Эдуард Надточий

Тимур и его arcana: социально-антропологическое значение советской «революции детства» в 1920–30-е годы

Eduard Nadtochiy. Timur and his Arcana: Socio-Anthropological Meaning of Soviet 'Revolution of Childhood' in 1920-30s

The article shows the role of the Soviet literature for children in Russian anthropological 'revolution of childhood' in the 1920-30s. The author analyzes concepts of Russian Rousseauism and demonstrates how theoretical focus shifts from peasant image to images of child and animal. The article dwells on two strategic approaches to literature for children in the 1920s (didactic and ludic), exposes the relation of these approaches to the conflict of 'psychologism' and 'cinematographism'. Based on Arkadiy Gaidar's story 'Timur and his sqaud' the author shows how the concept of consolidating secret offered by the Soviet writer is opposed to the political regime of arcane imperii, namely deconsolidating secret. Thus the article reveals the constructive role of Soviet literature for children in maintaining social solidarity in the age of Stalin's first conservative revolution.

Keywords: Arkadiy Gaidar, revolution of childhood, utopia, conservative revolution, secret, arcana imperii

Советская детская литература — это не просто литература для детей, но сложный антропологический опыт, археология которого — один из важнейших источников исследования советского опыта вообще. Советский опыт — опыт построения «небывалого государства» — один из самых последовательных, радикальных и самых продолжительных опытов построения Утопии. Утопии во множестве смыслов, разбор которых бы занял много страниц, но прежде всего — утопии авангарда. Утопия авангарда как продукт

Nadtochiy Eduard Vadimovich — Docteur ès letters of Lausanne University, Department of Slavic Studies. Scientific interests: history of Soviet and post-Soviet literature, political theology, political anthropology, political philosophy, history of ideas. E-mail: Eduard.Nadtochiy@unil.ch

Данный текст — расширенный и доработанный вариант статьи «Тимур и его arcana» в: Порядок хаоса — хаос порядка = L'ordre du chaos — le chaos de l'ordre: сборник статьей в честь Леонида Геллера: hommages à Leonid Heller/Екатерина Вельмезова & Андрей Добрицын (сост. и ред.). Bern: P. Lang, 2010. Slavica Helvetica, Bd. 80.

радикального модерна (у модерна существуют и другие утопии) подразумевает нигилистическое отрицание всего, что можно трактовать как традицию. Это особого рода эсхатологизм, претендующий на создание новой земли и нового неба, но средствами техники и здесь, на земле.

Первым радикальным русским утопистом авангарда был Н. Ф. Федоров с его утопией бессмертия как технологически решаемой задачей целостного переустроения общества. Именно поэтому он оказал огромное влияние на весь авангард [Hagemeister, 1989], который, однако, вел с ним ожесточенную полемику. Желая сохранить радикальность федоровского жеста, русский авангард отрицает его религиозный фундамент. Авангард в своей сути — атеистический нигилизм и поэтому мыслит радикальный опыт нового бессмертного общества иначе, чем Федоров. Отсюда в основном негативное в авангарде отношение к старости и старикам (сам Бог — разновидность старца).

Главная фигура авангарда в этой полемике — ребенок. Детский язык, детская психология, детский способ видеть мир — все это приобретает в русском авангарде чрезвычайную ценность. Утопия детства укоренена в русской литературной и культурной традиции весьма глубоко, далеко за пределами периода авангарда, и основана на важной для русской литературы руссоистской традиции [Лотман, 1969]. У Руссо, фигуры амбивалентного революционного переосмысления существующего мира, ребенок — современное воплощение невинного первобытного дикаря, еще свободного от грехопадения цивилизации. В спонтанности ребенка заложен ключ к спасению мира и его полному переоформлению на началах Природы, сбросившей оковы цивилизации. Демарш этот весьма двусмыслен: он одновременно и радикальный консерватизм, отрицающий модерн, и радикальный модерн, отрицающий всю существующую традицию. Ребенок в мире Руссо становится амбивалентной фигурой преодоления модерна за счет его радикализации. Эта амбивалентность оказалась востребована в России, где архаический уклад жизни сохранился в формах, уже практически разрушенных в Европе. Русский крестьянин легко укладывался в рамку руссоистского дикаря и его производных — североамериканских индейцев и туземцев далеких островов, и его переконструирование в качестве ребенка — одна из важнейших операций русского XIX века. Ребенок и дикарь Руссо — это не пассивный объект просветительской лепки человека, но своего рода учитель настоящей правильной жизни. Русские руссоисты шли не только учить мужика, но и учиться у мужика. Но к концу XIX в. это усилие и связанная с ним утопия общинного социализма фактически терпит крах. Мужик оказался отнюдь не добрым наивным дикарем, а существом со своим собственным,

весьма консервативным представлением о мире. Отсюда — смещение внимание к новым объектам утопии — животным и детям [Геллер, 2014a, 2014b][1].

Антропологическая революция рождения «человеческого присутствия», внутренней психологической соразмерности человека своему тайному личному миру проходит со времен Руссо целый ряд этапов. И дикарь, и женщина, и ребенок претерпевают в ходе этой антропологической революции серию фундаментальных трансформаций в качестве объектов описания, но именно к последней трети и особенно концу XIX в. ребенок обретает статус «существа с особым таинственным миром», «собственной психологией и логикой» (книга Леви-Брюля во многом и порождает размышления над особой логикой детского мышления [Леви-Брюль, 1930]). Литература в этой антропологической революции играет едва ли не ведущую роль. Поздний Лев Толстой формулирует программу «иного обучения крестьянских детей». У него еще спаяны воедино дети и крестьяне (т. е. архаические люди), параллельно он ведет эксперименты с описанием восприятия животных и растений, но именно он, пожалуй, пионер «революции детства», которая случится в XX в. в русской литературе и культуре.

