

АРХИВ

Сергей Ушакин

В ПРОМЕЖУТКЕ: ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ¹

Во введении к архивному блоку делается попытка рассмотреть развитие послереволюционной поэзии для детей с точки зрения литературоведческих исследований того времени. Настойчивое стремление таких формалистов, как Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум, видеть в литературе автономную область речевой деятельности отразилось в детской поэзии в виде четко выраженного желания определиться с ее собственной спецификой. Как утверждали критики того времени, «детским» в поэзии должны быть не только темы, но и сама организация поэтического материала. Специально выработанные методы организации словесной массы должны были отличить детскую поэзию от общей советской литературы в целом. В итоге к середине 1930-х гг. складываются общие методологические принципы советской поэзии для детей как поэзии игровой, напевной и смеховой. Стихи К. Чуковского и С. Маршака обозначат «песенно-игровой» полюс детской поэзии; в свою очередь, произведения В. Маяковского и А. Барто станут классическими примерами «дидактической» поэзии, в которой сатира и насмешки выступают поэтическими «орудиями воспитания». Соответственно эволюционирует и позиция детского поэта: одиночек-аутсайдеров (Чуковский) потеснят «революционные поэты» (Маяковский), системные «попутчики» (Маршак) и классово-закалившиеся «советские детские писатели» (Барто).

Ключевые слова: методологическая недоразвитость, содержательная замкнутость, ритмико-синтаксический контур, акустический подход к поэзии, речевая игра, песенность поэзии, новая ритмика, поэтическая эволюция, чуковщина

Сергей Ушакин
Принстонский университет
oushakin@princeton.edu

Термин «поэзия», бытующий у нас в языке и науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску.

Ю. Тынянов, 1924

...пора уже бросить говорить о детской литературе как о пустынной степи, пригодной главным образом для критической джигитовки.

С. Болотин, 1933

Читать критические разборы раннесоветской поэзии почти через сто лет после их публикации — удовольствие редкое, мало с чем сравнимое. В этот период промежутка — условно говоря, между выходом в свет «Литературы и революции» Льва Троцкого (в 1923 г.) и официальным началом «социалистического реализма» (в 1934 г.), — послереволюционная поэзия, по словам Юрия Тынянова (1894–1943), еще «не выганцевалась» [Тынянов 2016, 662]. Ее жанровые особенности еще находились в процессе формообразования: медленно, но последовательно, поэзия приобретала различимые очертания, выстраивая устойчивую внутреннюю структуру и нащупывая пути своего дальнейшего развития.

В таком контексте история литературы выполняла роль своеобразного хроникера, а не (ис)следователя. Дотошно фиксируя каждый период и каждую ступень в жизни поэзии, литературная критика сама была еще не в состоянии определить их точный смысл и предназначение. Каждый новый поворот мог оказаться началом качественного прорыва. Или — началом затяжного тупика. Литературная *цель* тогда еще не начала оправдывать средства. А привлекательность литературного *процесса* заключалась в его динамизме, а не в его направлении. Собственно, литературные дебаты вековой давности интересны сегодня именно своей подчеркнутой незаинтересованностью в телеологии, в направлении, в заданности. История литературы промежутка — это история ее возможностей. Участники литературного процесса — в отличие от нас — не догадывались о последствиях своих поступков. Для них «еще ничего не кончилось», как писал Виктор Шкловский в своей книге «Революция и фронт» (1921 г.), правда, по другому поводу [Шкловский 2018, 149].

Впрочем, Тынянов слегка поправлял коллегу в 1924 г.: «Для поэзии инерция закончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились. <...> Выживают одиночки» [Тынянов 2016, 633]. Любопытно, но именно в практиках такого одиночного выживания Тынянов и

видел возможность (поэтических) открытий. Остановившийся как ток течений, может, и воспринимался как исторический тупик, но эта тупиковость была лишь кажущейся, — успокаивал своих читателей формалист. «Новое измерение слова», новое поэтическое зрение могло появиться «только в те промежутки, когда перестает действовать инерция» [Тынянов 2016, 633].

В итоге поэзия промежутка для Тынянова была процессом нелёгкой, небыстрой, но крайне необходимой трансформацией оптики и зрения поэтов, их приемов и материалов, их тембра и интонации. Наконец, — трансформацией самих поэтов и их аудитории. Изменяя свои границы и модифицируя свои подходы, поэзия промежутка была важна не своими «удачами» и «готовыми вещами». Ее историческая значимость, по мнению Тынянова, заключалась в активных поисках потенциального «выхода». Сами «промежуточные» произведения могли быть «неудачными». Важно, что они приближали «возможность „удач“» [Тынянов 2016, 662].

