

ГЛАВА 2

УДК 821.161.1

ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ И НОВОВВЕДЕНИЯ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Героева Людмила Михайловна

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры режиссуры и мастерства актера,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Процесс формирования, становления и развития русской детской поэзии начинается с 1920 года. Детская литература этого периода перестала быть падчерицей «большой» литературы, узкоспециальным явлением, преследующим исключительно практические цели. Этот пласт художественного творчества вливается в общий литературный поток и становится его важной неотъемлемой частью. На основе воспитательно-образовательного опыта детская литература становится «народной» литературой, где преобладает принцип воспитательной ценности произведения, которому подчинился принцип художественности. Проблемой специфики детской поэзии XX века вставал вопрос об отношении ее к национальной культуре и современному сознанию, идеалом которого был для него здравый народный ум в союзе с «полезным» воображением.

Главное отличие детской поэзии XX века был эстетический подход — в отборе материала для исследования: берутся не только ценные с воспитательной точки зрения произведения, но и не признанные таковыми, не только шедевры, но и явления с «обочины» искусства. Эстетический подход к предмету дает фундаментальные знания, а педагогический — позволяет использовать ресурсы мировой детской библиотеки в образовании и воспитании. Всё это является залогом для формирования гармоничной, всесторонне развитой личности [22].

После 1917 года происходит осмысление русской литературы после и прямое воздействие на нее. Исторические факты напрямую влияют на творчество писателей поэтов. Происходит выделение в рамках больших исторических этапов существенно различавшихся между собой периодов.

Время гражданской войны — раскол и общества, и литературы, разделение критиков по их отношению к революции: на «принявших», «не принявших» ее и подчеркнуто аполитичных.

Первая половина 20-х годов — относительное равновесие противостоящих тенденций в критике, сравнительно широкие контакты литераторов России с русским литературным зарубежьем (феномен русского Берлина) [22] .

Вторая половина 20-х — начало 30-х годов — форсированное формирование монистической концепции советской литературы и поэзии, вытеснение независимо мыслящих авторов, в том числе марксистской ориентации.

30-е годы — закрепление тоталитарных установок при попытках лучших писателей, поэтов и некоторых журналов сохранить свое лицо; максимальное ослабление критики во время массовых репрессий против интеллигенции. Позитивные результаты смены поэтов 20—30-х годов национально-патриотическим: жизненно-практический — усиление сплоченности общества перед лицом огромной опасности, утверждение в нем оптимистического настроения — и этико-эстетический — фактическое признание на грани жизни и смерти общечеловеческих ценностей (дом, семья, верность, дружба, самоотверженность, память, простые, сугубо личные чувства, ответственность перед товарищами, соотечественниками, перед всем народом); мотив стыда от отступления и поражений, тяжелых страданий и переживаний; проблемы художественной правды и гуманизма, поднимаются.

Годы Великой Отечественной войны — относительное, частичное раскрепощение литературной мысли. Главные мотивы в поэзии периода Великой Отечественной войны — патриотизм, героизм, нравственная стойкость героев литературы как воплощение главного в советском человеке и исконных черт русского национального характера. Превращение этих качеств в основные критерии оценок литературных произведений. Закрытый доклад Н. С. Хрущева о «культе личности» Сталина на XX съезде КПСС и огромный общественный резонанс этого события. Продолжавшийся на протяжении второй половины 50-х и 60-х годов противоречивый, с подъемами и спадами, процесс борьбы сторонников демократизации, раскрепощения сознания человека и хранителей тоталитарных устоев и догм, протекание этого процесса, в основном, в рамках коммунистической идеологии. Сосредоточение внимания литературной общественности на больших проблемах социально-политической и духовной жизни народа и одновременное резкое повышение внимания к человеческой

индивидуальности. Продолжение частично ослабленной конфронтации с Западом и ее влияние на отношение к ряду новых явлений в литературе и поэзии, к противоборству различных общественно-литературных тенденций. Начало 50-х годов — время постепенного усиления и закрепления тоталитарных общественных установок, огосударствления всех сфер жизни, в том числе литературы и поэзии. Вторая половина 50-х годов — время первого, быстро остановленного подъема общественного сознания, его проявлений в поэзии, время начала постепенного преодоления многими писателями ряда тоталитарных установок.

Неоднородность духовной жизни общества и культурной политики наблюдается в 60-е годы. Относительная их либерализация в первой половине десятилетия и свертывание последствий «оттепели» во второй. Сохранение в литературном процессе тенденций, порожденных критикой «культы личности», до 1970 года, благодаря, главным образом, позиции «Нового мира» под редакцией А. Твардовского. Усилившаяся тенденция мыслить в большом историческом масштабе в связи с утопическими надеждами на скорое социальное (коммунистическое) и научно-техническое преобразование всего мира 60-е годы — годы возникновения направлений в поэзии, деятельного сопротивления уже не только единичных поэтов застарелым догмам, заметного повышения профессионализма.

В 70-х - 80-х годах — общественный застой, подавление инакомыслия и вместе с тем существенное повышение уровня литературы, получившей более осторожную и взвешенную, чем раньше, критику.

«Перестройка» как попытка установления сверху «социализма с человеческим лицом». Начало гласности. Первые изменения в культурной жизни, проявившиеся в основном с конца 1986 года. Увеличение количества публикаций о литературе в периодических изданиях, повышение их проблемное и остроты. Создание новых общественных организаций деятелей культуры, обсуждение их роли и целей.

После 1991 года — время общественных реформ — ослабление полемики в поэзии и литературе в целом (в отличие от политики), ее попытки найти свой специфический предмет и своего читателя без прежней идеологической «борьбы» за него. Происходит исчезновение традиционного для России «литературного процесса» в постсоветский период. Резкое ослабление в обществе интереса к литературе и поэзии, вызванное причинами как материального, так и интеллектуально-духовного порядка.

К сожалению, в настоящий момент не разработаны критерии оценки современного поэтического текста — они откровенно субъективны. Более того — аналитические материалы о современной поэзии появляются крайне редко. В настоящий момент мы со всей очевидностью наблюдаем локальные сообщества, которые пропагандируют определенные литературные группы. В литературном цехе подавляющее большинство критиков — поэты, причем, поэты, одаренные, имеющие ярко выраженные пристрастия и зачастую недюжинные организаторские способности, то есть это люди, формирующие общественное мнение, формирующие его в связи с собственными представлениями о поэзии. Однако, говорить, в таком случае, об объективности исследователя не всегда правомочно.

Русская литература XX века создавалась в Советской России и в лучших своих образцах перешагнула границы всех стран. Эту литературу создавали советские поэты. Образы страны, советских людей по-плакатному обобщены, монументальны. «Страна-подросток», некогда прославленная Маяковским, в стихах Михалкова, например, окрепла, возмужала, стала мировой державой социализма. Мотивы молодой радости, путей-дорог, характерные для его поэзии 30-х годов, в 60 — 70-х годах сменились мотивами исторической славы, державной гордости.

В. В. Маяковский (1893 — 1930), один из крупнейших поэтов русского авангарда, отдал революции, ее «атакующему классу» весь запас своих творческих сил. Значительная часть творческого пути Маяковского была связана с течением кубофутуризма, для которого характерны отказ от всего предыдущего опыта поэзии, строительство новой культуры как основы будущей цивилизации. Кубофутуристы называли себя бюджетлянами, то есть людьми будущего. В поэзии авангарда есть много общего с детским сознанием, понимающим мир как свою собственность [14]. Лирический герой Маяковского смотрит на огромный мир не снизу вверх, а сверху вниз, как некий всемирный великан. При этом мысль поэта сосредоточена на сегодняшней жизни, прокладывающей дорогу к светлому будущему; прошлое его почти не занимает. Метафоры, гиперболы, непривычные рифмы и прочие сильные средства выразительности нужны поэту для того, чтобы стягивать весь мир к человеку, убеждая его верить в свои беспредельные силы и в свое будущее.

После революции 1917 года Маяковский создал группу ЛЕФ — Левый фронт искусств. Задачей ЛЕФа было подчинение искусств государству. Тогда же поэт обратился к творчеству для детей, рассматривая его как составную часть общей программы строительства социализма и формирования

социалистической культуры. В одной из заграничных поездок, отвечая на вопрос: «Какую роль играет сейчас поэт в России?», — Маяковский сказал: «Важнейшую. Он учитель народа, кристаллизатор его ума и совести. Каждый из нас занимается также и своего рода педагогической деятельностью. Наша работа развивается в двух направлениях: первое затрагивает рабоче-крестьянскую массу, второе — молодежь и детей» [14].

В 1918 году поэт намеревался выпустить книжку «Для детков», составленную из стихотворений «Сказка о красной шапочке», «Военно-морская любовь» и «Тучкины штучки» (1917— 1918). Лишь последнее из них можно признать «детским»:

«Плыли по небу тучки.
Тучек — четыре штучки:
от первой до третьей — люди,
четвёртая была верблюдик».

«Тучкины штучки» — стихотворение-игра. В нем обычная детская фантазия при взгляде на небо выражается при помощи характерных для стиля Маяковского приемов: неожиданные метафоры-сравнения (солнце — желтый жираф), нетрадиционные рифмы, обновляющие слово (шестая ли — растаяли), неологизмы, рождающие новый образ (в небосинем лоне). Один из ключевых в поэзии Маяковского образов-символов — небо, благодаря поэтической игре делается близким и понятным; это именно детское небо, просторное, полное света и движения. Освоение детской темы Маяковский начал с жанра стихотворной сказки. В 1923 году он создал «Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий». Это сатирическая сказка-памфлет с нескрываемой агитационно-пропагандистской тенденцией. Жадность Пети и его родителей — самый ужасный порок, с позиций детской этики, поэтому лозунг «Люби бедняков, богатых круши!» оказывается по-детски справедливым [19].

Рецензент назвал сказку «глупой и грубой книгой». Стоит признать, что некоторые моменты в ней идут вразрез с азами детской психологии и педагогики. Так, противопоставление классовых антагонистов — толстого Пети Буржуйчикова и тонкого Симы — маленькими читателями может быть воспринято неверно: все толстые плохи, а тонкие хороши. Аллегорический смысл антитезы толстый — тонкий понятен взрослым читателям, уже знакомым с языком агитационной пропаганды. Можно отметить и несоответствие между зачином сказки и развитием конфликта. В зачине главенствует мотив объединения, привычный и понятный ребенку:

«Жили-были Сима с Петей.

Сима с Петей были дети.

Пете 5, а Симе 7 —

и 12 вместе всем».

