

*В. Вьюгин*

## “HE ATE THE PRIEST, AND ALL THE PEOPLE” (ВЗРОСЛЫЕ СТРАХИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Внимание к частному сюжету из истории советского искусства для детей, которому посвящена предлагаемая статья, было продиктовано интересом к «каннибалистической» топике и соответствующим дискурсам в русской культуре XX в. В конечном счете речь идет о специфике детской литературы и кинематографа, выражающейся в особых формах репрезентации зла, жестокости, насилия и, как результат, в свойственных именно им способах апроприации страха как сопричастной эмоции. Но, кроме того, это повод коснуться вопроса о советской «политике страха» в целом. В центре статьи — тексты классиков детской и зарубежной литературы (С. Я. Маршак, К. И. Чуковский, А. Н. Толстой, Н. Lofting, C. Collodi, R. Dahl, etc.), а также их экранизации.

*Ключевые слова:* русская и зарубежная детская литература и кинематограф XX в., зло, жестокость, насилие, советская политика и риторика страха, межкультурная перспектива, дискурс каннибализма.

Внимание к частному сюжету из истории советского искусства для детей, которому посвящена предлагаемая статья, было продиктовано интересом к «каннибалистической» топике и производным от нее дискурсам в русской культуре XX в. в целом. Это как раз тот случай, когда попутные наблюдения провоцируют поиск новых эмпирических подтверждений неожиданно возникшей гипотезы. В конечном счете речь идет о специфике детской литературы и кинематографа, выражающейся в особых формах репрезентации зла, жестокости, насилия и, как результат, в свойственных именно им способах апроприации страха как сопричастной эмоции. Но кроме того, это повод коснуться вопроса о советской «политике страха» в целом.

С одной стороны, сама гипотеза проста и, возможно, не отличается принципиальной новизной. С другой — ее релевантность не представляется в достаточной степени очевидной, если ограничиваться лишь спекулятивными формулировками без необходимых уточнений и примеров. Чтобы не забегать вперед, проще, думается,

повременив с формулировками, изложить суть наблюдений в той последовательности, в какой они осуществлялись.

В цепи сравнительно самостоятельных фрагментов, посвященных прежде всего конкретным литературным и кинематографическим нарративам, любое звено могло бы быть заменено или дополнено другими, отражающими ту же тенденцию, что естественно, поскольку материал неисчерпаем. Вне зависимости от того, посвящен фрагмент одному или обзорно затрагивает целый ряд нарративов, задача сводится к идентификации воплощаемой и легализуемой ими «моды» писать о зле, жестокости и страхе так, а не иначе. Проблема состоит в том, что контраст между разными тенденциями «моды» легко ускользает от внимания. Требуется определенного рода фокусировка на строго определенных деталях и соотношениях между ними, чтобы он стал более заметен.

Начать разговор с экзотической топике каннибализма оправданно, если подходить к ней с точки зрения «здорового смысла» как к тягчайшему проявлению зла, бесспорно дающему повод для страха. Для воссоздания контрастного фона в заданной перспективе уместно привлечь опыт русской «литературы голода» начала 1920-х гг. — литературы о детях, но написанной явно не для них<sup>1</sup>.

Послереволюционный голод вызвал волну текстов, в которых тема каннибализма заняла существенное место. Среди источников документального и исследовательского характера имеет смысл назвать такие книги, как «Жуткая летопись голода (Самоубийства и антропофагия)» Л. М. Василевского [Василевский 1922], где анализируется ситуация на Урале, и «Людоедство» Д. Б. Франка об Украине [Франк 1926]. Наряду с частными проблемами (торговля человеческим мясом, трупоедство в 1922 г. и т. п.) Франк не оставлял без внимания историю, этнографию, психологию людоедства вообще. Стоит вспомнить работу М. Н. Гернета «Голод и преступность» [Гернет 1927], опиравшегося на исследование Василевского и на сборник «О голоде» под ред. К. Н. Георгиевского [Георгиевский 1922] (*рис. 1*).

Художественная литература и публицистика реагировала на ситуацию чрезвычайно болезненно. Каннибалистические нарративы появляются и в прозе, и в поэзии. А. Крученых в 1922 г. выпускает книгу «Голодняк», где среди других помещено стихотворение «Голод», датированное 1920 г., — о том, как мать кормит своих детей



Рис. 1. Крестьяне-людоеды. Фотография из работы М. Н. Гернета «Голод и преступность» (1927)

человечиной [Крученых 1922]. С. Н. Сергеев-Ценский в 1922 г. пишет, а в 1927 публикует повесть «В грозу» о судьбе девочки Мушки и ее матери, бегущих от гражданской войны в Крым. Повесть открывается историей одного татарина, который, будучи отцом шестерых детей, «бестрепетно резал младших ножом, как барашков, и кормил ими старших и жену, кормился и сам». «...Проходивший мимо отряд пристрелил людоеда и его жену, а подростков только избил до потери сознания и бросил. Очнувшись, — как пишет Сергеев-Ценский, — старший немедля убил младшего», чтобы съесть его [Сергеев-Ценский 1927, с. 106]. М. Волошин в посвященной Крыму поэме «Голод» 1923 г. констатирует: «Баранина была в продаже — триста, / А человечица — по сорока» [Волошин 2003, с. 345–346] В. конце 1920-х гг. Н. А. Клюев не публикует, но читает в разных кругах свою «Погорельщину»: «И синеглазого Васятку / Напрядки посолили в кадку» [Клюев 1954, с. 133].

Примеры можно черпать и из фикшн-литературы, и из публицистики, и даже из истории кино<sup>2</sup>. Однако волна схлынула почти так же быстро, как и поднялась. К концу 1920-х гг. тенденция избегать разговоров о каннибализме обрела статус почти тотальной, став уделом секретных сводок.

И все же 1920-е и 1930-е гг. кое-что предложили советской публике вместо «грубой» антропофагии — этой клеветы на советскую



Рис. 2. Обложка книги И. Бреннера «Три месяца людоедов Суматры». Пер. Н. Березина (1901). Рис. 3. Бармалей. Иллюстрация В. М. Конашевича (1938)

власть. На фоне негласных запретов тема нашла свою нишу в искусстве, адресованном детям.

В 1920-е и 1930-е гг. с литературой об отечественных антропофагах соперничали всевозможные приключенческие и во многом ориентированные на подростков издания типа «Библиотеки экспедиций и путешествий», как переводные («Три месяца среди людоедов Суматры» И. Бреннера (рис. 2), впервые появившиеся в России еще в 1901 г. [Бреннер 1924, 1901; Brenner 1894], «В стране каннибалов» М. М. Тейлора, выпущенного в качестве приложения к журналу «Вестник знания» [Тейлор 1927; Taylor 1924], «С киноаппаратом по стране людоедов» М. Джонсона [Джонсон 1929]), так и отечественные: «Путешествия Кука в страну людоедов» Л. Е. Опочининой [Опочинина 1929] или написанные Н. К. Чуковским «Капитан Джеймс Кук» и «Один среди людоедов», вошедшие затем в книгу «Водители фрегатов» [Чуковский 1927, 1930, 1941]. Последняя регулярно переиздавалась в СССР. Присутствовали людоеды в широко читаемых романах Ж. Верна, не говоря уже о романе Д. Дэфо.