Чуть позже, в небольшой статье в «Ленинградской правде» в июле 1927 г. Борис Эйхенбаум (1886–1959) — коллега-формалист Тынянова — перевел логику тыняновского «промежутка» на рельсы собственно литературной критики. Как и Тынянов, Эйхенбаум диагностировал распад института литературоведения. Как и Тынянов, он отмечал общую тенденцию к выживанию по одиночке: «У нас нет живой литературной борьбы, нет литературных „заговоров“ — каждый за себя и все вместе, как толпа. ...[С]тарая литературно-бытовая борьба, которой вдохновляли себя... ..еще недавно некоторые критики, окончательно изжита» [Эйхенбаум 2020, 167–8].

В отличие от Тынянова, Эйхенбаум был гораздо менее оптимистичен по поводу креативных возможностей «промежутка». Для него отсутствие *общего* поля литературно-бытовой борьбы не только стимулировало стратегии *индивидуального* выживания. Такое отсутствие быстро приводило к прогрессирующему дроблению — распаду — литературного поля и литературного труда на автономные анклавы. Точнее — к «распределению по специальностям — как в медицине. И приобретя ту или другую специальность (хотя бы, например, в области половых вопросов и тем), каждый, естественно, требует к себе уважения» [Эйхенбаум 2020, 168]. Конкуренция идей уступала место конкуренции статусов.

Иными словами, жанровая неопределенность и индивидуализм одиночного выживания в литературе 1920-х — нач. 1930-х гг. усугублялись отсутствием литературного пространства, в рамках которого и могли бы быть сформулированы общие критерии для оценки

тех «удач» и «неудач», о которых писал Тынянов. На фоне отсутствия четких целей, выживание одиночек становилось основой для тематической и профессиональной феодализации.

Состояние детской литературы периода «промежутка» добавляло к этой картине принципиальный момент. Об *инерции* литературных традиций (и их критики) в данном случае говорить не приходилось. Не было не только «катка традиций». Фактически не была видна и сама «дорога», на которой такой «каток» мог бы остановиться. Сложность положения, таким образом, удваивалась. Выход из затянувшегося коридора-промежутка необходимо было искать в здании детской поэзии, которое еще только предстояло построить. Младоформалист Борис Бухштаб (1904–1985) в своей статье «Стихи для детей» (1931 г.) хорошо объяснял суть проблемы. Общая трудность состояла не в том, что здание детской поэзии нужно было возводить на пустом месте. Работы «нулевого цикла» в области детской поэзии велись давно, но вопросы вызывал, так сказать, генеральный план строительных работ: по мнению литературоведа, «дореволюционная детская поэзия», рисующая «рыцарей, русалок и фей» [Абрамович 2020, 35], как и литература «гимназического юмора» [Лоцилов, 2012; Головин 2014], характеризовались крайне узкой социальной ориентацией. Рассчитанная на «детей имущих классов, на обитателей детской» — с их «„тепличным“ воспитанием» и «тщательно процеженными впечатлениями» — эта поэзия отличалась «удивительно бедной тематикой» [Бухштаб 1931, 103].

Разумеется, вывод Бухштаба о классово-содержательной ограниченности дореволюционной поэзии для детей легко списать на политические требования 1930-х гг. Однако делать этого не стоит. Упреки в адрес детской поэзии в ее тематической скудности в данном случае определялись ее *структурной* особенностью, а не конкретной *исторической* ситуацией. Базовая проблема досоветской детской поэзии заключалась в том, что ее родовая специфика связывалась исключительно с ее *содержанием*. Именно набор поэтических *тем* делал «дореволюционную детскую поэзию» поэзией *детской*. Своих «специфических художественных форм», — как подчеркивал Бухштаб, — у этой поэзии не было [Бухштаб 1931, 104]. Соответственно, ее *тематические границы* задавали пределы детской поэзии *в целом* [Бухштаб 1931, 105]².

При всем своем кажущемся радикализме взгляд Бухштаба на детскую поэзию досоветского периода как поэзию 1) содержательно замкнутую и 2) методологически неразвитую был не очень далек от реального состояния дел. Не вдаваясь в детали, приведу

один показательный пример из обзорной статьи педагога Елизаветы Тихеевой (1867–1943), будущего вице-президента Петербургского Общества содействия дошкольному воспитанию и будущего профессора Петроградского педагогического института дошкольного образования. Статья была опубликована в 1898 г. в журнале «Воспитание и обучение» (издававшемся в Петербурге с 1877 г.) и посвящалась поэтическим сборникам для детей, вышедшим в середине 1890-х гг.

Подробно рассмотрев семь авторских сборников, Тихеева приходила к неутешительному выводу: «все образцы разобранный поэзии должны быть признаны посредственными. ...общее впечатление... есть впечатление обыденной серой повседневности» [Тихеева 1898, 312]. Общая негативная оценка состояния дел в «поэтическом цехе» показательна. Но важнее те эстетико-педагогические требования, которые Тихеева предъявляла поэзии вообще и детской поэзии в частности. Как писала критик:

Поэзия, по основному своему значению и смыслу, должна действовать на чувство человека, на ту потребность его духа, которая заставляет его искать кругом себя прекрасное... и льнуть к нему; она должна увлекать человека своей красотой и мощью, пленять его. Заставлять временно отрешаться от житейской обыденности и прозы и возвышаться над ней.

