. 675.
52. Пожарова М. Снеговик // Тропинка. – 1908. – № 3. – С. 99 – 100.
53. Пожарова М. Сон Гнедко // Тропинка. – 1911. – № 5. – С. 215 – 216.
54. Пожарова М. Тучи // Тропинка. – 1908. – № 19. – С. 777 – 778.
55. Пожарова М. Эльфы // Тропинка. – 1912. – № 5. – С. 407.
56. Потемкин П.П. Война кукол // Галчонок. – 1912. – № 12. – С. 9.
57. Потемкин П.П. Глупый Би-ба-бо // Галчонок. – 1912. – № 12. – С. 13.
58. Потемкин П.П. Добрая мама // Галчонок. – 1913. – № 1. – С. 1.
59. Потемкин П.П. Забавы Мороза // Галчонок. – 1913. – № 4. – С. 1.
60. Потемкин П.П. Мороз и весна // Галчонок. – 1912. – № 10. – С. 8 – 10.
61. Потемкин П.П. Сержант Верти-ус и Матрешки Деревянные-ножки // Галчонок. – 1911. – № 8. – С. 6 – 7.
62. Потемкин П.П. Театр марионеток // Галчонок. – 1913. – № 5. – С. 5.
63. Поэзия русского футуризма. – СПб.: Академический проект, 1999.
64. Поэты «Сатирикона». – М., Л.: Сов. писатель, 1966.
65. Ремизов А.М. Собрание сочинений.– М.: Рус. книга, 2000. – Т. 2. Докука и балагурье.
66. Русская поэзия детям: В 2 т.– СПб.: Академич. проект, 1997. – Т. 1.
67. Соловьева П.С. Благовещенье // Тропинка. – 1910. – № 6. – С. 299.
68. Соловьева П.С. (Allegro). В лунной тишине // Тропинка. – 1911. – № 7. – С. 295 – 297.
69. Соловьева П.С. Головоломка. Ребусы, шарады и загадки. – М.: Т-во И.Д. Сытина, 1914.
70. Соловьева П.С. Елка. – СПб.: «Тропинка», 1907.
71. Соловьева П. (Allegro). Куклин дом. Рассказ в стихах. – СПб.: «Тропинка», 1916.
72. Соловьева П.С. (Allegro). Приключения Кроли. – СПб.: Энергоатомиздат, 1994.
73. Соловьева П. 5 марта 1861 г. // Тропинка. – 1911. – № 4. – С. 143.
74. Соловьева П. (Allegro). Разгадай-ка! Сборник ребусов, шарад и загадок. Часть 1. – СПб.: «Тропинка», 1910.
75. Соловьева П.С. (Allegro). Сборы Весны // Тропинка. – 1911. – № 9. – С. 375 – 377.
76. Соловьева П.С. Свете тихий // Тропинка. – 1911. – № 19. – С. 695.
77. Соловьева П.С. (Allegro). Светлый день // Тропинка. – 1910. – № 8. – С. 334.
78. Соловьева П. Старый месяц // Тропинка. – 1908. – № 8. – С. 334 – 335.
79. Соловьева П.С. Шарада № 7. – Тропинка. – 1908. – № 8. – С. 355.
80. Соловьева П., Манасеина Н. Красное яичко. Рассказы, сказки, стихи, картинки и загадки для маленьких детей. – СПб.: «Тропинка», 1913.

81. *Сологуб Ф.* Стихотворения. – СПб: Академический проект, 2000.

Научно-критическая литература

82. *Абрамович Н.Я.* Рационализм в воспитании // Рус. школа. – 1906. – № 3. – С. 24 – 30; 1906. – № 4. – С. 9 – 18.
83. *Аверинцев С.С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 363 – 366.
84. *Аверинцев С.С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. – М.: «Большая Сов. энцикл.», 1972. – Т. 6. – С. 826 – 831.
85. *Аксенова Ю.А.* Символы мироустройства в сознании детей. – Екатеринбург: Деловая книга, 2000.