В русском модернизме с его декадентством ребенок — существо также двусмысленное, одновременно невинное и инфернально-порочное (вспомним «Мелкого беса» и вообще все творчество Ф. Сологуба), однако библейское «будем как дети» в модернизме достаточно востребовано, и даже существует особый культ «инженю». Интерес к кукле и кукольному театру у П. Флоренского, к примеру, непосредственно связывается с претерпеванием становления-ребенком [Надточий 2003]. В авангарде же существует скорее культ молодости, чем культ детства, интерес к детскому восприятию заявлен скорее на уровне деклараций, прежде всего применительно к детскому языку[2].

Все меняется после Октября, когда утопия построения нового мира приобретает практический смысл. Вяч. Иванов пишет поэму «Младенчество» (кстати, посвящая ее поэме В. Хлебникова «Зверинец» — дети и животные по-прежнему тесно связаны), А. Белый — поэму в прозе «Котик Летаев», вдохновленную штайнерианством

1 Разумеется, я сильно огрубляю, источники формирования новых «пострусоистских» объектов куда сложнее.

2 Разделение это, конечно, весьма условно — в модернизме культ юности не менее значим, но там он имеет скорее «декадентский» характер. Вместе с тем эпатажная фраза Маяковского «я люблю смотреть, как умирают дети» едва ли возможна даже у Ф. Сологуба. О специфике понимания молодости в модернизме см. [Esty, 2012].

(также сыгравшим огромную роль в революции детства) и описывающую имперсональный мир младенца чуть ли не с пренатального существования. Но главную роль парадоксальным образом сыграл К. Чуковский, противник футуризма. Именно он воплотил декларации футуризма в литературные тексты, написав сначала пародическую поэму «Крокодил» (один из основных ее мотивов — пародия на «Зверинец» Хлебникова и поэтический дискурс футуризма вообще), а затем ряд других поэм, построенных по канве приемов ставшего очень популярным «Крокодила», и книгу «детского языка» «От двух до пяти». Чуковский создал особый игровой мир, который был опознан как мир ребенка. Так родилась новая литература для детей, классиком которой внезапно стал литературный критик достаточно консервативных взглядов.

В этой революции детства не все шло безоблачно. 1920-е — борьба двух разных школ, или подходов к детскому миру: идеологически-просветительского, представляющего ребенка как маленького взрослого, и утопически-игрового, отстаивающего мир ребенка как мир особый, наделенный своей логикой и своими представлениями о жизни. Н. Крупская, своего рода идеологический вождь первой школы, непрерывно атаковала Чуковского и его последователей[1]. Однако победили именно они и прежде всего — именно за счет своих литературных успехов (блестящие эксперименты Л. Выготского, построившего теорию детского мышления, перекликающуюся с идеями об особом мире ребенка, особого успеха в то время не снискали[2]).

Как же получилось так, что в стране тоталитарной идеологии небольшая группа беспощадно критикуемых своими могучими противниками писателей сумела отстоять возможность создавать для детей литературу вне всякой идеологии? В рамках данной статьи мы можем лишь наметить некоторые контуры ответа на этот вопрос. Детская литература не просто сумела оккупировать место Утопии, превратив ребенка в идеального жителя «страны полудня». Она еще и совершенно необычным образом сумела ответить на запросы сталинской консервативной революции и обеспечить эту революцию целым набором фундаментальных политических концептов. В других местах мне приходилось писать в связи со ста-

1 См. материалы к этой полемике в [Чуковский, 2001].

2 Если педология была просто подвергнута разгрому, то с идеями Выготского дело обстоит, конечно, сложнее. Леонтьев с конца 1940-х годов, к примеру, возобновляет исследования по детской психологии. Но как на самом деле обстоят дела, хорошо видно по библиографии работ Лурии, где последняя работа по детской психологии, выходящая за тематику афазии, датирована 1930 годом (там, кстати, сравнивается обезьяна и ребенок). Возобновляется публикация работ по сюжету лишь в 1960-е.

линской консервативной революцией о топосе бегства из зоопарка, о значении сказки А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», о конструктивном замысле повести А. Гайдара «Судьба барабанщика» [Надточий, 2003; 2006; 2010]. В данной работе я хочу обратиться к повести Гайдара «Тимур и его команда».

«Тимур и его команда» — книга очень сложная, потому что очень простая. Недавно М. Чудакова, самый, возможно, проницательный исследователь из всех, кто писал о Гайдаре, подвергла эту повесть весьма интересному анализу [Чудакова, 2007]. Согласно ее интерпретации, «Тимур» находится в прямом диалоге с «Капитанской дочкой» Пушкина и открывает новый период в литературной эволюции советской эпохи. В самой идеологической сердцевине советского мифа о новом человеке Гайдар умудрился сотворить — по канве Гринева — настоящего положительного героя, выходящего по ту сторону идеологических клише.

Перекличка с «Капитанской дочкой» тем более любопытна, что мы находим ее и в других важных для понимания 1930-х годов литературных произведениях — в «Дороге на океан» Л. Леонова и «Докторе Живаго» Б. Пастернака [Смирнов, 1999]. В ситуации сталинских 1930-х, т. е. в ситуации советской консервативной революции, оказался весьма востребован сюжет о человеке чести, который вовлечен в бурю бунта и вынужден решать вопрос, как соотнести долг и честь в пространстве, поляризованном подлинным и мнимым сувереном. Любая консервативная революция размещает себя в парадоксальном пространстве между бунтом и традицией и в этом смысле родственна тем проблемам, о которых размышляет Пушкин в «Капитанской дочке». Но сталинская консервативная революция, в которой «пугачевский» бунтовской титанизм большевизма вдруг совпал с монархическим по сути суверенитетом нового абсолютизма, для проницательных современников с пугающей их самоочевидностью располагалась рядом с пушкинским вопрошанием о проблемах социального выбора в мире между Пугачевым и Екатериной. Такое внезапное прорастание далекой классики сквозь асфальт нового мира требовало новых литературных опытов. Одним из таких опытов и стал, согласно мысли Чудаковой, «Тимур и его команда».