...Необходимо при этом же на первых же порах стремиться заронить в юную душу любовь к поэзии как к самой прекрасной отрасли литературы, с самого начала воспитать в ней правильное отношение и видеть в ней не пустую забаву, не безразличную и тем более бессодержательную и лишнюю вещь, а всегда доступный источник общения с лучшими проявлениями человеческого творческого духа [Тихеева 1898, 290].

И чуть дальше:

Ребёнка, уже способного воспринимать и запоминать, надо сразу вводить в область лучшей поэзии. Надо сразу давать ему образцы, явившиеся плодом живого и свободного вдохновения. Его внутренний взор должен привыкать к образцам безупречной красоты. Его слуха должны касаться только строки, дающие поэзии право именоваться «языком богов». «...» музыка каждого нового стиха не должна быть мимолетной гостьей его слуха, — понятная и прочувствованная им, она должна поднимать его ступеньку выше по пути эстетического развития. А для этого, прежде всего, не надо ничего лишнего, никакого ненужного балласта и засорения ума, памяти и воображения. Ничего слишком бледного, расплывчатого, туманного, неясного [Тихеева 1898, 313].

Безусловно, для Бухштаба (и его сторонников) преодоление такой (содержательной) установки поэзии на «язык богов» и «образцы безупречной красоты» было частью программы по созданию подлинно детской поэзии, не заинтересованной в том, чтобы «отрешаться» от прозы жизни. Но отказ от традиционного подхода «не надо ничего лишнего» (озвученного Тихеевой) и сознательная ставка на «художественное воплощение всех тем, доступных пониманию ребенка», вряд ли были способны изменить суть (псевдо)детской литературы.

Как объяснял Бухштаб, при всей своей важности, темы, взятые сами по себе, — «вне их обработки и освещения» — не могут быть революционными или неревolutionными: «первомайский праздник [можно изобразить] так, что он покажется скучным, серым и казенным» [Бухштаб 1931, 105]. Создание действительно *детской* поэзии требовало «нахождения специфических для детской литературы *методов* художественного преломления» содержания (курсив мой — С. У.) [Бухштаб 1931, 105]. Более того, именно в *методах* детской поэзии (а не в *темах*), и заключалось ее главное отличие от «„общей“ советской литературы» [Бухштаб 1931, 105]. В качестве важного довода Бухштаб приводил любопытный пример «взаимоотношений „взрослой“ и „детской“ литературы»:

Для детей пишут крупнейшие мастера современной поэзии: мы встречаем на обложках детских книг имена Маяковского, Асеева, Пастернака, Мандельштама... то есть создалась какая-то возможность переноса литературного мастерства и навыков из взрослой литературы в детскую. Но тут же надо заметить, что крупнейшие поэты на этом фронте несомненно биты «детскими поэтами». И в популярности, и просто в художественном мастерстве «гастролеры» значительно уступают детским поэтам-профессионалам. Очевидно большого литературного мастерства вообще мало. Нужны еще совершенно особые психотехнические свойства, чтобы быть детским писателем [Бухштаб 1930, 16].

Анна Покровская (1878–1972), директор Института детского чтения, в (благожелательном) обзоре детской поэзии В. Маяковского отмечала в том же в 1930 г. сходную проблему. По ее мнению, поэзию Маяковского дети «как будто не заметили», а педагоги и родители ее «не приняли», скорее всего, «потому, что его детские книжки — явление больше литературное, чем педагогическое» [Покровская 1930, 16]. Годом позже литературовед Леонид Тимофеев (1904–1984) на примере поэзии Э. Багрицкого прямо обозначал суть общей проблемы: «Багрицкий, в сущности, не пишет

еще стихи для детей, он стихи для взрослых пытается упростить так, чтобы они дошли до детей. ...но для малышей нужен иной тип работы над образом, следовательно и над стихом, а не простое упрощение обычного стиха» [Тимофеев 1931, 12]. А Самуил Маршак в своем выступлении на Первом съезде советских писателей в 1934 г. будет прямо отстаивать необходимость активных поисков «настоящего детского языка», чтобы на нем писать книги «про гражданскую войну или про звезды» [Маршак 1934, 25]. «Методы художественного преломления» [Бухштаб 1931, 105], на которых так настаивал Бухштаб, и должны были операционализировать «иной *тип работы* над образом» (курсив мой — С. У.) [Тимофеев 1931, 12], иную методологию работы со словом, иное понимание словесного воздействия в стихах для детей³.

За фасадом бухштабовской оппозиции «темы/методы» легко увидеть классические формалистские противопоставления «формы и содержания» или, — чуть в ином виде, — «материала и приемов его организации». Для формалистов, как известно, это противопоставление было тактическим, а не сущностным. Тот же Тынянов еще в 1924 г. с облегчением констатировал, что «мы недавно... изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино» [Тынянов 1924, 9].