86. *Арзамасцева И.Н., Николаева С.А.* Детская литература: Уч. для студ. высш. и сред. пед. уч. заведений. – М.: Высшая школа, 2000.
87. *Аръес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.
88. *Бабушкина А.П.* История детской литературы. – М.: Учпедгиз, 1948.
89. *Баран Х.* Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник / Авториз. пер. с англ. – М.: Издательская группа «Прогресс – Универс», 1993. – С. 284 – 328.
90. *Баскер М.* Ранний Гумилев: путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000.
91. *Брюсов В.Я.* Среди стихов. 1894 – 1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990.
92. *Будникова Л.И.* «Детский мир» К.Бальмонта (книга стихов «Фейные сказки») // Мировая словесность для детей и о детях. Материалы VII Всероссийской науч.-метод. конф. «Мировая словесность для детей и о детях». – М., 2002. – С. 9 – 11.
93. *Волков Ю.Г., Поликарпов В.С.* Человек: Энцикл. словарь. – М.: Гардарики, 1999.
94. *Волошин М.* Лики творчества. – Л.: «Наука», 1989.
95. *Ганжара О.А.* Игровое пространство в русской литературе первой половины XX века: структура, динамика, функционирование: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Ставрополь, 2002.
96. *Гермониус А.* О дисциплине в нормальной школе // Рус. школа. – 1906. – № 9. – С. 57 – 72; № 10. – С. 61 – 80; № 11. – С. 154 – 167; № 12. – С. 46 – 58.
97. *Герцык А.* Из мира детских игр // Рус. школа. – 1906. – № 3. – С. 31 – 45.
98. *Гиппиус З.Н.* Поликсена Соловьева // Гиппиус З.Н. Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926 – 1930 гг.) – СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2002. – С. 347 – 357.
99. *Гирин Ю.Н.* Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 566 – 573.
100. *Греем Ш.* Гумилев и примитив // Н. Гумилев и русский Парнас. – СПб., 1992. – С. 25 – 31.
101. *Грицанов А.А., Можейко М.А., Абушенко В.Л.* Модернизм // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 478 – 479.
102. *Гриценко З.* Пришли мне чтения доброго // Дошкольное воспитание. – 2002. – № 1. – С. 86 – 88.
103. *Громенницкий С.* О нравственном воспитании детей // Русская школа. – 1906. – № 2. – С. 104 – 122.
104. *Давыдов Д.* От примитива к примитивизму и наоборот (русская наивная поэзия XX в.) // Арион. – 2002. – № 4. – С. 81 – 95.
105. *Демурова Н.М.* «Июльский полдень золотой...»: Ст. об английской детской книге. – М: Изд-во УРАО, 2000.

106. Детская литература (Вторая половина XIX и начало XX вв.): Хрестоматия для пед. ин-тов / Сост.: А.И. Борщевская, И.И. Халтурин, Н.С. Шер. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1954.
107. Дикман М.И. Детский журнал Блока «Вестник» // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. – М.: «Наука», 1980. – С. 203 – 221.
108. Дугин А.Г. Эволюция парадигмальных оснований науки. – М.: Арктогея-Центр, 2002.
109. Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. – М.: «Наука», 1968.
110. Жбанков М.Р. Игра // Новейший философский словарь. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 395.
111. Жбанков М.Р. Миф // Новейший философский словарь. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 634.
112. Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Статьи 1916 – 1926. – Л.: «Academia», 1928.
113. Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. – Пб., 1922.
114. Зарубежная детская литература: Уч. пособ. для студ. средн. и высш. пед. уч. заведений / Будур Н.В., Иванова Э.И., Николаева С.А., Чеснокова Т.А. – М.: Изд. центр «Академия», 1998.
115. Зобнин Ю.В. Н.Гумилев – поэт Православия: Монография. – СПб.: СПбГУП, 2000.
116. Иванов В.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 137 – 234.
