

# Маршак- РЕДАКТОР

## 1



Ленинград. Дом книги, детский отдел Госиздата. Начало тридцатых годов. Редакция занимает три комнаты на пятом этаже: одну большую, где тесно стоят столы редакторов и постоянно звонит телефон; другую поменьше, где В. В. Лебедев со своими помощниками принимает художников, и третью, совсем маленькую, которая так и называется «маленькая». Вот уже несколько лет отделом руководит С. Я. Маршак. Именуется он консультантом редакции, но фактически стоит во главе ее: сам подыскивает, приглашает и обучает молодых редакторов; привлекает к работе авторов; осведомлен подробнейшим образом о редакционной работе над каждой рукописью и сам редактирует многие из них.

Работа в редакции начинается рано и в первые часы длится в тишине. С утра редакторы одни сидят за своими столами, в большой и в маленькой комнате, читают руко-

писи и корректуры, разговаривают друг с другом лишь изредка и то только шепотом. Авторов в редакции нет. По утрам нарушают тишину только звонки телефона: это Самуилу Яковлевичу, работающему дома, пришел на ум новый вариант четверостишия в собственной поэме или новое предложение относительно чужой повести — и он спешит прочесть, посоветоваться, рассказать. Да и расспросить редакторов: одного — был ли он на вчерашнем выступлении Паптелеева в школе и как слушали школьники повесть, смеялись ли смешным местам, тихо ли сидели, когда автор читал о подвигах; другого — какова новая глава в повести о ребятах питерской рабочей окраины, переданы ли черты времени, чувствуется ли канун революции; третьего — согласился ли академик Тарле прорецензировать примечания к школьному изданию «Былого и дум»?.. Самуил Яковлевич нетерпелив — редактору повести приходится тут же, по телефону, срочно прочесть ему страницу из новой главы.

Чем ближе ко второй половине дня, тем шумнее и накуреннее в большой комнате. Охранять тишину редакторам уже не удастся. Скоро должен приехать Маршак; в редакции собираются авторы; они сидят уже не только на стульях, но и на широких, теплых подоконниках. Кто пришел прочитать Самуилу Яковлевичу новые стихи, кто рассказ, кто посоветоваться о замысле новой книге, а кто — послушать, что скажет Маршак не ему самому, а товарищу. Каждого тянет увидеть себя в чистом, не затуманенном, не искривленном зеркале; узнать своему труду настоящую цену; взвесить слово на точных весах; подставить страницы под свет прожектора такой силы и яркости, что в его луче становится видна малейшая удача и малейший изъян. И главное — увидеть путь, увидеть свой следующий шаг. Шаг в общем строю.

А художник Евгений Иванович Чарушин (в мохнатой меховой куртке он похож на одного из своих медведей) сегодня пришел к обоим консультантам: и к Лебедеву и к Маршаку сразу; в руках у него папка с рисунками, под мышкой рукопись: с недавних пор, по настоянию Маршака, он сам стал делать подписи к своим рисункам: маленькие рассказы о зверях, об охоте. Долго он не решался взяться за перо: боялся неудачи — ведь он не писатель, он художник. «Вы отлично рассказываете, — ободрял его Маршак, — а это важный признак. Поэт — это тот, в чьих

стихах есть песенно-лирическая основа, а беллетрист — тот, кто умеет рассказывать. Куприн, Алексей Толстой, Житков — все рассказчики». И вот Чарушин после долгих колебаний рискнул. Удалось ли?.. Приходит в редакцию Сергей Константинович Безбородов, журналист и полярник, вот это рассказчик! Он только что вернулся с зимовки на Земле Франца-Иосифа и теперь, пристроившись у окна, рассказывает, какой у них был там летчик — рискованный! Он изображает в лицах и летчика, и борт-механика, и начальника зимовки. Его слушают с охотой, а редакторы с особым вниманием: Сергей Константинович пишет повесть о зимовке, свою первую повесть, — хорошо, если она окажется такой же увлекательной, как вот этот его сегодняшний устный рассказ!.. Тут же в редакции торжественно читает друзьям — Введенскому, Хармсу — новые стихи румяный и степенный Николай Алексеевич Заболоцкий. А после него — Юра Владимиров. Он кудряв, черноглаз, совсем еще мальчик; немного Петя Ростов, немного Том Сойер. Карман Тома Сойера, наверно, позавидовал бы Юриному портфелю: кусок пирога, обрывок каната, стихи, стихи, стихи и какие-то причудливые камешки и ржавые гвозди. Юра — заядлый моряк, капитан спортивной яхты — из-под его распахнутой куртки видна тельняшка. Владимиров пришел прочитать Самуилу Яковлевичу новый вариант своего «Самолета», а Введенский пришел, чтоб послушать, что скажет Владимирову Маршак... Приходит и молча пристраивается курить у окна застенчивый до мрачности, хмурый Алексей Иванович Пантелеев... Все чаще звонит телефон, все гуще гул голосов; редакторы уже и не пытаются соблюдать тишину и читать рукописи — где тут! Послушать Безбородова или Владимирова гораздо интереснее, да и полезнее: надо ведь знать, чем живет, чем увлечен каждый автор, для кого роднее какой материал, какая тема для кого притягательнее.

Все смолкают, когда в комнату входят, учтиво раскланиваясь, двое, всегда появляющиеся вместе: ответственный редактор журнала «Чиж» Николай Макарович Олейников и один из редакторов журнала «Еж» — Евгений Львович Шварц. (Редакции детских журналов расположены в комнатах по соседству.) Говорят эти двое всегда тихими голосами, лица у них невозмутимые, но все знают: раз явились Шварц и Олейников — сейчас начнется смех.

Недаром и наружностью Олейников напоминает известный портрет Пруткова.

— Евгений Львович создал произведение огромной впечатляющей силы, — с важностью произносит Олейников. — Оно едино в трех жанрах: это сатира, ода, а быть может, отчасти и басня.

—Один зоиЛ  
Коров доил,—

начинает Шварц, и комната сразу отзывается смехом; милостиво улыбается Заболоцкий, а Юра Владимиров — тот так и покатывается со смеху. Но тонкие губы и желтые глаза баснописца остаются серьезными.

—Один зоиЛ  
Коров доил  
И рассуждал над молоком угрюмо:  
Я детскую литературу не люблю,  
Я детскую литературу погублю,  
Без крика и без шума.  
Но вдруг корова толк его в висок  
И пал бедняга, как свинца кусок.  
ЗоиЛ восстановил против себя натуру,  
Ругая детскую литературу...

Олейников и Шварц, сохраняя полную серьезность, раскланиваются перед слушателями. В эту минуту входит Маршак. Ему заново читают басню (она же сатира и ода), и он смеется так неудержимо, что вынужден снять очки и протереть залитые слезами стекла.

— Давайте работать! — говорит он, очнувшись от смеха, и говорит с такой нетерпеливой энергией, что кажется, не только люди мгновенно поворачиваются к нему, но и бумаги сейчас сами полетят ему в руки. — Евгений Иванович, показывайте, что принесли!

И он вместе с Чарушиным и одним из редакторов уходит в соседнюю комнату.

Комната эта, кроме «маленькой», еще именуется «тихой». В самом деле, там тишина. Только Невский гудит за окном. Ни артистической, ни деловой суете сюда входа нет. Тут работают над словом: вчитываются, вслушиваются, перечитывают, обдумывают, изобретают. И даже когда ответственный секретарь журнала «Еж», любимец редакции, Иракий Андроников, пытается проникнуть в «тихую» комнату во образе Алексея Толстого, Качалова

или Штидри — «Туда нельзя! — непреклонно останавливает его секретарь. — Там работают с автором. Нельзя, извините, голубчик Ираклий».

Маленькая комната действительно очень мала. В ней помещаются только стол и узкий диван, и для того, чтобы сесть на диван, приходится каждый раз слегка отодвигать стол. Но она не кажется тесной — такой простор открывается из ее высоких окон. В сущности, это не комната, а фонарь с выходом на крошечный узкий балкон. Пересеченный угловатым каналом, далеко в обе стороны уходит Невский — к Литейному и к Адмиралтейской игле. Начавшись с середины дня, а иногда и с утра, до самой ночи идет работа в этой комнате; до ночи буквально, а чаще — за полночь, когда уже трамваи прогремели по Невскому в парк. Здесь — сердце редакции; здесь идет пристальная работа над словом; отсюда не решается секретарша позвать Самуила Яковлевича или его помощников к телефону; отсюда даже Лев Борисович Желдин (директор ленинградского отделения Детиздата, в которое превратился со временем детский отдел Гиза), даже он старается не вызывать редакторов, чтобы не помешать им и автору.

«Каждое произведение искусства — есть плод глубокой, полной сосредоточенности его создателя, — часто говорит Самуил Яковлевич. — Редактор, чтобы воспринять созданное и сделаться соучастником создания, должен уметь опускаться на ту же глубину».

Наверное, эта глубина глубока в самом деле: для обитателей «тихой» комнаты время несетя странными скачками. Только что был день, а на минуту оторвешься от рукописи, поднимешь голову — на Невском в обе стороны уже бегут огни фонарей. Снова воображаемая жизнь разворачивается перед глазами, снова мелькают в воображении лица, эпизоды, характеры, а оторвешься от ритма, цвета и запаха этой воображаемой жизни, поднимешь на минуту голову — там, за окном «тихой» комнаты, уже, оказывается, ночь. Фонари погашены, темно. Уже темно! А ведь только что был еще день...

Когда авторы и редакторы детского отдела, застрявшие в «тихой», отправляются наконец по домам, в Доме книги пустынно, во всех его шести этажах, во всех сотнях комнат. Давно уже заперта стеклянная важная крутящаяся дверь, выходящая на Невский прямо против колонн

Казанского собора,—теперь надо выбираться черным ходом, ведущим во двор и на канал. Пуст и темен Дом книги; свет горит только в коридорах и на узкой лестнице.

Самуил Яковлевич спускается по ступенькам, спотыкаясь от усталости. По пустому городу молодежь идет провожать его. Тут силы снова возвращаются к нему, и до самого дома — до угла Литейного и улицы Пестеля — он весело читает стихи.

## 2

Много особенностей было у ленинградской редакции, руководимой Маршаком с конца двадцатых и до середины тридцатых годов, и одна из них — совершенное отсутствие присяжных рецензентов. Редакторы, несмотря на большую загруженность, сами читали не только все договорные рукописи, но и весь так называемый «самотек», обычно во всех редакциях раздаваемый рецензентам. Маршак чтение «самотека» объявил одной из ответственных редакционных задач. «Читать самим» — таково было его требование. На рецензии же посылались произведения (поступавшие по договору или без договора) лишь в тех случаях, когда необходимо было проверить правильность научного или фактического материала. Идеологическую и художественную ценность рукописей, договорных и не договорных, редакция определяла сама. Те люди, которые были в курсе замыслов редакции, люди, которые принимали участие в редактировании издаваемых книг, — помощники Маршака, редакторы — эти самые люди должны были знакомиться и с «самотеком». Впрочем, «знакомиться» — пожалуй, неподходящее слово: нет, они обязаны были не перелистывать, не просматривать, а прочитывать каждую рукопись — прочитывать ее, что называется, «от доски до доски».

Маршак объяснял редакционной молодежи, что человек неопытный часто и сам не знает, в чем его сила. Желая выражаться литературно, он легко впадает в банальщину, в общие места и топит в них свежий материал и свежую мысль. Каждую рукопись надлежало читать от начала и до конца, с полной доброжелательностью и сосредоточенностью, чтобы в спешке не упустить страницы, где мелькнет точно увиденная подробность или искреннее волнение, страницы, которая, быть может, даст ключ

к настоящим интересам пишущего, к дарованию, которое автор еще сам в себе не открыл.

И помощники Маршака при каждой встрече показывали друг другу, а иной раз и ему самому, порою четверостишие, порою абзац, порою страницу. (Постоянная потребность проверять свое впечатление слухом и глазом товарища — тоже одна из особенностей ленинградской редакции.) Не говорит ли эта страница о талантливости неумелого автора? Или хотя бы о том, что автор — участник событий, интересных не ему одному? А если так, не следует ли, отвергнув его произведение, пригласить его все-таки в редакцию, выяснить подробнее, кто он, что у него за душой, о чем он мог бы с увлечением и толком рассказать читателям? (Это была третья особенность ленинградской редакции: тут учились работать не только над исправлением рукописи, но и прежде всего над воспитанием литератора.)

Этой редакции показалось бы странным поручить кому-нибудь другому разобраться в сегодняшней почте или поработать с автором над его повестью. Поручить другому? Да, быть может, этот «другой» человек и умелый, и добросовестный, и опытный, но разве он ищет того же, чего ищем мы? Мы — члены этого редакторского коллектива?\*

Желание разобраться в предлагаемом материале непременно самим, во что бы то ни стало самим, вызывалось той же причиной, по какой, скажем, А. С. Макаренко сам со своими помощниками проводил сложные педагогические операции, а не поручал произвести их педагогам из соседней колонии, хотя бы и опытным; по той же при-

---

\* На протяжении двенадцати лет (1924—1937) состав ленинградской редакции детского отдела Госиздата (впоследствии Детиздата, «Молодой гвардии», Детгиза) несколько раз менялся. Сначала вместе с С. Я. Маршаком (и художником В. В. Лебедевым) работал Б. С. Житков. Вскоре он покинул редакцию, отдавшись целиком писательскому труду. Потом участниками редакторской работы С. Я. Маршака стали Е. Л. Шварц и Н. М. Олейников; когда были основаны журналы «Еж» и «Чиж», по духу очень близкие книжной редакции, они перешли туда. В свое время заведовала отделом В. К. Кетлипская; работали в качестве редакторов К. И. Высоковский, А. В. Западов, К. Б. Шавров. Но постоянными сотрудниками Маршака на протяжении многих лет, (кто с 1928, кто с 1930 года), участниками его работы над всеми выпускаемыми книгами были: Т. Г. Габбе, З. М. Задунайская, А. И. Любарская, Л. С. Савельев (Липавский) и Л. К. Чуковская.