В случае с поэзией конфликт формы и содержания снимался у формалистов «двоющим» подходом к ее словесному материалу [Тынянов 1924, 7]. Слово в искусстве выступало одновременно в двух ипостасях — как слово *обыденное*, речевое, разговорное, и как слово *обработанное*, встроенное в рамки художественного текста. Как отмечал Тынянов, в поэзии «речевой материал» подвергался динамизации с помощью так называемого конструктивного принципа. «Между стиховым словом и словом прозаическим» проводилась «резкая грань»: «слово речевое» трансформировалось в «слово метрическое» под воздействием «конструктивной роли ритма» [Тынянов 1924, 40, 117, 40].

Простой ритмической реорганизацией словесных масс дело, конечно, не ограничивалось. Поэтическая трансформация оказывалась сознательной сменой приоритетов. Обретая стихотворный порядок (метрическую схему, строфическое строение и т. д.), речь освобождалась от диктата информационной (коммуникативной или смысловой) функции слова. «Семантическая значимость слова в стихе» перераспределялась, попадая в полную зависимость от «значимости *ритма*» (выделение Ю.Тынянова — С. У.) [Тынянов 1924, 76].

Или, чуть иначе: для формалистов установка поэзии на ритмическую организацию слова выражала себя не только в «затемнении семантического момента», но и в его «резкой деформации» [Тынянов 1924, 117]. «В итоге слово оказыва[лось] *затрудненным*» (выделение Ю.Тынянова — С. У.) [Тынянов 1924, 40]. Его «произносительная сторона» выходила на первый план [Шкловский 2016, 137]. Речевой материал начинал проявлять сопротивление, преобразаясь в «материал с осязаемой формой» [Тынянов 1924, 16]. Звук, ритм, рифма, интонация окончательно выходили из тени.

Роман Якобсон, еще один формалист, отмечал в своей самой первой статье, посвященной новейшей русской поэзии, что для поэтического языка в целом характерно стремление к заумной речи, доводящей слово до его «фонетического предела»: «В истории всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Третьяковского, важен „только звон“» [Якобсон 2016, 303]. «Тринадцать заповедей для детских стихов» Корнея Чуковского, опубликованные в 1929 г., могут служить идеальной иллюстрацией к этому тезису формалистов об «акустическом подходе к стиху» [Тынянов 1924, 4]. Заповеди Чуковского — это, по сути, технология превращения «поэмы для детей» в фонетическую вещь — в то, что Чуковский называл «стиховым рисунком», «словесной живописью», «кинематографическим» произведением [Чуковский 1929, 13].

При этом восприятие поэмы Чуковский сознательно конструировал по принципам, не сводимым к чтению: «Поэт-рисовальщик должен быть и поэтом-певцом. Ребенку мало видеть тот или иной эпизод, изображенный в стихах, ему нужно, чтобы в этих стихах была песня в пляске» [Чуковский 1929, 13]. Естественно, что живописность, кинематографичность, напевность и плясовость детского стиха были только началом долгого пути. Для Чуковского стихи — помимо всего прочего — должны были быть еще и *деятельностями*, точнее — игровыми.

Показательно, что перечень своих заповедей Чуковский завершает там же, где и формалисты. Содержание поэтической «игры» окончательно и бесповоротно *специфицируется* — игра превращается в игру *речевую* и *словесную*, а игрушками становятся «произносимые звуки» [Чуковский 1929, 17]. Существенно, что в импровизации детской поэзии поэту был важен не «только звон», но и его эффекты, то есть — способность этих звуков и звонов активировать формы деятельности, которые позволяют ребенку не столько

«возвышаться» над обыденностью, сколько участвовать в освоении окружающего мира всеми доступными ему способами.

Понятно, что подобная последовательная ориентация Чуковского на работу с несемантическими возможностями слова, его подчеркнутое стремление придать поэзии *детский* характер, насыщая ее структуру словесными игровыми элементами, не могли остаться безнаказанными. Публикации Чуковского хорошо обнажили тот самый «профессиональный» водораздел в литературоведении, о котором писал Эйхенбаум. Словно возрождая «высокие» эстетические требования к поэзии, сформулированные в конце XIX в. Тихеевой, — «поэзия — не пустая забава, не безразличная и тем более бессодержательная и лишняя вещь» [Тихеева 1898, 291], — ряд критиков увидел в «чуковщине», прежде всего, культ «бессмыслинок» [Кальм 1929, 2] и «малосодержательность» повествовательной структуры [Тимофеев 1931, 11].

Но одновременно именно эти же особенности поэзии Чуковского дали основания другой группе критиков говорить о появлении подлинно *детской* поэзии. Например, Михаил Малишевский (1896–1955), секретарь библиотечной подсекции Государственного ученого совета Наркомпроса и автор книги, посвященной теории стиха [Малишевский 1925], отмечал в своем обзоре детской поэзии, что «игровизация» стихотворения становится возможной во многом благодаря его «ритмически организованной» структуре, а не его сохранению [Малишевский 1935, 8].