А дальше один герой всячески противопоставляется другому. Конфликт, в основе которого мотив разъединения, противостояния, нарастает и разрешается гротесково-гиперболической развязкой: толстый Петя «лопнул пополам» от фантастического обжорства, а отряд октябрят к своей испеченной на костре картошке получил посыпавшееся с неба обильное угощение. Несоответствие образа реального мальчика (пусть даже и отвратительного «буржуя») и его гротескной кончины закономерно ведет к нарушению идейно-художественного баланса произведения. Петю все-таки жалко, он беззащитен, как и обиженный им щенок.

Вместе с тем, нельзя отказать «Сказке о Пете...» в художественном новаторстве. Поэт использовал в ней целый арсенал мощных метафор, ярких неологизмов, сложных рифм, разнообразных ритмических средств. Любой фрагмент отличается сложной техникой стиха, что свидетельствует не только о вдохновении, но и о большом труде автора. Выбрав стихотворный размер детской считалки, поэт, вероятно, исходил из того, что эта форма подходит больше всего для легкого усвоения сложных понятий. Мастерство поэта сказывается в том, что веселый размер считалки оказывается пригодным для выражения самых разнообразных мыслей и эмоций, например горькой обиды:

«Омочив слезами садик,

Сел щенок на битый задик...»

Считалка может превратиться в скороговорку для того, чтобы ребенок, выговаривая ее, мог лучше запомнить трудное слово «пролетарий»:

«Птицы с песней пролетали,

Пели: "Сима — пролетарий!"».

В сказке множество гипербол, да и сюжет ее гиперболичен. Лопнувший буржуй Петя — это сюжетно реализованная гипербола «лопнуть от обжорства». Более детской по духу выглядит гипербола идеальных качеств отца Симы — кузнеца:

«Папа — сильный, на заводе

С молотками дружбу водит.

Он в любую из минут

Подымает пальцем пуд».

Маяковский «брал уроки» у тех поэтов, которые уже получили признание как новые детские сказочники-стихотворцы, например, у К.И. Чуковского, его

«Крокодил» легко угадывается в «Сказке о Пете...», С.Я. Маршака (вспомним, к примеру, стихотворение «Пожар»), равно как и они многому учились у Маяковского [19].

Язык сказки сочетает в себе публицистический, агитационный стиль и живой, разговорный, «шершавый», язык улицы со словечками вроде: морда, лопал, невтерпеж.

Несмотря на собственные ошибки и внешние трудности, Маяковский продолжал целенаправленную работу по созданию такой поэзии, которая вводила бы детей в большой мир борьбы и труда, объясняла бы им азы социализма.

Книжка «Что такое хорошо и что такое плохо» (1925), пожалуй, самая удачная из всего написанного Маяковским для детей. Если в «Сказке о Пете...» он объяснял на наглядных примерах значения необычных слов пролетарий, буржуй, то в этом стихотворении он вернулся на ту ступень, с которой следовало бы начать: хорошо и плохо — вот два главных отвлеченных понятия, необходимых для первичной социализации ребенка. Принцип контраста, основной и в «Сказке о Пете...», здесь является стержнем композиции стихов и рисунков. Это произведение построено как цепь миниатюр; каждая из них в четырех строчках представляет отдельного персонажа, свое действие и свой очевидный вывод. Маяковский, незаурядный художник, задумал эту книжку именно как единство текста и картинок. Дидактические примеры подтверждаются соответствующими рисунками на сюжеты из жизни детей. «Хорошо» и «плохо» последовательно показываются с разных сторон, и, в конце концов, содержание этих понятий раскрывается достаточно глубоко и полно. Лирический герой здесь — сам поэт; он ведет диалог с «крошкой-сыном» о том, что важно для них обоих. Лирическую основу стихотворения составляет отцовское чувство — редкое по тому времени явление в поэзии для детей. Мягкая ирония, сдержанная ласковость, негодование, гордость — это целая гамма интонаций, которая передает образ отца, доброго, сильного, справедливого. Воспитательный эффект в книжке достигнут оптимальным сочетанием художественных средств: контрастными образами, внятной речью, естественными интонациями. «Буду делать хорошо и не буду - плохо», — решает в заключение маленький собеседник поэта.

В этом стихотворении объяснение отца касается в основном поступков самого ребенка. В стихотворении «Гуляем» (1925), где сделан следующий шаг в объяснении: как отличить «хорошо» и «плохо» во внешнем окружении. Прием совмещения текста и рисунка использован и здесь. Взрослый собеседник

указывает ребенку на будку храброго красноармейца, на здание Московского Совета, в котором сидит дядя с бумагами и всякий раз звучит пояснение — как следует относиться к персонажу, встреченному на прогулке.

Форма книжки, в которой каждая страница или разворот содержит рисунок и самостоятельную подпись, оказалась для Маяковского наиболее выигрышной. Стихотворение «Что ни страница, — то слон, то львица» (1926) в первом издании начиналось так:

«Открывай страницу-дверь — в книжке
самый разный зверь...».

Здесь использован прием, известный еще по дидактической литературе XVIII века: чтение книги организовано как прогулка, сопровождаемая приятной и полезной беседой. В данном случае поэт чаще комментирует внешний вид зверей, реже — их «классовые» черты. Портреты зверей выполнены по-разному: есть обычные зарисовки внешности (слоны, кенгуру), а есть и очеловеченные образы-карикатуры (лев, жирафы, обезьяна) [2]. Некоторые портреты животных даны только на картинке; поэт вместо описания играет словами:

«Этот зверь зовётся лама. Лама дочь
и лама мама».

Или, например, предлагает представить спрятавшегося зверя (при этом слегка пародируя «Евгения Онегина»):

«Крокодил. Гроза зверей.
Лучше не гневите.
Только он сидит в воде
И пока не виден».

Немногочисленные сравнения почерпнуты из детского лексикона (слоненок «ростом с папу нашего»). Того же происхождения неологизмы: жирафка, жирафенок, зверики. Вообще, автор предпочел в этом стихотворении обойтись минимумом лексических средств. «Хорошее отношение к лошадям» и другим животным, а также к маленьким детям открывает в личности поэта, «горлана-главаря», область чувств трепетно-сентиментальных («Хотите, буду безукоризненно нежный?...» — предлагал он в поэме «Облако в штанах»).

«Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1926) написана более сложно. Ее сюжет восходит к детским воспоминаниям Маяковского о семейной поездке через Батуми и Сухуми; мальчик подымался на маяк, бегал по пароходу. Он рассказал маленьким читателям именно то, что интересно любому мальчишке. Маяковский развернул широкую картину, в которой, как на детском рисунке,

уместились и бурные волны с пароходами, и капитан с биноклем, и маяк с винтовой лестницей и огромным фонарем, и рабочий, подливающий масло в лампу. Поэт словами рассказывает то, что ребенок рассказал бы рисуя. Картина-рассказ имеет свой сюжет, композицию. Когда наступает счастливая развязка («...все, кто плавал, — в тихой бухте»), читатель тут же оказывается среди тех, кто рассказывал-рисовал:

«Нет ни волн,
ни вод,
ни грома,
детям сухо,
дети дома».

Позднее добавилась и смешная подпись под стихотворением, что также характерно для детского рисунка. Поэт обыграл свою фамилию, полушутя, призвав детей быть похожим на маяк и освещать дорогу (вспомним девиз Маяковского и Солнца: «Светить всегда, светить везде!..»):

«Чтоб сказать про это вам,
этой книжечки слова и рисуночков наброски сделал
Дядя Маяковский».

Огромную популярность у детей до сих пор сохраняет стихотворение «Кем быть?» (1928). В нем Маяковский снова использовал форму серии миниатюр, связанных общей темой, на этот раз — темой выбора профессии. В этом отношении «Кем быть?» являет собой исключение.

«Все работы хороши,
Выбирай
на вкус!»

Этот финал звучит энергично и с юмором, а в самом стихотворении в деталях, красках и звуках рассказано о разных профессиях. Стихотворение написано от имени ребенка, чье воображение не нуждается в пустых мечтах и сказках, находя богатую пищу в реальности. Ребенок видит себя у верстака, за чертежной доской, на стройке, то он детский доктор, то рабочий на паровозном заводе, то кондуктор трамвая, шофер, летчик, матрос. Поэт не просто рассказал о профессиях, но создал образ каждой из них — с помощью резких перемен ритма, неожиданных рифм, звуковой инструментовки. Некоторые строчки стали крылатыми. Это стихотворение имеет довольно широкий диапазон читательского возраста — от старшего дошкольного возраста до подросткового [17].

Стремление Маяковского заложить основы новой детской книги наталкивалось на непонимание и враждебность литературных критиков и работников Наркомпроса; хотя поэт искренне желал, чтобы его стихи служили государственным интересам. Даже, взявшая под защиту «Сказку о Пете...» критик А.К. Покровская считала, что «стихи Маяковского для детей явление больше литературное, чем педагогическое». И это несмотря на то, что в каждое стихотворение для детей поэт вкладывал максимум воспитательных «тенденций». Однако комсомольская и пионерская печать охотно публиковала его песни, марши и другие произведения. А в 1929 году вышел сборник «Школьный Маяковский», для которого сам автор отобрал отрывки из поэм и отдельные стихотворения. Поэт понимал, что малыш и школьник-пионер — это разные читатели, они требуют книг разного содержания и формы. Для детей младшего школьного возраста он писал стихи более публицистичные, рассчитывая, что дети будут читать их самостоятельно — в газете «Пионерская правда» и в журнале «Пионер» [13].

Особые характерные черты внес в детскую поэзию поэт, баснописец, драматург и публицист С. В. Михалков (1913 - 2009), который известен и как общественный деятель. Первое стихотворение поэта увидело свет в 1928 году, в одном из журналов Ростова-на-Дону. В творческом становлении литератора сыграло большую роль его увлечение баснями Крылова, сказками Пушкина, стихами Лермонтова и Некрасова, а также стихами Маяковского, Есенина, Демьяна Бедного [16].

С 1933 года Михалков печатается в московской периодике. От довольно посредственных взрослых стихов Михалков постепенно перешел к стихам для детей. Поддержал его в этом направлении А.А. Фадеев. Михалков, как и другие советские поэты, живо откликался на события времени, писал стихи о челюскинцах и папанинцах, о перелете Чкалова через Северный полюс, о пограничниках, о войне в Испании и Абиссинии. В 1936 году в серии «Библиотека "Огонька"» увидела свет первая книжка стихов Михалкова. Вслед за нею стали выходить и другие, в которых все больше было детских стихов.