чине, по какой К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко проходили роли с актерами сами или поручали эту работу кому-нибудь из воспитанных ими режиссеров, а не режиссерам соседнего театра, тоже советского и тоже хорошего. Маршаком в Ленинграде создан был коллектив, перед которым он, руководитель, ставил задачи не «вообще» идейные и не «вообще» художественные, а совершенно определенного свойства. У руководителя ленинградской редакции существовали выработанные, определенные взгляды и на то, какова должна быть советская литература для детей, и на то, каковы должны быть методы воспитания авторов. Мало сказать, что у него были свои литературные убеждения, свои взгляды. Они перешли уже, что называется, в его плоть и кровь, в руку мастера, стали не теоретическим убеждением только, а вкусом, глазомером, слухом. И в ежедневной совместной работе он внушал эти взгляды, и этот вкус, и этот слух своим помощникам; из помощников с течением времени они вырастали в единомышленников, и только им, не соседям по искусству, а единомышленникам и соратникам, мог мастер, руководитель редакции, доверить изучение и отбор поступающих рукописей.

### 3

Каковы же были эти взгляды и методы?

«Большое искусство рождается от встречи свежего жизненного материала с высокой литературной традицией», — внушал редакционному коллективу Маршак, и свежий жизненный материал искала редакция прежде всего в поступающих рукописях. По мысли Маршака, редакция и должна была стать тем домом, где вновь и вновь происходит эта плодотворная встреча: свежего материала с традицией. А что советская литература для детей — вся! от двустихия для маленьких до повести, до научной и публицистической книги для подростков, — должна быть делом искусства и притом большого — эта истина была основой основ той проповеди, которую авторским и редакторским трудом вел Маршак на заре возникновения советской литературы для детей.

Вот почему, в частности, редакторский опыт Маршака и созданного им коллектива подлежит рассмотрению, изучению, учету: эта редакция понимала свою деятельность

как творческую, созидательную деятельность в литературе, а не как труд контролера, задача у которого одна: ставить препоны идейным и стилистическим заблуждениям автора.

«Ребенку нужен не суррогат искусства, а настоящее искусство, — конечно, доступное его пониманию»<sup>1</sup>, — писал Маршак в 1922 году. А в 1933-м, уже несколько лет возглавляя редакцию детского отдела Госиздата, он докладывал 1-му съезду писателей о том, каковы пути к созданию этого необходимого ребенку искусства.

«...Для того, чтобы показать... жизнь и в настоящем и в прошлом, а не только бездушную схему жизни, — говорил он, — мы привлекаем к работе над детской книгой подлинных художников.

Не только повести о людях должны делаться мастерами художественного слова, но и книги о зверях, о странах, о народах, даже книги по истории техники.

Это не значит, что все авторы детских книг, и художественных и научных, должны быть профессиональными поэтами и беллетристами. Но для того, чтобы довести книгу до воображения ребенка, а не только до его сознания, человек, пишущий книгу, должен овладеть конкретным и образным словом. Иначе самая лучшая тема расплывется в абстракции...

Мы уверены, что среди наших ученых, изобретателей, инженеров, красноармейцев, моряков, машинистов, охотников, летчиков найдется достаточно людей, одаренных наблюдательностью, памятью и воображением. Эти люди сумеют передать детям огромный опыт, накопленный старшими поколениями...»<sup>2</sup>

Красноармейцы, моряки, ученые, охотники, летчики... Люди жизненного опыта, большого и драгоценного, который необходимо передать детям. Вот чьи рукописи пристально изучались в редакции... Пусть люди эти не владеют пером — быть может, они наделены наблюдательностью, памятью, чутьем, к слову? Их необходимо испытывать, и тех из них, которые обладают литературной одаренностью, обучать. Обучать, не боясь риска, не жалея труда.

Испытателем авторов — на дарование, на богатство жизненного опыта! — был в тридцатые годы руководитель ленинградской редакции С. Я. Маршак. Созданная им редакция была для него лабораторией, для авторов и редакторов — школой.

Пришел в редакцию прямо с работы молодой широкоплечий человек, принес толстую тетрадь, исписанную лиловыми чернилами. Рассказы о водолазах... Сколько их было уже во все времена в литературе для детей! Сколько раз в журналах «Мир приключений» или «Вокруг света» описывалась с избытком патетических многоточий встреча отважного водолаза с таинственным морским чудовищем! И в этой тетрадке — тоже; вот водолаз один на один с осьминогом; читая, сразу понимаешь, что живого осьминога автор никогда не видал, зато рассказов об этой «грозе морей» прочитал великое множество. И их взял себе за образец.

Невнимательный взгляд кроме лиловых чернил увидел бы в этой тетради одни лишь привычные шаблоны дешевой приключенческой литературы. Но внимание редактора, научившегося смотреть пристальнее и ясно представляющего себе, что он ищет, остановило изображение нескольких случаев под водой, явно пережитых автором в самом деле, несколько абзацев, выдающих наблюдательность и словесную меткость. Значит, хотя рукопись плоха, но автор, быть может, и не безнадежен...

Вот водолаз, герой одного из рассказов, работая на дне моря, порезал палец: «Кровь курилась из пальца, словно темно-красный дым». Это — достоверно, это пахнет правдой. Это увидено точно: ведь кровь, струящаяся под водой, в самом деле похожа на уходящий кверху дым. А вот и еще удача: «Взглянул через стекло вверх... Водяной потолок чуть рябит, как поцарапанное мутное стекло». Так написать о толще воды может только тот, для кого вода и в самом деле бывала потолком, кому довелось увидеть ее со дна, снизу. Рукопись в целом плоха, но, судя по отдельным штрихам, — автор, быть может, и не лишен дарования.

Редактор, которому попала в руки тетрадь, показал отрывки из лиловой рукописи другим редакторам, а потом и Маршаку. В редакции родилась дерзкая мысль: до сих пор книги о водолазах писались теми, кто под водой никогда не бывал. Что если предложить детям книгу, написанную водолазом-глубоководником? Не окажется ли она книгой нового идейного пафоса и литературного качества? Показать ребятам дно моря, увиденное сквозь

смотровое стекло, показать подвиги отважных водолазов как подвиги трудовые, требующие не только мужества, но и умения — умения мастерски владеть ломом, лопатой, шлангом. Показать труд водолазов на дне моря, на дне речушки, на дне колодца и подлинные опасности, грозящие им, а не литературные, экзотические, выдуманные.

Замысел новой книги определялся ее названием — «Подводные мастера». Большие опасности переживают герои книги: водолаз, вылавливая мины, зацепился шлемовым рожком за тонкую стальную веревку — вот-вот взорвется мина; водолазы прокладывают туннель под миноносцем — и одного завалило песком, и он сидит, как в мышеловке, а песок все прибывает и прибывает... Смерть? Но товарищи вовремя приходят на помощь.

Редакция рискнула — работа началась. Работа, в которой испытывался автор: живет ли в нем художник, способен ли он овладеть конкретным, увлекательным словом? Нелегкая это была работа. Нелегко было отучить автора, молодого, неопытного, но уже зараженного микробами литературного штампа, от условных красот и безвкусных эффектов, научить находить поэзию в прозаическом, неприглядном труде, научить его вести повествование просто и сжато, в быстром темпе, как того требует искусство новеллистического письма. Трудный был путь, но плодотворный. Дети получили увлекательную книгу, в которой не меньше приключений, чем в любой традиционной приключенческой повести, но природа этих приключений, их воспитательная сила — иные. Они созданы жизнью. В книге появились страницы, проникнутые подлинной поэзией, — каким торжеством для редакции было рождение этих страниц!

Вот водолазы работают на дне Белого моря, поднимают ледокол «Садко», пролежавший на дне пятнадцать лет.

Перелетаю через огромное зияющее отверстие трюма одним прыжком, — воздуха вдоволь дает моторный компрессор с баркаса, умею только распорядиться им для дыхания, для ходьбы, для работы...

По всей палубе, на капитанском мостике, на медных, позеленевших поручнях, на раструбах вентиляторов — везде рассыпаны морские звезды, крупные, мелкие, красные, желтые, коричневые. С дверей капитанской каюты снял я прилипшую к косяку большую розовую звезду. Она медленно повела своими пятью лучами

и опустилась на морскую лилию. Плохие пловцы звезды. Потому и налипли везде, где только можно уцепиться<sup>3</sup>.

Красота этих звезд — и этой прозы — рождена сочетанием трезвой, будничной деловитости с той свежестью зрения, какая бывает дана человеку, видящему мир впервые. Моторный компрессор, раструбы вентиляторов вполне естественно соседствуют здесь с розовой звездой, пленившей водолаза.

«Она медленно повела своими пятью лучами и опустилась на морскую лилию. Плохие пловцы звезды». Слова как будто обыденные, а звучат необычно, свежо; самая расстановка их передает и медленность и плавность движения звезды, и прелесть этого движения, которым залюбовался водолаз. Не та ли это точность и свежесть слова, которая присуща прозе, если автор изображает своими глазами увиденное, своими руками ощупанное, своим сердцем пережитое, — точность, конкретность, которой всегда добивается подлинный художник?

...Да, Маршак утверждал, что детская книга, призванная воспитывать поколения советских детей в коммунистическом духе, только в том случае выполнит свою ответственную миссию, если будет книгой художественной, вне зависимости от того, посвящена ли она людям, истории, зверям или технике. Книга, обращенная к детям, должна быть делом искусства. Не ремеслом, не поверхностной отпиской от требований времени, а одним из самых могучих орудий воспитания, какое только изобрел человек, — искусством. И создавать это новое, советское искусство нужно с постоянной живою памятью о высокой литературной традиции.

## 5

Но сказать «высокая традиция» — это значит еще ничего не сказать. Традиций в литературе много. Какую из них признать высокой — и плодотворной для новизны, — а какие низкими или неспособными вырастить новое?

Пафос редакторской деятельности Маршака был в резком отталкивании от предреволюционной литературы для детей, где царили сентиментальность, ханжество, сюсюканье. В отличие от литературы для взрослых детская литература предреволюционных лет пахла казенным

монархизмом и либеральной чувствительностью. Да и литературой признать ее было трудно; скорее, предмет торговли наряду с переснимательными картинками и открытками к празднику; она так же далека была от жизни, как и от подлинного искусства. Исключения из убогого ремесленнического хлама, облаченного в роскошные переплеты, конечно, встречались, но редко. Исключениями были стихи Александра Блока для детей, некоторые стихотворения Саши Черного, Поликсены Соловьевой, Марии Моравской, Натана Венгрова; исключением явилась и работа в литературе предреволюционных лет К. Чуковского, критика, редактора, поэта. «Первый, кто в стихе для детей слил литературную линию с лубочной,— говорил, рассказывая впоследствии об этой поре, Маршак,— был К. Чуковский. «Крокодил», особенно начало,—это первые русские rhymes\*... Он первый уловил и воплотил эту глубоко плодотворную линию».

Однако произведения настоящих художников заглушались, по словам Маршака, «бурной травой детского чтива»<sup>4</sup>.

Вот против этого-то «чтива», против мусора, от которого следовало расчистить строительную площадку новой, советской литературы для детей, и был направлен разрушительный пафос редакторской работы Маршака. Пышный золотообрезанный хлам, составлявший видимость детской библиотеки до революции, назидательные стихи и рассказы, ловкие и пустые компиляции он постоянно высмеивал, обучая своих помощников распознавать сорняки назидательности, ханжеской морали, институтских сентиментов, псевдобеллетристики и псевдонауки среди знаков наново засеваемого литературного поля: ведь они и на новом поле, на поле советской литературы, давали свои ростки.

«Нас увлекало,— говорил он впоследствии, рассказывая о начальных годах своей редакционной работы,— что можно было убрать старую рухлядь и из беллетристики и из популярщины, где все было переводно, дидактично, без художественного замысла».

«Нам пришлось создавать образцы заново»<sup>5</sup>,— сказал он на съезде.

---

\* Rhymes, nursery rhymes—так в Англии принято обозначать народные детские песенки и стишки.

Но у этих новых образцов, образцов советской литературы для детей, создающейся впервые, были свои давние образцы, и их поднимал и ставил перед авторским и редакторским коллективом Маршак с обдуманной, устоявшейся и зрелой любовью.

Образцом образцов, той традицией, на которой он настаивал, которую он считал надежным фундаментом для возводимого заново здания были: с одной стороны—тщательно отобранная классика, с другой—не менее тщательно отобранные произведения народного творчества. В работе над рукописями, в беседах с авторами Маршак постоянно обращался за подтверждением того или другого из своих требований к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Толстому, к народной песне, шутливой или печальной; часто он начинал читать стихи или какой-нибудь отрывок из Гоголя не для примера, не в поучение, а чтобы обрадовать и вдохновить себя и слушателей; он читал вслух любимую страницу, строку, строфу, заражая своим восхищением других, создавая вокруг срочной редакционной работы праздничную атмосферу искусства, вне которой обязательный литературный труд неизбежно вырождается в нечто уныло-чиновничье.

Именно как о встрече с многоголосой и высокой традицией вспоминает о своей встрече с Маршаком Л. Пантелеев—ныне один из крупных советских прозаиков, а тогда выпускник петроградского детского дома.