Преобладающая роль «складности и звучности содержания» в стихах для детей связывалась с двумя важными функциями. *Организуя ритмически* игру, «стиховая сторона» произведения тем самым *компенсировала* его повествовательную «скудность» (а то и «бессмысленность»). Или, словами самого Малишевского:

Как перевести на прозу:

Раз, два, три, четыре, пять,
Вышел зайчик погулять.
Вдруг охотник выбегает,
Прямо в зайчика стреляет.
Пиф-паф, ой-ой-ой!
Умирает зайчик мой.

Наивно заключать, что здесь в стихотворной форме «рассказывается» о судьбе бедного зайчика. Здесь стихотворение органически связано с процессом игры, и его содержанием является содержание игры. <...>

Можно без ущерба для игры отнять рассказ о зайчике, но невозможно отнять факта ритмически звучащего стихотворения [Малишевский 1935, 7–8].

Во многом такое «распределение по специальностям» — с любителями «содержательности» на одном полюсе и сторонниками «поэтики» детских стихов на другом — будет определять направление и характер разборов и разборок в детской поэзии XX в. Подобное противостояние не являлось специфически советским явлением. Осип Брик — еще один литературовед-формалист — подчеркивал в своей статье 1927 г., что борьба «двух типов отношений к стиху» — ритмического и семантического — существует во все времена, особенно усиливаясь «в переломные моменты стихотворной культуры» [Брик 2016, 833]. Однако тексты, представленные в этом архивном блоке, принадлежат, не «полюсам», а промежутку между ними. Все они — в разной степени — пытаются удержать в себе аналитическую «двоякость» восприятия поэзии, сохраняя диалогические отношения между принципом содержательности и принципом конструкционности. Все они — с разных позиций — пытаются понять содержательную роль формы и формообразующую функцию смысла.

Уже цитировавшаяся выше статья Бориса Бухштаба 1931 г. — это, судя по всему, первая советская попытка систематического анализа детской поэзии конца 1920-х гг. Во многом ее важность — в стремлении предложить картографию еще неизведанного литературного пространства. Аналитическая оптика Бухштаба работает на резких контрастах, с характерной для первопроходцев ориентацией на самое заметное и очевидное. Разбор основ и вершин (К. Чуковский, С. Маршак, отчасти Д. Хармс) дополняется критикой «признаков халтуры» в стихах «противоположной линии поэтов» (в лице С. Федорченко и А. Барто).

Статья Михаила Малишевского во многом схожа по тону и методам анализа со статьей Бухштаба. Вышедшая всего через четыре года после статьи Бухштаба, она демонстрирует уже более тонкую настройку аналитического взгляда. Детская поэзия начинает восприниматься в пределах устойчивых контуров формирующегося социального и художественного *института* детской литературы. Малишевскому видны уже не только вершины и впадины литературного ландшафта, но и организованные, — точнее, еще только организующиеся, — сообщества в виде детских литературных журналов («Пионер», «Мурзилка», «Чиж» и «Еж»). В ходе своего

обзора Малишевский, впрочем, приходит к разочаровывающему выводу. Институционализация детской литературы сама по себе еще не гарантирует появления оригинальных произведений: «Ни одному из журналов не удалось выявить ни одного нового детского жанра» [Малишевский 1935, 10].

Формирование новых литературных традиций, как и предсказывал Тынянов, происходило в одиночку. Но полезность *общих* обзоров заключается в том, что они действуют в виде временных стоп-кадров, фиксируя расстановку сил, адекватную для того периода, а не для его более позднего восприятия. Например, среди обилия рецензий на книги детской поэзии того времени, выделить четверку «поэтов-финалистов» не составляет особого труда. Вне конкуренции — Чуковский и Маршак. Далеко позади них — Барто и Маяковский. Обэриуты практически неразличимы на горизонте.

Примечательно и другое. Сравнительный анализ детских журналов, предпринятый Малишевским в 1935 г., предлагает существенную поправку к сегодняшним представлениям об их эстетической и политической направленности. Как отмечал Малишевский, первое место «по идейно-политической насыщенности стихов» занимал не «Пионер» («совсем не освоил своего читателя, и педагогическая сторона его пассивна»), и не «идейно расплывчатый» «Мурзилка», а, как это не удивительно, — журнал-агитатор «Еж», раскрывающий «двери прямо в политическую тематику» [Малишевский 1935, 10].

Эти иерархии и оценки современников важны. Как, разумеется, важно и понимание того, что подобная расстановка действующих сил целиком и полностью задается точкой зрения, сложившейся *внутри* периода. Чуковский справедливо замечал в своем дневнике в 1925 г., что «на каждого писателя, произведения которого живут в течение нескольких эпох, всякая новая эпоха накладывает новую сетку или решетку, которая закрывает в образе писателя всякий раз другие черты — и открывает иные» [Чуковский 2003, 367]. Четыре статьи, посвященные отдельным поэтам, дают возможность проследить, что именно попадало сквозь решетку промежутка и как именно канонизировались поэтические практики в детской литературе того времени. В этом процессе формирования поэтических норм и методов я бы хотел отметить только один аспект: последовательное внимание рецензентов к технике писательского ремесла и приемам организации детской поэзии.