117. Иванов В.И. Поликсена Соловьева в песне и думе // Русская литература XX века (1890 – 1910). В 2 кн. / Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Изд. дом «XXI век – Согласие», 2000. – Кн. 2. Синтетический модернизм и богоискательство.
118. Иванов В.В. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII – XX вв. – Таллин: ТПУ, 1985. – С. 10 – 13.
119. Иванов В.В., Топоров В.Н. Пчела // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 354 – 356.
120. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред.: Ж. Нива и др. – М.: Прогресс Литера, 1995.
121. Капица Ф.С., Колядич Т.М. Русский детский фольклор: Уч. пособ. для студ. вузов. – М.: Флинта: Наука, 2002.
122. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1966. – 376 с.
123. Кей Э. Век ребенка / Пер. с нем. Е.Залого и В.Шахно. Под ред. и с предисл. Ю.Айхенвальда. – М.: Д.П. Ефимов, 1905.
124. Кириченко Е.И. Эстетические утопии «серебряного века» в России // Художественные модели мироздания. XX век. В 2 т. / Под общ. ред. В.П. Толстого. – М.: Наука, 1999. – Кн. 2. XX век.
125. Кишкин Л.С. Литературные связи: Предмет, цели, проблематика и методика изучения. – М.: Рос. АН, Институт славяноведения и балканистики, 1992.
126. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков: Монография. – Самара – Барнаул, Барнаульский гос. пед. ун-тет, 1995.
127. Корсаков Р. Стихи А. Блока для детей // Детская литература. – 1940. – № 11/12. – С. 78 – 82.
128. Костевич Н.Е. Особенности поэтики акмеизма // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): Материалы Междунар. науч. конф. 15 – 17 апреля 1998 года. В 2-х частях. – Гродно, 1998. – Ч. 2. – С. 235 – 238.

129. *Костевич Н.Е.* Эстетика акмеизма // Материалы междунар. науч. семинара, посвященного памяти О.В. Озаровского. 27 – 28 февр. 1996 г. – Могилев, 1996. – С. 88 – 89.
130. *Костюхина М.С.* Степка-Растрепка в русской народной книге // Проблемы детской литературы и фольклор. Сб. науч. трудов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – С. 47 – 56.
131. *Кохно О.И.* Пейзажная лирика К.Д.Бальмонта для детей // Диалектика литературы и творческая эволюция писателя. Сб. науч. трудов / под ред. В.И. Самусенко. – Мн.: Ин-тут совр. знаний, 2002. – С. 54 – 57.
132. *Красицкий С.* О Крученых // Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. – СПб.: Академ. проект, 2001. – С. 5 – 40.
133. *Кузьмина С.Ф.* История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: Учебное пособие для студентов гуманитар. фак. БГУ. – Мн.: БГУ, 2003.
134. *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. – Иваново: «Иваново», 2001.
135. *Кушлина О.* Страстоцвет, или Петербургские подоконники. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.
136. *Ледовская И.В.* Детские образы русской народной сказки К проблеме героя // Мировая словесность для детей и о детях. Выпуск 7-й. – М., 2002. – С. 125 – 127.
137. *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. – Томск: Водолей, 2000.
138. *Лойтер С.М.* Заметки о детской мифологии // Проблемы детской литературы и фольклор. – Петрозаводск, 1999. – С.11 – 19.
139. *Лосев А.Ф.* Модернистская модель // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1996. – С. 136 – 149.
140. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство – СПб», 2001.
141. *Майофис М., Кукулин И.* Семиотика детства (Вступительная заметка) // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 6. – С. 279 – 281.
142. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. – Л.: «Сов. писатель», 1975.
143. Мария Моравская: [Рецензия] // ИРЛИ, Ф. 12, Ед. хр. № 40.
144. *Марков В.Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ.: В.Кучерявкин, Б.Останин. – СПб.: Алетейя, 2000.
145. *Махов А.Е.* Игра // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 277 – 278.