«Он открыл во мне способности детского писателя,— рассказывает Л. Пантелеев,— и ухватился за меня, как хватывался тогда за все мало-мальски яркое, самобытное, подающее надежды... Без Маршака я не представляю себя писателем. ...Он помог мне развить вкус, открыл окно в большой мир настоящего искусства... Не зная английского языка, я часами слушал Блейка, Шекспира, Бернса, Вордсворта, Киплинга, Китса по-английски и испытывал наслаждение...»<sup>6</sup>

«Пришел я к нему неотесанным восемнадцатилетним парнем, с пятилетним «шкидским» «образованием», бестолково начитанный, плохо, стихийно и далеко не на самых высоких образцах воспитанный литературно. Я знал кое-что из Есенина, Блока, Ходасевича, Северянина, Верхарна, Уитмена, Бодлера и других, но Пушкин был мне знаком только по школьным хрестоматиям. В восемнадцать лет я прочел всего Зигмунда Фрейда и всего

Гамсуна, читал Рабиндраната Тагора и Эптона Синклера, Сологуба и Ницше, Стриндберга и Германа Банга, но, пожалуй, Гоголя я тоже знал только по школьной программе: «Чуден Днепр»... Плюшкин, Коробочка...

И вот я попал к Маршаку... Маршак оглушил меня стихами (именно оглушил: первое впечатление было, помню, физически неприятное. Вероятно, так чувствует себя человек, не знавший ничего, кроме мандолины и банджо, которого посадили вдруг слушать Баха перед самым органом. А Самуил Яковлевич читал мне, помнится, именно такое, органичное, громокипящее: пушкинский «Обвал», «Пророка», державинские оды...). Маршак открыл мне Пушкина, Тютчева, Бунина, Хлебникова, Маяковского, англичан — от Блейка до Киплинга, — народную поэзию<sup>7</sup>.

Любовь к литературе, в особенности к русской классической, любовь как постоянная живая потребность непосредственного общения с великими созданиями культуры — вот чем заражал Маршак молодых литераторов. Чувство это было деятельным и творческим, оно звало не к копированию, а к тому, чтобы вчитываться, вдумываться, осмысливать. Вся редакционная работа Маршака, и по приемам своим и по результатам, была глубоко новаторской; она привела к вводу в литературу для детей свежего, животрепещущего, современного жизненного материала (достаточно вспомнить «Рассказ о великом плане» М. Ильина или «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева); привела к выдвижению целой плеяды новых писателей (Г. Белых, В. Бианки, М. Бронштейн, Л. Будогоская, А. Введенский, Б. Житков, М. Ильин, Т. Одулок, Л. Пантелеев, Л. Савельев, Д. Хармс, Е. Чарушин, И. Шорин и многие другие); побудила обратиться к детям тех, кто прежде писал только для взрослых (К. Безбородов, О. Берггольц, Т. Богданович, Е. Данько, М. Зощенко, В. Каверин, Н. Тихонов); она, эта деятельность, привела не только к созданию новых книг, но и к утверждению новых жанров (публицистического, научно-художественного), — однако Маршак, редактор-новатор, отрицал возможность новаторства без изучения и осмысления классических образцов. Без любви к ним.

Конкретность, ясность и простоту слова в толстовском «Кавказском пленнике», стремительность действия, свойственную этой повести, считал Маршак высочайшим образцом прозы для маленьких. Поэтику стиха для маленьких

выводил он из детских народных песенок — русских и английских — колыбельных, дразнилок, прибауток и в первую очередь из сказок Пушкина, тоже, как известно, питавшихся народными истоками. Он показывал, читая, как просто и точно, без всяких украшений, строит Пушкин фразу, он учил молодых поэтов восхищаться лаконичностью, немногословием пушкинского стиха, стремительностью действия, которое с такой жадностью ищет во всяком рассказе, прозаическом или стихотворном, читатель-ребенок. «Мысль в стихах, обращенных к детям, должна быть крупна, богата, а форма — проста, как в пушкинском сказочном стихе, как в народной считалке».

Образцом же для прозы научно-художественной, за создание которой он начал бороться с первых дней своей редакторской деятельности — еще тогда, когда он работал в журнале «Воробей», а затем в «Новом Робинзоне», — были для Маршака «описания» и «рассуждения» Льва Толстого. Он подчеркивал в беседах с редакторами и авторами, что о чем бы ни говорил Толстой в своих «описаниях» — о гальванизме, о кристаллах или о магните, он, объясняя любое явление, не отказывался от художнического глаза, художнического метода. Вот на эту дорогу сочетания науки с искусством упорно и настойчиво звал и выводил Маршак тех ученых, которые по его просьбе пытались писать для детей.

«Нас радовало и увлекало, — рассказывал он впоследствии, — что в детской литературе элемент художественный и познавательный идут рука об руку, не разделяясь, как разделились они во взрослой литературе».

«Этот небольшой томик, — говорил он о книге Толстого, — своеобразный опыт художественной энциклопедии для детей (...). Основная... масса детских научно-популярных книг... поставляла ребятам довольно много сведений, иной раз достоверных, а иной раз и сомнительных». В «энциклопедии» же, созданной Толстым, автор «никогда не ограничивается сведениями, взятыми из книг, он вносит в «описания» живой голос и живые наблюдения»<sup>8</sup>.

Создать научную книгу, которую ребенок может не только изучать, но и переживать, как роман, — вот к чему призывал Маршак своих сотрудников.

«Мы исходили из того, — говорил он впоследствии, рассказывая об опыте своей редакторской деятельности, —

что читатель-ребенок мыслит образами, а не отвлеченными понятиями и книга должна обращаться к его воображению, вместо того, чтобы быть дидактической».

Обращаться к воображению ребенка и значило строить детскую литературу как искусство. «В этом была пленительная новизна, увлекавшая людей», — говорил Маршак.

Впрочем, надо сказать, что у этой новизны тоже была своя традиция и тоже высокая. С какой силой и точностью выражено было это же требование Белинским столетие назад! «Жизнь, теплота, увлекательность и поэзия, — писал он, — суть свидетельства того, что человек говорит от души, от убеждения, любви и веры, и они-то электрически сообщаются другой душе. Мертвенность, холодность и скука показывают, что человек говорит о том, что у него в голове, а не в сердце, что не составляет лучшей части его жизни и чуждо его убеждению. ... Для некоторых людей рассуждать легче, чем чувствовать, и пресная вода резонерства, которой у них вдоволь, для них лучше и вкуснее шипучего нектара поэзии...» И дальше: «Самым лучшим писателем для детей, высшим идеалом писателя для них может быть только поэт»<sup>9</sup>.

К тому, чтобы в основе каждой книги лежала не бездушная схема, а «жизнь и поэзия», чтобы резонерство не подменяло «увлекательности и теплоты», и стремился Маршак в своей редакторской работе. Удача не всегда сопутствовала ему: ведь всякий творческий труд это риск и поиск — в нем срывы и даже аварии неизбежны. Были они и в редакторской работе Маршака; он иногда ошибался в возможностях автора, переоценивал их, — переоценивал, случалось, и силы редакции. Случалось, что в результате огромной затраты авторского и редакторского труда на свет рождалась книга — всего лишь книга, хотя и хорошая, но книга, а не писатель... Однако каковы бы ни были разочарования или даже аварии, стремление решать воспитательные задачи, стоящие перед детской литературой, средствами искусства, не покидало руководителя ленинградской редакции.

## 6

Тридцатилетие назад стремление это, — как, впрочем, и теперь, — находя немало сторонников, встречало на пути своего практического осуществления и немало врагов.

Вспомним: в литературе то было время РАППа; а в педагогике — педологии. Рапповцы и литературе для взрослых отводили скромное место иллюстратора политических идей — только и всего! — чего же они могли требовать от детской? Педологи высчитывали, сколько секунд длится в «Мухе-Цокотухе» К. Чуковского испуг мухи, запутавшейся в паучьих сетях, а в «Пожаре» С. Маршака — испуг девочки, оплакивающей кошку, и зачеркивали обе поэмы, ссылаясь на то, что огорчение слушателей длится на полторы минуты дольше, чем позволяют это здоровым детям данные педологической науки. Широкие круги педагогов смотрели на детскую литературу, в особенности на литературу для дошкольников, как на исполнительницу «мелких педагогических поручений утилитарного характера» (по определению Маршака<sup>10</sup>) и с совершенной наивностью склонны были считать любое поручение исполненным, если рассказ или стихи «по содержанию правильны». Как низок был уровень требований, предъявляемых многими учителями к прозе и стихам для детей, какую убогую самодельную стряпню соглашались они считать литературой и преподносить детям в миллионах экземпляров — видно хотя бы по «Букварю» и «Книгам для чтения», принятым в начальных классах в тридцатые годы.

«Пресная вода резонерства» застаивалась там чуть ли не на каждой странице. О том, что рассказ для детей, стихи для детей — это произведения искусства, авторы и не помышляли. С завидной легкостью решали они труднейшую задачу рассказать малышам о современности, о колхозах, о Красной Армии, воспитывать в них социалистическое отношение к труду. Наши дети должны расти коллективистами? Бесспорно. И безымянный автор сочиняет рассказик под названием «Нужно дружно»:

Прислали в детский сад игрушки: флажки, лопатки и большой заводной пароход.

Схватила Лиза пароход; отошла от ребят, покрутила завод. Завертелись колеса, пароход запыхтел и поехал.

Бросили ребята игрушки и — к Лизе.

— Ну, Лиза, пускай его по всей комнате!

Спрятала Лиза пароход за спину:

— Мой пароход!

— Нет, не твой, — наш, общий!<sup>11</sup>

В дальнейших строках праведные коллективисты деликатно наказывают индивидуалистку Лизу, и она исправляется. Рассказ окончен, одно педагогическое поручение выполнено. Можно браться за другое... Надо показать нашим детям коллективный труд в колхозе, прославить честных тружеников и посрамить лодырей? Пожалуйста, что может быть легче! В жизненном материале, в художественном замысле резонер, как известно, не нуждается. Чтобы создать рассказ, ему довольно «бездушной схемы».

«Два колхозника» — так назван рассказ, и в этом названии уже заключен и замысел и педагогический вывод:

Дядя Алексей колхозник и дядя Егор колхозник.

Алексей работает целые дни, старается.

А Егор работает нехотя, все по сторонам смотрит<sup>12</sup>.

Логический вывод из этих строк, сильно смахивающих на условие задачи в учебнике арифметики, следует через три строки: Алексею записали много трудодней, Егору мало. Вот как нехорошо быть лодырем и как хорошо быть трудолюбивым! И автор и составитель полагают, что педагогическое — и политическое! — поручение выполнено, что рассказ имеет воспитательное действие. Позаботиться об эмоциональной подготовленности логического вывода им и на ум не приходит, будто перед ними не слово, которое должно быть обращено к уму и сердцу, а значок из алгебраической формулы, обращающейся к одному лишь логическому аппарату. Схема, бездушная и навязчивая, подменила тут живую жизнь, вывод алгебраический подменил художественный вывод.

К стихам составители учебников, по которым миллионы детей учились постигать силу и красоту русской речи, предъявляли еще менее строгие требования, чем к прозе.

В тридцатые годы К. Чуковский писал о «Букваре» Фортунатовой:

«...Чуть появились стихи, хватаешься за голову и стонешь:

Вот завод!  
Тракторы колхозам дает.  
Много тракторов в год  
Дает этот завод.

Не ямб, не хорей, не поэзия, не проза. Дилетантская слякоть.

Когда в том же букваре я читаю такое противоестественное (в ритмическом отношении) двустишие:

Нам заводы помогли,  
Нам заводы выслали,

мне вспоминается читанный мною в детстве стишок:

Полна корзина здесь яиц,  
Что мы имеем от куриц.

А «Книга для чтения», составленная Е. Я. Фортунатовой, — сколько физической боли доставляет она всякому, кто любит поэзию! Книга утверждена Наркомпросом для первого класса, и там есть такие стихи:

Ой-ой-ой! Ой-ой-ой!  
Какой (!) будет дом большой.

Удареньями здесь вообще не стесняются. Прочтите, например, стихотворение «Шутка», напечатанное на пятой странице. Его можно прочитать лишь в том случае, если в каждой строке и с к о в е р к а е ш ь к а к о е-н и б у д ь с л о в о. Должно быть, в этом и заключается шутка:

Надел Ваня валенки,  
Пошел с Таней маленькой.  
У колодца вода льется...  
Стоят возле и ревут...

Тебе предоставляют читать на выбор: либо—

Многó снега, кругóм белó,

либо:

Мнóго снéга, крúгом бéло.

(«Букварь», стр. 35).

И это измывательство над русской речью утверждает Наркомпросом во всесоюзном масштабе, и никто до сих пор не закричал караул.

Учебники напечатаны в баснословном числе экземпляров, и в них детей систематически приучают к таким халтурным, неряшливым рифмам:

Оба вместе  
Хоть бы с места...

Весь народ уж на работе,  
У ребят своя забота.

Под крышей дуга  
Подпирает провода...»<sup>13</sup>

Естественно, что для педагогов, чья эстетика вполне удовлетворялась подобными поделками, строгие требования к стихам и прозе, к ритмике, синтаксису, языку, забота о художественном замысле, об эмоциональной подготовленности политического и морального вывода, утверждение, что степень воспитательного воздействия находится в прямой зависимости от художественного качества, представлялось никчемностью, ненужностью, а то и хуже — тормозом к быстрейшему развитию советской литературы, формализмом, эстетством. Фольклор, в лучших своих образцах принимаемый Маршаком в качестве одной из основ «большой литературы для маленьких», те народные детские песенки, о которых он говорил, что иная из них «не только учит нас народной мудрости и толковости, но и заражает слушателя... счастливой непосредственной веселостью», веселостью, необходимой ребенку как воздух, изгонялись педагогами-загибщиками и педологами из детского чтения, словно ненужный сор. О традиции — классической или народной — составители хрестоматий для чтения и безыменные авторы рассказов и стихов ничуть не заботились; мало того, в «Книгах для чтения» можно было встретить классические тексты в искаленном виде. Низкий уровень эстетической культуры и дешевый утилитаризм, присущий многим педагогам, тяжело сказывались на всей детской литературе того времени. Она далеко не сразу из самодельщины превратилась в политически острую, идейно передовую литературу, в одну из областей советского искусства.