Сама идея «доброй команды мальчиков», помогающих увечным, сирым и убогим, как и идея их борьбы со Злом, вырастает из скаутского движения, существовавшего в России и даже дожившего в СССР почти до конца 1920-х[1]. Основа гайдаровского сюжета поза-

1 Формально скаутское движение было запрещено в СССР в 1922 г. с созданием пионерской организации, но продолжало существовать еще некоторое время в подполье, несмотря на разгром, учиненный НКВД в 1926 г. Так или

имствована из скаутской мифологии. Более того, в фашистской Германии уже был создан фильм, целиком построенный на идеологизации скаутской формулы — «Гитлерюнге Квекс», в котором борьба двух «команд» представляет собой сюжетообразующую пружину действия. Фильм имел большой успех, и вполне возможно, что «Тимур и его команда», сразу создававшийся как киноповесть (сценарий фильма писался параллельно самой повести, и ее цензурные изменения определялись задачами прохождения сценария), был социальным заказом, призванным дать «советский ответ» на знаменитый фашистский фильм.

Тем интересней оригинальные обороты, которые нашел в многократно использованной теме Гайдар. Если в «Гитлерюнге Квексе» главный герой — скорее жертва, ищущая и находящая на пороге смерти ценой подвига «правильную команду», у Гайдара мы ничего похожего не находим. Аналогом Квекса является скорее Павлик Морозов (фильм о котором был заказан, как мы помним, Эйзенштейну, но Эйзенштейн, пошедший по пути эксплуатации «христианской жертвы», потерпел сокрушительную неудачу в исполнении социального заказа, и его фильм было приказано уничтожить). В этом смысле «Тимур» — попытка номер два (хотя не следует забывать «Путевку в жизнь», «Республику Шкид» и «Педагогическую поэму/Флаги на башнях» — книги и фильмы, решавшие сходные задачи[1]). Можно, конечно, сказать, что Гайдар отчасти возвращается к исходным схемам и идеалам скаутского понимания темы «герой/команда»: утверждение героя не трагическим, но идиллическим образом. Однако вернее будет сказать, что Гайдар, развивая характерные для него, найденные в предшествующих произведениях ходы, создает специфическую сюжетную структуру.

Тайна — один из элементов скаутской мифологии. Тайна — давний и почтенный прием литературы (на ней строят свои сюжеты многие авторы, к примеру, Э. А. По, Р. Стивенсон, А. Дюма, М. Рид, А. Конан-Дойль, М. Твен, Ж. Верн — все те, кто в XX в. совсем не случайно оказался окончательно прописан по ведомству «детской литературы»). Однако даже на фоне этой почтенной традиции способ конструирования «тайны» у Гайдара достаточно своеобразен. С собственно литературной точки зрения поэтика тайны позволяла Гайдару преодолевать чистую «литературу действия» (которая считалась многими в 1920-е годы наиболее адекватной детскому

иначе, пионеры, по сути, копируют всю символику и приемы скаутского движения.

1 А у Гайдара — «Военную тайну» (1934), также использовавшую мифологию жертвы (хотя и в совсем иной, собственно гайдаровской логике «демобилизующей мобилизации» — см. ниже).

сознанию, если не «современной литературе» как таковой[1]) и вводить в детскую литературу своего рода психологизм, «внутреннее», чеховский «второй план».

Напомню, что Чуковский в «Крокодиле», основополагающем произведении новой детской литературы на русском языке, реализует свою собственную «негативную» программу, описанную ранее в статье «Нат Пинкертон и современная литература» (1908) [Чуковский, 2003, с. 25–64]. Нат Пинкертон объявляется богом (точнее — мертвым богом) «современного готтентота», человека массовой городской культуры, формируемого миром кинематографа и рекламы. Расследование преступления, т. е. криминальной тайны, редуцируется до «нового эпоса», уничтожившего всякий психологизм (имевшийся у того же Конан-Дойля) и оставившего от повествования лишь «культуру кулака». Спустя 9 лет Чуковский уже сам пишет «кинематографическую пародию», целиком основанную на действии и разрабатывающую тему «нового городского эпоса». Эта пародия оказалась необычайно продуктивной: она не только стала наиболее полной реализацией эстетической программы пародируемого футуризма и чаемой им «революции поэтического языка», но и заложила основы новой детской литературы. Можно сказать, что Чуковский в «Крокодиле», выведя за скобки «поэтику тайны» как атавистический элемент действия в «детективе для масс», показал позитивные возможности нового типа повествования. Поиск разгадки тайны оказался лишним.

Стоит при этом отметить важную деталь: в «Крокодиле» мир окончательно утратил иерархическую простроенность. Животные и люди вступают в войну друг с другом на равных: восстановить мир оказывается по силам лишь «меньшему из людей» — но лишь ценой отмены всякой иерархии. Тайна структурирует мир иерархически, а ее отмена иерархию уничтожает (собственно, это один из главных полемически-пародических посылов «Крокодила»).

Разумеется, этим Чуковский не положил конец попыткам экспериментов с «поэтикой тайны»: детектив и фантастика продолжают существовать в 1920-е; формалисты считали детектив одной из важных форм новой литературы, и успех «Месс-менд» показывает, что детектив имел свой потенциал в авангардных экспериментах.

1 «Литература действия» — термин, впервые примененный к Киплингу и английскому неоромантизму, получил принципиально новое значение (но имея в виду и английское) в футуризме и формализме как его наследнике в области литературной критики и теории. В 20-е годы формализм и его сторонники противопоставляли новое документально-фильмическое понимание литературной поэтики устаревшему с их точки зрения психологизму [Шкловский, 1990, напр. с. 139–141].