146. *Мейлах М.Б.* Михаил // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 158 – 160.
147. *Мелетинский Е.М.* Время мифическое // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 1. – С. 252 – 253.
148. *Мережковский Д.* «Большая Россия». – Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1991.
149. *Минералова И.Г.* Детская литература. – М.: ВЛАДОС, 2002.
150. *Миц З.Г.* Поэтика Александра Блока. – СПб.: «Искусство – СПб», 1999.
151. *Миц З.Г.* «Новые романтики» (к проблеме русского предсимволизма) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 144 – 158.
152. *Миц З.Г.* Об эволюции русского символизма (к постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, № 735. – Тарту, 1986. – С. 7 – 25.
153. *Миц З.Г., Лотман Ю.М.* Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: ТГУ, 1993. – С. 96 – 98.
154. *Моравская М.* Волнующая поэзия // Новый журнал для всех. – 1915. – № 8. – С. 39 – 41.

155. *Моравская М.Л.* Поэзия миллионов людей // Рус. мысль. – 1915. – Кн. XI. – С. 12 – 38.
156. *Недоброво Н.В.* Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. – 1912. – № 2. – С. 23 – 27.
157. *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. – Т. 1.
158. *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. – Т. 2.
159. *Оболенский Л.Е.* «Ницшеанцы» о воспитании // Вестник Европы. – 1904. – Кн. 4. – С. 832 – 847.
160. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991.
161. *Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб.: «Питер», 2000.
162. *Осорина М.В.* Идеологическое лицо книги: психологический анализ обложек советского «Букваря» и «Азубки» А. Бенуа // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. – М.: ОГИ, 2003. – С. 155 – 168.
163. *Павлова Л.В.* Парадигмы 1907 года: «Ярь» С. Городецкого и «Эрос» Вяч. Иванова: Автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Смоленский гос. пед. ин-т. – Смоленск, 1994.
164. *Павлович Н.* Блок и детская литература // Детская литература. – 1940. – № 11/12. – С. 74 – 78.
165. *Пайман А.* История русского символизма. – М.: Республика, 2000.
166. *Попов В.В.* Мария Людвиговна Моравская (попытка портрета) // Рус. литература. – 1998. – № 3. – С. 181 – 217.
167. *Приходько И.С.* Мифопоэтическое направление в изучении русского символизма // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): Материалы Междунар. науч. конф. 15 – 17 апреля 1997 г.: В 2-х ч. – Гродно, 1997. – Ч. 1. – С. 17 – 23.
168. *Пропт В.Я.* Морфология волшебной сказки / Научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова. – М.: Издательство «Лабиринт», 2001.
169. *Путилова Е.О.* Русская поэзия детям // Русская поэзия детям: В 2 т. – СПб.: Академич. проект, 1997. – Т. 1. – С. 5 – 58.
170. *Радаков А.* К родителям // Галчонок. – 1912. – № 51. – С. 13.
171. *Раскина Е.Ю.* Мифопоэтическое пространство поэзии Н.С. Гумилева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – СПб., 2000.
172. Русская детская литература / Под ред. доц. И.Ф. Сетина. Учеб. пособ. для библиотеч. ф-тов ин-тов культуры. – М.: «Просвещение», 1972.
173. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2000.
174. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2001.
175. Русские детские писатели XX в.: Библиографический словарь. – М.: Флинта, Наука. – 1997.
176. *Секриеру А.Е.* Образ детства в творчестве Игоря Северянина // Мировая словесность для детей и о детях. Выпуск 7-й. – М., 2002. – С. 146 – 149.
177. *Скоропанова И.С.* Модернистская парадигма в русской литературе «серебряного века»: проблема эмансипации искусства // Славистика. Выпуск V (2001) / Гл. редактор Боголюб Станкович. – Белград: Славистическое общество Сербии, 2001. – С. 223 – 229.
178. *Скоропанова И.С.* Специфика образности в реализме, модернизме, постмодернизме // Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский Простор, 2001. – С. 358 – 362.