В 1936 году была опубликована поэма «Дядя Степа» с иллюстрациями А. Каневского. Она принесла поэту всенародную славу. Народное начало в стихотворениях 30-х годов («А что у вас?», «Мы с приятелем...», «Песенка друзей», «Рисунок», «Фома» и другие) выражается в их песенности, афористической емкости фраз, в жизнеутверждающем пафосе. Например:

«Мамы разные нужны,
Мамы всякие важны».

Или:

«Красота! Красота!

Мы везём с собой кота,

Чижику, собаку,

Петьку-забияку,

Обезьянку, попугая —

Вот компания какая!» [15]

Лирика, юмор и сатира, смешавшись, дали почти все оттенки «михалковской» интонации. Молодой детский поэт придерживался линии Маяковского, говоря с читателем языком живым и современным, без налета книжности, о предметах социально значимых. Михалков был в числе тех детских поэтов, кто активно формировал образ своего читателя — «советского ребенка», не довольствуясь простым отражением действительной жизни. Многие его стихотворения стали массовыми песнями, в которых выразилась эпоха с ее диктатом «мы», наивным оптимизмом и искренним патриотизмом: «Веселое звено», «Веселые путешественники», «Кто в дружбу верит горячо...», «Веселый турист», «Весенний марш», «Песня пионеров Советского Союза», «Сторонка родная», «Наша сила в деле правом...», «Партия — наш рулевой» и другие [15].

Профессиональное признание С. Михалкова началось с «Дяди Степы» (1936) — небольшой поэмы, привезенной из творческой командировки в пионерский лагерь (вместе с песнями «О Павлике Морозове», «О пионере Мите Гордиенко», «О пионерском барабане»). Отказавшись от сказочного чуда как непеременимого в «старой» детской литературе приема, Михалков использовал прием объективации чуда: дядя Степа живет по указанному адресу, действует в реальной Москве и совершает поступки, невозможные лишь для людей обычного роста. Древний фольклорный образ доброго великана обновлен идеями конкретно-социального, идеологического и воспитательного плана. Уже в иные времена Михалков вернется к своему герою в частях-продолжениях «Дядя Степа — милиционер» (1954), «Дядя Степа и Егор» (1968), «Дядя Степа — ветеран» (1981). Долгожительство дяди Степы в детской литературе объясняется тем, что настоящий герой воспринимается «членом семьи», по выражению А. Прокофьева, смена его ролей вторит движению реального времени [16].

Неожиданный поворот в судьбе Михалкова произошел случайно. Сталин прочел в «Известиях» колыбельную «Светлана», посвященную девушке, и вписал имя молодого поэта в список писателей, представленных к

награждению орденом Ленина. Так, в 1939 году, поэт получил свою первую награду, послужившую ему охранной грамотой в пору репрессий. «Светлана» — произведение этапное не только в смысле житейской биографии: следуя традициям русской классической поэзии — Пушкина, Лермонтова, Некрасова, автор сочетал глубоко личное чувство и эпически масштабный образ страны, тем самым сделав серьезную заявку на роль государственного поэта.

Почти всю Великую Отечественную войну Михалков служил корреспондентом газеты «Сталинский сокол», побывал почти на всех фронтах, писал очерки, заметки, стихи, юмористические рассказы, тексты к политическим карикатурам, листовки и прокламации. К детям были обращены стихотворения «Братья», «Данила Кузьмич» и другие. Создавалась частями поэма «Быль для детей», в которой дан поэтический обзор всех лет войны (работа над поэмой охватывает 1941 — 1953 годы). Бойцам были адресованы многие стихотворения о детях. Один из заметных фактов газетной периодики 1942 года, сделанный Михалковым обзор детских писем, приходивших на фронт. После войны многие из «взрослых» произведений Михалкова оказались пригодны и для детей: поэма «Мать», стихотворения «Карта», «Детский ботинок», «Письмо домой», «Откуда ты?», «Ты победишь!», «Солдат». Творческое наследие военных лет вошло в сборники «Служу Советскому Союзу» (1947) и «Фронтная муза» (1976) [15].

Широко известно басенное творчество Михалкова. Осваивать жанр басни поэт начал по совету А. Н. Толстого, когда в 1944 году, широко отмечался юбилей Крылова. Первые басни «Заяц во хмелю», «Лиса и Бобер» появились в «Правде» с рисунками Кукрыниксов. В его стихотворных и прозаических баснях отразился советский обыватель в разных своих типажах: власть имущие чины, их прихлебатели, бездари от науки и искусства, наивные простаки. Наиболее частый басенный конфликт — между ограниченной в своем самодовольстве властью и трусливой «чернью». Многие его басни, утратив злободневность, сохраняют запас едкого смеха и здравого смысла, обнаруживают новые глубины подтекста. Так, басня «Кирпич и Лыдина» ныне может быть прочитана как аллегория ушедшей эпохи:

«Плыл по реке Кирпич на Лыдине,
Он у неё лежал на середине
И всё учил её, что не туда плывёт,
Что надо бы прибавить ход,
Что нужно иначе держаться:
Напрасно не трещать и к берегу не жаться!

А Лыдина таяла, приветствуя весну...
Пришло мгновение —
Кирпич пошёл ко дну.
Кирпич напомнил человека мне,
Что думал про себя: «Я на коне!»
Учил других, командовать пытался,
А сам не на «коне» —
на льдине оказался!» [16]

С.В. Михалков написал около двухсот басен, из которых несколько десятков имеют долгую жизнь и входят в круг детского чтения. Этическая идея в таких баснях преобладает над идеологией, а художественная форма отличается мерой выверенной свободы, что присуща басням Крылова. В 80-х годах поэт вернулся к этому жанру. Во взрослой периодике были опубликованы басни «Лекарь поневоле», «Пес, Конь и Заяц», «Кроты и люди», «Орел и Курица», «Корни», «Дуб и шелкопряд», «Лев на таможне».

В стихах для детей Михалков делал все больший акцент на поэтическую публицистику (стихотворения «Разговор с сыном», «Служу Советскому Союзу», «В Музее В.И.Ленина», «На родине В.И.Ленина», «Есть Америка такая...»). Если в детской публицистике военных лет поэт прибегал к форме стихотворного очерка с множеством конкретных деталей (например, «Фашистская посылка», «Пионерская посылка»), то позже он отказался от таких проверенных, безотказно работающих в детской аудитории приемов. Без аллегорий или метафор, на едином для взрослого и ребенка языке он заявлял о своей гражданской позиции. Например, в стихотворении «Будь готов»:

«Да! Посмей назвать отсталой ту великую страну,
Что прошла через войну,
Столько бедствий испытала,
Покорила целину,
А теперь такую стала,
Что почти до звёзд достала
Перед рейсом на Луну!...» [15]

Сергей Михалков известен и как переводчик зарубежных классиков детской поэзии. Выбирая близких себе по духу поэтов, он исходил из собственного впечатления от первоисточника, поэтому переводы производят впечатление оригинальных, михалковских произведений.

Одним из основоположников детской поэзии XX века является исследователь психологии детства «от двух до пяти» - К.И. Чуковский (1882 —

1969). Кроме того, он был блистательным критиком, переводчиком, литературоведом. Вопросами детской литературы Чуковский стал заниматься в 1907 году, как критик, заявивший о бездарности творений некоторых известных в те годы детских писательниц, в частности, Л. Чарской. В 1911 году появилась его книга «Матерям о детских журналах», в которой он резко критиковал журнал «Задуманное слово» за незнание возрастных особенностей детей, за навязывание маленьким читателям штампованных ужасов, обмороков, истерик, злодейств, геройств. Критик противопоставил «Задуманному слову» журналы «Юная Россия», «Родник», «Семья и школа», «Юный читатель». Чуковский утверждал, что ребенок сам создает свой мир, свою логику и братья за детскую поэзию, не понимая детей, — это преступление. К. Чуковский доказывал, что любой ребенок обладает огромными творческими возможностями, даже гениальностью; ребенок — величайший труженик на ниве родного языка, который как ни в чем не бывало, ориентируется в хаосе грамматических форм, чутко усваивает лексику, учится читать самостоятельно. «Заповеди для детских поэтов» — глава в книге «От двух до пяти». Эту книгу Чуковский писал на протяжении шестидесяти с лишним лет. Создание ее началось с разговора о детской речи, а со временем книга превратилась в фундаментальный труд о самом ребенке, его психике, об освоении им окружающего мира, о его творческих способностях. Глава «Заповеди для детских поэтов» — это обобщение и собственного опыта работы для детей, и работы коллег — Маршака, Михалкова, Барто, Хармса, Введенского и других, а также опора на образцы лучших детских книг — «Конька-горбунка» П. Ершова, сказки Пушкина, басни Крылова. Чуковский делает главный вывод: народная поэзия и словотворчество детей совершаются по одним законам. Детский писатель должен учиться у народа, который в течение многих веков выработал в своих песнях и сказках идеальные методы художественного и педагогического подхода к ребенку. Второй учитель детских поэтов — сам ребенок. Прежде чем обращаться к нему со своими стихами, необходимо изучить его вкусы и потребности, выработать правильный метод воздействия на его психику. Дети заимствуют у народа и страсть к перевертышам, к «лепым нелепицам». Поэт доказывал педагогическую ценность перевертышей, объяснял, что ребенок потому и смеется, что понимает истинное положение дел. Смех ребенка есть подтверждение успешного освоения мира. У ребенка жизненная потребность в смехе — значит, читая ему смешные стихи, взрослые удовлетворяют ее. Огромное значение Чуковский придавал тому, чтобы в каждой строфе был материал для художника. Зрительный образ и звук должны

составлять единое целое, из каждого двустипия должен получаться рисунок. Он назвал это качество «графичностью» и поставил первой заповедью для детского поэта. Вторая заповедь гласит о наибо́льшей смене образов. Детское зрение воспринимает не качества вещей, а их движение, их действия, поэтому сюжет стихов должен быть подвижен, разнообразен. Третья заповедь: словесная живопись должна быть в то же время лирична, то есть, чтобы в стихах была песня и пляска. Четвертая заповедь для детских поэтов: подвижность и переменчивость ритма. Пятая заповедь: повышенная музыкальность поэтической речи. Согласно шестой заповеди рифмы в стихах для детей должны быть поставлены на самом близком расстоянии друг от друга. Детям трудно воспринимать несмежные рифмы. По седьмой заповеди рифмующиеся слова должны быть главными носителями смысла. Ведь именно эти слова привлекают к себе повышенное внимание ребенка. Стихи должны быть игровыми. В фольклоре детей звуковые и словесные игры занимают заметное место, так же как и в народной поэзии. К произведениям для детей нужен особый подход, но чисто литературные достоинства их должны оцениваться по тем же самым критериям, что и любое художественное произведение. Но, пожалуй, состояние счастья — главнейшая заповедь для детских писателей. Цель же сказочника — воспитать человечность [17].