Но важно констатировать другое: «поэтика тайны» была радикально разведена с «психологизмом». Мотивировка действий обеспечивается в детективе и фантастике 1920-х не психологическими средствами, а «монтажной разработкой», ритмом «синематографизированного» повествования. Тайна — всего лишь нить, на которую нанизываются эпизоды, ведущие к ее разгадке, заменяя собой мотивировку. Образец бытования «поэтики тайны» в литературе 1920-х годов дан в «Двенадцати стульях», самой масштабной пародии на весь литературный дискурс уходящего десятилетия в виде комических поисков стула с сокровищами умершей тещи. Утопия авангарда, в которой человек — лишь винтик космической утопии, не предполагала, разумеется, никакого «внутреннего» и никакой тайны, кроме тайны шифров предвидения будущего.

«Возвращение психологизма», неразрывно связанное со сталинской консервативной революцией (и ее восстановлением «тайн государя и государства»), начавшейся в середине 1920-х годов, не вело к позитивному восстановлению «внутреннего», столь важного в «диалектике души» Л. Толстого. Позиция «рефлектирующей души», «имеющей тайну», в объявленном образцом «новой литературы» «Разгроме» А. Фадеева отдана Мечику, «интеллигенту», раскрывающему на протяжении романа свою негодность для «нового дела». Напротив, положительный Левинсон хоть и дан через психологическое наблюдение внутреннего мира, но предельно объектно, эпически, через растворение во «внешнем», в делах отряда, которым он командует. Точно так же скорее негативно используется психологизм для демонстрации «внутреннего мира» у Л. Леонова («рефлектирующий герой» в его романах 1920-х — 1930-х годов идеологически «отрицателен»), не говоря уж об Ю. Олеше. В той мере, в какой герой подан через сложность «диалектики души», в той же мере он дистанцирован от дела устроения «нового мира». В описании мира героя торжествовала инстанция авторитарно-идеологического авторского голоса, рассказывающего «последние тайны» о любом из персонажей (именно так представит М. Бахтин самого Л. Толстого на излете 1920-х годов [Бахтин, 2000b; Бахтин 2000a]). Нюансы, на которых строился толстовский психологизм, оказались совершенно чужды новым литературным установкам: «эпическое» подавляло собственно «психологическое», описание индивида было ценно лишь в той мере, в какой он либо приобщался коллективу, либо превращался — по мере углубления в разъедающую цельность действия рефлексию — в ничтожество, чуждое коллективу, во врага. Установка на ценность действия, столь важная для авангарда 1920-х, никуда не исчезла — она стала подчиненным моментом идеологического авторского голоса, стоящего над различением внешнего и внутреннего и вводящего всякое индивидуальное действие в рамки телео-

логической логики коллективистского милленаризма и тотальной мобилизации[1].

Строго говоря, здесь зарождающийся социалистический реализм наследовал эволюции самого Толстого, пытающегося в поздних повестях, «Воскресении», в детских рассказах из «Азбуки» и «Книг для чтения» обрести наибольшую простоту описания внутреннего мира и повествования вообще, найти героя, предельно свободного от рефлексии (рассказ «Три смерти» демонстрирует нам восхождение по ступеням такого освобождения от «внутреннего»). Описание мира с точки зрения животного, «дикого горца», переложение сакральных текстов — все это подчинено логике внутренней литературной эволюции Толстого, закономерно приходящей и к жанру «рассказов для детей» и про детей — и не «детей вообще», а крестьянских детей, т. е. как бы «идеальных дикарей», носителей простоты и наивности, максимально возможной для человеческого существа согласно канонам руссоизма. Радикальная «объектность» описаний в рассказах для детей, по сути, смыкается с экспериментами авангарда и его попытками преодолеть литературность как таковую, растворить литературу в других жанрах письма. Но что самое любопытное — в рассказах из «Азбуки» и «Книг для чтения» узнаются будущие классики детской литературы 1930-х годов и более поздних сталинских времен: Б. Житков, М. Пришвин, Н. Носов, Гайдар. Нарочитая (пушкинская) простота языка, назывная структура повествования, предельная объектность оптики, интонация детского примитивизма — все это ставит детские эксперименты Толстого в одну линию эволюции с классикой детской литературы 1930-х. В классическом рассказе «Косточка», который включался во все советские книги для чтения в младших классах школы, мы видим и то, что станет одним из ключевых приемов детской литературы сталинской эпохи: второй, косвенный план повествования, где нравственное и психологическое синтезируются в единое проблемное целое. Нам дана только объектная точка зрения стороннего наблюдателя, фактически киноглаза. О мальчике нам сообщают только то, что он «покраснел» и в последней фразе сжатого по-пушкински повествования, что он «заплакал». Никаких описаний «внутреннего», но коротенький рассказ достигает огромного психологического напряжения и почти библейской силы, переводя психологическую ситуацию в нравственную. Строго говоря, в этом рассказе уже дан весь пафос будущей советской литературы для детей, пафос, в кото-

1 Например, ставший программным для «неопсихологизма» «Разгром» Фадеева очевидным образом свидетельствует именно о таком способе «возврата к порядку».

ром евангельская мораль нерасторжимо сплетена с императивом «честного коллективизма». Перед нами рассказ на тему исполнения деспотии руссоистского общественного договора. Но в интересующем нас контексте интересно и другое — рассказ построен на «поэтике тайны». Отец расследует, кто съел запретный плод, и наказание свершается не физически, а нравственно, внутри самого преступившего законы коллективизма. Внутреннее дано только как трансгрессия коллективного закона-договора, как *дистанция тайны*, отделяющая мальчика, съевшего вишню, от остальной семьи. Тайна дана сразу в двух ипостасях: и как удерживаемое от признания внутреннее, и как предмет дознания.