Кроме того, людоеды прочно обосновались в литературе на правах сказочных персонажей. Еще в 1918 г. будущий классик детской советской литературы К. И. Чуковский публикует своего «Джека — победителя великанов», в котором маленький мальчик одолевает злого антропофага Корморана, поедающего местных жителей-трусов. Антропофаг действует у Чуковского в «староанглийской сказке» «Краснозубый Аин» (1917). И, конечно, в «Айболите»: «В Африке



Рис. 4. Г. Ф. Милляр в роли бабы-яги. Из фильма А. А. Роу «Морозко» (1964).  
Рис. 5. Эскиз Н. Акимова к постановке пьесы «Тень» Е. Шварца



разбойник, / В Африке злодей, / В Африке ужасный / Бар-ма-лей! / Он бегаёт по Африке / И кушает детей...» [Чуковский 2013, с. 50–51]. Внесет свой вклад в дело популяризации людоедов и М. Горький: «...всюду папы или мамы / Непослушны и упрямые. / Ходят бабушки и деды / И рычат, как людоеды» (1933–1936) [Горький 1974, с. 499]. Позже С. М. Михалков тоже сочинит нечто подобное: «Живет на свете людоед, / Разбойник и злодей, / Он вместо каши и котлет / Привык на завтрак и обед / Есть маленьких детей» (1961) [Михалков 2006, с. 100] (рис. 3).

Особую статью составляет кинематограф. В 1938 г. З. С. и В. С. Брумберг экранизируют сюжет из Шарля Перро, вслед за которым появятся и другие экранизации [Брумберг 1938]. В 1941 г. — Л. А. Амальрик и В. И. Полковников экранизируют «Бармалея» [Амальрик 1941]. А с появлением в киносказке Г. Ф. Миллара беспримерную зрительскую любовь завоевывает баба-яга (рис. 4). Очаровательная русская ведьма, являющаяся то в роли волшебного помощника, то в обличье злобного антропофага каждый раз, как известно, терпела неудачу, пытаясь поджарить или сварить главного героя [Роу 1939]. Ряд примеров снова не полон (рис. 5).

Каннибалы, хоть и «беззубые», появлялись даже там, где их прежде не было. Так, А. М. Волков в своем переложении сказки Л. Ф. Баума добавляет в повествование главу «Элли в плену у Людоеда» [Волков 1939]. А Чуковский превращает в людоеда героя (или героев) Х. Лофтинга. Ни пираты Лофтинга, ни негритянский король Джоллиджинки из его книжки не были замечены в каннибализме. Джоллиджинки был настроен против белых, которые когда-то

ограбили его землю, но самое страшное, что грозило плененному им доктору — до конца дней скрести пол на королевской кухне.

Вряд ли стоит безоговорочно утверждать, что официально дозволенные детские людоеды прямо исполняли компенсаторную функцию по отношению к запрещаемым «черным» сюжетам, характерным для «литературы голода», и все же в какой-то степени это справедливо. На судьбу отдельно взятого сюжета повлияла общая, если так можно выразиться, эстетическая «политика зла», постепенно укрепившаяся в советском дискурсивном пространстве к началу 1930-х гг.

Проиллюстрировать то, что имеется в виду, удобно, вспомнив, например, о судьбе повести «Щепка» и других книг В. Я. Зазубрина. К 1923 г., когда появилась «Щепка», Зазубрин уже был известен как автор «Двух миров» (1921) — текста о гражданской войне, фокусирующегося на грабежах, расстрелах и сексуальном насилии, довольно беспощадного к чувствам читателя. «Щепка» же вышла кровавой в еще большей степени. Этот хоррор из жизни расстрельной команды чекистов, так и не осилил барьеров советской стыдливости: повесть была опубликована впервые только в 1989 [Зазубрин 1989], в 1992 появилась ее кинематографическая версия [Рогожкин 1992].

Ясно, от чего отказалась советская литература, отбросив зазубринскую «правду жизни»: столь детальные и объемные сцены насилия, какие позволил себе Зазубрин, — неважно, «революционное» оно или нет — отыскать в ее истории сложно.

В отличие от «Щепки» «Два мира», снабженные предисловием Горького (которое открывалось ссылкой на якобы когда-то услышанные слова Ленина: «Очень страшная, жуткая книга; конечно, не роман, но хорошая, нужная книга»), выдержали не менее одиннадцати изданий при жизни автора (а он был репрессирован в 1938 г.). И все же ниша, которую роман занимал, оставалась маргинальной на протяжении всей советской эпохи. Известны и другие шокирующие тексты, близкие по духу зазубринским — например, «Народ на войне» (1917) С. З. Федорченко [Федорченко 1917, 1925], публиковавшийся при советской власти в начале 1920-х, — но о них тоже позже старались не вспоминать.

Кажется естественным, что ни мистика, ни эстетика в духе Г. Ф. Лавкрафта не реализовали себя в сфере официального искусства, хотя потребность в них явно ощущалась. В кино за исключением фильма «Вий» [Кропачев 1967] и редких иностранных

заимствований — вспоминается фильм-пародия «Призрак замка Моррисвиль» З. Борживого [Borivoj 1966], — что-либо подобное западному или американскому производству вряд ли легко найти. В литературе присутствовали романтики (Э. По, А. Бирс, А. К. Толстой, тот же Гоголь...), кое-что можно было встретить в постоянно находившейся в статусе подозреваемого научной фантастике (так, в «Звездоплавателях» Г. С. Мартынова американец Хепгуда сравнительно «натуралистично» пожирает марсианская змея), но все это принадлежало области почти маргинального чтения<sup>3</sup>.

Перечисленные «реальности», с одной стороны, оказывались почти недействительными для советской официальной культуры, с другой — с ними все же приходилось считаться. Способы, какими можно было, надеясь на успех в профессии, апеллировать ко злу, насилию и страху, как и к другим опасным материям, предлагались разные; легитимизировались и «канонизировались» лишь некоторые, причем тоже не без проблем.

В том, что связано со злом и насилием, детская литература разделила судьбу взрослой. Одной из выигрышных поведенческих парадигм — что в условиях сталинской России означало не только писательскую карьеру, но и элементарное выживание — оказалась стратегия С. Я. Маршака. Очень известный пример из все той же области взаимоотношений между «детьми и каннибалами» позволяет увидеть тонкости работы эстетического механизма трансформации зла, сформировавшегося в результате разнонаправленных усилий как авторов, так и их критиков.