Сказки и стихи Чуковского составляют целый комический эпос, нередко называемый «крокодилиадой» (по имени любимого персонажа автора). Произведения эти связаны между собой постоянными героями, дополняющими друг друга сюжетами, общей географией. Перекликаются ритмы, интонации. Особенностью «крокодилиады» является «корнеева строфа» — размер, разработанный поэтом и ставший его визитной карточкой:

«Жил да был Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил.
По-турецки говорил, —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!»

«Корнеева строфа» — это разностопный хорей, это точные парные рифмы, а последняя строчка не зарифмована, длиннее прочих, в ней и сосредоточен главный эмоциональный смысл. Впрочем, автор иногда переходил и к другим стихотворным размерам, резко меняя ритм и интонацию стихов. Сюжеты сказок и стихов Чуковского близки к детским играм: в прием гостей, в больницу, в войну, в путешествие, в путаницу, в слова. Лирическая тема большинства стихотворений — безмятежное счастье:

«Чудо, чудо, чудо, чудо

Расчудесное» (стихотворение «Чудо-дерево»).

Сказки же, напротив, повествуют о драмах и катастрофах.

Рождение сказочного мира Чуковского произошло в 1915 году, когда были сложены первые строфы поэмы «Крокодил». Опубликована она была в 1917 году в детском приложении к еженедельнику «Нива» под названием «Ваня и Крокодил», с огромным количеством рисунков. Публикация произвела настоящий переворот в детской поэзии. Ю. Тынянов писал об этом позднее: «Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев — таковы были новые звуки. Это появился "Крокодил" Корнея Чуковского, возбуждая шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы. Неподвижная фантастика дрожащих на слабых ножках цветов сменилась живой, реальной и шумной фантастикой забавных зверей, их приключений, вызывающих удивление героев и автора. Книжки открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров. Детская поэзия стала близка к искусству кино, к кинокомедии» [13].

Однако после Октября «Крокодилу» и его автору пришлось тяжело. Н.К. Крупская, занимавшая крупные государственные должности, объявила эту сказку «вредной», поскольку «она навязывает ребенку политические и моральные взгляды весьма сомнительного свойства». Чуковский не раз заявлял, что никаких намеков на политику в «Крокодиле», как и в других его сказках, нет. Однако, в Крокодиле узнавали то кайзера Вильгельма, то Деникина и Корнилова. История продолжила этот ряд, повторив ошибку, в сказке «Тараканище» позже стали видеть карикатуру на Сталина, хотя эта сказка была написана еще в 1921 — 1922 годах. Совпадение сказки и будущей политической реальности объясняется исключительной интуицией художника. Однако ребенка захватывает открытое содержание сказки, он не ищет в ней политических намеков. Для детей «Крокодил» является первым в жизни «романом в стихах». Действие происходит то на улицах Петрограда, то на берегах Нила. Разворачиваются серьезнейшие события — война и революция, в итоге которых между людьми и зверями коренным образом меняются отношения. Люди перестают бояться диких зверей, звери в зоосаде получают свободу, в Петрограде наступают мир и благоденствие. В сюжетное действие введены «широкие массы»: орда Гиппопотама, жители Петрограда, армия мальчишек. А главное, в центре всех этих событий — ребенок, «доблестный Ваня Васильчиков». Он не только «страшно грозен, страшно лют», как говорит о нем Крокодил, но и справедлив, благороден и потому сам освобождает

зверей. Кроме того, он спасает девочку Лялечку и всех петроградцев от «яростного гада». Образ Вани строится на былинных мотивах богатырской удали и силы, тогда как образ Крокодила пародирует литературно-романтического героя. Сравним его с книжными «наполеонами»:

«Через болота и пески
Идут звериные полки,
Их воевода впереди,
Скрестивши руки на груди...».

Образ Крокодила Крокодиловича лишен скучной однозначности: то он рядовой обыватель, то злодей, то примерный семьянин, то пламенный борец за свободу, то, наконец, приятный «старик». Несмотря на противоречия образа, автор с почтением и симпатией относится к Крокодилу, рад знакомству с ним, а «кровожадной гадиной», «яростным гадом» Крокодил представляется Ване Васильчикову и трусливым петроградцам. Неоднозначен и образ Вани: то он — мужественный герой, то беспощадный усмиритель звериного восстания, то барин, как должное воспринимающий услужливость обезоруженных зверей.

Наличие иронического плана позволяет «по-взрослому» прочесть эту сказку. Однако сказка была прямо адресована детям и преследовала воспитательные цели, связанные с военным временем: направить детскую энергию патриотизма и героизма в подходящее безопасное русло. Чуковского тревожили факты усилившейся национальной нетерпимости, жестокости детей по отношению к немцам, даже мирным колонистам (очерк «Дети и война», 1915). В общественных местах висели плакаты «По-немецки говорить воспрещается». Чуковский же положительным героем сделал «иногородца» Крокодила, говорящего по-немецки (в поздних изданиях его герой перешел на турецкий язык). Крокодил мирно гуляет по Петрограду и терпит насмешки обывателей, в том числе и невоспитанных детей. Финальные картины мира и счастья должны были способствовать антимилитаристскому воспитанию детей.

Многие художественные приемы, найденные в «Крокодиле», были использованы в дальнейшем Чуковским и в других его сказках. «Муха-Цокотуха», «Тараканище» и «Краденое солнце» образуют трилогию из жизни насекомых и зверей. Эти сказки имеют схожие конфликтные ситуации и расстановку героев, они и построены по единой схеме. «Муха-Цокотуха» (сказка впервые вышла в 1924 году под названием «Мухина свадьба») и «Тараканище» (1923) даже начинаются и заканчиваются одинаково — развернутыми картинами праздника. Чуковский не жалел ярких красок и громкой музыки, чтобы маленький читатель без вреда для себя мог из

праздничного настроения окунуться в игровой кошмар, а затем быстро смыть с души страх и убедиться в счастливом устройстве мира. В «Краденое солнце» (1936) праздник развернут только в финале. Почти сразу читатель сталкивается с драматическим противоречием. Пожирание грозит уже не отдельным героям (как в других сказках), а солнцу, то есть жизни, ее радости. Крокодил, окончательно обрусевший среди сорок-белобок, журавлей, зайчиков, медвежат, белочек, ведет себя как эгоист, проглотив то, что принадлежит всем. С точки зрения детей, он жадина, он хуже всех. Чуковский отлично чувствует логику ребенка, понимающего, что любому маленькому герою не справиться с огромным взрослым крокодилом. На сильного жадину может быть одна управа — сильный добряк: и вот «дедушка» медведь сражается с обидчиком ради своих толстопых медвежат и прочей детворы. Другое отличие «Краденое солнце» состоит в том, что это единственная сказка, в которой использованы мотивы народной мифологии: этот крокодил ничего общего не имеет с Крокодилом Крокодиловичем — он воплощает мифического пожирателя солнца, он — туча, похожая на крокодила.

В «Мухе-Цокотухе» Чуковский пародировал мелодраму — наиболее популярный жанр массовой литературы. Это сказывается в традиционной расстановке образов: добродетельная девица на выданье, злодей, кавалер, гости — добрые, да слабые духом. Мещанская мелодрама была разыграна поэтом на манер ярмарочного представления. Герои не описываются, а показываются, действие происходит на глазах читателя. Реплики героев и текст от повествователя могут быть озвучены как одним голосом (взрослого, читающего сказки детям), так и разными голосами (при простейшей театральной постановке). Многочисленные восклицания, патетичные жесты и реплики также относятся к числу театральных средств воздействия.

В трилогии сказок использована единая система художественно-речевых средств: повторы, параллелизмы, постоянные эпитеты, уменьшительно-ласкательные формы.

«Мойдодыр» и «Федорино горе» могут считаться дилогией на тему гигиены. Небольшой сказке «Мойдодыр» (1923) принадлежит едва ли не первенство по популярности среди малышей. С позиции взрослого, назидательная мысль сказки просто мизерна:

«Надо, надо умываться

По утрам и вечерам».

Зато для ребенка эта мысль требует серьезных доводов, сама же по себе она абстрактна и сомнительна. Чуковский верно уловил первую

психологическую реакцию ребенка на открытие всяких «надо» и «нельзя» — это удивление. Для того чтобы доказать простенькую истину, он использует мощный арсенал средств эмоционального воздействия. Весь мир приходит в движение, все предметы срываются с места и куда-то бегут, скачут, летят. Подобно гоголевскому Вию, вдруг является монументальная фигура Мойдодыра:

«Он ударил в медный таз и вскричал:

"Кара-барас!"».

Далее — погоня от «бешеной» мочалки через весь город. Кажется, вот спасение: добрый друг Крокодил с детьми, но и он приходит в ярость при виде грязнули. Вместо спасения грозит новая беда:

«А не то как налечу, — говорит,

Растопчу и проглочу! — говорит!»

Герою приходится измениться — и внешне, и внутренне. Возвращение дружбы и симпатии, организованный в тот же час праздник чистоты — справедливая награда герою за исправление.

«Федорино горе» (1926) также начинается с удивления перед небывальщиной:

«Скачет сито по полям,

А корыто по лугам».

Автор довольно долго держит читателя в напряженном изумлении. Только в третьей части появляется Федора, причитая и маня сбежавшую утварь обратно. Если в «Мойдодыре» неряха — ребенок, то в этой сказке — бабушка. Читатель, уже усвоивший урок «Мойдодыра», может понять недостатки других, в том числе и взрослых.

Обе сказки отличаются точной передачей интонации в каждой строке. Даже не искушенный в декламации стихов чтец легко произнесет с нужным выражением любую фразу. Эти и другие сказки Чуковского воспринимаются ребенком как пьесы.