Можно предположить, что от детских рассказов Л. Толстого (и вообще его поздней поэтики) идет в детскую (а шире — советскую вообще) литературу *иная* линия, отличающаяся от той, которая связана с литературой действия (и Чуковским как ее зачинателем в русской детской литературе). Здесь тоже имеется своего рода «кинематографизм», но это не кинематографизм действия, калейдоскопической смены трюков, как у Чуковского, а кинематографизм наблюдения, «экспрессионизма» (интересно заметить, что сам В. Шкловский в сценарии к фильму «По закону» реализовал скорее «экспрессионистскую» линию, нежели «голливудскую»). Если в детской поэзии авангардная линия Чуковского становится определяющей, то в детской прозе актуализируется именно эта «толстовская» линия. Создание «красного Льва Толстого», таким образом, расщепилось в советской литературной эволюции на две разные линии: «старшую» — «квазиэпическую» и «квазипсихологическую», воплотившуюся в «большом сталинском романе», и «младшую», или «малую», растущую из позднего Толстого, возобновляющую отчасти пушкинскую прозаическую традицию.

В этом контексте поэтика тайны у Гайдара вызывает особый интерес. «Тимур и его команда» — повесть, подытоживающая некоторую линию эволюции самого Гайдара, его последнее крупное произведение. Начав с авантюрной «литературы действия» («Школа», «Бумбараш» и т. п.), изображающей ребенка/юношу в ситуации хоть и относительно недавней, но все-таки чрезвычайной и уже ставшей историей, Гайдар постепенно выходит к задаче изображения детей в ситуации обыденности текущего дня.

Вот что констатирует В. Смирнова в рецензии, подводящей итог дискуссии вокруг только что появившейся «Военной тайны»: «Образа советского современного ребенка в нашей детской литературе нет, как нет и его быта — домашнего, пионерского, школьного... Книга Гайдара „Военная тайна“ рассказывает о советских детях сегодняшнего дня: об октябрятах и пионерах в типичной для них обстановке — в летнем интернациональном пионерском лагере» [Смирнова,

1935, с. 28]. Можно, конечно, спросить, насколько «типична» для «детей сегодняшнего дня» обстановка «летнего интернационального пионерского лагеря». Но скорее важно то, что современниками эта ситуация могла рассматриваться как типичная. М. Чудакова отмечает в своей статье, что Гайдар практически во всех своих произведениях 1930-х годов описывает ситуацию вне обыденной трудовой повседневности. Дети и взрослые в его повестях и рассказах всегда вырваны из трудовых будней и находятся в ситуации праздного/праздничного исключения: на больших летних каникулах[1]. Она объясняет эту особенность стремлением вывести сюжет за идеологически установленные границы действия «социального вектора», за границы сложившегося регламента в описании «трудовых буден» [Чудакова, 2007, с. 165]. Это все, конечно, верно. Однако важно отметить и другое: ребенок — житель страны абсолютной и счастливой праздности, не вызывающей в таком качестве протестов, совсем наоборот — такая ситуация рассматривается как типичная. Стоит для сравнения заметить, какую критику [Nadtochi, 2007, p. 49–53] вызвала в те же годы «Дорога на океан» Л. Леонова, где автор для того, чтобы изобразить главного героя вне «регламента» (именуемого Леоновым «орнаментумом»), помещает его в мир праздности, вызванной болезнью. То, что вполне позволено ребенку, не позволено уже взрослому (если только он не «работник творческой профессии»).

Тем интереснее видеть, как дана связь счастливой страны детской праздности с миром взрослых будней в «Военной тайне». Они связаны тайной, поданной трояко: как тайна жизни маленького Альки (гибель матери в румынской тюрьме); как тайна «незаконного» поступка одного из пионеров (похожего на запрещенное купание); как тайна воров-начальников с соседнего строительства. Тайна создает «внутреннее», «психологическое» измерение у детей и одновременно задает некоторую иерархию и масштаб, вписывающие мир детской идиллии в мир взрослых. По поводу «Военной тайны» критика заметила также: «Ее живая сила — в том втором плане, который придает всей книге большой и важный смысл. Второй план этот — в атмосфере боевой собранности, готовности к борьбе и, главное, в ясном ощущении всеми маленькими героями Гайдара целей и смысла этой борьбы — той борьбы, которая разделяет весь мир на две части» [Роскин, 1935, с. 15]. Однако критик (сообразно социальному заказу), по сути, переворачивал весь смысл «Военной

1 Собственно, также поступают и многие другие детские писатели в 1930-е; кажется, лишь с Н. Носова открывается возможность описания жизни детей «в школе и дома» за счет введения ситуаций «научных» путешествий в духе Пришвина или Паустовского внутрь самого мира «школы и дома».

тайны». Сюжет «Военной тайны» — совсем не тотальная мобилизация на борьбу с врагом. В этом случае произведение просто плохо сделано и рассыпается на набор эпизодов (именно такие претензии предъявляли критики повести Гайдара). А кульминационный эпизод — нелепая смерть маленького Альки — становится совершено необъяснимым и «ненужным». Однако достаточно перевернуть перспективу, и все становится на свои места: «Военная тайна» — повесть не о тотальной мобилизации, но о демобилизации, о возможности видеть мир в оптике примирения и дружбы, а не войны и поиска врагов. Отсюда — христологическая тема жертвы. Тайна, которую выпытывали буржуины у Мальчиша-Кибальчиша (из вставной сказки) и которую он просто был не в состоянии им сообщить, — тайна дружбы и взаимопомощи в мире, противоположном миру войны. Контрапункт Альки и Мальчиша-Кибальчиша проясняет этот смысл вполне. Эта гайдаровская линия становится еще яснее в «Голубой чашке», где путешествие строится как универсальное разрешение всех конфликтов, как активное производство идиллии.