Несложно заметить, что дети в советских сказках, оставаясь наиболее частой жертвой людоедов, без особых трудов их одолевают, а зло в них чаще всего не всесильно, слабо и в какой-то мере очаровательно. Каким образом это происходит, в свое время продемонстрировал Е. Г. Эткинд. Вот что он писал, характеризуя упомянутую песенку про Робина, переведенную Маршаком:

Вариант С. Маршака *добродушный* — у него Робин-Бобин проглотил много всякой живности, да еще и пять церквей с колокольнями, но ведь он не людоед: только как-то (видимо, случайно) он слопал вместе с прилавком мясника. Маршак намеренно игнорировал последнюю строку оригинала, где Робин-Бобин становится чудищем: “He ate the priest, and all the people”.

[Эткинд 1963, с. 372]

В этой трактовке некоторые детали особенно интересны. Известно несколько англоязычных вариантов песенки про Робина из собрания “Nursery Rhymes”, которую имел в виду Эткинд и которую Маршак опубликовал в 1955 г. Вот тот, что, скорее всего, имел в виду Эткинд:

Robin the Bobbin, the big-bellied Ben,  
He ate more meat than fourscore men;  
He ate a cow, he ate a calf.  
He ate a butcher and a half.  
He ate a church, he ate a steeple.  
*He ate the priest and all the people!*

[Baring-Gould 1962, с. 34]

Этот вариант действительно заканчивается строкой, которой нет в переводе Маршака:

РОБИН-БОБИН  
Робин-Бобин  
Кое-как  
Подкрепился  
Натошак:  
Съел теленка утром рано,  
Двух овец и барана,  
Съел корову целиком  
И прилавок с мясником,  
Сотню жаворонков в тесте  
И коня с телегой вместе,  
Пять церквей и колоколен, —  
Да еще и недоволен!

[Маршак 1968, с. 127]

Однако до нашего времени дошла и другая английская версия песенки, содержащая еще одну строфу, а именно:

A cow and a calf,  
An ox and a half,  
A church and a steeple,  
And all the good people,  
*And yet he complained that his stomach wasn't full.*

[Lang 1987, с. 66]

Последняя строка неучтенной строфы вполне соотносится с заключительным стихом Маршака. Получается, что Маршак вычеркнул

даже больше устрашающих строк, чем считал Эткинд, и что Эткинд поэтому прав в еще большей степени, чем можно было бы ожидать.

При этом, во-первых, как бы ни оценивать значение упомянутых текстологических деталей, судить о том, насколько оригинал «кровожаднее», чем результат поэтических усилий советского автора, в действительности очень трудно. Ирония, изначально приносящая собранию “Nursery Rhymes”, подрывает точность такого рода оценок. Источник шуточный, жестокость сюжета уже ослаблена — отчего быть другим переводу? Интересно не то, что Маршак выкидывает самое ужасное из текста, а то, что для перевода он изначально предпочитает настоящим «страшилкам» текст с комическим потенциалом.

Во-вторых, Эткинд, оценку которого стоит считать типичной для советской критики, как квалифицированный и авторитетный читатель вольно или невольно выражает и предлагает образцовый способ восприятия текста. Чтобы понять суть эстетической работы текста в данном случае, особенно важно учитывать не только интенцию, но и регламентирующую рецепцию ориентированного на массовую публику произведения.

В-третьих, в контексте бесконечных дифирамбов, которыми снабжена статья Эткинда, «добрая» натура людоеда Робина-Бобина предстает как явное достижение советской переводческой школы, в чем он, вне всяких сомнений, опять-таки прав. Слово «достижение» вполне можно заметить оценочно нейтральным — «специфика» (рис. 6).

Ту же самую песенку, как известно, задолго до публикации Маршака, в 1929 г., перевел Чуковский. Причем формально Чуковский изобразил вполне себе ужасающее создание. Строчку “He ate more meat than fourscore men” он перевел как «скушал сорок человек»:

БАРАБЕК  
(Как нужно дразнить обжору)

Робин Бобин Барабек  
Скушал сорок человек,  
И корову, и быка,  
И кривого мясника,  
И телегу, и дугу,  
И метлу, и кочергу,  
Скушал церковь, скушал дом,  
И кузницу с кузнецом,



Рис. 6. Иллюстрация В. Г. Сутеева к стихотворению К. Чуковского «Барабек». Рис. 7. Н. Э. Радлов. Иллюстрация к «Волшебнику Изумрудного города» А. М. Волкова

А потом и говорит:  
«У меня живот болит!»

[Чуковский 2013, с. 171]

Однако и это, по сути, ничего не меняет. Мы в любом случае имеем дело всего лишь с забавной «дразнилкой», жесткую образность которой излишне оправдывать.

И все же общая тенденция — несмотря ни на что смягчать и оправдывать — очень заметна. Она поддерживалась не только писателями и не только искушенным филологом, которому досталась, видимо, как уже само собой разумеющийся взгляд на вещи, но и редакторами, и даже художниками-иллюстраторами. К. А. Федин в свое время так высказался об иллюстрациях Н. Э. Радлова к «Волшебнику Изумрудного города» А. М. Волкова: «...Людоед точит нож. <...> А какое точило? Посмотрите этот механизм — он внушает смех. От этого людоед перестает быть сказочным устрашающим гением, который пугал детей, он становится добрым людоедом из приятной сказки» [Иоффе 1971, с. 148] (рис. 7).

В «укрощении» зла «легитимные» советские писатели и литературная общественность в конечном счете действовали рука об руку, а их усилия очень напоминают неперсонифицируемую попытку

подавить эффективность воздействия опасной, но не устранимой топики на эмоциональное состояние читателя.

Стремление писать о жестокости именно так, а не иначе легко объяснить в контексте конкуренции будущих детских классиков с их противниками педагогами, задававшимися в 1920–1930-е гг. целью стерилизовать детскую литературу в еще большей степени. Однако вопрос генезиса здесь не столь значим. Существеннее, что абсорбирующая рецепция топики зла, жестокости и страха, о которой идет речь, специфична и доминантна для советского искусства.

Она отличается, например, от формалистической концепции еретьяка В. Б. Шкловского, который говорит о том, что «по существу своему искусство внеэмоционально. <...> Людоед отрезает голову у своих дочерей, и дети не позволяют при рассказе пропускать эту деталь. Это не жестоко — это сказочно» [Шкловский 1929, с. 192]. Она отгораживается и от эстетических выкладок изгоя М. И. Цветаевой: «...Я, как всякий ребенок, к зверствам — привыкла. Разве дети ненавидят Людоеда за то, что хотел отсечь мальчикам головы? <...> Все это — чистая стихия страха, без которой сказка не сказка и услада не услада» [Цветаева 1994, с. 501]. Магистральное и успешное советское детское искусство упорно избегало «внеэмоциональной жестокости», «чистой стихии страха», о которых писали Шкловский и Цветаева. Зло присутствует в советском дискурсивном пространстве как необходимость — но неизменно в редуцированном виде, компенсируемое особыми риторическими, жанровыми и стилистическими средствами, а также особой регулирующей и охраняющей критической рецепцией, которая всегда остается равноправной частью «канона».