В редакции нередко появлялись пожилые учительницы, предлагая такие, например, вирши собственного изделия:

Однажды Ленин, быв ребенком,  
В реке купаясь, раз тонул.  
Один рабочий, идя мимо,  
С моста немедленно спрыгнул—

и очень обижались на отказ напечатать эту дурно изложенную выдумку, уверяя, что «содержание революционное», недостатков же в замысле и исполнении дети все равно не заметят.

Следом за искренне заблуждающимися шла целая армия приспособленцев и халтурщиков, для которых детская литература была делом наживы и при этом легкой. «Вопрос сезона — огород; задача момента — кооператив = кооперативный огород»<sup>14</sup>, — писал в те годы Б. Житков, едко высмеивая шустрых приспособленцев, чьи поделки иногда проникали в печать. Маршак начисто отвергал услуги халтурщиков, считая их не литераторами, а спекулянтами. «Мы полагали, — рассказывал он через много лет об этом периоде своей редакционной работы, — что мы можем передать детям весь опыт человечества... и огромное количество людей может участвовать в этой передаче, либо на ролях очеркистов, либо корреспондентов, либо художников — за исключением людей, лишенных вдохновения и наблюдательности, подходящих к делу, как спекулянты».

Спекуляция на современной теме была в глазах Маршака оскорблением темы и прежде всего оскорблением пробудившегося читателя, чью духовную жажду он чувствовал очень остро. Утолять эту жажду полноценными, а не ремесленными произведениями он считал долгом редакции, принявшей на себя обязанности выпускать книги для детей.

«Нас увлекало, что читатель у нас демократический, массовый, связанный с деревней, с заводом, а не белоручка. В этом была пленительная новизна».

## 7

Читатель — новый, демократический читатель, при этом читатель-ребенок, его интересы, вкусы, особенности — это была постоянная забота, постоянная тревога Маршака.

«Читатель — составная часть искусства», — говорил А. Н. Толстой. «Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный восторчества художника»<sup>15</sup>. «И определяют работу редактора», — мог бы добавить Маршак. Детвора многомиллионной страны незримо, но постоянно присутствовала во всех его редакторских опытах, и именно исходя из особенностей читателя-ребенка требовал Маршак богатства содержания и простоты формы от выпускаемых редакцией книг. Простота эта ничего общего не имела с упрощенностью, элементарщиной — наоборот, была резко противопоставлена им.

«...В искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно...»<sup>16</sup>, — писал К. С. Станиславский. «Бывает разная простота, — объяснял он актерам. — Есть простота, которая хуже воровства. Художник должен быть прост, но простота его идет от богатства, а не от бедности воображения»<sup>17</sup>.

За ту же простоту, обогащающую читателя, боролся в искусстве и Маршак. Читателя-ребенка знал он по многолетнему личному общению. До революции он общался с детьми в приютах (в России), дружил с лесной школой в Англии.

В литературу и за редакторский стол — после революции — Маршак пришел из детского театра, автором драматических сказок; зритель-читатель был хорошо знаком ему по смеху, по слезам, по напряженному молчанию зрительного зала. Каждое слово в книге, своей или чужой, он произносил вслух как будто со сцены, как будто примеряя его на отклик, на отзвук зала, переполненного детьми. Слово, летящее с подмостков в зал, должно быть ясным, отчетливым, сильным и непременно горячим, искренним: иначе оно не вызовет отклика. Разве откликнется ребячья аудитория на сухое, рассудочное или вялое слово? Выполнять свое назначение — воздействовать, воспитывать — может только такое слово, которое идет от сердца к сердцу, увлекает, зовет. Читатель должен быть охвачен волнением, а не позевывать в кресле. «Не завоевав чувств читателя, — говорил Маршак, — автор не может делать вывода, как актер на сцене не может рассмеяться или заплакать, если не смеется и не плачет зритель». И завоевывать чувства читателя, завоевывать их, зарабатывать, а не брать готовыми напрокат учил молодых авторов Маршак. Его редакторская работа над рукописью состояла прежде всего в возбуждении чувств, рождающих слова, а не в холодной замене слов. Над словесной тканью он работал весьма кропотливо, нередко прерывая себя, чтобы прочесть вслух Шекспира или Пушкина, однако редактирование никогда не заключалось в одной лишь «правке» или в беседе на литературные темы. Жизненные наблюдения, жизнь — вот куда он толкал напряженное внимание автора.

Чаще всего беседа Маршака с автором походила на сосредоточенный разговор двоих людей, зорко во что-то вглядывающихся и напряженно что-то припоминающих, а ино-

гда словно бы играющих вместе в какую-то увлекательную игру...

Автор рассказывает в маленькой повести о приключениях девочки, которая впервые в жизни одна, без близких, едет в поезде дальнего следования. На одной станции она выходит за яблоками; поезд тронулся — она вскочила на ходу и оказалась в другом — не своем — вагоне. Пассажиры кажутся ей чужими, а проводник — злым и страшным.

Автор очень сочувствует своей героине и произносит множество жалких слов. А пассажиры — «свои» и «чужие» — даны неясными, неяркими чертами, и читать книгу скучно: автор не сумел построить эпизод драматически.

«Не торопитесь, — говорит автору редактор, — не исправляйте, подождите немного. Вспомним вместе, что такое посадка, вагон, отъезд. При первом знакомстве, до отхода поезда, пассажиры кажутся обычно злыми и беспокоящими: их вещей да и их самих как-то слишком много. Но вот поезд тронулся. Все уселись, разложили вещи — и в вагоне сделалось просторно, уютно. Прежних людей и узнать нельзя. Первый чай и первая свеча в фонаре все изменяют. В вагоне налаживается свой порядок, свой уклад жизни, как в жилом доме. Вот передайте-ка это! Если вам удастся передать этот уют «своего» вагона, читатель ахнет и испугается вместе с вами, когда девочка на ходу вспрыгнет не в свой вагон. Чужой проводник, чужие люди!.. А то вы ахаете, а читателю все равно».

Будя воображение автора, делясь с ним запасами собственных жизненных наблюдений, Маршак обучал его работать чувством и словом, зарабатывать ответные чувства читателя, не рассчитывая получить их, как говорится, задаром, готовенькими.

«Вы пишете: город утром проснулся, весь оклеенный листовками? — спрашивал он автора одной повести из истории революционной борьбы. — И листовки эти наклеили школьники-приготовишки? — Он вставал и подходил к окну, вглядываясь в дома на Невском. — Значит, они могли быть наклеены чуть выше тумб, чуть выше дверных замков, ведь приготовишки-то маленькие! — И Самуил Яковлевич смеялся от радости, что так ясно вообразил себе приготовишек и их усердную детскую работу. — Значит, взрослые, читая прокламации, должны были наклоняться — вот так!»

И разбередив воображение автора, заставив его ясно увидеть и этих детей, и их ночную работу, и взрослых, наклоняющихся утром над низко наклеенными листовками, он отпускал автора и уверенно ждал результата: в рукописи появится живой, реальный эпизод; ясное, реальное виденье вызовет к жизни меткое точное слово. И как он был счастлив, как ловил его, когда оно появлялось!

...Вся редакторская работа Маршака была работой увлеченной и увлекающей. Иным и не может быть труд в искусстве, если он хочет быть плодотворным. Удачная страница вызывала радость редактора, открытую, шумную, неудача вызывала негодование, тоже вполне откровенное. Это бурное приятие и отвержение воспитывало литераторов, раззадоривало их, вырабатывало вкус, будило мысль. И заражало. С группой энтузиастов работал Маршак в детском театре в Краснодаре; группа энтузиастов была создана им в Ленинграде, вокруг редакции журналов «Воробей» и «Новый Робинзон», где начинали Житков, Бианки, Ильин. С тем же горячим увлечением, с готовностью чему-то радоваться и на что-то негодовать, на чем-то настаивать и с чем-то бороться пришел он в книжную редакцию Госиздата, приведя с собою людей уже увлеченных и увлекая новых.

«Все, накопленное нами еще до начала работы, — рассказывал он через много лет, — просило выхода, и естественно, что когда мы начали, работа пошла горячо, успешно — а не просто: стол, человек, кресло, портфель».

«Всякая работа в искусстве — да и не только в искусстве! — бывает успешна лишь тогда, когда она — движение. Вспомните МХАТ. Не было еще ни театра, ни актеров, ни пьес, а два человека уже знали, за что и против чего они хотят бороться. Их ночные разговоры все предвосхищали. Пушкин и его друзья шли против архаизма с развернутыми знаменами. Не только в искусстве — и в медицине так. Если в клинике нет своего направления, своей школы, если клиника стоячее болото — ничего нет. И в педагогике так. Если учитель работает без инициативы, без творчества — воспитания нет. Ушинскому работать было интересно, Макаренко было интересно, а если учитель твердит зады, то и ему и ученикам очень скучно».

Редакция, возглавляемая Маршаком, благодаря его увлеченности (мало сказать: увлеченности! — одержимо-

сти) никогда не твердила задов. Чуть не каждая книга была экспериментом, поиском, риском. Увлечение заразительно. Маршаку было во имя чего увлекать, организовывать, вербовать людей, он чувствовал себя главой определенного течения в советском искусстве, деятелем родной литературы, он сел за редакторский стол не с пустою душой и не с пустыми руками. У него было «накопленное»: он знал читателя и знал литературу. Он искал новых для литературы методов воздействия на душу читателя.

Как добиться того, чтобы, читая биографию великого человека, подросток усваивал не одни лишь биографические данные, а самый смысл подвижнической деятельности — будь то политика, искусство или наука?

Можно ли создать публицистическую книгу для подростков и что такое, в сущности, художественная публицистика? Он чувствовал себя разведчиком, открывателем и увлекал всех новизной педагогических и художественных задач.

«Сотрудники целыми ночами сидели в редакции «Нового Робинзона», — рассказывал он впоследствии. — Вот хотя бы Житков. Он в штате не состоял, денег не получал ни копейки, а, домой не уходя, ночами читал чужие рукописи. Обычно это такое скучное дело, а тут он читал с увлечением чужое и рассказывал свое. Люди были увлечены новым движением»...

Когда Маршак стал во главе детского отдела Госиздата, в редакцию пришли новые работники, преимущественно молодежь. Редакторским искусством она овладевала далеко не сразу, через годы труда рядом с мастером и совместно с мастером, но жаждой поисков заражалась с первых шагов. Что именно ищет ее руководитель в ворохе поступающих рукописей — это она усваивала быстро. И чтение «самотека» не было для нее скукой, а, напротив, веселым и деятельным соревнованием. Каждое новое имя сулило новую книгу, новые неизведанные возможности для советской литературы. Не я ли первый окажусь открывателем нового таланта?

«Соратнику, другу, борцу» — такую надпись сделал Маршак на книжке, подаренной им одному из своих помощников. Участники созданного Маршаком коллектива чувствовали себя соратниками и борцами — борцами за литературу для детей, строящуюся заново в перестраи-

вающейся заново стране. Они чувствовали себя участниками небывалого по задачам и методам литературно-педагогического опыта.

«Это был призыв людей к большому, смелому проявлению сил»,—говорил Маршак, вспоминая впоследствии о работе редакции.

Скучно быть регистратором и раздатчиком поступающих, подчас малограмотных, рукописей, скучно писать трафаретные письма авторам, подыскивая округлые фразы—такие, чтобы не отпугнуть человека и в то же время не слишком обнадежить его... Скучно быть чиновником.

Но быть деятелем советской литературы, бойцом в строю никому не могло быть скучно.

## 8

В конце своего литературного пути А. Фадеев так рассказывал о начале его:

«Когда автор этих строк сдал начисто переписанную от руки на листах, вырванных из бухгалтерской книги, рукопись первой своей повести «Разлив» в редакцию журнала «Молодая гвардия», автор не знал, что она попадет в так называемый «самотек», или, как сейчас говорят иные, «мутный поток серой литературы». Повесть-то действительно была «серой»—от неопытности, от неумения писать, а поток и тогда и сейчас не был и не мог быть «мутным», потому что в него вовлекаются люди, которых рождала и рождает новая, советская жизнь. Но им, этим людям, надо учиться.

Добрые руки—тогда это были руки писателей Либединского и Сейфуллиной—извлекли рукопись молодого автора из «потока»...»<sup>18</sup>.

Конец этой истории известен: автор повести «Разлив» сделался выдающимся советским писателем. История характерная: на помощь молодому автору поспешили «добрые руки».

Интерес к новым дарованиям, к новым именам—да и просто к людям большого и редкого жизненного опыта—присущ был деятелям русской литературы во все времена: Пушкину, Некрасову, Салтыкову-Щедрину, Короленко. Мы знаем, что сюжет «Мертвых душ» дан был Гоголю Пушкиным, что первые четыре строчки «Конька-Горбунка» подарены были Ершову Пушкиным. Всем

ведомо, с какой настойчивостью уговаривал Пушкин актера М. С. Щепкина или «кавалерист-девицу» Н. А. Дурову писать свои записки. Настойчиво разыскивали новых писателей — беллетристов, очеркистов, критиков — разыскивали, направляли, обучали — Некрасов, Салтыков-Щедрин. Большую работу с начинающими писателями, как мы видели, вел Короленко. Сам предложил двум редакциям читать беллетристику и переписываться с авторами Чехов...

Когда же, после революции, в центре внимания искусства оказался трудовой человек, когда этот человек схватился за перо, чтобы впервые во весь голос и по-своему рассказать обо всем им пережитом и им творимом в истории, когда во главе советской литературы стал Максим Горький, — в литературу хлынули новые люди из самой гущи народа, и редакции широко распахнули перед ними свои двери. В этом смысле — в смысле живого интереса к людям, хотя бы и неумелым, но пытающимся поднимать современную тему, — Маршак и созданная им редакция, разумеется, не составляли исключения среди других советских редакций. Но исключительна и беспрецедентна была готовность Маршака не только приветствовать и поощрять новые дарования, но и обучать неопытных авторов буквально с азов, проходя с ними огромный по объему и сложности курс литературной науки — готовность работать с ними, не щадя сил и времени, если он чувствовал в них дарование и если пережитое ими представляло для читателя несомненную познавательную ценность. Энергия, с какой Маршак воздействовал на чужую душу, пробуждая в ней творческую волю, была воистину удивительна. Педагогические же приемы каждый раз оказывались другими: они диктовались своеобразием материала и личности автора.