В этой логике «Тимур и его команда» — следующий, ставший итоговым для Гайдара, шаг в развитии поэтики тайны. Ибо здесь все модусы тайны наконец собраны в одном главном герое — Тимуре. «Восстановление справедливости» в повести целиком погружено в управление производством тайны. Тайна становится *позитивным* инструментом сложения коммунитарного целого, зависящим не от фортуны, как в предшествующих повестях Гайдара, а от стратагемы. Соответственно «победа дружбы над рознью» — дело демобилизации — есть для Тимура дело «собственного разрешения», восстановления своей чести [Чудакова, 2007, с. 176]. Восстановить ее нельзя иначе, как преодолев своей тайной тайну своих врагов — банды Квакина, разрушив неконтролируемые контексты производства «второго плана». Иначе говоря, в «Тимуре» Гайдар возвышает свою поэтику тайны до проблем arcana imperii, т. е. управления через режим секретности (одного из ключевых властных механизмов сталинской «монархии»). В сталинской «большой» версии arcana imperii, возвысившейся до того, что Г. Ноде обозначал как «государственный переворот» (coup d'etat), т. е. ничем не ограниченные действия суверена, поступающего не по закону, а согласно своим высшим интересам [Naudé, 1639], разделение на видимый мир «праздничной идиллии» и невидимый мир «ночных действий» — один из главных составных элементов[1]. Личное, внутреннее у персонажей Гайдара в 1930-е годы — ответ на некий запросы со стороны мира arcana. Нося в себе

1 Описание этих элементов в «Судьбе барабанщика» едва не стоило Гайдару жизни. Он едва ли не единственный, кто сумел в советской литературе

отзвуки этого давления со стороны arcana, герои обретают собственную тайну как свое внутреннее, свое «отдельное бытие», как содержание своей личности. Однако в «Тимуре», продолжая свои поиски средств и топосов «демобилизующей мобилизации», Гайдар приходит к конструкции своего рода повседневной максимизации arcana, к идее «малого государства», создающего в противовес давлению Большого режима arcana свой собственный, малый. Команда, действующая для осуществления добрых дел в абсолютной секретности, невидимости и ставящая своих членов в состояние непрерывной тотальной мобилизации — совсем не «микрокосм», дублирующий «макрокосм» государственной тотальной мобилизации. Достаточно прочесть сцену расправы с врагами: их запирают в сарай, экспонируя тотальной публичности — каждый в деревне может отпереть дверь и выпустить их, но прежде поглядеть, нет ли среди них его близких. Ставка делается на «возвышение в коллективизме», а не на «поэтику исчезновений», разрушающую самые близкие отношения (как показано в «Судьбе барабанщика»).

В «Тимуре» выстраивается свой собственный режим arcana, противоположный «большому»: не как изоляция практикующих его от всех прочих, но ровным счетом наоборот — как постепенное возвышение в тайне, приобщение к ней всех окружающих, вовлекаемых в новый коллективизм «непростых игр» в добро. На этом фоне начавшаяся «большая война» и всеобщая мобилизация воспринимается не как гром среди ясного неба, а как развитие органической линии «экстатики тайны», совпадение режима arcana с режимом «общего дела». Не случайно фильм, сценарий к которому писался одновременно с повестью, заканчивается сценой тотального ликования, примиряющей ребят из банды Квакина с командой Тимура, и неисчислимым строем людей, провожающих на большую войну одного из персонажей повести[1]. «Тимур и его команда» — полемический ответ Гайдара на сталинский режим *arcana*. «Новый позитивный герой» — это не просто пушкинская дилемма чести и долга, но утопия, в которой, если говорить в терминах пушкинской повести, объединяются пугачевские разбойники, люди дворянской чести и императрица. Это мобилизация на «всеобщее дело» и «всеобщую дружбу» против мобилизации на рознь и исполнение непонятных приказов из неизвестного источника. Тимур — не жертва тайны, которая производится где-то силой судьбы, но ее активный

1930-х годов разработать поэтику соположенности «явленной идиллии» и «невидимых действий» [Чудакова, 2001, с. 352–355].

1 Литературно ситуацию примирения Квакина с Тимуром Гайдар воплотит в «Клятве Тимура», написанной уже в ходе реально начавшейся Великой Отечественной войны.

творец, обращающий режим тайны в принцип устроения счастливой страны всеобщего доверия.

Центральным элементом такой перекодировки стала *целибатная машина*[1], непосредственно кодирующая коммуникации и управление экономией тайны, преобразующая секрет в тайну и далее — в стратагему. Коммуникационная система тайных знаков, позволяющая членам тимуровского отряда собираться вместе, совсем не случайно находится в саду у сестер Оли и Жени. Активные и пассивные механические элементы, функционирующие между Олей и командой мальчиков, — такова базовая структура целибатной машины, порождающей через производство секрета коллективность «команды». Вся повесть — утопия возвышения в работе этой целибатной машины, и сцена, в которой Тимур привозит Женю на мотоцикле на встречу с отцом (акцентированная в фильме), — это возвышение целибатной машины до масштабов всего социального космоса «военной империи».

«— Папа! — вскакивая с колен отца и подбегая к Тимуру, сказала Женя.

— Ты никому не верь! Они ничего не знают. Это Тимур — мой очень хороший товарищ.

Отец встал и, не раздумывая, пожал Тимуру руку. Быстрая и торжествующая улыбка скользнула по лицу Жени — одно мгновение испытующе глядела она на Ольгу. И та, растерявшаяся, все еще недоумевающая, подошла к Тимуру:

— Ну... тогда здравствуй...» [Гайдар, 1964, с. 164].

Если сталинская машина производит *arcana imperii* как тотально дизъюнктивный режим «всеобщей розни» и тотального недоверия, то целибатная машина Гайдара производит тотальную конъюнкцию, неверие как всеобщее доверие. И отправляющийся на фронт эпизодом далее бронепоезд под командой отца Жени в этой перспективе воспринимается как замыкающий большую целибатную машину активный механический элемент, создающий целое по оси: команда — система шифрованных оповещений (куда входит и мотоцикл) — бронепоезд — армия.