«Айболит» (под названием «Лимпопо» сказка вышла в 1935 году), «Айболит и воробей» (1955), «Бармалей» (1925) — еще одна стихотворная трилогия. Главный положительный персонаж всех этих сказок добрый доктор Айболит родом из книги английского прозаика Лофтинга (ее Чуковский пересказал еще в 1925 году). Чуковский «прописал» Айболита в русской детской поэзии, придумал ряд оригинальных сюжетов и нашел ему достойного противника — разбойника Бармалея. Бармалей «появился» на ленинградской улице, куда забрели Чуковский и его друг художник М. Добужинский. Улица

называлась «Бармалеева», и возник вопрос: кто же был тот Бармалей, чье имя увековечено на табличке? Предположили, что Бармалей — бывший пират, и Добужинский тут же нарисовал его портрет. Сказка начала складываться сразу в стихах и рисунках. В «Бармалее» Чуковский посмеялся над шаблонами массовой детской литературы — на этот раз авантюрно-приключенческой. Его маленькие герои Танечка и Ванечка будто пришли из назидательно-слащавых книжек. Они трусы и плаксы, быстро раскаявшиеся в том, что не послушались совета взрослых не гулять по Африке. Доктор Айболит очень похож на своего английского прототипа: он чопорно вежлив и наивен. Зато Бармалей полон отрицательного обаяния, он живее, полнокровнее «книжных» злодеев или добродетельных персонажей. Однако и он, подобно злодеям назидательных книжек, способен в один момент решительно измениться в лучшую сторону:

«А лицо у Бармалея
И добрее и милей».

«Чудо-дерево», «Путаница», «Телефон» (все — 1926 год) образуют свою триаду сказок, объединенную мотивами небылиц и путаниц. Их последовательное расположение следует за меняющимся отношением к небылице или путанице. В «Чудо-дереве» превращение сулит всем радость, особенно детям. В «Путанице» веселое непослушание зверей, рыб и птиц, вздумавших кричать чужими голосами, в конце концов, грозит бедой:

«А лисички
Взяли спички,
К морю синему пошли,
Море синее зажгли».

Конечно, пожар на море бабочка потушила, а затем, как всегда, устроен праздник, на котором все поют по-своему.

«Телефон» написан от лица взрослого, уставшего от «дребедени» звонков. Сказка разворачивается чередой почти сплошных диалогов. Телефонные собеседники — то ли дети, то ли взрослые — всякий раз ставят героя в тупик своими назойливыми просьбами, нелепыми вопросами. Маленькие читатели невольно становятся на сторону измученного героя, незаметно постигая тонкости хорошего воспитания.

Фольклорные перевертыши, небылицы представляющие окружающий мир «наоборот», неправильно, Чуковский все эти приемы подчиняет другой задаче — нарисовать «правильный» детский мир, преображенный радостью: на берегах вырастают розы, на осинах — апельсины, из облака сыплется виноград,

вороны поют, как соловьи, по летней радуге можно скатиться на салазках и коньках.

Лирический герой стихов, как правило, сам поэт, взрослый человек, но он способен быть заодно с ребенком, испытывать детские чувства, видеть, слышать, мечтать и даже заблуждаться по-детски. Между взрослым «я» и детским «ты» нет границы, ребенок так же уверенно чувствует себя в духовном мире поэта, как если бы сидел на руках у отца. Стихотворения ближе к реальности, чем сказки, но это лишь усиливает эффект превращения обыденного в сказку («Головастики», «Закаляка»). Ребенок и сам — величайший поэт, сказочник, если способен испугаться им же выдуманной «Бяки-Закаляки Кусачей». Вымышленные образы имеют над ним всесильную власть, для него нет в мире ничего, что не превращалось бы тут же в образ. Чуковский в своих стихах попытался слить лучшие русские и английские традиции народной детской поэзии («Бутерброд», «Ежики смеются», «Обжора», «Слониха читает», «Свинки», «Федотка»).

Переводы и переложения Чуковского составляют отдельную, не менее важную часть его работы для детей. Им пересказаны народная валлийская сказка «Джек, покоритель великанов» (1918), «Приключения барона Мюнхаузена» Э. Распе (1935) и «Робинзон Крузо» Д. Дефо (1935). В его переложениях дети знакомятся с греческими мифами, в которых выделено героическое начало и «спрятаны» жестокость.

И в прозе писатель заботился о том, чтобы слова были легкими для детской артикуляции; большие, трудные слова он разделяет на слоги: «ко-ра-бле-кру-ше-ние», «ил-лю-ми-на-ция»; «учит» маленьких читателей звериному языку. Детская проза Чуковского почти целиком относится к приключенческой литературе. Писатель избирал сюжеты опасных путешествий, разворачивал их в далеких экзотических странах — Африке, Южной Америке, на «диких» островах. Для него смысл любого приключения заключается в благородной цели, отважные герои пускаются навстречу опасностям непременно ради доброго дела. Чуковский редактировал книгу «Вавилонская башня» — переложения библейских легенд. Эти легенды были приближены к сказкам, в повествовании подчеркнута древняя общечеловеческая мудрость, освобожденная от мистики. Чуковский разработал теорию художественного перевода (книга «Высокое искусство», создававшаяся на протяжении 1919—1964 годов). Широко известны его переводы для детей. В частности, до сих пор в непревзойденном переводе Чуковского читают дети «Приключения Тома Сойера» Марка Твена (1935), сказки Р.Киплинга (начал переводить в 1909

году). Переводы песенок и стишков из английского детского фольклора производят впечатление подлинного звучания английской речи и передают своеобразный английский юмор («Храбрецы», «Скрюченная песня», «Барабек», «Котауси и Мау-си», «Курица», «Дженни»). Что касается классической темы «писатель и родина» в творчестве К.И. Чуковского, то это было предметом споров, но, тем не менее, «советский патриотизм», все же, имел выражение в его произведениях [9].

Система жанров стремительно менялась, отражая изменения во взрослой литературе. Происходило дублирование и взаимопроникновение взрослой и детской литератур, путались границы детского и недетского. Особенно это проглядывается в творчестве Успенского.

Э.Н. Успенский (1937 - 2018) начал свой путь в литературе в 1960 году как писатель-юморист для взрослых — писал стихи и фельетоны. В 1966 году в журнале «Детская литература» были опубликованы его первые стихи для детей, и тогда же вышла первая детская книга — стихотворный сборник «Смешной слоненок». Работает Успенский и в иных жанрах, самых разных и неожиданных: его повести могут быть не только сказками, но и детективами, авантюрно-приключенческими историями, «лекциями»; он пишет веселые учебники, сочиняет комиксы, рассказы, стихи; он создает пьесы, инсценировки и сценарии радиопостановок, кинофильмов и мультфильмов. Кроме того, он собирает детские страшилки и городской песенный фольклор. Мир героев Эдуарда Успенского стал базой целой детской индустрии у нас в стране и за рубежом. Автор не оберегает свое творчество от влияния массовой культуры, а, наоборот, использует ее приемы, идя навстречу «массовому» читателю. Успенский как бы дополняет действительность тем, чего ей недостает с точки зрения ребенка. Он берет за основу какой-либо человеческий тип и одним-двумя штрихами превращает его в карикатуру. Прибавим к банальному бюрократизму Печкина такие черточки, как любовь к сладкому и занудство не принятого в игру, и получим совершенно нового героя — бюрократа с детской душой [20].

Обычное для детской поэзии «двоемирие» взрослых и детей разделено у Успенского границей решительно и четко. К безнадежно взрослым писатель относится с насмешкой: все они для него «граждане» и «гражданки», им суждено вечно быть «вне игры», существование их абсурдно. Напротив, самые экстравагантные поступки «детских» героев находят логическое оправдание. Одни герои строят и перестраивают мир по своим игровым правилам, а другие всячески им мешают — такова в самом общем виде схема конфликтов.

Внимание писателя часто переходит с темы жизнестроительства на тему борьбы. Борьба ведется во имя права жить свободно, по собственной склонности и разумению.

В целом педагогика Успенского строится на постулате личной свободы при условии: не мешать другим. Такая система воспитания входит в противоречие с общепринятой, построенной на идеях подчинения взрослым, общественного долга. Поэтому многие книжки Успенского, при всей их популярности, трудно приживаются в обычной школе (исключение составляют ранние его повести-сказки). Писатель остро язвит по поводу типовой школьной системы, предлагая строить учение по правилам, исходящим от самих учеников. Он призывает отказаться от старых привычек и открывать новые истины (вроде той, что бутерброд лучше класть колбасой на язык: так вкуснее). Однако он убежден и в безотказности старых истин (например, той, что добра в мире больше, чем зла). Стихи Успенского, собранные в книгах «Если бы я был девчонкой» (1983) и «Разноцветная семейка» (1991), по большей части игровые. В них находит продолжение веселое озорство писателя, но в несколько смягченном виде: насмешка не переходит в язвительность, шутка остается в рамках хорошего тона. Сказочная повесть, сделавшая писателя знаменитым, — «Крокодил Гена и его друзья». Крокодил Гена имеет свою литературную родословную: его «предки» — крокодилы Ф. Достоевского и К. Чуковского — комические воплощения типа русского интеллигента, поборника общественной справедливости.

Полоса «черного» юмора (заполнившаяся, главным образом, благодаря Григорию Бенционовичу Остеру (род. 1947) с его «Вредными советами»), с одной стороны, поделила детскую литературу на советскую, в которой ничего подобного быть не могло, и постсоветскую. С другой, — она служила переходом к темам, прежде табуированным, — насилия, страха. «Ужастики» в стихах и прозе, смешные и по-настоящему жуткие, сделались модным увлечением читателей самых разных возрастов [10].

Детская поэзия отличается своей разнообразностью. Ребенок, познавая живую природу и свое окружение, нередко совершает непростительные ошибки, причиняя боль живым существам и даже не задумываясь о последствиях своих поступков. Вот почему главная задача заключается в том, чтобы научить малыша чуткости и вниманию к тем, кто его окружает. И в этом отношении весьма показательным является стихотворение Михаила Садовского «У кого мы учимся доброте?». В нем автор рассказывает о том, что самыми

первыми и самыми главными учителями детей являются их родители, и именно от них зависит, каким именно вырастет их ребенок:

«У кого мы учимся
Доброте?
У черники дымчатой
На кусте,
У скворца, летящего
С червяком,
У лугов, причёсанных
Ветерком,
У колосьев, зреющих
На полях,
У дождя, приплывшего
В облаках,
У шута, дарящего
Людям смех
И у солнца ласкового
Для всех,
У больших кивающих
Нам слонов
И у песни папиной,
Что без слов —
У всего открытого
Нам вокруг,
Но сперва — у маминых
Добрых рук».

Если с содержательным форматом русской детской поэзии, более или менее, возникает определенная ясность, то по поводу формы, необходимо сделать некоторые дополнения. Новые тенденции в общественной жизни, культуре, искусстве существенным образом затронули поэзию для детей, которая оказалась весьма удобной площадкой для разного рода экспериментов. Особо сильное влияние на детскую поэзию оказала литература Серебряного века с ее разнообразными стилевыми тенденциями, лингвистическими изысканиями, обновлением словаря, оригинальным сопряжением поэзии и прозы, неомифологизмом. На фоне формирования новых общественных отношений произошло радикальное переосмысление представлений об искусстве, культуре, художественном творчестве, их роли и функциях [22].