«Старая литература для взрослых, — говорил Маршак на 1-м съезде писателей, — не пережила... такого потрясения, какое испытала литература для детей... Детская литература — особенно предреволюционных лет — была полностью обречена на слом вместе со всей системой буржуазного воспитания»<sup>19</sup>. Это создавало для зачинающейся советской детской литературы особые трудности. «Каждого человека для каждой темы, — рассказывал впоследствии Маршак, — мы должны были найти, завоевать и поставить в строй».

Каждого человека для каждой темы... Необходимо было, например, чтобы подростки, родившиеся уже после революции, узнали и приняли к сердцу судьбы малых народностей, населявших Российскую империю. Надо было так рассказать им об этом, чтобы они ощутили, что значит вымирание целого народа, чтобы из-за сухих строчек учебника глянула им в глаза живая жизнь. Людей, литературно грамотных, которые по всем шаблонам сентиментальной детской повести на основании уже существующих книжек могли бы написать еще одну (справившись предварительно в словаре, что такое «ясак» и «нарты») — не о бедном чукотском мальчишке, так о бедной якутской девочке, — можно было бы отыскать в Ленинграде немало. Но такая книга была бы лишена свежести материала и непосредственности чувств, то есть познавательного и воспитательного значения. И Маршак пошел по другому пути. Он поручил написать книгу на эту тему человеку, для которого судьба малых народностей была его личной судьбой. Но человека этого сначала нужно было найти и завоевать.

В Ленинграде, в Институте народов Севера, учился юкагир-одул Н. И. Спиридонов. Его биографией заинтересовала Маршака одна из сотрудниц редакции. Биография и в самом деле была примечательная: с такой ясностью запечатлелись на ней социальные сдвиги революционной поры. Н. И. Спиридонов (Тэки Одулок) родился на самом севере Дальневосточного края, на реке Ясачной, в шатре из оленьей кожи, в семье оленевода-охотника, жившего впроголодь. Когда мальчик подрос, его отвезли в Средне-Колымск и отдали в услужение сначала русскому, потом якутскому купцу. Он возил на собаках дрова, чинил собачью упряжь, мял кожи и продолжал жить впроголодь. Спал на полу без постели, годами не умывался, не менял белья. После революции, во время гражданской войны, хозяин Тэки, якутский купец, сделался хорунжим в войсках у белых. И мальчик, отданный ему в рабство, вынужден был и тут работать на него. Только тогда, когда красные войска выгнали белых из тундры, для Тэки началась новая жизнь. Его послали в Якутск, в Совпартшколу. В Ленинграде, в 1931 году, он окончил университет. И, сделавшись аспирантом Института народов Севера, отправился на родину для организации Чукотского национального округа.

Первый юкагир, получивший высшее образование! А ведь до революции этот маленький вымирающий народ — юкагиры-одулы — не знал даже грамотности. Первый юкагир, выросший в шатре, среди тундры, — и увидевший большие города, и вернувшийся в родную тундру одним из ее преобразователей!

Объективная ценность пережитого Одулоком, больше того, поучительный смысл пережитого им — несомненны. Но окажется ли он в силах донести пережитое — и революционный смысл пережитого — до читателей? Мало ли в нашей стране людей, чьи биографии типичны для революционной эпохи, людей, которые тем не менее не владеют словом и оказываются не в силах передать свой жизненный опыт другим? Окажется ли Тэки Одулок в состоянии написать повесть, да еще детскую, такую, в которой особенности северного быта без нудных примечаний и пояснений, из самого действия, были бы понятны детям, не имеющим о тундре никакого представления? Детскую повесть — увлекательную, трогательную и поучительную?

Во многих редакциях поступили бы так: прикрепили к Тэки Одулоку умелого литератора и предложили им написать книгу вместе. Может статься, книга и удалась бы соавторам, но самобытный голос юкагира-охотника не прозвучал бы явственно, оказался бы нейтрализованным, приглушенным. Маршак выбрал Тэки Одулоку другую дорогу. Дорогу, наиболее трудоемкую для редакции, но зато наиболее выгодную для литературы. Возникла не только книга — возник новый писатель. Тэки Одулок задумал, выносил и написал свою книгу сам. Редакция же помогла ему найти тональность повествования, найти синтаксис, словарь, передающие не только особенности уклада, но и примитивность и конкретность первобытного мышления.

Тэки Одулок задумал свою повесть в двух частях. В первой действие должно было развиваться лет за двадцать до революции. Содержание первой части — судьба охотника Имтеургина. Обворованный русским купцом, голодный, оставшийся в тундре без оленей, Имтеургин, спасая семью от смерти, вынужден поступить в батраки к богачу Эрмечину — негодяю, прислужнику русских купцов, предательски убившему его старшего сына. Вторая часть должна была повествовать о судьбе младшего сына Им-

теургина, развивающейся после революции и схожей с судьбой самого автора.

Детская повесть была не первой литературной работой Одулока. До встречи с Маршаком им была написана целая книга очерков, вышедшая в 1933 году с предисловием Тана-Богораза. По отзыву ученых, очерки эти, под названием «На Крайнем Севере», представляли для историков и этнографов большой интерес. В них с большим знанием дела описывались жилье, болезни, обычаи, излагались преданья и верования «той, — сказано в предисловии, — человеческой смеси, которая гнездится по разнообразным рекам и озерам... огромной и сложной водной системы»<sup>20</sup>. Но как беспомощны были попытки Т. Одулока найти для своего материала сколько-нибудь четкую литературную форму! Это было противоестественное соединение беллетризованных путевых записок с сухой экономико-географической справкой. Язык героев и самого автора был далек от языка людей, о которых очерки повествовали. «Весь смысл лечения, — говорит, например, в одном из очерков старик юкагир, — заключается... в изгнании духов»<sup>21</sup>. Неужели девяностолетний старик, верующий в духов, говорит такими словами: «смысл лечения заключается»? «Здесь на практике мы видим, — пишет автор в другом очерке, — как... идет дифференциация социального строя»<sup>21</sup>. Под сухими формулами было погребено богатство, которым в действительности располагал автор: точная память о тундре, о ее морозах и веснах, о собачьих упряжках, о голоде и первой траве, о том, каково на вкус варево из полусгнивших ремней, о том конкретном облике, какие принимали в тундре нужда и голод, обман и насилье. Блеснет изредка в тексте очерка художественная подробность: «Такой мороз, что воздух, выходящий изо рта, рассыпается с шорохом... похожим на шелест падающих осенних листьев»<sup>21</sup> — блеснет и снова уступит место тексту, избыточному сведениями, но бедному образами и чувствами.

Справится ли автор? Хватит ли у него дарования на этот труднейший шаг: от полуочерка, полусправки перейти к повести — к полноценной художественной прозе, требующей отчетливой идейной направленности, точности языка, безупречно точной постройки?

Пробная глава новой повести, принесенная автором после долгих предварительных бесед с редактором, ока-

залась неудачной. Это была смесь наукообразия с искусственно привнесенной фабулой. Язык стертый, бесцветный, книжный; описать таким языком сильную метель и мучительный голод можно, и не испытав в самом деле ни того, ни другого. Видно было, что, взявшись впервые за художественную прозу, автор больше стремился к тому, чтобы написать, «как в книгах пишут», чем к тому, чтобы найти точное выражение для пережитого им.

Как тут быть? Неужели повесть не удастся? Маршак решил сделать еще одну попытку. Ведь рассказывает автор интересно, увлекательно, живо... Слушая его, можно увидеть и людей, и снег, и оленей... Вот режут мясо: одним ударом отрезают стружку, подняв кусок чуть не к самому носу. Вот охотник убил оленя, лег на снег и, припав к ране ртом, пьет горячую кровь; он пьян от мороза, от погони, от крови; вот голодные женщины, ожидая мужей, ищут личинки под корою деревьев. Вот охотник кормит идола: вынул из-за пазухи сучок и мажет его жиром... И весь этот мало кому ведомый мир должен пропасть для читателей? А что если на пробу заставить автора не писать, а рассказывать? Не избавится ли тогда повествование от книжности, не приблизится ли к той примитивности, к простоте, которая так характерна для первобытного мышления его героев? Ведь думает Тэки на своем родном языке, а в его родном языке вряд ли распространены отвлеченные, книжные понятия. Подыскивая русские слова, он, естественно, станет выбирать те, которые соответствуют примитивному строю речи. Не поможет ли автору на первых порах устный способ работы подобрать музыкальный ключ к повести, найти ее тональность? Найти те совершенно простые и совершенно конкретные слова, тот элементарно простой синтаксис, который соответствует простоте, конкретности и примитивности мышления человека, рожденного в тундре и никогда тундру не покидавшего?

Маршак сел за стол и взял перо. Он предложил Тэки отложить в сторону написанную прежде главу и рассказать ее устно и, рассказывая от себя, не забывать о главном герое — чукче Имтеургине. Ощущая присутствие оленевода-охотника, не скажешь, как писал Тэки в очерках: «Изменение заключается прежде всего в сближении этой судоходнейшей реки с Охотским морем, что позволяет коренным образом перестроить перспективу»<sup>22</sup> и т. д.

Работа началась. Тэки рассказывал медленно: думал он не по-русски и с осторожностью подыскивал соответствующие русские слова. Как только он обращался к понятиям, которых в его родном языке не могло быть, редактор прерывал его. Пристально следил редактор и за тем, чтобы сохранять, записывая, особенности чужеродного, не русского синтаксиса. Так начала возникать эта необычная проза, на которой лежит явственная печать первобытного, и притом нерусского, мышления. Совершалось то, чего всегда искал Маршак: тема не только развивалась, но и находила материальное воплощение в слове.

Кругом снег лежит. По снегу Имтеургин ходит, в штанах из оленьих камусов, в оленьей рубашке, в оленьей шапке. Сторожит оленья стадо. Черные, пегие, белые олени копают снег копытами, щиплют мох. Большие рога над снегом качаются.

Имтеургин захотел сосчитать своих оленей. Он снял рукавицы и стал загибать пальцы. На одного оленя указал и загнул большой палец. Потом на второго указал и загнул другой палец. Все пальцы загнул. Но оленей в стаде было больше, чем пальцев у него на руках.

Имтеургин сел на снег, притянул к себе ногу в мохнатой обуви и пересчитал пальцы ног. Когда сосчитал пальцы на обеих ногах, он провел по снегу палкой и сказал: «Один человек». Но оленей было больше, чем пальцев на руках и на ногах у одного человека. Имтеургин опять сосчитал по пальцам рук и ног, опять провел палкой по снегу и сказал: «Два человека». Но и теперь еще не все олени были сосчитаны. Имтеургин провел палкой полосу, потом еще полосу, потом еще, потом короткую полосу, потом полосу поперек и сказал:

— Три человека, сверху один человек, еще полчеловека да еще лоб, два глаза и нос. Вот сколько у меня оленей<sup>23</sup>.

Нельзя сказать, что чукча-оленовод Имтеургин на этой странице описан. Нет, он не описан, он живет на странице вместе со своими оленями. Дело, которым он занят,—подсчет оленей, самый способ счета больше говорят читателю об Имтеургине, о его внутреннем мире, о быте оленеводов, чем сказало бы самое подробное описание.

В это время маленький пестрый олень лег и положил голову на снег. За ним согнул колени другой, тонкобрюхий, и тоже улегся

на снегу. Вот легли две молодые важенки и старый седогрудый олень. Имтеургин подбежал к ним, толкнул старого ногой в бок и сказал:

— Нельзя спать! Все замерзнете. Надо снег копать, мох надо есть.

Олени один за другим поднялись и нехотя, с трудом стали разбрасывать копытами снег.

Имтеургин обошел стадо вокруг, поковырял палкой лед под снегом и сказал:

— Крепкий лед. Как вы себе ногти не сломаете?

Сказал и сам испугался. Худое слово — как острое копьё, может на оленей беду навести. Имтеургин сел на землю и тоже начал копать снег.

Он разгребал снег руками и кричал:

— Я олень! Я вожак! Я снега не боюсь, обезножья-болезни не боюсь. Вот какой я олень!

Потом посмотрел на оленей и громко сказал:

— Олени мои льда не боятся. У них ногти железные, рога — медные, глаза — огненные. Обезножье-болезнь их боится, близко не подходит, далеко бежит. Вот! Яккаем!

Он вытащил из-за пояса длинный нож, поднял его над головой и закричал еще громче:

— Убью! Забодая! Волка заколю, обезножье зарежу, чесотке брюхо распорю! Вот! Лучше уходите, моих оленей не трогайте!

Потом сказал тихо, про себя:

— Теперь я всех духов прогнал. <...>

Вдруг зеленый огонь быстро побежал по небу. Сделался рыжим, как старая медведица, потом опять зеленоватым. <...>

Когда последний огонь потух, на небо взобралась луна. Она осветила рога и копыта оленей.

— Хорошо, — сказал Имтеургин, вытащил изо рта трубку и спустил ее опять за ворот меховой рубахи. — Вот и брат солнце вышел, его боятся келе\*, спрятались. А куда спрятались? Наверное, на землю скатились.

Он оглянулся, посмотрел в одну сторону, посмотрел в другую. Нет никого. Кругом снег лежит. Далеко кругом. Даже глаза не могут дойти до края. Луна в белый круг вошла.

— В рубаху оделась, — сказал Имтеургин<sup>23</sup>.

Маршак всегда любил приводить замечательные слова Белинского: «Когда форма есть выражение содержания,

---

\* Келе—духи.

она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму»<sup>24</sup>.