У этой «позитивной конъюнктивной *arcana*» в мире повести две оси: горизонтальная ось секрета, связывающего в сообщество дачный поселок, и вертикальная ось тайны, связывающая «верхнее», «государственное», «военное» с миром идиллии. Идиллия не происходит в дачном поселке сама собой, но есть результат локального

1 Не имея здесь возможности вдаваться в объяснения концепта, отсылаю к статье [Надточий, 2007, с. 198–202], где общая структура целибатной машины описана достаточно подробно.

действия универсальной конъюнктивности *arcana*, идиллия поддерживается и охраняется секретной деятельностью невидимого сообщества. В этом смысле абсолютно не случайно возникает в повести обсуждение Бога (Женей и Ольгой) и дьявола (Квакиным и Фигурой). Ибо пересечение горизонтального и вертикального измерений Тайны/Секрета обеспечивается мистерией[1]. В «Тимуре» эта мистерия — в полемическом соотнесении со сталинской «темной/скрывающей» машинерией arcana дана как мистерия «открывающая», делающая себя и мир прозрачными. Человек обретает глубину внутреннего как свое личное достоинство через секретное поддержание порядка внешнего, через свободное и доброе расположение на коммунитарной поверхности всеобщего единения ради общего дела. Не покой [Чудакова, 2007, с. 191], а спокойствие[2], демобилизующая (в конъюнктивном синтезе) тотальная мобилизация — таким видится Гайдару в его утопии ответ на давящую тяжесть сталинской машины *arcana imperii*.

Подведем некоторый итог нашим рассуждениям. На примере одного, хотя и очень важного для всего становления сталинской культуры детского произведения мы показали, какое важное место занимает литературная «революция детской антропологии» в социально-антропологической революции 1930-х годов. «Страна детства», высвободившаяся из пустой назидательности и идеологических клише, оказывается, по сути, центральным оператором социальной солидарности. Много рассуждают об «инфантилизации советского сознания», вкладывая в это выражение негативный смысл[3]. Как показывает наш анализ, пресловутая «инфантилизация» на деле носит исключительно конструктивно-позитивный характер, преобразуя негативное сообщество войны всех против всех в сообщество позитивное, наделяющее человека достоинством, честью и внутренней размерностью. По сравнению со своим прообразом, «Гитлерюнге Квексом», «Тимур и его команда» оказывается куда более сложно устроенным целым, далеко выходящим за рамки простой манихейской поляризации добра и зла, с экстазисом катарсиса, вызываемого смертью главного героя в финале. Гайдаровская поэтика тайны — достаточно сложный антропологический конструкт «архимедова типа», т. е. конкретная машина, собранная под проблемату и потому тут же превращающая в практический диспозитив обустройства со-

1 В «Военной тайне» мистерия также усиливается эпизодом немотивированной жертвы самого светлого персонажа, удваиваемым ритуальной смертью Мальчиша-Кибальчиша из вставной сказки.

2 [Гайдар, 1964, с. 171]. Последние слова повести — диалог о спокойствии.

3 См, например, работы Е. Добренко, специалиста по литературе социалистического реализма, в частности [Добренко, 1997].

циальной солидарности «тимуровских команд» по всей стране. Так работает практически вся советская детская литература 1920-х — 1950-х (потом ее роль на себя возьмет ненадолго научная фантастика). Если практически все население зачитывалось «Пионерской правдой», а Чуковский, Маршак, Толстой, Гайдар, Носов, отчасти Пришвин и ряд других детских писателей читались всеми и превратились в своего рода универсальную советскую пайдейю, то это говорит о том, что сконструированная «страна детства» стала фундаментальным антропологическим протезом обустройства социальной солидарности и размерности сознания в рамках глобального процесса сталинской консервативной революции. Более того, сама сталинская консервативная революция многим этой революции детства обязана. Можно даже сказать, что «утопия у власти» располагается совсем не там, где ее обычно ищут, не в идеологическом начетничестве коммунистических клише и формул «Краткого курса», а в этой самой детской литературе, старательно стирающей всякую свою идеологическую подоплеку.

Библиография

Бахтин М. (2000a) Идеологический роман Л. Н. Толстого. *Бахтин М. Собр. соч., Т. 2.* М.: Русские словари.

Бахтин М. (2000b) Проблемы творчества Достоевского (1929). *Бахтин М. Собр. соч., Т. 2.* М.: Русские словари.

Гайдар Т. (1964) Тимур и его команда. *Гайдар Т. Собр. соч. Т. 3.*, М.: Детская литература.

Геллер Л. (2014a) О зверях и раях. Геллер Л. *По русской литературе и окрестностям*, Сиедлце.

Геллер Л. (2014b) Собачье счастье, или нестерпимая тяжесть утопии. О «Каштанке» Чехова. Геллер Л. По русской литературе и окрестностям, Сиедлце.

Добренко Е. (1997) *Формовка советского читателя*. СПб.: Академический проект.

Леви-Брюль Л. (1930) *Первобытное мышление*, М.

Лотман Ю. М. (1969) Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века. *Руссо Ж.-Ж. Трактаты.*, М.

Надточий Э. (2010) Бегство из зоопарка. Из наблюдений над эволюцией одного топоса. *Звери и их репрезентации в русской культуре*, СПб.: Балтийские сезоны.

Надточий Э. (2006) Ребята и цыплята (место животного элемента в целибатной машине «Веселой семейки»). *Синий диван*, (10/11).

Надточий Э. (2003) Рождение и смерть тотального театра. *Синий диван*, (2): 73–90.

Роскин А. (1935) Воспитание чувств. *Детская литература*, (7).

Смирнов И. (1999) Доктор Живаго и литература сталинизма. Поэтика. История литературы. Лингвистика. *Сборник к 70-летию В. В. Иванова*. М., ОГИ: 323–332.

Смирнова В. (1935) О «военной тайне» Гайдара. *Детская литература*, (12).

Чудакова М. (2007) Дочь командира и капитанская дочка (реинкарнация героев русской классики). *Чудакова М. Новые работы 2003–2006*. М.: Время.