Поэтические тексты советских детских поэтов-классиков демонстрируют едва заметные, хотя и ничуть не менее существенные, «сдвиги» в репрезентации идеи насилия при переносе «опасных» сюжетов на советскую почву. Вместе с тем советской литературе хорошо знакомы практики более масштабной и откровенной трансформации источников. О самом, может быть, показательном с данной точки зрения произведении существует огромная литература, но не сказать хотя бы пары слов о нем в связи с советской эстетической «политикой зла» нельзя.

В сказке К. Коллоди, если сравнивать ее с «Золотым ключиком» А. Н. Толстого (1936), рутинная, повседневная жестокость не камуфлируется, представляя собой полноценную реальность. Едва

появившись на свет Пиноккио убивает беззащитного сверчка и поджаривает себя на жаровне. Затем он попадает в капкан, и его сажают на собачью цепь. Вскоре он превращается в осла, и его, брошенного в море, живьем едят рыбы. В жестокой потасовке между ним и сверстниками один из его приятелей серьезно покалечен, а другого его товарища, тоже превратившегося в осла, погонщик наказывает тем, что откусывает у него уши... Иными словами, Коллоди сочинил вполне себе людоедский текст (рис. 8). Тем не менее — вот еще одно свидетельство регламентирующей работы советской критической рецепции — в предисловии к первому советскому полному переводу Пиноккио Э. Г. Казакевич утверждает: «“Приключения Пиноккио” — книга, полная обаяния, оптимизма и необыкновенно нежной любви к трудящемуся человеку» [Коллоди 1959, с. 4]. Важно, конечно, и то, что полный перевод текста Коллоди был опубликован в СССР только в 1959 г.

В отличие от сказки Коллоди в тексте Толстого, который появился как памятник сталинского времени, сцены повседневной жестокости самым серьезным образом редуцированы и стилистически смягчены.

И напротив, образцом неудачных попыток привлечь «зло» на службу советской литературе приходится признать драматическую историю текста К. И. Чуковского из цикла о Бармалее, написанного в 1942 и 1943 гг.

«Военная» сказка «Одолеем Бармалея» появилась, казалось бы, в самое удачное для такого рода литературы время. В ней, в самых общих чертах, рассказывается о войне между животными — жителями страны Айболития во главе с Айболитом, с одной стороны, и Свирепии, управляемой Бармалеем, с другой. Помимо этого в боевых действиях принимает участие Ваня Васильчиков из страны Чудославия, который, собственно, и помог Айболитии одолеть Бармалея в решающем сражении. «Антифашистская» (как ее называл сам Чуковский) сказка появилась в «Пионерской правде» и даже успела понравиться целому ряду читателей, как детям, так и ответственным работникам. Запрет на нее грянул громом среди ясного неба. Автор, судя по его же многочисленным высказываниям, никак не мог понять, чем такая непримиримая обструкция была вызвана.

В 1943 г. текст вышел отдельной книжкой в Ташкенте и был предложен для антологии советской поэзии. Вычеркнул ее из антологии лично Сталин; последовала разоблачительная статья в «Правде» — деталь, кстати говоря, еще раз подтверждающая, кто в «Чудославии»



Рис. 8. Иллюстрация из книги К. Коллоди «Приключения Пиноккио». Пер. Н. Петровской. Переделал и обработал А. Толстой (Берлин, 1924)

был главным читателем, на чей вкус, осознанно или нет, приходилось ориентироваться мастерам советского искусства.

Судьбы сказок Чуковского никогда не были легкими, но после смерти Сталина писатель все же получил заслуженное признание. Случай с «Одолеем Бармалея» — особенный: сказка попала под запрет на все время существования СССР [Чуковский 2013, с. 589].

Чтобы разобраться в причинах неприятия (равно как и притяия) художественной продукции искренно работавшего на популярность писателя, часто недостаточно вникнуть в суть предъявляемых ему критикой претензий. Опираясь на перипетии институциональной борьбы, объяснить можно многое, однако всегда останется ниша для логики несколько иного порядка, возможно, более абстрактной и совсем не обязательно манифестируемой современниками событий.

История антифашистской сказки Чуковского просто напрашивается на осмысление в терминах советской дискурсивной «политики зла», подразумевающей его жесткое лимитирование вне зависимости от того, с чьей стороны, со стороны положительного героя или врага оно проявляется. После долгой и губительной для обеих сторон борьбы — победители у Чуковского расстреливают побежденных и радуются:



Рис. 9. Степка-Растрепка. Рисунок Б. В. Зворыкина. Издание И. Кнебель Москва (1909)

...Ты послушай, кровопийца,  
Всенародный приговор:

**НЕНАВИСТНОГО ПИРАТА  
РАССТРЕЛЯТЬ ИЗ АВТОМАТА НЕМЕДЛЕННО!**

И сразу же в тихое утро осеннее,  
В восемь часов в воскресенье  
Был приговор приведен в исполнение <...>

И смеются медвежата,  
Улыбаются моржи,  
И с мохнатыми  
Зайчатами  
Кувыркаются ежи.

[Чуковский 2013, с. 486]

В XIX в. русские издатели предлагали публике немало детских книг предельно мелодраматического содержания — таких, как, например, «Сиротка» («Шел по улице малютка: / Посинел и весь дрожал» [Петерсон 1843, с. 229]) К. А. Петерсона. Вместе с тем на рынке в достаточном количестве присутствовали и иные, весьма радикальные и жесткие в утверждении устоявшихся этических норм сочинения для детей. Чего стоит один только Степка-Растрепка с его

особыми методами воспитания чувства гигиены у мальчиков, которые не хотят стричь ногти (рис. 9):

Рассерженный немец  
быстро свои ножницы схватил  
и с ногтями вместе Грише  
Он два пальца отхватил.

[Ступин, с. 1909]

После 1917 г., а точнее, к началу 1930-х, ситуация изменилась.

Стремившийся укрепить свои позиции Маршак яростно атаковал не только Чарскую и прочую сентиментальщину, но и русские версии “Der Struwwelpeter” (1845), — хотя к последнему он подходил с менее ригористических позиций. Он явно отдавал предпочтение В. Бушу и Г. Гофману перед душеспитательными опытами, будь то В. Я. Брюсова [Маршак 1934, с. 22], будь то А. Н. Плещеева:

Автор «Степки-растрепки» и его русский переводчик лучше знали детей, чем хрестоматийный Плещеев. Не знаю, удалось ли Плещееву разжалобить своими стихами о бедняке и птичке хоть одного ребенка, но я совершенно уверен в том, что автор и переводчик «Степки-растрепки» добились своей цели — распотешили покупателя вовсю.

[Маршак 1971, с. 295]

Одновременно Маршак тактично обходил стороной вопрос о жестокости и насилии, характерных для такого рода литературы. Выступая в роли критика и основателя новой нормативной эстетики, он апеллировал к «бойкости ритма», «живой интонации» и — всего лишь — к «подходящему сюжету», которыми славились Буш и Гофман [Маршак 1971, с. 295].