В приведенных отрывках форму никак не отделишь, не отдерешь от содержания. «Три человека, сверху один человек, еще полчеловека да еще лоб, два глаза и нос. Вот сколько у меня оленей» — так подсчитывает своих оленей Имтеургин. Этот счет — форма его мышления; она ярче всяких объяснений характеризует уровень сознания первобытного человека, так же как попытка Имтеургина криками испугать злых духов, которые могут погубить оленей. Форма кажется очень простой — и в самом деле, для восприятия она проста: придаточных предложений почти нет, каждое предложение состоит из трех-четырех слов, не более. Но простота эта отнюдь не элементарна; в ней заключено богатство жизненного материала; она, эта простая, простейшая форма, обладает завидной емкостью. Из четырех страниц детской повести можно больше узнать о религиозных представлениях чукчей, об их быте, об их поверьях, о климате тундры, чем из иного специального очерка. И не только получить сведения, но и ощутить холод, и увидеть зеленые сполохи на небе, и, главное, глубоко, всем сердцем заглянуть в духовный мир оленевода-охотника. Эта содержательность, емкость создавалась не только точнейшим отбором слов, но и их расстановкой — ритмом. Расслышав ритм в рассказе Тэки Одулока — ритм несколько однотонный, однообразный, — редактор не стремился нарушить его: он соответствовал однообразию северной природы, однотонности жизни северного человека, бедности и однообразию жизненных впечатлений.

Читатели знают Маршака — поэта, автора стихов для детей и стихов для взрослых; знают Маршака — поэта-переводчика, воссоздавшего на русском языке поэзию таких неповторимо-индивидуальных, таких непохожих друг на друга авторов, как Шекспир и Браунинг, Бернс и Киплинг, сумевшего передать и величавую простоту финского эпоса, и изысканную язвительность лирики Гейне. Улавливать и передавать «непохожесть», «единственность», «неповторимость» поэтической речи, заставить прозвучать по-русски голоса поэтов разных времен и разных народов: Ованеса Туманяна, Джанни Родари,

Саломей Нерис — не был бы в состоянии поэт С. Маршак, если бы он не был наделен редкостным чувством стиля. То же тончайшее чувство стиля вело его и в редакторской работе. Расслышав в повествовании Н. И. Спиридонова, скупой, сдержанный, лаконичный стиль северной речи, редактор сумел утвердить находку, уберечь ее от стилизации, от всякой искусственной литературной примеси — и повествование пошло дальше, становясь все более лаконичным и действенным, приобретая в отдельных местах такую зримость, словно это рисунок, сделанный черным углем на белой стене.

...Имтеургин неслышно подкрался к [дикому оленю] и накинул ему на рога чаут — длинный плетеный аркан из оленьей кожи.

Олень заметался, рванулся в одну сторону, в другую и поскакал прямо на человека, который держал аркан. Худо бы пришлось Имтеургину: олень подбросил бы его вверх и втоптал бы в снег копытами.

Но сын Кутувья успел вовремя накинуть другой аркан и потянул оленя к себе. Олень встал на дыбы и опрокинулся на спину. Потом вскочил и бросился на Кутувью. Кутувья отступил назад, поскользнулся и повалился на снег под копыта оленя.

— Отец, тяни! — закричал Кутувья.

Имтеургин крепко обмотал руку арканом и дернул со всей силы. Голова оленя повернулась набок, а ноги заскользили по снегу. Имтеургин присел на корточки, выставил вперед одну ногу и еще сильнее натянул аркан. Олень так и поехал к нему задом. А Кутувья уже вскочил, отбежал подальше и тоже натянул свой аркан. Олень теперь стоял на месте, как привязанный, и только раскидывал снег задними ногами. А Имтеургин с Кутувьей медленно подбирались к нему, собирая арканы. И вдруг Имтеургин метнул оленю в бок копье. Олень подскочил, забился и стал медленно валиться на землю. Он упал на бок, раной вверх и задержал ногами.

Оба человека подбежали к оленю и опустились на снег.

— Хорошо упал, — сказал Имтеургин. — Удача будет!<sup>25</sup>

Страницы книги, написанные в тесном содружестве с редактором, форма, найденная совместно, стала для автора камертоном для всей последующей, уже почти самостоятельной работы над повестью. Скупость, сдержанность, немногословие как нельзя лучше соответствовали скупости земли и неба, немногословию людей. И с развитием повести они приобретали новое качество.

В трагических местах книги — в изображении голода, замерзания и, наконец, сдачи Имтеургина со всей семьей на милость главному врагу его, убийце сына, богачу Эрмечину — найденный тон зазвучал с глубиной и силой настоящей трагедии, трагедии целого племени. Чем более напряжено положение, тем меньше слов употребляет автор и тем тяжелее, весомее, драматичнее звучит каждое слово.

Вот Имтеургин, лишенный оленей, лишенный сына, после многих суток пустой охоты и голода, приходит в шатер Эрмечина. Случается это после длительной душевной борьбы, но душевная борьба передана лишь скупыми движениями, скупыми словами да приметами стужи, побеждающей человека.

Его одежда покрылась тяжелой коркой льда. Шапка, воротник и грудь меховой рубахи обросли колючим инеем. Иней все густел, тяжелел и расплзался по одежде вверх и вниз белыми пятнами.

Рукавицы, меховые чулки и рубаха затвердели и царапали тело. <...>

По всей тундре бело — нигде ни шатра, ни дыма.

Земля будто уходит покато вверх и там становится небом. — Верно, замерзано, — подумал Имтеургин. — Верно, так и не найду людей. <...>

Но олени выбежали на истоптанный снег.

Имтеургин протер глаза, сорвал с ресниц и бровей льдинки и увидел дым. <...>

— Это Эрмечиновы шатры, — сказал Имтеургин своим оленям, — я к Эрмечину не заеду <sup>26</sup>.

Но когда олени второй раз привезли его к тому же месту, он заехал. Не мог не заехать. И сдержанность в изображении этой страшной минуты, когда вольный человек, охотник, приходит в рабство к богачу, ненавистному убийце сына, наполняется под текстом новым глубоким смыслом. Те же короткие фразы, тот же лаконизм, что найден был в изображении охоты, а под ним — море горя и море насилия.

В переднем углу шатра сидел Эрмечин. В руке он держал ножную оленью кость, стучал по ней ножом, раскалывал и ел мозг.

— Йэтти! Пришел?— сказал Эрмечин, протягивая Имтеургину кость.

— Ы!—сказал Имтеургин, — пришел!<sup>27</sup>

Он пришел — пришел со всей семьей в кабалу, потому что у него не было другого пути.

Не было до революции другого пути у всего чукотского народа. Об этой социальной и национальной трагедии с эпической сдержанностью рассказал читателям Тэки Одулок. Подлинность материала сделала повесть настоящим документом времени; «пережитость» материала, сила чувств сделала этот документ художественным произведением. Повесть немногоречива, немногословна, но, видно, и полунемота бывает выразительна, когда под нею, как в повести Одулока, живут большие человеческие страсти, социальные и личные.

## 9

Совсем иной, но не менее сложной, кропотливой и тонкой была работа Маршака над рукописью другого начинающего писателя, И. Шорина. Жизненный материал, положенный в основу повести, и самый характер дарования автора — все было здесь иным, все требовало от редактора иных методов, иных приемов работы. Одно только сближало между собой обе редакторские задачи: имея дело с прозой и того и другого автора, редактор был особенно внимателен к ритму.

Шел 1933 год. Редакция давно уже искала писателя, кровно связанного с деревней. Книг о борьбе в деревне, книг, показывающих детям новых героев — деятелей нарождающегося колхозного строя—в детской литературе не было. Однажды из «самотека» был извлечен рассказ о мальчике и птичке; в этом сентиментальном и довольно бесцветном рассказе, лишенном примет времени, обращала на себя внимание одна страница, написанная с большою сердечностью. Автором оказался молодой деревенский учитель, уроженец Ленинградской области, родом крестьянин, Иван Шорин. Рассказ был возвращен автору, но он обещал попытаться написать повесть из жизни своих учеников, деревенских ребят. И скоро на столе у редактора лежала новая повесть.

С первых же страниц, написанных неразборчивым почерком и почти без знаков препинания, стало ясно, что автор — настоящий писатель, талантливый и своеобразный, что советская детвора получит наконец книгу о современной деревне.

В повести рассказывалось о двух школьниках, Шурке и Леньке, сызмальства влюбленных в лошадей. Семьи бедняцкие, лошадей нету, и лошадь, своя лошадь, — страстная мечта мальчишек. Их сначала подружил, потом поссорил, потом снова подружил удалой конек по имени Резвый, купленный, после долгого труда на Мурмане, Ленькиным братом. Сначала Резвый — Ленькин, потом — колхозный. Сначала Шурка страдает от того, что для Леньки их общая мечта о коне исполнилась, а для него нет; потом Ленька терзается тем, что колхоз поручает «доглядывать коня» Шурке, а не ему. Перипетии этой дружбы-вражды, уход за Резвым, которого мальчишки вместе помогают спасти из болотной трясины, а потом вместе лечат, — вот какова сюжетная основа повести.

Но содержание ее выходит далеко за пределы сюжета.

За скромной историей двух мальчиков и одного жеребенка встает вековое горе крестьян-безлошадников, горе, пропитавшее всю деревенскую жизнь, и мечта об общей работе на общей земле, рожденная этим горем.

Главная прелесть повести в ее лиричности, в ее языке. Этот странный учитель не всегда знал, где поставить запятую, а где — двоеточие, но язык знал в совершенстве, до тонкости — тот богатый, пластичный, образный язык, на котором говорит русское крестьянство, создавшее гениальные поговорки, сказки, песни. Шорин не только знал этот язык, но и чувствовал его, и в совершенстве, как истинный поэт, владел им, естественно вплетая в текст пословицы и поговорки, то ли подслушанные им у народа, то ли созданные народу в подарок. «Больно ловок на чужое с ложкой!»; «Неполный это человек, когда у него во дворе конское копыто не ночует»; «...Скота у нас — ветер во дворе заперт»<sup>28</sup>. Нет, соответствия между темой и словесной тканью Шорину искать не приходилось (как приходилось сначала Т. Одулоку); язык его повести с первых строк был в полном ладу со всем тем, о чем автор вел свою речь: с густым осинничком и редким березнячком; с заболоченным лесом; с отросшей после

костьбы травой; с малыми ребяташками, доверчиво ползающими в пыли под ногами старого коня, и, главное, с сознанием русского трудового крестьянства.

«Нет у человека в жизни огорода, в котором он бы как спутанная лошадь пасся!»<sup>29</sup>—говорит герой книги, Шурка Грачев, и не один смысл, но и материал, использованный для этого философского утверждения, доносит до читателя воздух революционной деревни. И образы ее ребятшек, деятелей и мечтателей вместе.

«Деловой парень Шурка,—говорит о Шурке Грачеве его приятель Ленька,—ко всякому делу прилипчив, а другие — те, что горох от барабана, от дела отскакивают»<sup>30</sup>. Характеристика эта звучит как формула народной мудрости, ценящая человека по делам его, как народная поговорка.

Прелесть повести Шорина определяется теми же словами Белинского: форма связана здесь с содержанием так тесно, что оторвать ее от содержания — «значит уничтожить самое содержание». Пересказать побасенку из «Книги для чтения», ничуть не повредив ей, не умалив содержащегося в ней смысла, можно в два счета; повесть же И. Шорина пересказу без вреда для заключенных в ней чувств, мыслей, образов не поддается. Так же не поддается прямому и простому формулированию ее «идея», ее смысл. Можно, конечно, сказать, что «Одногодки» (таково название повести) воспитывают в детях уважение к общественной собственности — и это будет правдой: мальчишки гордятся тем, что колхоз им поручил выходить, вылечить лучшего колхозного коня; мечты их — мечты об общественной пользе — приходят на смену мечтам о собственности. Можно сказать, что повесть воспитывает любовь к животным и к родной русской природе. Это тоже будет правдой — и тоже приблизительной и неполной. В рассказике из «Книги для чтения» ничего, кроме вывода, нет; он, собственно, и состоит из готового вывода; в повести же Шорина «вывод» заключен в самом повествовании, по образному слову Белинского, «как свет в хрустале»<sup>31</sup>. Перескажешь движение сюжета, сделаешь вывод — а куда деваются люди, живущие в повести, воздух, поле, тетерева, березы, возбуждаемое ими лирическое волнение? «Идея повести», ее «воспитательный смысл» неотторжимы здесь от словесной ткани, и именно это с первой же пробной главы пленило редакцию.

День выдался теплый... Но уже видно было, что это не лето. Вот я и сам не знаю, как бы высказать, в чем тут разница: ведь и тепло еще, как в настоящий летний день, и все стоит в своей прежней зелени, — не смотри, что рожь сжата, что картофель копают. А как глянешь кругом, на облачки, на лес, особенно вдаль, и еще как вдохнешь воздух, — тут уж сразу почувствуешь, что время-то совсем не летнее.

Первая брюква, которую я сегодня поутру выдернул, была уже холодна и крепка, на ней висели капельки воды. Это осень вылезает ночью росами и густыми туманами, а ко дню опять прячется в землю...<sup>32</sup>

«Идея» ли это любви к русской природе, или сама природа и сама любовь?

И все-таки повесть, при всей ее прелести, потребовала большой редакторской работы. Начальный ее вариант страдал двумя недостатками, которые необходимо было устранить.

Первый недостаток был очень существенным. Поэтически изобразив деревенского паренька, будущего хозяина колхозной деревни, пропитав всю книгу его мечтами о том, что вот вырастет он большой, станет председателем, накупит самоновейших машин и так разделает землю, что чудо! — автор не сумел ввести в нее другой образ — образ прежнего вершителя судеб всех деревенских пареньков и отцов их, образ кулака. Кулак в повести был, бородатый Антип. Знание жизни подсказало автору этот образ. Но литературная неопытность сыграла с ним злую шутку: ему не удалось ввести Антипа в сюжет органически. Мальчики, их любовь к лошадям, их дружба и ссора, были сами по себе, Антип — сам по себе. Это нарушало жизненную правду, а вместе с ней и сюжетное развитие, и композицию повести. И портило конец. Когда бедняки, в конце книги, объединялись, решали работать сообща и прогоняли Антипа, торжественный эпизод изгнания кулака не был торжеством для читателя повести.