Конкретным результатом развития этих тенденций является принципиально новый взгляд на ребёнка как объект воспитания и адресат художественного творчества: теперь ставится вопрос о выделении детям особого мира, права отличаться от взрослых, требовать к себе уважения. Поэты-модернисты шли к своему читателю напрямую, вступали с ним в диалог равных и стремились приобщить детей к философской проблематике, привить им более раскрепощённый взгляд на вещи, помещать ребёнка не в социальный мир (как делали реалисты), а в более широкий – бытийный. Эти тенденции получили развитие и в послереволюционный период, но в искажённом виде. На фоне пристального внимания к подрастающему поколению и провозглашаемым свободам, утверждения значимости и широты возможностей ребёнка, детская литература попала под жёсткий контроль и прессинг власти, а перед писателями и поэтами ставились задачи ранней социализации читателя. Помимо идеологических задач детская литература ставила и дидактические вопросы. Взросление ребёнка в бурном и динамичном XX веке требовало соответствующей подготовки [22]. Активное развитие подрастающего поколения, обогащение его современными знаниями и опытом стали основой дидактико – познавательной поэзии, адресованной в основном младшему и среднему дошкольному, предшкольному и младшему школьному возрастам. Во многом поэты опирались на традицию и апробировали жанровую систему дидактико–познавательной литературы, по-своему совершенствуя и корректируя её. Эпатажная, богатая на творческие эксперименты авангардная литература, заявившая о себе в Серебряном веке, меняет направление своего развития в советский период и корректируется [22]. Одновременно она оказывается органичной детскому восприятию жизни и предлагает ребёнку–адресату креативный взгляд на мир, замыкая героя и читателя в своеобразном игровом пространстве. Игровая поэзия для детей делала ставку на творческую индивидуальность, эксперимент со словом, креативный взгляд на мир и выходила к читателю с идеями нонсенса, бессмыслицы, противопоставив их абсурдной реальности настоящего. Одновременно с социально–бытовой, дидактико–познавательной и игровой поэзией в советской детской литературе первой половины XX века развивалось направление натурфилософской и антропософской лирики, которая восходит к традициям философской поэзии XIX века. Эта поэзия, во многом, игнорирует современные социальные проблемы и привлекает внимание к вечным вопросам бытия [22].

Тема битвы, сражения с врагом в конце 20-х годов сливается с темой труда, трудовой битвы и трудовых подвигов. Актуальной эта тема

оказывается и для младшего возраста, и для подростково - юношеского. Если для дошкольника и младшего школьника эта тема представлена в творчестве С.Я. Маршака, А.Л. Барто, В. В. Маяковского, то для старшего возраста она явилась в поэзии И. Молчанова, Я. Шведова, М. Светлова, Е. Долматовского, Э. Багрицкого [4, 5, 6]. Эта поэзия воспевала человека труда, выполняющего и перевыполняющего производственный план, рвущегося на передовые рубежи, смело вступающего в противоборство с какими-либо трудностями. Воспроизведен коллективный портрет молодого поколения и выписаны индивидуальные яркие портреты современников. Поэзия для детей первой половины XX века во многом ориентировалась на реалии и идеологию нового времени. Адресат намеренно вовлекался в социальную жизнь общества в целом, а поэзия вырастала из гущи событий, остро, динамично и точно реагировала на все явления действительности и воспроизводила окружающий мир в романтико-идеологическом ключе. В молодежную, а потом и во «взрослую» поэзию пришла плеяда художников, воспевающих революционные события, события гражданской войны, юных героев нового времени и утверждающих новые идеалы [1]. А. Безыменский, М. Исаковский, Я. Шведов, М. Голодный, И. Уткин, М. Светлов, А. Жаров и другие. Они пришли к юному читателю со своим мировидением, особой моралью, особым словом и слогом. Это был четкий чеканный слог, осложненный современной политической лексикой («в тенетах рабских пут», «республика труда», «сыны батрацкие», «нэпман», «застрельщик», «победный кумач»), профессионализмами военных («атака», «кордон», «штык», «скатки») и рабочих («мартен», «проходчик»). Эти поэты привели в литературу особого героя–деятеля: он воюет, считает все на своем пути, но и строит новую жизнь. Прежде всего, это был боец, сражающийся за светлую идею-мечту, за будущую хорошую и счастливую жизнь. В таких произведениях велика доля утопии. В этом литература для детей и юношества идёт за литературой для взрослых и реализует идеи «взрослых» авторов на своём поле. Детская поэзия приводит к своему адресату персонифицированного героя, представителя идеологической социальной группы (комсомолец), романтизированного, героизированного и даже мифологизированного персонажа (орленок, всадник, трубач) [1]. Новизна такого героя – это не просто новая социальная группа, пришедшая в поэзию – рабочий, батрак, крестьянин, а представитель иной ментальности: Такие герои выступают родоначальниками новой эры и берут на себя функции создателей нового мира. По сути, поэзия наполняется мифологической составляющей. На глазах читателя создаётся новый миф о новой мифологизированной реальности.

Это единый большой коллектив, который противостоит уходящему в прошлое миру: «молодая гвардия», «орлят миллионы», «конница красная», «юность новая». Духовное единение оказывается гораздо важнее кровного родства. Прежние ценности новая молодость, как правило, отвергает. Пионерка Валя равнодушна к скопленному приданому, не приемлет она и прежнюю веру, отвергая «золоченый, маленький... крестильный крест». Она заменяет традиционные ценности, близкие и дорогие ее матери, новыми: крестное знамение – пионерским салютом, желание создать семью – жаждой борьбы и желанием абстрактной победы светлого завтра. Умиравшая героиня встает в один ряд с идущими на вечерний сбор пионерскими отрядами [3]. Автор на стороне девочки, которая салютует своим братьям. Такой выбор предоставлен событиями революции и Гражданской войны. Это была борьба за идеологическую мечту, которая поведет и дальше молодежь. Молодость жива, пока жива идея. Настойчиво проводится идея жертвы. Чтобы родилось что-то новое, надо пожертвовать важным и дорогим. Но единичная жертва не уничтожает целого. Со смертью пионерки Вали «не погибла молодость, молодость жива». Ее смерть – закономерная жертва. Она необходима, «чтобы юность новая из костей взошла». Таким образом, светлое будущее – недостижимый пока идеал, путь к которому тернист и труден, он проходит через смерть, лишения, неустройство жизни, но поддерживается горячим желанием приблизить радужную мечту [3]. Поэзия для подростков и юношества вводит ряд символов, актуальных как для того времени, так и для будущего. Молодежная поэзия, благодаря романтическому пафосу, музыкальности стиха, четкости ритма и востребованности в обществе постепенно сливается с советской массовой песней 1930-х годов, и дает мощный толчок развитию тем труда, борьбы с врагом, социалистического строительства в литературе для детей и подростки. Особый статус в детской литературе 1940-х годов получает мотив жертвенности. Невинная жертва, особенно юная, становится символом эпохи, примером для подражания, положительным героем не только конкретного художественного произведения, но и времени в целом и шире – истории. Создается целый ряд романтизированных биографий героев Великой Отечественной войны, павших смертью храбрых. В произведениях такого типа можно усмотреть элементы житийной литературы. Борьба за веру, христианские ценности заменены истовой борьбой за освобождение родной страны, отстаивание и сохранение её социалистических завоеваний. Особое звучание получает и тема сиротства, обездоленного войной детства. Однако постепенно эмоциональное

воспроизведение праведного негодования и острой боли от потерь и несправедливости сменяется чуть более спокойными и оптимистичными картинами. Сиротство скрашивается заботой взрослых людей о чужих детях. Трагизм ситуации отчасти смягчен особенностями детской психологии, верой ребенка в конечное торжество добра и справедливости. В период войны для детей продолжают писать. Эти поэты напрямую обращаются к ребенку, предлагают им серьезный разговор, «поднимают» своего читателя до «взрослого» уровня решения сложных проблем. Но основным объектом поэзии становится повседневная жизнь ребенка, этапы его взросления, особенности и «болезни роста». Такого рода поэзия имеет двойного адресата – ребенка и взрослого (педагога-воспитателя, родителя, старшего родственника). Поэты останавливаются на частотных ситуациях, «проигрывают» их перед ребенком – явным и главным адресатом – и взрослым – скрытым адресатом, предлагают свое видение и решение поставленных проблем, причем обоим адресатам, как ребенку, так и взрослому.

На всем многообразном и разноречивом фоне детской поэзии первой половины XX века особо выделяется незаурядный русский прозаик и драматург, прозванный современниками человек-парадокс, Даниил Иванович Ювачев, впоследствии известный всему миру как Даниил Хармс (1905 – 1942). Он практически в совершенстве владел двумя иностранными языками: английским и немецким.

В 1917 году, когда грянул гром Октябрьской революции, Даниил учился в Детско-сельской трудовой школе, занятия в которой он совмещал с работой в Боткинской больнице и первыми пробами пера. Исследуя творчество Хармса, можно сказать, что его истоки лежат в далеком детстве, когда Даня сочинил забавную сказку для своей младшей сестренки Наташи, к сожалению, умершей в раннем возрасте. Правда, все поэтические потуги Даниила, больше похожие на хаотическое нагромождение чепухи, скорее пугали случайного читателя и, в первую очередь, его собственного отца, боготворившего стихотворный слог Пушкина и Лермонтова. Но, как бы там ни было, именно заработком с писательского труда жил Хармс с 19-летнего возраста. Неординарная поэзия исходила от неординарного мировоззрения и неординарного эстетического вкуса поэта, любившего выделиться в толпе оригинальностью в одежде или странностью в поведении. Даниилу нравилось шокировать публику, особенно женскую, неким стилистическим безумием, начинавшимся брюками «гольф» и пиджаком в крапинку и заканчивающимся желтыми ботинками и никогда не раскуренной трубкой в углу саркастически ухмыляющихся губ. Бесшабашный

Хармс легко изображал иностранца, с его знаниями языков делать это было не сложно, тем более, внешний вид стильного юноши и умение блеснуть остроумием идеально способствовали любому его перевоплощению. В 1931 году поэт был арестован и подвергался жестоким пыткам в застенках ОГПУ за антисоветскую деятельность. Только благодаря усилиям отца, концлагерь был заменен на трехлетнюю ссылку в Курск, вернувшись из которой Хармс с удивлением отметил сильно поредевшие ряды своих бывших друзей. Предчувствуя близость собственного жизненного финала, поэт, тем не менее, продолжал выступать во Дворце пионеров и писать детские стихи, за которые получал довольно сносную оплату. В 1941 году по очередному ложному доносу Хармс снова был арестован, но отец – вечный его заступник, умер к тому времени, и поэту, чтобы избежать расстрела, пришлось прикинуться умалишенным. Свою противоречивую жизнь Даниил закончил 2 февраля 1942 года на больничной койке в самой страшной тюрьме «Кресты», где попросту умер от голода, так как в блокадном Ленинграде просто перестали кормить заключенных.