Для чего требовались эвфемизмы, проясняет полемика с «педагогами», компромиссом с которыми, возможно, и явились самые успешные образцы советской детской литературы. «Если послушать педагога-педанта, — заявлял Маршак, — нельзя печатать ни одной народной сказки. В каждой он заметит одну единственную черту — и всегда порочную. То сказка для него *слишком* жестокая, то *слишком* добродушная, то *слишком* печальная, то *слишком* веселая» [Маршак 1933, с. 2].

Борьба с эмоциональными «излишками» во многом определила будущее советской литературы. Мера жестокости, сила зла и страха, как и умиление и сострадание, подлежали строгой дозировке, что постепенно стало частью советского «канона». За этим скрывалась



Рис. 10. Иллюстрация к книге Вл. Симушенко «Степка-Растрепка» (1927)

более общая тенденция, а не только индивидуальная позиция. Тот же «Степка-Растрепка» в конце 1920-х гг. еще появлялся перед советской публикой — например, в обработке Вл. Симушенко, однако наказание за неряшливость уже выглядело более естественным и менее радикальным (рис. 10):

Щеку вздуло, ноет зуб,  
сыпь вокруг невымытых губ...

[Симушенко 1927]

В тексте Симушенко нет насилия, а вред, нанесенный ребенку таким «художественным воспитанием», обратим.

Избыточность позитивных эмоций тоже нашла свое место лишь на ограниченном пространстве — в эстетике культа личности: беззаветно обожать и любить надлежало только «кормчего»<sup>4</sup>.

Впрочем, каждая схема требует нюансировок. Рассуждая о советском «мелодраматическом» жанре, при желании можно трактовать «Чука и Гека» (1939) А. П. Гайдара или рассказы о детях и Ильиче («На елке в школе» В. Д. Бонч-Бруевича) как своеобразную инкарнацию старого святочного нарратива. И все-таки это была эмоционально другая литература.

В поисках «территорий» более тягостного зла и более отчетливого страха трудно миновать фильм-спектакль «Звездный мальчик» А. А. Дудорова и Е. Зильберштейна по О. Уайлду [Дудоров 1957]

и «Сказку о потерянном времени» А. Л. Птушко [Птушко 1964] по мотивам Е. Л. Шварца. Кинематограф А. А. Роу тоже не чурался пугающих моментов — именно моментов, хотя надо признать, что фрагменты конструкций так и не построенной советской фабрики ужасов опознаются легче всего в детском кино. Исключительна реальность А. Платонова, который, пересочинив сюжет о безручке, не лишил читателя возможности прочитать о том, как добропорядочной героине отрубили руки. Так или иначе присутствовавшие на советском рынке братья Гримм и отнюдь не благостный фольклор из собрания А. Н. Афанасьева вносили некоторый диссонанс в общее стремление к гармонии, но в целом советская литература следовала тенденции, заданной в 1930-е гг. при непосредственном содействии Маршака и Горького. Общий поток советского искусства, регулируемый правилом эмоциональной умеренности и осторожности, растворял в себе все «случайные» и исчислимые эксцессы<sup>5</sup>.

Если иметь в виду европейский контекст, очевидно, что в XX в. контроль за тем, как репрезентируются зло, насилие и страх в детском искусстве ужесточился повсюду, а не только в России. Упомянувшиеся советские писатели перерабатывали старые, то есть созданные на основе уже изжитых Европой этических предпосылок тексты, так что не приходится удивляться тому, что они опускали моменты, особенно опасные с точки зрения модернизированных представлений о детском чтении.

И все же ситуацию не исчерпать, видя причину подобного цензурирования только в общеевропейских этико-эмоциональных сдвигах. Помимо отражения глобальных тенденций проект «укрощения» зла имел в СССР свою, подчиняющуюся логике перехода количества в качество, специфику. Советская цензура, равно как самоцензура, оказались как и в других областях, несравненно более радикальными.

Это наглядно показывает трансформация жанра «сказки-предостережения» (“cautionary tale”), к которой принадлежит упомянутый выше “Der Struwwelpeter” (1845) или, допустим, книга “Original Poems for Infant Minds” (1804–1805) сестер А. и Дж. Тейлор, известная не менее радикальным подходом к решению педагогических проблем (рис. 11).

Между повествованиями о прелестях природы и временах года читатель сестер Тэйлор сталкивался и с такими поучительными текстами, как, например, “The Little Fisherman”, где рассказывалось



Рис. 11. “Original Poems for Infant Minds” by the Taylor family (1834)

о том, как был наказан жестокий мальчик, любивший наблюдать за агонией у пойманных им рыб. Авторы приговорили беднягу к довольно изощренному наказанию — он сам повис на крючке для акулы, зацепившись за него подбородком:

Poor Harry kick'd, and and call'd aloud,  
And scream'd, and cry'd, and roar'd,  
While from his wound the crimson blood  
In dreadful torrents pour'd.

[Taylor 1834, p. 28]

В англоязычной литературе середины XX в. — а именно это время нас сейчас интересует — одним из наиболее популярных писателей, подхвативших традицию такого нарратива-предостережения стал, как известно, Р. Даль. Его книга «Чарли и шоколадная фабрика» (1964), несмотря на скандальную репутацию, имела значительный успех, закрепленный, в частности благодаря экранизации М. Стюарта [Stuart 1971]. Но это — в США и Европе. В России же она стала популярна лишь недавно благодаря экранизации Т. Бертона [Burton 2005], что само по себе неудивительно, поскольку педагогическая политика Р. Даля наследовала



Рис. 12. Сцены из экранизации книги Р. Даля «Чарли и шоколадная фабрика» (1964)

тем принципам, которые советские детские авторы отвергли еще в начале 1930-х гг. (рис. 12).

Возможно, в связи неприятием идеи, которой всецело подчинен жанр “cautionary tale”, не очень показательно упоминать о тех героях Даля, которых в назидание сначала фантастическим способом уменьшают в сотню раз, а затем растягивают на специальном станке, или превращают в огромную чернику, чтобы затем выжать из них сок, — эти примеры нарочито условны, они, по выражению Цветаевой, слишком «сказочны». Но мальчишки, тонущие на глазах у беспомощных родителей, и живые девочки, попадающие в мусорную трубу с опасностью быть зажаренными как сосиски, — такого рода «натуралистические» повороты сюжета, уж точно не соответствовали этике советского искусства.

Вместо «Шоколадной фабрики» советские дети смотрели мультипликационную «Сладкую сказку» В. Д. Дегтярева по сценарию Г. В. Сапгира и Г. М. Цыферова [Дегтярев 1970], схожую по сюжету, но выкроенную, во-первых, по абсолютно иным педагогическим лекалам, а во-вторых, при характерной обработке самой традиции “cautionary tale”.



Рис. 13. Эпизод из кукольного фильма В. Дегтярева «Сладкая сказка» (1970)

В «Шоколадной фабрике» из нескольких «испорченных» детей отбирают, чтобы затем наградить, единственного добропорядочного ребенка. В советской ленте индивидуалистическая мораль прижиться не могла. Роль отрицательного «социального героя» в ней исполнял только один персонаж, причем его успешно перевоспитывал коллектив маленьких сознательных «сограждан». Это отличие советского фильма, вполне согласующееся с культивируемой в СССР этической доктриной, само по себе четко маркирует границу между советским и несветским искусством, причем не только детским. Однако не менее важно и другое, «внеидеологическое» содержание.