Много вечеров провел редактор с автором, расспрашивая его о деревне, по крупицам добывая из его памяти пригодный материал, пока они сообща не набрали на естественную связь между Антипом и Шуркой с Ленькой, между Антипом и их задушевной мечтой. Вот он, бедняцкий двор: «...скота у нас — ветер во дворе заперт... Нету

лошади. А что крестьянин без лошади?»<sup>33</sup> Лошадь! Ведь Антип—владыка лошадей, а лошадь, мечта о лошади—тут все думы мальчишек. Основа ненависти — тут, и сюжетная связь — тут...

Через несколько дней автор принес новый кусок: кланяются бедняки Антипу, вымаливают у него на денек коня (пора сенокосная и денек ясный!).

А он уж и ломается,— рассказывает Шурка,— и колесо-то у него чуть-чуть, и сбруя слабая, уж только через великую осторожность, коли можно. <...>

Посмеивается Антип, а сам такой же светлый и неменяющийся, как и то солнышко, которое светит, кажись, только ему одному.

И я со всеми Антипу кланяюсь:

— Дай нам,— в жниву, мама сказала, отработаем.

— Все можем отработать!— перекрикивает меня голь родная.

— Ну, уж ладно,— говорит Антип,— бери ты, Сашунька, твоя мать зря слова не сронит.

Заеду я за чашу и так вздую Машку—Антипову стерьву,— что она летает уж потом в телеге как бешеная. Глядишь,— все поскорее тятка с мамой управятся<sup>34</sup>.

В этом отрывке светлородый Антип — средоточие горя и средоточие власти. Поддакивают бедняки ему, светлородому. Наступает минута, когда бедняки перестают ему поддакивать, когда «голь родная» объединяется и выгоняет его; в приведенном отрывке эта минута получила опору, главную опору — эмоциональную. Выгоняют не просто кулака Антипа, плохого тем, что он кулак, а того самого, которому мамка посылала кланяться, которому кланялись, а он ломался; того самого, к кому ходили потом отрабатывать; того, от чьей светлой бороды лежала черная тень на всем детстве Шурки и Леньки; того, кого они так ненавидели, что и кобылу его считали «кулацкой стерьвой».

Так, по настоянию и с помощью Маршака, устранил автор первую беду. Кулак, светлородый Антип, сделался органической частью повести. Но и вторая потребовала деятельного вмешательства редактора. Беда эта — при богатстве и красочности языка — заключалась в излишней его затрудненности, для детской книги недопустимой. Владея затейливой русской речью, автор не

обладал абсолютным чувством меры. Своеобразие приводило порою к синтаксической сбивчивости. Своеобразием Маршак любовался, но, перечитывая вслух строку за строкой, ставил ему границы. Он смело сохранял в тексте такие, например, нарушения обычных литературных норм: «А тут кажется, — упустил ты чего-то, которого не вернуть, оставил что-то, которого не взять». Или: «Любят везде таких владеющих, у которых в полную меру всего»<sup>35</sup>. Он оберегал причуды языка в тех случаях, когда необычная словесная формула, созданная автором, тяготела к народному афоризму, к пословице. «А что крестьянин без лошади? Костыль в поле, который стоит без огорода и подпирает ходячий ветер»<sup>35</sup>. Нет, редактор не подчеркивал фразу «любят всюду таких владеющих, у которых в полную меру всего»<sup>35</sup> и не настаивал, чтобы было сказано: владеющих чем. Он вмешивался в текст и протестовал против нарушения норм литературного языка в тех редких случаях, когда они приводили к громоздкости, к невнятности. А это бывало с автором не часто — только тогда, когда он терял путеводную нить своей прозы — ее ритм.

«Ритм — лучший толкователь содержания», — говорил Маршак, и на повестях Одулока и Шорина это отчетливо видно. В отличие от прозы Одулока, ритм шоринской прозы очень разнообразен, богат, приволен, гибок: ритмом передается задумчивость русского леса и глубокая сосредоточенность мальчиков, впервые задумавшихся над жизнью; ритм передает их молодое ликование при виде сильного, красивого, чувствующего свою силу коня.

Вот первый отрывок — осенний, задумчивый, тихий.

Мы сидели на куче срубленных прутьев ольшаника. Хорошо на них сидеть: чуть шевельнешься, прутья мягко прогнутся под тобой, а потом так и подымут тебя на своем упругом горбу. Уж, кажется, сидел бы и не вставал так до самого вечера. Укромно здесь и спокойно.

Воздух заметными клубами стелется в сырых оврагах. Синее небо не имеет конца. Оно идет туда, где и черточка заметная уже не отделяет его от земли. Осеннее это небо. Скоро из всех его заплата покаплет, заморосит, заждит.

Носу тогда в этот лес не высунешь<sup>36</sup>.

Переставь слова в последних строках отрывка — да и не только в последних! — и сила его померкнет: исчезнут осень, дождь и небо — шоринская задумчивая осень создана ритмическим движением не в меньшей степени, чем сравнениями или эпитетами. В той же слитности ритма и смысла действенность другого отрывка, написанного в другом музыкальном ключе: Ленский брат, Василий, играет с Резвым, а мальчики любят коня и хозяином. Ритм передает резвость коня и влюбленный восторг мальчишек.

Вычищенный Ленским, он стоит, и каждая жилка в нем с другой разговаривает. Чуть шорох, — вскинет голову, уши насторожит и слушает, слушает. А глаза — в каждом по искре величиной с горошину. В ногах у него как будто не кости, а резиновые мячи. Он иногда подпрыгивает весь сразу с четырех ног — легкий, словно в его теле и весу нет, а живет одна сила. <...>

Не оторвешься от него, как Вася выведет его на веревке на улицу и даст ему волю поиграть. Он бежит вначале как-то боком, подогнув голову, и все натягивает веревку. Вася — дюжий парень, а чуть захочет Резвый, чуть подразбежится — и, глядишь, чертит Вася ногами землю, мочи нет устоять перед такой силой.. Бежит, как не видит. И Вася тоже — страху в нем никакого — стои.. чуть зубы скалит. А Резвый перед Васей вдруг остановится, да так круто, что задние ноги в землю даже врежутся, и на дыбы встанет. С передними ногами над Васей головой так и стоит. Поглядишь — думаешь: он и лошадей-то никогда не бывал! Страшный, а глаза так и прожигают Васю своим огнем. И хоть нету сейчас у Васи власти над конем, а веревку он держит. Да что веревка! Резвый пробил бы ему копытами голову, лишь бы только захотел. Может, он и сделал бы это — попробуй Вася защититься, в испуг приди.

Но сила ломит силу. Человек сильнее лошади. Вот Резвый тихонько сгибает передние ноги и опускает их на землю, а сам уже просит только, чтобы его поласкали, и голову нагнет. Видно теперь, что это скотина и хозяин своего знает <sup>37</sup>.

«Но сила ломит силу. Человек сильнее лошади». Эти две короткие спокойные фразы — переход от бурной игры к успокоению, покорности. Удалого колхозного конька, созданного Шориным, можно поставить в ряд с другим

конем, конем Ивана-Царевича из русской волшебной сказки: «А глаза — в каждом по искре величиной с горошину». Разве это не сказочный конь? «Он подпрыгивает сразу с четырех ног — легкий, словно в его теле и весу нет, а живет одна сила». И в создании этого коня ритм участвует не в меньшей степени, чем живопись.

Глубокую внутреннюю ритмичность повествования, связанную с основой основ таланта автора — со склонностью к лирическому раздумью и с любовью к природе, — бережно охранял, работая над его рукописью, Маршак. Расслышав присущий прозе И. Шорина ритм, редактор указывал автору на те места, где обаяние ритма иссякало, где фраза из причудливой и, в своей причудливости, властной превращалась в аритмичную, то есть попросту запутанную, для восприятия трудную. Порою чтением текста вслух, порою перерывом в работе, порою чтением стихов редактор возвращал автору изменившее ему на минуту чувство ритма. И работа возобновлялась — тонкая и чуткая редакторская работа над словом, походившая в данном случае более всего на дирижерское прослушивание оркестра во время репетиции: не выбился ли из общего звучания, из подчинения общему ритму какой-нибудь заблудившийся инструмент?

## 10

Забота о тех начинающих, чье дарование твердо определено с первой же книги, тех, кто вошел в детскую литературу уверенным и крупным шагом, тоже требовала от Маршака постоянного внимания и большого редакторского мастерства.

Много поработал он над «Дядей Степой», первой поэмой С. Михалкова, — в Москве, куда он приезжал по редакционным делам, и в Ленинграде, куда специально приехал молодой поэт. «Поэме не хватало лирического дыхания, — рассказывал впоследствии Маршак, — того, что Твардовский в своих стихах через много лет назвал «тягой»:

(Как говорит старик Маршак:  
— Голубчик, мало тяги!)<sup>38</sup>.

В первом варианте поэмы дядя Степа был всего только длинным, смешным человеком, над которым добродушно посмеивались ребята и взрослые. В результате работы

с редактором дядя Степа вырос, вырос душевно: смешной долговязый парень превратился в веселого, сильного великана, которого любят за доброту, умелость, за постоянную готовность прийти на помощь людям.

Вырос герой — шире, мощнее стало и лирическое дыхание стиха.

Приезжал из Москвы поработать с Маршаком и А. Гайдар. Маршак высоко ценил быстро окрепшее яркое дарование Гайдара, а из его книг в особенности «Школу».

«Прочитав книгу, двенадцатилетний читатель чувствует, что автор, как и его герой—сапожник, тоже ударился навек в революцию»<sup>39</sup>, — говорил Маршак. «Есть у Гайдара и та теплота и верность тона, которые волнуют читателя сильнее всяких художественных образов»<sup>39</sup>.

«Однако, — сказал он однажды молодому писателю, встретившись с ним в издательстве в Москве, — покоряясь энергии сюжетного движения, вы не всегда даете себе труд находить достоверные детали».

Написав «Голубую чашку», Гайдар привез ее в Ленинград Маршаку. Редактор обнаружил в повести именно тот изъян, от которого предостерегал автора.

«Логика действия, — говорил Маршак Гайдару, — должна быть безупречно убедительна, каким бы ни было действие причудливым, быстрым и неожиданным». (Вспомним: «Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен, — говорил актерам К. С. Станиславский. — Вопросы: кто, когда, где, почему, для чего, как, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину... жизни»<sup>40</sup>.)

Придирчиво прочитав первый вариант «Голубой чашки», Маршак задал немало вопросов — «когда? почему? для чего? как?» — ее героям и ее автору. Увлечшись, он сел рядом с автором и вместе с ним принялся за работу. Гайдар, тоже искренне увлеченный, радовался каждой совместной находке: эпитету, интонации, повороту сюжета. Но Маршак предостерегал его: «Берите не то, что хорошо найдено, а только то, что органически ваше, что естественно, само переходит вам в пальцы». На другой день Гайдар позвонил Маршаку из гостиницы: «Я изорвал все, что мы сделали вместе и написал заново». Редактор был чрезвычайно доволен: появился новый вариант

повести, лишенный недостатков первого варианта, достоверный, психологически убедительный в каждой строке и в то же время причудливый, поэтический, вполне гайдаровский.

Маршак радостно встретил «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева. Редактор увидел в повести интереснейший документ времени, свежий жизненный материал, смело и талантливо введенный в литературу молодыми авторами.

Рукопись поступила в редакцию готовой, она не требовала от редактора заботы чуть ли не о каждом образе, каждом переходе, каждой фразе. Но одна из глав — «Ленька Пантелеев» — написана была Л. Пантелеевым, в подражание Андрею Белому, ритмической прозой, совершенно не вязавшейся со стилем всей книги. Глубоко ценя, неизменно разыскивая и укрепляя подспудный ритм, органически присущий всякой подлинной прозе и теснейшими, подчас таинственными нитями связанный и с ее содержанием и с личностью автора, Маршак отвергал всякую нарочитую, искусственную ритмизацию. Он осторожно подчеркнул вычурность, претенциозность главы, и молодой автор написал ее заново, отказавшись от стихотворческих претензий.

Уверенно, как сложившийся мастер, вошел в детскую литературу Б. Житков. Первые свои рассказы он принес К. Чуковскому. «Я присел к столу, взял карандаш и приготовился редактировать лежавшую передо мною тетрадку, — вспоминает К. Чуковский, — но вскоре с удивлением убедился, что редакторскому карандашу здесь решительно нечего делать, что тот, кого я считал дилетантом, есть опытный литератор, законченный мастер с изощренной манерой письма, с безошибочным чувством стиля, с огромными языковыми ресурсами. Не было никакого сомнения, что он, этот «начинающий» автор, не напечатавший еще ни единой строки, прошел долгую и очень серьезную литературную школу. Радость моя была безгранична: молодая советская литература для детей и подростков, за процветание которой в то время мы так страстно боролись, приобрела в лице этого сорокалетнего морехода, кораблестроителя, математика, физика свежую, надежную силу.

Конечно, своей радостью я не мог не поделиться с С. Я. Маршаком, который встретил Житкова, как долго-

жданного друга. Именно такого бывалого человека, «умельца», влюбленного в путешествия, в механику, в технику и сочетавшего эту любовь с талантом большого художника, не хватало детской литературе тогда»<sup>41</sup>.

Маршак возглавлял в ту пору редакцию журнала «Воробей». Туда и повел К. Чуковский новооткрытого автора. Прочитав его первый рассказ, Маршак (цитирую по письму-дневнику Б. Житкова) «выскочил» к нему в коридор:

«Превосходно, сильно, выпукло, чудеснейший рассказ... — и обнимает, целует.