Творческий путь Даниила Ивановича Хармса, отличающийся выразительным авангардизмом и совершенным нежеланием идти в унисон с остальной советской поэзией, доводил до бешенства власть имущих, но получил заслуженное признание потомков, восхищающихся искрометным талантом самого парадоксального поэта советской эпохи.

В литературе, как, впрочем, и других областях искусства, есть статисты, классики и бунтари. Первые творят много, старательно и... серо. Вторые создают шедевры, хранимые в кладовых истории. Третьи разрывают шаблоны, ломают рамки и ищут новые образы. Даниил Хармс, безусловно, относится к третьим. В его жизни и творчестве всё — от нестандартных литературных форм до порывов менять раз за разом свой псевдоним — противоречиво, иррационально и революционно. Он не был искрометным весельчаком, но подарил современникам и потомкам множество юмористических рассказов, забавных анекдотов и остроумных фраз. Он отлично видел и понимал реальность, но, не желая становиться ее частью, предпочитал в творчестве сюрреалистические приемы. Хармс хотел писать для взрослых, но по иронии судьбы зарабатывать мог только детской литературой.

Не скрывая своей нелюбви к детям, Хармс, тем не менее, создал огромное множество стихов и миниатюр для юных читателей. Быть может, именно в этой нелюбви и кроется секрет успеха детской литературы Хармса, автор не сюсюкает и не ищет упрощенных форм. Он говорит с детьми на равных,

предлагая им оценить свой необычный и оттого интригующий стиль. Он не терпел статики и не желал замедлять жизненный ритм. Меняя псевдонимы и способы самовыражения, Хармс писал стихи и миниатюры для детей, но продолжал надеяться на издание своих «взрослых» творений, полных альтернативной реальности. Увы, эти надежды не оправдались, и читатели увидели истинное литературное лицо Даниила Хармса спустя много лет после его смерти.

По своей жизни он промчался с поистине сумасшедшей скоростью. Как при этом ему удавалось создавать хрустящие звонкой рифмой, искрящиеся необычным юмором сочинения для детей — загадка. Сейчас он признан одним из лидеров отечественного литературного авангарда первой половины XX века.

Хармса привлёк «заумный язык», позволявший отказаться от привычных форм. «Заумь» была особенно популярна среди русских футуристов, чьи идеи были схожи с философией европейских дадаистов.

В январе 1928 года состоялся творческий вечер ОБЭРИУ «Три левых часа», на котором выступали Хармс, Введенский, Заболоцкий. Кульминацией стала постановка пьесы Хармса «Елизавета Бам». «Три левых часа» стали главным успехом обэриутов. Реакция прессы, впрочем, была резко негативной, а поэты — высмеяны [12].

Хармс и его товарищи даже не надеялись, что их творчество будет признано. Они сформировали литературное подполье и работали внутри небольших групп, за пределы которых их тексты выходили редко. Политической риторики в произведениях не было, но их эксперименты с формой и языком казались вызывающими.

К творчеству Хармса обратились лишь через 30 лет, когда его произведения выпустили в США и Германии. Первое издание «взрослых» работ писателя вышло лишь в 1988 году, регулярно же переиздавать их начали уже после распада СССР. Сейчас Даниила Хармса ставят в один ряд с такими выдающимися авангардистами, как Маяковский, Кручёных и Пастернак. Его тексты изучают через призму постмодернистского искусства, а влияние писателя прослеживается в творчестве целого ряда известных музыкантов — Сергея Курёхина, Бориса Гребенщикова, группы НОМ и множества других. Несмотря ни на что, идеи Хармса выдержали суровую проверку временем. «Ищи то, что выше того, что ты можешь найти», — этот афоризм, один из многих, встречающихся в записных книжках поэта, заслуживает особого внимания, не только потому, что он как нельзя лучше выражает ту устремленность вверх, к совершенству, свойственную всему творчеству

Даниила Хармса; это высказывание может объясняться и с другой стороны, речь идет о восприятии вертикальности процесса познания, когда человек, стремящийся преодолеть ограничения законов материального мира, как бы поднимается по ступеням лестницы, ведущей от робких попыток проникнуть в суть предметов и явлений до осознания той истины, что каждая форма, по словам К. Малевича, есть мир. Хармс признавал, что человек не должен замыкаться на очевидных связях и закономерностях действительности, несмотря на ограниченность возможностей его, тем более, что они не так уж очевидны при внимательном рассмотрении. Этот афоризм будет служить символом философии этого странного поэта и писателя. «...Литературе для детей вряд ли известен другой такой случай, когда бы весьма малочисленное творчество заключало в себе столь оригинальную поэтическую систему» [12].

Первый и до сих пор единственный наиболее полный сборник стихов и прозы Даниила Хармса для детей «Что это было?» вышел в 1967 году [23]. В послесловии составитель сборника Н. Халатов, в частности, писал: «И если рано еще говорить о «школе Хармса» (слишком робки еще его последователи), то о традициях Хармса в сегодняшней поэзии для малышей у нас есть полное право говорить без утайки» [23].

На наших глазах «школа Хармса» разрастается не только вглубь, но и «вширь», во все стороны «растаскиваются» его внешние приемы, манера письма, а мы будто не замечаем этого. Имя Хармса довольно часто упоминают в печати, изредка публикуют отдельные «взрослые» произведения, но нет работы, в которой четко определялись бы суть и смысл его «оригинальной поэтической системы», изучались бы истоки его творчества, то огромное влияние, которое он оказал на современную юмористику (детскую и взрослую поэзию и прозу, карикатуру, мультипликацию) [12].

Творчество Даниила Хармса в 20—30-е годы представляло собой ярко индивидуальное поэтическое явление. Правда, получила известность только часть его произведений, предназначенная для детей, которую сам автор считал делом второстепенным. Однако, работая в Детгизе, Хармс создал произведения, которые по сей день являются эталонами детской поэзии и стоят на уровне, если не выше, его взрослого творчества. Вместе с К. Чуковским, С. Маршаком, В. Маяковским Д. Хармс стоял у истоков советской детской поэзии. Но его место на «детском Олимпе» определено недостаточно четко. Не ученик Маршака (хотя ввел его в литературу именно С.Я. Маршак), а создатель юмора нового типа в детской поэзии (и во взрослом творчестве также), внесший черты

нового века — интеллектуализм и тончайшую духовность — в свое детское творчество [10].

Метод отражения жизни у Хармса так подвижен и вариативен, вмещает столь многое, что постоянно меняет свои формы. В 1930 году поэт составил оригинальную декларацию, назвав ее «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича, Хармса». Наибольший интерес представляет следующее высказывание: «Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она «тронулась»... Один человек думает логически, много людей думают ТЕКУЧЕ... Я хоть и один, а думаю ТЕКУЧЕ» [12].

Соединение причудливой игры воображения, парадоксального видения мира и разумного порядка, классической логики — суть его «взрослой» стилистики. Юмор Хармса философичен и созерцателен, он направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на ситуацию мира в целом. Разрушая сложившуюся в нашем сознании картину «официального», общепринятого мира, вскрывая его несообразности, Хармс решал великую созидательную задачу: обнажал правду, печально и горько смеясь, указывал на истину. Художественное мировоззрение Хармса обусловлено разными источниками. В 20—30-е годы поэт не поддался «модной» тенденции и не отказался от достижений мировой культуры. Особенно ценил он творчество Пушкина и Гоголя[12].

Широко образованный человек, владеющий несколькими языками, Хармс очень любил парадоксально-фантастическую книгу Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Поражает прекрасное знание им мировой классики (Аристотель, Шекспир, Рабле, Гете, Данте, Сервантес, Бальзак и др.) и одновременно увлечение современной литературой (Блок, Брюсов, Белый, Есенин, Бурлюк, Гумилев, Ахматова, Маяковский, Асеев, Туфанов и др.). Но особое отношение у Хармса к философии и поэзии Велемира Хлебникова[12]. Многие хлебниковские черты отразились в произведениях Хармса: свежий, открытый взгляд на мир, попытка разобраться в таинствах упоительной русской речи, интерес к древним письменностям и восточным языкам. Каждый из источников, формировавших многозначный тон Хармса, его нетрадиционную образную систему, приемы комического заслуживают отдельного глубокого исследования[12]. Отметим также отсутствие прямой декларативности, тенденциозности творчества Хармса. И еще одна важная черта — зрелищность его произведений, являющихся прекрасным материалом для громкого, эстрадного представления. Необычный поэт, надевший маску чудака,

иностранца, жил на границах искусства и жизни, превращая свою жизнь в Игру, Театр, Зрелище. Все эти «моменты, вместе взятые, объясняют непонимание «странного» Хармса, одиночество обериутов-чинарей в 20—30-е годы. Но те же моменты говорят нам о том, что «детский» и «взрослый» Хармс неразрывен и что в 30-е годы шло параллельно становление Хармса как большого писателя-юмориста и как блестящего детского поэта [12].