Фильм В. Д. Дегтярева был кукольным; в добавок куклы в нем изображали не людей, а детские игрушки, так что вместо героя-ребенка жесткому наказанию, которому в «Сладкой сказке» тоже найдется место, подвергся некий субститут — пусть и одушевленный, но неподдающийся даже самому сильному механическому воздействию «дракончик». Только благодаря такой «эмоциональной амортизации» нарратив, основанный на сюжете Даля и идее “cautionary tale”, смог появиться перед аудиторией в СССР (рис. 13).

Сочинения, подобные книге Р. Даля, подвергались и, наверное, всегда и везде будут подвергаться остракизму со стороны определенного круга специалистов-педагогов. Нельзя забывать только, что

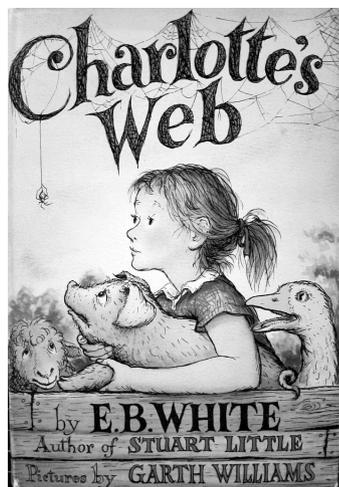


Рис. 14. Обложка книги Е. Уайта «Паутина Шарлотты» (1952). Художник Гарт Вильямс.

для советского искусства неявное «табу» на подобного рода сюжеты было если не тотальным, то, за некоторыми исключениями почти всеохватывающим.

Идет ли речь о производстве и потреблении шоколада или о каннибализме, — нарратив о еде предоставляет хорошую возможность говорить о «конструкции детства» с точки зрения того, каким знанием, включая область эмоций, взрослый человек может поделиться с ребенком, а каким нет. Вот еще лишь одна иллюстрация.

К. Даниэль в своей книге «Ненасытные дети: кто кого ест в детской литературе» [Daniel 2006] показывает, как процесс питания, изображаемый детскими писателями, позволяет отличать «своего» от «чужого», плохого героя от хорошего. Автор, помимо прочего, останавливается на эпизоде из книги Э. Уайта «Паутина Шарлотты» (1952) (рис. 14), где два главных и «положительных» персонажа, паук и свинья, ведут такую беседу о своих пищевых пристрастиях:

“Delicious. Of course, I don’t really eat them. I drink them — drink their blood. I love blood,” said Charlotte, and her pleasant, thin voice grew even thinner and more pleasant.

“Don’t say that!” groaned Wilbur. “Please don’t say things like that!”

[Daniel 2006, с. 19]

(— Вкусно. Конечно, в действительности я не ем их [имеются в виду насекомые — В. В.]. Я пью их — пью их кровь. Я люблю кровь, — говорила Шарлотта, и ее милый, тонкий голосок звучал все тоньше и милей.



Рис. 15. Обложка книги Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот» (1974). Художник Г. В. Калиновский

— Не говори мне этого! — застонал Вилбур, — Пожалуйста, не говори мне о таких вещах!»

Диетическим разговорам такого рода трудно найти аналог в советской литературе: «кровожадным», согласно имплицитной доктрине советского детства, может быть только враг, да и то не настолько, чтобы его нельзя было одолеть. Так, аналогом сюжета из сельской жизни, в позднем СССР служили сверхпопулярные «утопии» Э. Н. Успенского — первая книга о «Простоквашино» появилась в 1974 [Успенский 1974]. Без конфликтов, разумеется, Успенский не обходится, — все-таки литература, — однако они далеко не столь фундаментальны, как естественное распределение мест в пищевой цепочке (рис. 15).

Вместе с тем резкая эволюция, которую направленность профессиональных интересов Успенского претерпела с распадом советской культурной среды, тоже очень характерна. Как только появилась возможность, писатель усердно принялся восполнять прежний недостаток жестокости и страха, превращая в литературу фольклор детей СССР. Уже в самом начале 1990-х он опубликовал повесть «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы» [Успенский 1990] и выпустил книгу «Ужасный фольклор советских детей» [Успенский 1990], подключив таким образом отечественных читателей к общему для европейского и американского искусства потоку детского «хоррора», зарождение которого относят к 1980-м гг.<sup>6</sup>

Итак, советское искусство всячески стремилось вытеснить некоторые фундаментальные эмоции и смежную топику за пределы эстетического видения, что воплощалось в его жанровом и поэтическом устройстве, а также в выработке интерпретационных моделей, с помощью которых критика регламентировала их восприятие.

В отношении комплекса насилия и страха случай «добродушных» людоедов, заместивших собой героев эпатирующей «литературы голода» начала 1920-х гг., выглядит лишь как одно из многочисленных проявлений общей «моды», которая, наряду с другими тенденциями, формировала этико-эстетический «канон» советского детства.

Не только дети, но и взрослые потребители советской «культурной продукции» тоже были ограничены в возможностях рефлексивного и эмоционального контакта с идеей «чистого», «космического» (по Лавкрафту) зла в пространстве публичного высказывания. Любые попытки актуализировать страхи, имеющие под собой реальные основания, пресекались или проходили существенную фильтрацию. Что же касается страхов нереальных, достаточно еще раз вспомнить о том, что столь значимая для Запада жанровая фабрика ужасов никогда не существовала в СССР.

На дискурсивном уровне что в сфере политики, что в сфере эстетической фикции, страх, жестокость и насилие всегда оставались репрессируемыми инстанциями, причем для них не находилось даже тех обособленных жанровых «резерваций», какие возникали и затем охранялись механизмами рынка в западном искусстве. «Чистый» страх был вынесен на самую периферию, в «андеграунд», в дискурсы частной жизни.

В рамках политического дискурса марксистская доктрина предоставляла хорошую возможность «подавлять» страх, апеллируя к его социальной, а не «естественной» природе: зло, носящее классовый характер, — временно, преодолимо, а следовательно, его нечего чрезмерно бояться. Однако зло (враг), как известно, оставалось обязательным условием функционирования советского дискурса.

Искусство осуществляло девальвацию жизненно неизбежного зла своими особенными способами. Причем принципиальной разницы между искусством для взрослых и искусством для детей в этом плане нет: взрослые проецировали на детскую аудиторию собственный страх перед страхом.

Рассмотренные выше приемы Маршака и других советских авторов составляют, думается, лишь толику тех, что использовались

в официальном искусстве. Такого рода риторический инструментарий редко открывается беглому взгляду, что тоже его существенно характеризует. Камуфлируя зло, он сам замаскирован, хотя при подходящих сопоставлениях вполне поддается обнаружению.