Чудакова М. (2001) Сквозь звезды к терниям. *Чудакова М. Избр. работы, Т. 1. Литература советского прошлого*, М.

Чуковский К. (2003) Нат Пинкертон и современная литература. *Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7*, М.: Терра: 25–64.

Чуковский К. (2001) *Собр. соч.: в 15 т. Т. 2.* Приложения. Борьба с чуковщиной. М.: Терра.

Шкловский В. (1990) *Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе*: 1914–1933. А. Ю. Галушкина, А. П. Чудакова (сост.), М.: Советский писатель.

Naudé G. Science des Princes, ou Considérations politiques sur les coups-d'état. Première édition en 1639. Deuxième édition en 1667.

Esty J. (2012) Unseasonable youth: modernism, colonialism, and the fiction of development, N. Y.; Oxford: Oxford University Press.

Hagemeister M. (1989) Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung, Sagner, München.

Nadtochi E. (2007) Topologie de la culture soviétique. La Route vers l'Océan de Leonid Leonov et ses contextes philosophiques et littéraires, Lausanne: UNIL.

References

Bakhtin M. (2000a) Ideologicheski roman L. N. Tolstogo [Ideologically novel of L. N. Tolstoy]. *Bakhtin M. Sobr. soch., T. 2.* M.: Russkie slovari.

Bakhtin M. (2000b) Problemy tvorchestva Dostoevskogo (1929) [Problems of Dostoevsky's work]. *Bakhtin M. Sobr. soch., T. 2.* M.: Russkie slovari.

Chudakova M. (2001) Skvoz' zvezdy k terniiam [Through the stars to the thorns]. *Chudakova M. Izbr. Raboty [Selected works], T. 1.* Literatura sovetskogo proshlogo, M.

Chudakova M. (2007) Doch' komandira i kapitanskaia dochka (reinkarnatsiia geroev russkoi klassiki) [The daughter of the commander and the captain's daughter (the reincarnation of the heroes of the Russian classics)]. *Chudakova M. Novye raboty 2003–2006 [New works 2003–2006].* M.: Vremia.

Chukovskii K. (2001) *Sobr. soch.: v 15 t. T. 2. [Works. Vol. 1–15]* Prilozheniia. Bor'ba s chukovshchinoi. M.: Terra.

Chukovskii K. (2003) Nat Pinkerton i sovremennaia literatura [Nat Pinkerton and modern literature]. *Chukovskii K. Sobr. soch.: v 15 t. T. 7*, M.: Terra: 25–64.

Dobrenko E. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelia [Shaping the Soviet reader].* SPb.: Akademicheskii proekt.

Esty J. (2012) *Unseasonable youth: modernism, colonialism, and the fiction of development*, N. Y.; Oxford: Oxford University Press.

Gaidar T. (1964) Timur i ego komanda [Timur and his squad]. *Gaidar T. Sobr. soch. T. 3.*, M.: Detskaia literatura.

Geller L. (2014a) O zveriakh i raiakh [On beasts and heavens]. *Geller L. Po russkoi literature i okrestnostiam [Trough the Russian literature and the surrounding area],* Siedltse.

Geller L. (2014b) Sobach'e schast'e, ili nesterpimaia tiazhest' utopii. O «Kashtanke» Chekhova [Dogs happiness, or unbearable heaviness of utopia. About Chekhov's «Kashtanka»]. *Geller L. Po russkoi literature i okrestnostiam [Through the Russian literature and surroundings]*, Siedltse.

Hagemeister M. (1989) *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung,* Sagner, München.

Levi-Briul' L. (1930) *Pervobytnoe myshlenie [Primitive Mind]*, M.

Lotman Iu. M. (1969) Russo i russkaia kul'tura XVIII — nachala XIX veka [Rousseau and the Russian culture of XVIII — early XIX century]. *Russo Zh.-Zh. Traktaty [Treatises]*, M.

Nadtochi E. (2007) *Topologie de la culture soviétique. La Route vers l'Océan de Leonid Leonov et ses contextes philosophiques et littéraires*, Lausanne: UNIL.

Nadtochii E. (2003) Rozhdenie i smert' total'nogo teatra [Birth and death of total theater]. *Sinii divan [Blue sofa]*, (2): 73–90.

Nadtochii E. (2006) Rebiata i tsypliata (mesto zhivotnogo elementa v tselibatnoi mashine «Veseloi semeiki») [Children and chickens (Animal element in celibate machine of «Funny family»)]. *Sinii divan [Blue sofa]*, (10/11).

Nadtochii E. (2010) Begstvo iz zooparka. Iz nabliudenii nad evoliutsiei odnogo toposa [Escape from the zoo. From the observation of the evolution of a topos]. *Zveri i ikh reprezentatsii v russkoi kul'ture [Animals and their representation in Russian culture]*, SPb.: Baltiiskie sezony.

Naudé G. *Science des Princes, ou Considérations politiques sur les coups-d'état. Première édition en 1639.* Deuxième édition en 1667.

Roskin A. (1935) Vospitanie chuvstv [Sentimental education]. *Detskaia literatura [Children's literature]*, (7).

Shklovskii V. (1990) *Gamburgskii schet: stat'i, vospominaniia, esse: 1914–1933 [Hamburg score: articles, memoirs, essays, 1914–1933].* A. Iu. Galushkina, A. P. Chudakova (sost.), M.: Sovetskii pisatel'.

Smirnov I. (1999) Doktor Zhivago i literatura stalinizma [Doctor Zhivago and literature of Stalinism]. *Poetika. Istoriia literatury. Lingvistika. Sbornik k 70-letiiu. Ivanova* [Poetics. The history of literature. Linguistics. V. Ivanov 70th Anniversary Collection]. M., OGI: 323–332.

Smirnova V. (1935) O «voennoi taine» Gaidara [About the Gaidar's «Military secret»]. *Detskaia literatura [Children's literature]*, (12).