Правда, в отличие от взрослых, дети сразу поняли и приняли Хармса, и уже на Первом всесоюзном съезде писателей в 1934 году в выступлении Л. Кассиля были подчеркнуты яркие удаchi Хармса, Введенского и Заболоцкого в литературе для дошкольников [23]. В детской поэзии обернуты создали новое направление, которое мы назовем парадоксально-игровой поэзией. Оно сосуществовало с традиционными, уже установившимися направлениями: сказочным юмором К. Чуковского, детской сатирой С. Маршака, А. Барто, С. Михалкова [6]. Великолепными примерами юмора нового типа являются все произведения Д. Хармса для детей и многие стихи обериутов, («Лошадка», «Кто?» А. Введенского, «Что такое а ля брасс?», «Мистер Кук Барла Барла» Н. Заболоцкого, «Евсей», «Барабан», «Оркестр» Ю. Владимирова и др) [6]. В этих стихах нет прямого назидания, дидактическая функция их, непременно в детской литературе, ослаблена, ведь главная цель поэтов — поразить воображение, потрясти, удивить. В детских стихах и прозе Хармса это выражено особенно органично. Поражает синкретизм его творчества: стихи Хармса можно пропеть, протанцевать, сыграть. Поэт воспитывает нестандартное, творческое «я» в каждом ребенке. «Учение» происходит в атмосфере чудесного праздника, полного неожиданностей и свободы поступать, как заблагорассудится. Привычная, обыденная жизнь опоэтизирована. Ребенок вовлечен в веселое действо: он участвует в утреннем чаепитии, марширует с пионерским отрядом по улице, лечит несчастную кошку. И во всем открывается малышу парадоксальная новизна мира: самовар — живое лицо, его зовут Иван Иванович, и он сам наказывает лежебоку, на небольшой площади собирается целый миллион пионеров, а кошка выздоравливает с помощью... воздушных шариков. Немногочисленные произведения Хармса драгоценны в наше время, когда небывалыми темпами идет накопление штампов в общественном сознании и поведении, процветает «массовая культура». В эпоху «информационного взрыва» становится особенно важным интеллектуальное воспитание читателя и в первую очередь — детского. Ведь степень фантазии у ребенка намного выше, чем у взрослого, он способен моделировать любые игровые ситуации [9]. Юмор Хармса дает детям

пусть, пока неосознанное чувство бесконечной вариативности развития, учит мыслить ассоциативно, подвижно, творчески. Соблазняет идея о возможности иных вариантов, иных построек из того же строительного материала: в ней посвоему выражается тайное стремление вырваться из царства необходимости, мысленно перекроить и перелицевать то, что дано, и посмотреть, что получится». Каждое произведение Хармса в известной мере есть разрушение уже существующего образца. Он — поэт, чрезвычайно нужный именно сегодняшнему поколению. Развивая непосредственность и воображение подрастающего человека, поэзия Хармса готовит его к уровню мышления, обусловленного современной наукой и культурой. Основными приемами создания парадоксального мира для Хармса стали методы, накопленные в фольклоре и метатеза. Поэтический оксюморон создается путем соединения нескольких предложений с противоположным значением:

«А вы знаете, что НА?
А вы знаете, что НЕ?
А вы знаете что БЕ?
Что на небе
Вместо солнца
Скоро будет колесо?
Скоро буде золотое
Не тарелка,
Не лепешка, —
А большое колесо! —
Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Ну, тарелка,
Ну, лепешка,
Ну, еще туда-сюда,
А уж если колесо, —
Это просто ерунда!
(«Врун») [23].

В стихотворении «Врун» Даниила Хармса очень точно передано детское желание ребенка обратить на себя внимание, взхлеб рассказывающего такое-такое-такое, что должно бы потрясти всех, а оказывается, что рассказанное им — просто ерунда, которой никто не верит. Ребенок нагнетает атмосферу повторами «А вы знаете, что...» и т.д. И ребенок-читатель мгновенно узнает

себя. И здесь же обыгрывается сакральное число сорок, которое много раз уже обыграно в русском фольклоре.

Более проста метатеза, стилистическая фигура, нереальность мира в которой подчеркивается перемещением частей близлежащих слов или целых слов в одной фразе (объект меняется местами с субъектом):

«Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор
Иван провалился бревном на болото
А пудель в реке перепрыгнул забор».

(«Иван Топорышкин») [23].

Это еще одно подтверждение тому, что поэтика Хармса берет начало в народной смеховой культуре и основывается на фольклорных приемах комического (оксюморон, метатеза, а также особая рифма, синтаксический и смысловой параллелизм фраз).

Таким образом, в 30-е годы Хармсом был разработан новый тип детского юмористического стиха. К его традициям, начиная с 60-х годов, постепенно возвращаются многие детские поэты Б. Заходер, Э. Мошковская, И. Токмакова, О. Дриз и другие [11]. Творчески усвоенные приемы поэтики Хармса: смена ритма и синтаксические сдвиги, система повторов и диалогизм формы позволяют создать необычные стихи. Один из создателей мультфильма «Пластилиновая ворона», композитор Григорий Гладков, говоря об успехе фильма, объясняет его необычностью, смешной, парадоксальной формой стихов Эдуарда Успенского: «Такое направление в искусстве родилось давно. С детства я был поклонником поэзии Даниила Хармса» [20].

В детских стихах Даниила Хармса присутствует излюбленная во взрослых стихах тема полетов; с чувством юмора и доброй улыбкой обыгрывается то, как быстро ребенок теряет интерес к чему-то, переключаясь с одного на другое. Это понятно и свойственно только детям. Хармс учил детей думать «текуче», творчески. Соединение причудливой игры воображения, парадоксального видения мира и разумного порядка – суть его «взрослой» стилистики. Юмор Хармса философичен и созерцателен, он направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на ситуацию мира в целом. Разрушая сложившуюся в нашем сознании картину официального, общепринятого мира, вскрывая его несообразности, Хармс решал великую созидательную задачу: обнажал правду, печально и горько смеясь, указывал на истину.

Одной из характерных особенностей поэтики Д. Хармса является принцип «драматургичности», реализуемый не только в драматургии, но и в лирике, и в прозе, в которых автор использует способы и приемы построения драматургического произведения для недраматургического. Драматургичны тексты не только по форме (ролевые реплики, ремарки, сценические эффекты), но и по своей цели - изображение личности в действии, в конфликте.

Все началось тогда, когда в свою «Детскую академию» на пятом этаже в Доме на Невском проспекте Самуил Яковлевич Маршак, ставший неформальным лидером и вдохновителем детского отдела Госиздательства, собрал тех, кого считал достойными писать для детей. Так в конце 20-х - начале 30-х годов в детской литературе появился уникальный коллектив поэтов и писателей, поставивший перед собой задачу создать новую детскую литературу, на новых принципах - разговаривать с детьми просто и понятно, без сюсюкания и заигрывания [7, 8, 18] Они хотели развивать в детях не политическую принадлежность к рабочему классу и крестьянству, а детское ощущение жизни, интерес к окружающей природе, прививать интерес к языку и народным традициям, развивать поэтическое чутье и художественный вкус. Отдел превратился в лабораторию, в которой рождались новые идеи, новые принципы, новый детский литературный мир.

Определенно, что именно к 20-30-ым годам XX века относится становление принципиально новой литературы для детей, ведущее место приобретают темы социалистического строительства, покорения природы, формирования новой морали. К концу десятилетия, когда многие ощущали предвоенную напряженность, детская поэзия в России стала активно осваивать интернациональную тематику.

Детская поэзия 20-30-х годов стала неотъемлемой и органичной частью художественной литературы России, что особенно отчетливо проявилось в творчестве К.И. Чуковского, В.В. Маяковского, С.Я. Маршака. Детская поэзия XX века развивалась в соответствии с двумя тенденциями: с одной стороны, процветала патриотическая лирика, воспевание советской действительности и счастливого советского детства, с другой стороны - возрождалась поэзия игровая, та, которая наследует традиции С.В. Михалкова. В первом случае стихи обращались, как правило, к социальной стороне жизни детей - пионеров и октябрят, предметом изображения являлись занятия простых советских школьников и дошколят. А вот в игровой поэзии открывался другой мир, мир детства, где дети - это просто дети, и им интересно всё то, что они видят вокруг [21]. Стихотворения того времени напоминают весёлую игру, они изобилуют

приёмами, восходящими к фольклорным шуткам-прибауткам, небылицам-нелепицам. Яркими красками раскрашена повседневность. Самые обыкновенные вещи вдруг становятся особенными: оживают игрушки («А может быть, ворона» Э. Успенского). Детская литература пытается освоить новую реальность, обратиться к новым темам, найти новые выразительные средства, дабы приспособиться к тенденциям современности [22]. Главная особенность детской поэзии в XX веке - изображение ребёнка как полноценной личности, познающей многогранность окружающего мира.

Список литературы

1. Асеев Н. Марш Буденного / Н. Асеев и др. // Сборник стихов. — Москва : Советская Россия, 1971. — С. 4.
2. Башкеева В.В. Русский словесный портрет. Лирика и проза к. XVIII – первой трети XIX века. / В. В. Башкеева // Автореферат дисс... докт. филолог. наук. Москва, 2000. — С. 1.
3. Багрицкий Э. Смерть пионерки / Э. Багрицкий. // Указ. соч. С. 82.
4. Барто А. Л. Избранные стихи. / А. Л. Барто. — Москва : Планета детства, 1999. — 129 с.
5. Барто А. Л. Избранные стихи. / А. Л. Барто. — Москва : Планета детства, 1999. — 528 с.
6. Бухштаб Б. Поэзия Маршака 20-х годов. / Б. Бухштаб // Жизнь и творчество С. Маршака. Указ. соч. - С.70-71.
7. Гаспаров М. Маршак и время // О русской поэзии. — Санкт-Петербург: Азбука, 2001. — С. 410-430.
8. Гейзер М. М. Маршак. М. / М. М. Гейзер. — Москва : Молодая гвардия, 2006. — 178 с.
9. Григорьев О. Витамин роста. — Москва, 1980. — С. 40.
10. Дмитриева Н. Эвристическая роль юмора. — Театр. — 1977. — № 1. — С. 118.
11. Зиман Л. Борис Заходер // Детская литература. — 1972. — № 1. — С. 78.
12. Калашникова Р.Б. Обернуты и Хлебников (звуковая организация стиха) // Проблемы детской литературы.- Петрозаводск, 1984. — С. 90—98.
13. Колосова С.Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии. / С. Н. Колосова // Автореферат дисс... докт. филолог. наук. Москва, 2012. — С. 9.

14. Маяковский В. Комсомольская / Маяковский В. Собр соч. в 12 тт. — Москва, 1978. — Т. 3. — С. 26.
15. Михалков С. В. Собрание сочинений в 6 тт. / С. В. Михалков. — Москва : Художественная литература, 1981. — Т. 1. — 93 с.
16. Михалков С. В. От и до... / С. В. Михалков. — Москва, 1997.
17. Приходько В. Поэт разговаривает с детьми. — Москва, 1980. — С. 101.
18. Твардовский А.Т. О поэзии Маршака / А. Т. Твардовский // Жизнь и творчество С. Маршака. Сб.. — Москва : Детская литература, 1975. — С. 19.
19. Урминцева М.Г. Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX в.: генезис, поэтика, типология. / М. Г. Урминцева // Автореферат дисс... докт. филолог. наук. Нижний Новгород, 2005. — С. 4.
20. Успенский Э. Все в порядке. — Москва, 1976. — С. 56.
21. Фадеев А. А. Пушкинская линия / А. А. Фадеев // Жизнь и творчество С. Маршака. Указ. соч. — С. 47
22. Хализев В.Е. Теория литературы. / В. Е. Хализев. — Москва : Высшая школа, 1999. — 181 с.
23. Хармс Д. Что это было? — Москва: Малыш, 1967.