### *Источники*

- Бреннер И.* Три месяца среди людоедов Суматры. (Сокр. пер. с нем. Н. Березина). СПб.: Тип. СПб АО печат. дела в России Е. Евдокимов, 1901.
- Бреннер И.* Три месяца среди людоедов Суматры. (Сокр. пер. с нем. Н. Березина). Изд. 3. М.: Гос. изд., 1924.
- Василевский Л. М.* Жуткая летопись голода (самоубийства и антропофагия): Очерк. Уфа: Издание Уф. Губполитпросвета, 1922.
- Волков А. М.* Волшебник Изумрудного города. Рис. Н. Радлова. М.: Детиздат, 1939.
- Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1899–1926. М.: Эллис Лак, 2000, 2003.
- Гернет М. Н.* Голод и преступность // Влияние неурожая на народное хозяйство России / под. общ. ред. В. Г. Громана. Ч. 2. М.: Российск. ассоц. научн.-исслед. ин-тов обществ. наук., 1927.
- Горький М.* Полн. собр. соч. М.: Наука, Т. 20, 1974.
- Джонсон М.* С киноаппаратом по стране людоедов. М., Л.: Молод. гвардия, 1929.
- Зазубрин В.* Щепка // Сибирские огни. 1989. №2.
- Иоффе М. Л.* Десять очерков о художниках-сатириках. М.: Сов. художник, 1971.
- Клюев Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1954.
- Коллоди К.* Приключения Пиноккио. История деревянного человечка. Пер. с итал. и предисл. Э. Г. Казакевича. М.: Гос. изд. детск. лит.-ры., 1959.
- Крученых А.* Голодняк. М.: Типография ЦИТ, 1922.
- Маршак С.* Литературу — детям // Известия. 1933. 23 мая (№131).
- Маршак С. Я.* О наследстве и наследственности в детской литературе // Маршак С. Я. Собр. Соч. в 8 т.: Т. 7. М.: Худож. лит.-ра, 1971.
- Маршак С. Я.* Собр. соч.: в 8 т. т. 2. М.: Худож. лит.-ра, 1968.
- О голоде / под ред. К. Н. Георгиевского, В. М. Когана и А. В. Палладина. Харьков: Науч. мысль, 1922.
- Опочинина Л. Е.* Путешествия Кука в страну людоедов. М., Л.: Гос. изд.-во, 1929.
- Петерсон К.* Молитва // Звездочка. 1843. Ч. 7, Отд. первое. №9. Сентябрь. с. 229–230.
- Сергеев-Ценский С.* В грозу // Новый мир. 1927. №9.
- Симушенко Вл.* Степка-Растрепка [Одесса], 1927. (Без пагинации).
- Содоклад С. Я. Маршака о детской литературе // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гос. изд. «Худож. лит.-ра», 1934.
- Степка-Растрепка. [Рассказы для детей в стихах]. 5-е изд. М.: А. Д. Ступин, [1909].
- Тейлор М. М.* В стране канибалов: приключения европейцев в Новой Гвинее. [«Природа и люди». Ежемесячное прилож. к журн. «Вестник знания». 1927. Кн. 10.] Л.: П. П. Сойкин, [1928] <sic>.
- Успенский Э.* Дядя Федор, пес и кот. (Повесть-сказка), М.: Детская литература, 1974.

- Успенский Э. Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы // Пионер. 1990. №2.
- Успенский Э., Усачев А. Ужасный фольклор советских детей: Книга страшных рассказов советских детей в обработке и с комментариями А. Усачева и Э. Успенского. Рига: РИА "IRIS", 1991.
- Федорченко С. З. Народ на войне: М., Л.: Земля и фабрика, 1925.
- Федорченко С. З. Народ на войне. Фронтовые записи. Киев. 1917.
- Франк Д. Б. Людоедство. Екатеринбург, 1926.
- Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994.
- Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. / Сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013.
- Чуковский Н. К. Водители фрегат: Книга о великих мореплавателях. М.: Детиздат, 1941.
- Чуковский Н. К. Капитан Джеймс Кук. М., Л.: Гос. изд-во, 1927 [1926].
- Чуковский Н. К. Один среди людоедов. М., Л.: Гос. изд-во, 1930.
- Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
- Vaum L. F. The wonderful Wizard of Oz [with pictures by W. W. Denslow]. Chicago: New York: G.M. Hill Co., 1900.
- Brenner J. F. Besuch bei den Kannibalen Sumatras. Würzburg: L. Woerl, 1894.
- Taylor J., Taylor A. Original Poems for Infant Minds. Philadelphia: Thos. T. Ash—148 Chesnut Street, 1834.
- Taylor M. M. Where cannibals roam. London: G. Bles, 1924.
- The Annotated Mother Goose, Nursery Rhymes Old and New, arr. and Explained by William S. Baring-Gould & Cecil Baring-Gould. N. Y.: C. N. Potter, 1962.
- The Nursery Rhyme Book / ed. A. Lang. London and New York: F. Warne and Co., 1897.

### Фильмография

- Амальрик Л. А., Полковников В. И. Бармалей. Союзмультфильм, 1941.
- Брумберг В., Брумберг З. Кот в сапогах. СССР. Союзмультфильм, 1938.
- Дегтярев В. Д. Сладкая сказка. СССР. Союзмультфильм, 1970.
- Дудоров А., Зильберштейн Е. Звездный мальчик. 1957. СССР. Мосфильм, 1957.
- Кропачев Г. Б., Еришов К. В. Вий. СССР. Мосфильм, 1967.
- Пантелеев А. Скорьбь бесконечная (Наше преступление). 1-й петроградский коллектив артистов экрана и Севзапкино, 1922 (не сохранился).
- Птушко А. Л. Сказка о потерянном времени. СССР. Мосфильм, 1964.
- Рогожкин А. В. Чекист. Россия; Франция. «Троицкий мост»; "Le sept, Sodape-gaga", 1992.
- Роу А. А. Василиса Прекрасная. СССР. Союздетфильм, Центр. киност. детск. и юношеск. фильмов им. М. Горького, 1939.
- Borivoj Z. Fantom Morrisvillu. ČSSR. Filmové studio Barrandov, 1966.
- Burton T. Charlie and the Chocolate Factory. USA. Warner Bros. Pictures, 2005.
- Stuart M. Willy Wonka & the Chocolate Factory. USA. Warner Bros. Pictures, 1971.

### Исследования

- Липовецкий М. Зловещее в сказках Бажова // Quaestio Rossica. 2014. №2.
- Сергиенко И. «Страшные» жанры современной детской литературы // Детские чтения. 2012. Т. 1. №1.
- Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог / Под. ред. А. В. Мачерета и др. Т. 1. М.: Гос. изд. «Искусство». 1961.

- Эткинд Е. Поэзия и перевод. М., Л.: Сов. писатель, 1963.
- Daniel C. Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature. N. Y.: Routledge, 2006.
- Rose J. The case of Peter Pan, or, The impossibility of children's fiction. London: Macmillan, 1984.