179. *Следзевский И.В.* Мир пространства и времени как специфическая форма архаического культурного текста // Пространство и время в архаических культурах: Материалы коллоквиума, проведенного в г. Звенигороде Центром цивилизац. исслед. Ин-та Африки РАН 29 – 31 октября 1991 г. – М., 1992. – С. 53 – 60.
180. *Слободнюк С.Л.* «Дьяволы» «серебряного» века: (Древний гностицизм и русская литература 1890 – 1930 гг.) – СПб.: «Алетейя», 1998.
181. *Слободнюк С.Л.* Николай Гумилев: модель мира (к вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: «Наука», 1994. – С. 143 – 164.
182. *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем: Монография / Отв. ред. Д.С. Лихачев. – М.: «Наука», 1977.
183. *Смирнова О.А.* Повествовательные структуры восточнославянской литературы XI – XIII веков. – Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Мн., 2004.
184. *Соловьева П.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века (1890 – 1910). В 2 кн. / Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Изд. дом «XXI век – Согласие», 2000. – Кн. 2. Синтетический модернизм и богоискательство.
185. *Тимощенко М.И.* «Шли единой стремниной...» (Александр Блок и Вячеслав Иванов): Монография. – Мн.: БГПУ—ИСЗ, 2002.
186. *Токарев С.А., Мелетинский Е.М.* Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Рос. энцикл.», 1998. – Т. 1. – С. 11 – 20.
187. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс – Культура», 1995.
188. *Топоров В.Н.* Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 161 – 164.
189. *Топоров В.Н.* Осина // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 266 – 267.
190. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. к.ф.н. Т.В. Цивьян. – М.: «Наука», 1983. – С. 227 – 285.
191. *Топоров В.Н., Мейлах М.Б.* Круг // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 18 – 19.
192. *Тропкина Н.Е.* Образный строй русской поэзии 1917 – 1921 гг.: Монография. – Волгоград: Перемена, 1998.
193. *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х гг.: От декаданса к авангарду (литературный процесс в единстве теории и практики): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Томский гос. ун-т. – Томск, 2002.
194. *Федотов Г.П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подгот. текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991.
195. *Филатов И.Е.* Поэтика игры в романах В.В. Набокова 1920 – 1930 гг. и «Лекциях по русской литературе»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Тюмень, 2000. – 26 с.
196. *Хализев В.Е.* Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. школа, 2002.
197. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. – СПб.: «Академический проект», 1999.
198. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. – СПб.: «Академический проект», 2003.
199. *Хёйзинга Й.* Homo ludens // Хёйзинга Й. Homo ludens; Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – С. 19 – 215.

200. *Чуковский К.И.* Книга об Александре Блоке. С приложением хронологического списка стихотворений А.Блока, составленного Е.Ф. Книпович. – Пб.: «Эпоха», 1922.
201. *Чуковский К.И.* Матерям о детских журналах. – СПб.: Русская скоропечатня, 1911.
202. *Чуковский К.И.* От двух до пяти. Живой как жизнь. – М.: «Дет. лит.», 1968.
203. *Штейнер Р.* Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки / Пер. с нем. – М.: «Парсифаль», 1993.
204. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Сост., ред. А.Р. Усмановой. – Мн.: Красико-принт, 1996. – С. 48 – 73.
205. *Эткинд Е.Г., Долгополов Л.К.* Символизм // Краткая литературная энциклопедия. – М.: «Большая Сов. энцикл.», 1972. – Т. 6. – С. 831 – 840.
206. *Children's Literature. An Illustrated History / Edited by Peter Hunt.* – Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.
207. *Gazda G.* Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
208. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature / Edited by Peter Hunt. Associate Editor Sheila Ray.* – London and New York: Routledge, 1996, reprinted 1998.
209. *Sokol E.* Russian Poetry for Children. – Knoxville: The University of Tennessee Press. – 1984.