Например, как справедливо отмечает в своей статье Бухштаб, господствующая установка на то, что «детские стихи должны пи-

саться песенными ритмами, с характерным для песни подчинением ритму синтаксиса», — т. е. та самая «новая ритмика», которая и стала основной в советской детской поэзии, — имеет вполне конкретных авторов. Чуковский «сцепил» детскую поэзию с песней, подобно тому, как в свое время Н. Некрасов «сцепил» поэзию для взрослых с водевильными куплетами, пародиями, фельетонами и всяческой юмористикой [См.: Эйхенбаум 2016, 581]. В свою очередь, С. Маршак способствовал не только дальнейшей канонизации *ритмической* структуры песни, но и ее *композиционной* структуры. Важнейшей заслугой Маршака, — напоминает нам Бухштаб, — стало «введение в детскую поэзию постоянных повторений по принципу песенных припевов, строгого смыслового параллелизма, соответствующего параллелизму ритмическому» [Бухштаб 1931, 112]⁴.

Кристаллизация общего ритмико-синтаксического контура советской детской поэзии, как и ее происхождение, важны. Но они не должны оставлять в тени и более детальные находки, ставшие постепенно общими местами. Самуил Болотин в статье, вошедшей в блок, выделяет еще одно существенное сходство в поэтических приемах Чуковского и Маршака. Оба поэта опираются на «остранение, каламбур, шуточную подмену смысла» для того, чтобы в своих стихах повернуть перед ребенком «вещь ее незнакомой гранью» [Болотин 1934, 2]. Но если невероятность «перевернутого мира» у Чуковского, все его «перевертыши» и «превращения» были связаны «только логикой четырехстопного хорей и парной рифмы», то прием постепенного раскрытия и разоблачения загадок у Маршака уже строился на поиске реализма «внутри любого фантастического положения» [Болотин 1934, 3]. Исходный сдвиг и деформация завершались нормализацией и восстановлением целесообразности и порядка.

Важна и еще одна тенденция, отчетливо прослеживаемая в разборах. Советская детская поэзия — это во многом (но не исключительно) поэзия комическая и смеховая. Деформации и смещения — основа ее игрового эффекта. Но любопытна траектория использования этих приемов: шуточно-абсурдистская линия в данном случае оказывается в диалоге с сатирико-фельетонной. Например, критик и литературовед Борис Бегак (1903–1989) видел в «юмористической конструкции» неотъемлемое свойство «каждой книжки» Чуковского [Бегак 1934, 2]. У Маршака такая ситуация пан-комизма специфицируется, превращаясь сначала в смех-сдвиг и завершаясь затем «смехотворными» образами обалдуев, чудаков и прочих

мистеров Твистеров [Болотин 1934, 4]. Соответственно, в сатирических сказках Маяковского социальная функция юмора изменяется: действуя в виде «орудия воспитания», смех трансформируется в высмеивание и вышучивание. Маяковский использует гротескные деформации для усиления «противопоставления пролетарских добродетелей буржуазным порокам» [см.: Гринберг 1925, 257]. Комизм сливается с издевкой [см.: Покровская 1930, 17]. Эта издевка чуть позже «смягчится» и «нормализуется» у Барто, обретя жанровую форму «стихотворного фельетона» [Кон 1931, 12]. Путаницы-загадки вытеснятся дразнилками и насмешками; главным станет не сам комический эффект (как у Чуковского или Маршака), а острота и меткость смеха [Чумаченко 1934].

Материалы архивного блока позволяют увидеть не только поэтическую эволюцию ключевых авторов, но и любопытную эволюцию их социальной роли. Чуковский — с его интересом к стиху как-игре и дистанцированием по отношению к современным проблемам — мог выступать, по словам Бухштаба, в виде советского аналога западно-европейской «классики». Соответственно, Маршак, с принципиальным для него желанием зафиксировать в стиховой форме подробности перехода от «вчерашних» традиций к «сегодняшней» современности, уже оказывался (для все того же Бухштаба) «активным попутчиком социалистической культуры» [Бухштаб 1931, 112]. В свою очередь, литературовед Вера Смирнова (1898–1977) видела в творчестве Барто школу идеологического становления автора. Как «представитель интеллигенции», не имеющий «природного классового слуха», Барто «вырабатывала» необходимый «акустический подход к поэзии», подтверждая шаг за шагом, стих за стихом свое «право называться советским детским писателем» [Смирнова 1930, 20]. Наконец, В. Маяковский (в интерпретации А. Покровской) интересным образом закольцовывал круг первых величин детской поэзии. Сохраняя за собой репутацию революционного поэта-футуриста, в своих сказках для детей он ломал едва сложившиеся традиции детской литературы. Если «Чуковский был разрушителем старого шаблона детской книжки», то Маяковскому не оставалось ничего иного, как безжалостно пародировать шаблоны Чуковского [см.: Покровская 1930, 17; Гринберг 1925].