### Примечания

<sup>1</sup> Нарушение дистанции между взрослой и детской литературами лишь на первый взгляд может показаться неожиданным. Возможно, в наиболее концентрированном виде идея тождества между ними была выражена Ж. Роуз, которая еще в 1980-х гг. сформулировала парадокс о невозможности детской литературы как таковой [Rouse 1984]. Пафос заключался в «разоблачении» специфических отношений автора к избираемому субъекту, нереальных в рамках приемлемых обществом правил — Роуз рассматривала случай Питера Пена как реализацию неисполнимого авторского желания обладать мальчиком(ками). Как бы ни относиться к этой смелой гипотезе, с тем, что искусство, адресованное детям, несмотря на жанровую специфику, остается искусством взрослых, спорить трудно. «Идеология» детского и взрослого нарративов в базовых основаниях совпадают, так что «забывать» о различиях между ними иногда просто необходимо.

<sup>2</sup> В 1922 г. режиссер А. Пантелеев снял фильм-драму «Скорьбь бесконечная (Наше преступление)» [Пантелеев 1922], повествующий о семье питерского приват-доцента, который отправил отдыхать в Поволжье свою семью. В одной из охваченных бедствием деревень обезумевшие люди выкрали его сына. Мать умерла от горя, а отец, так и не найдя своего ребенка, в конце концов отправился на борьбу с голодом [Мачерет 1961, с. 35].

<sup>3</sup> Обращаясь к прецедентам несколько иного рода, стоит, может быть, вспомнить о судьбе де Сада и Мазоха, легко ставших достоянием популярной культуры на Западе и практически никак не апроприированных советским артистическим сообществом. «Щепка» и «философии» его западных коллег по писательскому цеху — вещи, по многим параметрам отстоящие друг от друга очень далеко; однако если иметь в виду артикуляцию насилия, они сопоставимы, тем более что сексуальный подтекст в повести Зазубрина тоже откровенен. Впрочем, советская литература, кроме, может быть, краткого периода «сексуальной революции» начала 1920-х, безжала, как известно, «натурализма» и при разговоре о более «традиционных» формах любовных связей.

<sup>4</sup> О контекстах, к которым были приурочены неумеренные положительные эмоции, точно пишет К. А. Богданов, посвятивший в своей недавней книге целую главу риторике восторга в России: «В советское время само понятие "восторг" отчасти вытеснилось другими понятиями для выражения социальной солидарности с прокламируемыми ценностями идеологии, хотя и в этих случаях оно сохраняет контекстуальную референцию, будь это "трудолюбивый энтузиазм", здравницы во славу Сталина, самоубежденность в том, что "жить стало лучше, жить стало веселее", всенародное воодушевление решениями партии и правительства или "бурные аплодисменты", прерывающие заседания партийных съездов» [Богданов 2014, с. 64]. Из сильных чувств — «праведный гнев», пожалуй, был более востребован.

<sup>5</sup> В интересной статье о «зловещем» у Бажова М. Липовецкий совершенно справедливо называет сказы из «Малахитовой шкатулки», написанные в 1937–1938 гг., «чуть ли не единственным зловещим по своей эмоциональной тональности произведением среди ликующего оптимизма советской детской литературы»

[Липовецкий 2014, с. 215]. Оговорки — которая была бы абсолютно избыточна в том ракурсе, который избрал М. Липовецкий, — заслуживает, возможно, лишь то, что сам контекст «ликующего оптимизма» не был уж настолько однородным. Присутствие «зла» ощущалось и в произведениях разных авторов, зачастую оно представало трагедией: «А Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синей Реки», 1935. Другое дело, что трагедия, в свою очередь, описывалась в терминах оптимизма, и в этом смысле ситуация в детской литературе опять-таки принципиально не отличалась от положения во взрослой — вспомнить хотя бы «Оптимистическую трагедию» В. В. Вишневского, 1933. Во время предварительного обсуждения статьи И. Е. Лоцилов очень точно напомнил «о непреднамеренном “хорроре” раннесоветской детской литературы о беспризорниках, детском голоде («Правонарушители» Л. Н. Сейфуллиной, «Ташкент — город хлебный» А. С. Неверова, 1923, «С мешком за смертью» С. Т. Григорьева, «Волки» В. М. Андреева, 1925, и др.), о мотиве инфантицида (детоубийства: рассказ «Дите» Вс. В. Иванова, 1922) и — опять же — связанном с ним канибализме в рассказе того же автора, Вс. Иванова, “Полая Арапия”, 1923». Все эти тексты тоже, безусловно, могли бы стать предметом разговора в связи с заявленной темой. В перспективе становления советской «эстетической этики» значимо, что этот «натурализм» принадлежит именно ранней советской литературе, еще не находившейся под диктаторским влиянием сталинского (в определенном смысле — горьковского и маршаковского) «канона». Если вновь обратиться к литературе для взрослых — в те же 1920-е гг. еще были сильны позиции, например, Б. А. Пильняка и И. Э. Бабея, тоже не разделявших умеренную политику страха и насилия, которая постепенно утверждала себя в советском дискурсивном пространстве. Можно еще вспомнить «Агитвагон» М. С. Шагинян, 1923. Особого разговора в этом отношении, вероятно, требуют и военные 1940-е гг.

<sup>6</sup> О современной русской страшной литературе, адресованной специально детям, и в частности, о ее отношении к западной традиции пишет, например, И. Сергиенко [Сергиенко 2012].

*В. Зубарева*

## МИССИОНЕРСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА ДЛЯ ПОДРОСТКОВ НАЧАЛА ХХІ В.

Почему-то некоторые авторы считают, что вполне достаточно быть православным, чтобы сразу писать не хуже Льва Толстого или даже самого Пушкина.

*М. А. Аникин «О современной православной литературе» [Аникин 2014, с. 7]*

В начале ХХІ в. в отечественной детской литературе заявил о себе сравнительно новый жанр: православная миссионерская беллетристика. Это явление представляется заслуживающим пристального внимания, так как в нем соединяются новаторские поиски авторов, пишущих для детей, продолжение уже существующей традиции детской литературы, а также отражение социокультурных процессов современности.

Несмотря на то, что традиция религиозной, в том числе и православной, литературы, обращенной к детям, берет свое начало в самом раннем периоде существования детской книги, миссионерских православных произведений для детей прежде не существовало. Для авторов дореволюционных эпох важно было духовное и нравственное воспитание детей, христианская (православная) основа которого подразумевалась по умолчанию. Каждый «природный обыватель» Российской империи был крещен и ходил в церковь, хотя бы в детстве. Дети рано знакомились не только с повседневными формами благочестия, но и с основами церковнославянского языка. Большинство дореволюционных азбук состояло из трех частей: русская азбука, тексты для чтения, состоящие в основном из богослужебных текстов и фрагментов из Священного Писания, и церковнославянская грамота. Книжки, адресованные детям или входящие в круг детского чтения, учили быть *хорошим* христианином. Положительные герои этих произведений посещали церковь и помогали бедным, это была обыденная практика, нечто само собой разумеющееся.