Свою статью «Промежуток» Юрий Тынянов начинал с жалобы: «Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их» [Тынянов 2016, 632]. Как мы знаем, трудности в работе со словом обычно означают

две вещи — омертвление старых традиций и начало поиска выхода из создавшегося тупика. Архивный блок показывает, как трудности промежутка преодолевались на практике, превращая потенциальный тупик — в эстетический и методологический прорыв, а разные по стилю и тематике тексты — в качественную детскую литературу.

Примечания

- ¹ Я благодарен Светлане Маслинской, Марине Балиной и Марии Литовской за помощь и ценные советы при работе над этим блоком и введением.
- ² За пределами собственно поэзии ситуация была сходной. Инна Сергиенко в обзоре дискуссий критиков детской литературы хорошо показала, что главным в этих дебатах оставался вопрос о темах [Сергиенко 2020].
- ³ Осип Брик, впрочем, продолжал настаивать в 1931 г., что «некому уже доказывать, что ветхие представления о специальной „детской“, специальном детском языке, специальном „детском подходе“, специальной детской тематике давно сданы в архив» [Брик 1931, 50].
- ⁴ О несоветских корнях песенности детской поэзии см.: [Головин и Николаев 2017; Лоцилов 2012; Головин 2014].

Литература

Источники

Абрамович 2020 — Абрамович Н. Детский мир и вопросы общественности // Детские чтения. 2020. № 1. С. 34–40.

Бегак 1934 — Бегак Б. Корней Чуковский // Литературная газета. 1934. 6 апр. С. 2.

Болотин 1934 — Болотин С. Творчество С. Маршака // Детская и юношеская литература. 1934. Вып. 8. С. 1–5.

Болотин 1933 — Болотин С. Книжка, о которой не спорят (А. Барто «Братишки») // Детская и юношеская литература. 1933. Вып. 8. С. 16–18.

Брик 2016 — Брик О. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи) [1927] // Формальный метод: Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 823–852.

Брик 1931 — Брик О. М. Маяковский — детям // Книга молодежи. 1931. Вып. 9. С. 50–52.

Бухштаб 1931 — Бухштаб Б. Стихи для детей // Детская литература: Критический сборник / под ред. А. В. Луначарского. М.: Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1931. С. 103–130.

Бухштаб 1930 — Бухштаб Б. Поэзия Маршака // Книга детям. 1930. Вып. 1. С. 16–20.

Гринберг 1925 — Гринберг А. [Рецензия] // Печать и революция. 1925. Кн. 8, (дек.). С. 256–258. Рец. на кн.: В. Маяковский. Сказка о Пете толстом ребенке и о Симе, который тонкий. Рисунки Н. Купреянова. Издательство «Московский Рабочий». 1925 г.

Кальм 1929 — Кальм Д. «Куда нос его ведет...» [Против халтуры в детской литературе. О стихах К. Чуковского и С. Маршака] // Литературная газета. 1929. 16 дек. С. 2.

Кон 1931 — Кон Л. [Рецензия] // Детская и юношеская литература. 1931. № 12. С. 12–13. Рец. на кн.: Барто А. и П. Девочка чумазя. Рис. Б. Редлих. Изд. 5-е. М. 1. Детгиз. 1934. 11 стр. 50 к. 50 000 экз.

Малишевский 1935 — Малишевский М. О поэзии для детей // Детская литература. 1935. № 2. С. 7–15.

Малишевский 1925 — Малишевский М. П. Метротоника: Краткое изложение основ метрической междуязыковой стихологии: (по лекциям, читанным в 1921–25 г.г. в Высшем Литературно-художественном Институте Валерия Брюсова, в Московском институте Декламации проф. В. К. Сеержникова и в Литературной Студии при Всероссийском Союзе Поэтов). М.: Издание автора, 1925.

Маршак 1934 — Маршак С. Сводоклад о детской литературе // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Изд-во худ. лит-ры, 1934. С. 20–37.

Покровская 1930 — Покровская А. К. Маяковский как детский писатель // Книга детям. 1930. Вып. 2/3. С. 16–20.

Смирнова 1930 — Смирнова В. А. Барто // Книга детям. 1930. Вып. 2–3. С. 20 — 22.

Тимофеев 1931 — Тимофеев Л. О стихах для детей // Детская и юношеская литература. 1931. № 12. С. 10–12.

Тихеева 1898 — Тихеева Е. О специальных сборниках стихотворений для детей // Воспитание и обучение. 1898. Вып. 8. С. 289–316.

Тынянов 2016 — Тынянов Ю. Промежуток (1924) // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 632–662.

Тынянов 1924 — Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Академия, 1924.

Чуковский 2003 — Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. Т. 1: Дневник 1901 — 1929. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003.

Чуковский 1929 — Чуковский К. И. Тринадцать заповедей для детских поэтов // Книга детям. 1929. Вып. 1. С. 13–19.

Чумаченко 1934 — Чумаченко А. Веселая книжка // Детская и юношеская литература. 1934. Вып. 6. С. 17–18. Рец. на кн.: Барто А. Мальчик наоборот. Рис и обложка Каневского. М. и Л. Детгиз. 1934. 32 стр. 50 к. 100 000 экз.

Шкловский 2018 — Шкловский В. Революция и фронт [1921] // Шкловский В. Собрание сочинений. Т. 1: Революция / сост. И. Калинин. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 25–149.

Шкловский 2016 — Шкловский В. О поэзии и заумном языке [1925] // Формальный метод: Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 131–146.

Эйхенбаум 2020 — Эйхенбаум Б. Вместо «резкой критики» [1927] // Эйхенбаум Б. Мой Временник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 167–171.

Эйхенбаум 2016 — Эйхенбаум Б. Поэт-журналист [1928] // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2. С. 579–581.

Яacobсон 2016 — Яacobсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый [1921] // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 246–304.

Исследования

Головин 2014 — Головин В. Журнал «Галчонок» (1911–1913) как литературный эксперимент // Детские чтения. 2014. № 2(6). С. 23–37. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/124/118>.

Головин, Николаев 2017 — Головин В., Николаев О. И.-Г. Кампе “Winterlied” — А. С. Шишков «Николашина похвала зимним утехам»: первый детский хрестоматийный текст в русской поэзии // Детские чтения. 2017. № 2(12). С. 346–381. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

Лоцилов 2012 — Лоцилов И. Детская поэма Петра Потемкина «Боба Сквозняков в деревне» // Детские чтения. 2012. № 2(2). С. 146–156. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/30/28>.

Сергиенко 2020 — Сергиенко И. Детские книги — «плохие» и «хорошие»: дискуссии критиков 1890–1920-х гг. // Детские чтения. 2020. № 1(17). С. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2020-1-17-11-19>.

References

Golovin 2014 — Golovin, V. (2014). Zhurnal “Galchonok” (1911–1913) kak literaturnyy eksperiment [Magazine “Galchonok” (1911–1913) as a literary experiment]. *Detskie chteniya*, 2(6), 23–37. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/124/118>.

Golovin, Nikolaev 2017 — Golovin, V., Nikolaev, O. (2017). I.-G. Kampe “Winterlied” — A. S. Shishkov “Nikolashina pokhvala zimnim utekham”: pervyy detskiy khrestomatiynnyy tekst v russkoy poezii [I.-G. Kampe “Winterlied” — A. S. Shishkov “Nikolashina praise for winter pleasures”: the first children’s textbook text in Russian poetry]. *Detskie chteniya*, 2(12), 346–381. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

Loshchilov 2012 — Loshchilov, I. (2012). Detskaya poema Petra Potemkina “Boba Skvoznyakov v derevne” [Children’s poem by Peter Potemkin “Bob Skvoznyakov in village”]. *Detskie chteniya*, 2(2), 146–156. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

Sergienko 2020 — Sergienko, I. (2020). Detskie knigi — “plokhiye” i “khoroshie”: diskussii kritikov 1890–1920-kh gg. [Children’s books — “bad” and “good”: discussions critics of the 1890-1920s.]. *Detskie chteniya*, 1(17), 11–19. <https://doi.org/10.31860/2304--5817-2020--1-17--11-19>.

Serguei Alex. Oushakine

Princeton University

BEING IN-BETWEEN: POETRY FOR CHILDREN AND ITS FORMAL METHOD

This introduction to the archive block on poetry for children as a critical object attempts to place the development of poetic literature aimed for children within a larger context of literary debates that were taking place at the same time. Throughout the 1920s, such formalist scholars as Yuri Tynianov and Boris Eikhenbaum persistently emphasized in their work that literature should be seen (and judged) as an autonomous field of creative activity. A similar trend could be easily traced in the field of poetic literature for children, too. In this case, the claim to artistic sovereignty was realized as a desire to develop a distinctive set of literary tools, specific for children's poetry. As many critics maintained at the time, poetry for children should be distinguished not by its themes, but by the ways it organizes the poetic material. New, purposefully created methods of structuring the word mass were perceived as the key feature which could distinguish poetry for children from the rest of the Soviet literature. As a result, by the middle of the 1930s, the Soviet poetry for children gradually developed its own characteristic features: this poetry was playful, lyrical, and humorous. Poems created by K. Chukovsky and S. Marshak delineated the lyric-and-ludic pole of Soviet poetry for children, while poems by V. Mayakovsky and A. Barto would become the classical examples of the "didactic" poetry, in which satire and scorns would function as pedagogical tools. Consequently, the [position of the poet for children would evolve, too: lonely outsiders (like Chukovsky) would be overshadowed by "revolutionary poets" (like Mayakovsky), systemic "fellow-travelers" (like Marshak) and "class-conscious" Soviet children's writers (like Barto).

Keywords: methodological underdevelopment, content insularity, rhythmico-syntactic contour, acoustic approach to poetry, word play, lyrical poetry, new rhythmic, poetic evolution, Chukovshina