Не было ни конфузно, ни неприятно: так искренне и любовно»<sup>42</sup>.

В каждом номере «Воробья», а потом «Нового Робинзона» стали появляться житковские рассказы и очерки.

Известно, что в дальнейшем дружба между Маршаком и Житковым расстроилась. Житков отошел от Маршака и редакции. Но тем не менее встреча их, годы совместной работы, оказались для литературы и для них обоих весьма плодотворными. Маршака и Житкова при несходстве характеров связывала общность литературных позиций. Недаром «Почта» Маршака посвящена Житкову, а Житков для нескольких своих книг избрал в качестве эпиграфа строки из стихов Маршака и посвятил ему свою «Обезьянку». Недаром с таким увлечением работал Житков вместе с Маршаком в редакции «Нового Робинзона», а Маршак с таким упорством отстаивал рассказы Житкова от несправедливых нападок критики...

Мысль о том, чтобы писать, кроме беллетристических, научно-художественные книги подал Житкову Маршак. В дневнике запечатлена такая беседа между ними:

*С. Я. Маршак:* У нас еще к вам предложение помимо беллетристики... рассказы технические без техники. Чтоб они вдохновляли, возбуждали интерес...

*Я:* Хорошо, сделаю на пробу.

*С. Я. Маршак:* Да зачем вам пробовать, вы просто напишите, у вас превосходно выйдет...»<sup>43</sup>.

И в самом деле, книги, написанные в ответ на это предложение, научно-художественные книги Б. Житкова — «Плотник», «Телеграмма», «Книга про книгу», — удались ему «превосходно» и до сих пор служат образцом для книг этого жанра.

«Наши дети... энциклопедисты по самому характеру своего мышления»<sup>44</sup>, — говорил Маршак. Жажду такого читателя — охотника за книгами утолить нелегко. Тут нужны книги на самые разные темы, создаваемые людьми разных судеб, разных темпераментов, знаний, дарований, возможностей. И организаторская работа велась Маршаком весьма интенсивно. Он не ждал подарков случая (хотя и радовался им!), а производил настоящую разведку среди литераторов, настоящий набор в литературу для детей, стремясь использовать для детской литературы все наличные силы литературы для взрослых — романистов, очеркистов, поэтов, газетчиков.

Умение угадать характер дарования, определить «сценическое амплуа» редко изменяло Маршаку-редактору.

«Когда я... — вспоминает писательница К. Меркулева, — переступила порог редакции «Нового Робинзона» и дала Маршаку несколько своих стихотворений, я меньше всего думала, что целью и смыслом моей жизни станет труд над созданием научно-художественных книг. Маршак сделал несколько критических замечаний по поводу стихов и посоветовал писать прозу, очерки, поучиться видеть и рассказывать об увиденном»<sup>45</sup>. И К. Меркулева действительно сделалась прозаиком-очеркистом.

Словно рентгеновскими лучами просвечивал Маршак литературное хозяйство каждого автора, выискивая и находя в этом хозяйстве богатство, которым можно одарить читателя-ребенка.

Показательна в этом смысле работа для детей таких поэтов, как Д. Хармс, А. Введенский и Ю. Владимиров. Это были молодые, еще совсем молодые люди (младшему, Ю. Владимирову, едва исполнилось восемнадцать лет), задорно называвшие себя непонятым именем «обереуты» и сочинявшие, в подражание Хлебникову, заумные стихи.

Какой прок, казалось бы, можно извлечь для детской литературы, требующей содержательности и ясности, из заумного творчества? «Но мне казалось, эти люди могут внести причуду в детскую поэзию, ту причуду в считалках, в повторах и припевах, которой так богат детский фольклор во всем мире», — рассказывал впоследствии Маршак. За их молодым, задорным экспериментаторством он сумел разглядеть и талантливость, и большую чуткость к слову. В их «заумничанье» он разглядел нечто весьма для детской литературы ценное — тягу к словесной

игре. Общеизвестно, что есть в жизни каждого ребенка такой этап развития, когда игра — его главная деятельность, когда с помощью игры он упражняет свои физические и душевные силы, с помощью игры готовится к труду, постигает реальность, познает счет, изучает родной язык. Недаром в фольклоре всего мира так много считалок и дразнилок. Значение игры в воспитании малышей, особенно дошкольников, всегда было ясно Маршаку — и давать детям материал для игры, всякой, в том числе и словесной, он считал необходимостью. На эту работу он и завербовал молодых поэтов.

«Хармс великолепно понимал стихи, — рассказывал Маршак впоследствии. — Он читал стихи так, что чтение становилось лучшей критикой. Все мелкое, негодное делалось в его чтении явным».

«Их работа для детей оказала не только на литературу полезное действие, но и на них самих. Она дала им дисциплину и твердую почву... Над первыми их вещами — «Шел по улице отряд» Хармса, «Кто?» Введенского — мне пришлось работать очень много, — рассказывает Маршак. — Требовалось дисциплинировать молодых поэтов, добиться того, чтобы причуды получили смысл. Во взрослой литературе «обереуты» шли к эпатированию и к пародии, а тут впервые перед ними были поставлены задачи воспитательные».

И на этот раз угадка и работа редактора оказались плодотворными. И Д. Хармс, и А. Введенский, и Ю. Владимиров действительно внесли в поэзию для детей свежую струю.

Д. Хармс превращал в игру все, к чему только ни прикасался стихом: утреннее семейное чаепитие, праздничный марш пионеров, папину охоту на хорька. Он не просто сочинял стихи для детей, а словно сам, сочиняя, превращался в ребенка:

Шел по улице отряд,  
Сорок мальчиков подряд:  
раз,  
два,  
три,  
четыре  
и четыре  
на четыре,  
и четырежды  
четыре,  
и еще потом четыре<sup>46</sup>.

Это «и еще потом четыре» — совершенно ребяческое.

Кто не видел в ясные весенние дни мальчишек, в упоении носящихся по двору? Машут руками, как крыльями, или движут локтями, как поршнями, пыхтят, надувая щеки, бегают сосредоточенно и одержимо от крыльца к стене и от стены обратно к крыльцу — целиком во власти ритма и счастливого преображения.

Это заразительное бурное счастье, эта весенняя мальчишеская одержимость вполне воплотились в игре, написанной Хармсом:

Бегал Петька по дороге,  
по дороге,  
по панели,  
бегал Петька  
по панели  
и кричал он:  
— Га-ра-рар!  
Я теперь уже не Петька,  
разойдитесь!  
разойдитесь!  
Я теперь уже не Петька,  
я теперь автомобиль <sup>47</sup>.

По совету Маршака начал писать для детей и Ю. Владимиров.

«Вдохновенный мальчишка» назвал его впоследствии Маршак, вспомнив наставническую радость, испытанную им, редактором, когда Ю. Владимиров написал стихи о самолете. В них слышится истинно ребяческое увлечение, и в то же время созданы они со зрелым умением, с мастерством:

Трехмоторный самолет,  
Он моторами гудит,  
Он качается на крыльях,  
Он пропеллером блестит —

Он качается на крыльях,  
Он пропеллером блестит,  
Он над тучами на крыльях  
Мимо солнышка летит <sup>48</sup>.

Особенно радовало редактора, что когда самолет в стихе пошел на посадку, то и стих передал сначала замедление, а потом и остановку полета:

Ниже,  
Ниже,  
Мимо  
Тучи,  
Мимо  
Дома  
Самолет.  
Замолчали  
Три мотора,  
Разбегается народ<sup>48</sup>.

Самолет уже опустился на землю. Все медленнее и медленнее бежит он по полю.

Пробежал самолет  
По песочку, по траве,  
Открывает летчик дверь:  
— Вылезайте!  
Вы —  
В Москве!<sup>48</sup>

Посадка! А за несколько строф до конца — с какой силой и как находчиво передана была быстрота движения, одолевающего пространство:

Я над Псковом чиркнул спичку,  
Чиркнул спичку и зажег,  
Потушил ее и бросил  
Прямо в Вышний Волочок<sup>48</sup>.

Ю. Владимиров скончался от туберкулеза двадцати трех лет от роду.

Полнее и разнообразнее успело развернуться дарование третьего из молодых поэтов, вовлеченных Маршаком в детскую литературу, — Александра Введенского. Редактору пришлось много потрудиться над первой сказкой-игрой А. Введенского «Кто?»: автор сделал не менее двадцати вариантов. В конце концов игра удалась на славу. Автор играет вопросами, играет ответами, играет то длинной, то короткой строкой, играет вещами и рифмами:

Дядя Боря говорит:  
— Чья же это вещи?

Тетя Варя говорит:  
— Чья же это клещи?

Дядя Боря говорит:  
— Чья же это дудочка?

Тетя Варя говорит:  
— Чья же это удочка?<sup>49</sup>

Поиграв вещами и рифмами, Введенский кончает стихотворение веселой укоризной:

Только Петя Бородин  
Виноват во всем один.  
И теперь об этом Пете  
Мы расскажем всем на свете<sup>49</sup>—

но и морализируя, и укоряя, не отказывает себе и читателю в удовольствии снова поиграть повторами:

Серый кот не виноват,  
Нет.  
Черный пес не виноват,  
Нет<sup>49</sup>.

Книжка А. Введенского «Кто?» создает возможности для самых разнообразных игр: в детском саду ее можно читать на разные голоса, ее можно представлять и разыгрывать в лицах — тетьа Варя и дядя Боря по очереди задают свои лукаво-возмущенные вопросы; она может стать сценарием для целого поучительного представления, в то же время оставаясь ценным пособием для развития в детях точного ритмического слуха.

Писал А. Введенский для старших ребят революционные частушки и призывы, близкие к частушкам и лозунгам «Окон РОСТА», писал и веселые дразнилки для маленьких. Но основой его творчества была лирика, А. Введенский — рожденный, природный лирик. Редакторская работа Маршака, изо дня в день слушавшего стихи молодого поэта, сводилась прежде всего к тому, чтобы научить его сочетать лиризм с повествовательностью: ведь читатель-подросток требует и от лирических стихов повествования, сюжета. В ответ на это требование А. Введенский создал своеобразную и сильную балладу «Рыбаки» («Вот дело какое случилось у нас в рыбацкой простой деревушке»<sup>50</sup> — так начиналась баллада) — и поэму, повествование в стихах, «Путешествие в Крым». Сочетать отчетливо построенную, увлекательно развивающуюся фабулу с лирическим пейзажем, с лирическим звучанием стиха — вот чему учил молодого поэта старший мастер. Дети любят повествование в стихах, рассказ в стихах; жанр этот разрабатывали сильнейшие из современных детских поэтов, но сколько своеобразия, тонкости, находчивости — и лиризма! — внес в него А. Введенский, как свободно — для передачи действия, движения — меняет он размеры и ритмы:

Полна́ народа пристань,  
 Вот пароход стоит,  
 И белый дым пушистый  
 Из длинных труб летит.  
 На пристани у трапа,  
 Как сторож стал матрос,  
 Сказали оба брата:  
 «Простите за вопрос,  
 Скажите нам,  
     Когда  
 Отходит пароход  
 Скажите нам,  
     Куда,  
 Куда он поплывет?»  
 Отвечало с парохода  
 Много разного народа:  
 «Здесь и так полно,  
 Захлестнет волной,  
 Уходите, уходите,  
 Не садитесь, уходите».  
 Но сказал капитан:  
     «Ничего.  
 Не утонем, доплывем,  
     Ничего»<sup>61</sup>.

И как ясно слышна в этой игре размеров и ритмов лирическая нота, откликающаяся на морской простор:

...Вот по мóрю, по волна́м,  
 По зеленым по волнам,  
 Прыгают дельфины,  
 Выгибают спины...<sup>61</sup>

Или:

Так здравствуй, море Черное,  
 И черное и черное,  
 Совсем-то ты не черное,  
 Не бурное, а синее,  
 И теплое, и ясное,  
 И ласковое к нам<sup>61</sup>.

Маршак много поработал над тем, чтобы советская поэзия овладела оружием остропублицистического стиха, и стиха сатирического, и стиха-игры. Но он сумел обрадоваться, как драгоценной находке, и лирическому голосу А. Введенского и найти для этого голоса место в хоре. Введенский, обращаясь к ребенку с отчетливыми, ясными стихами, оставался самим собой — лириком, сохраняя верность то высокому строю русского классического стиха, то могучему ритмическому движению английской баллады:

Когда я вырасту большой,  
Я снаряжу челнок.  
Возьму с собой бутылку с водой  
И сухарей мешок.

Потом от пристани веслом  
Я ловко оттолкнусь.  
Плыви, челнок! Прощай, мой дом!  
Не скоро я вернусь. (...)

И люди станут мне кричать:  
«Счастливого пути, моряк!»  
И ночь мне будет освещать  
Мигающий маяк<sup>52</sup>.

То же чувство простора, восторга перед пространством  
вложено им и в ласковую колыбельную песенку:

Звезды в небе заблестели,  
Тишина стоит везде,  
И на мху, как на постели,  
Спит малиновка в гнезде.

Я к малиновке склонился,  
Тихо с ней заговорил.  
— Сон какой тебе приснился?—  
Я малиновку спросил.

— Мне леса большие снились,  
Снились реки и поля,  
Тучи синие носились,  
И шумели тополя.

О высоких ярких звездах  
Распевала песни я,—  
Встрепонулись птицы в гнездах  
И заслушались меня<sup>53</sup>.

Введенский умел радостными словами говорить с детьми о звездах и птицах, о просторе наших лесов, полей, морей, небес. Чистый и удивительно легкий стих А. Введенского вводит ребенка не только в мир родной природы, но и в мир русского классического стиха — словно в подготовительный класс перед веснами, звездами, ритмами Тютчева, Баратынского, Пушкина.

Глубоко проникая в индивидуальные возможности каждого автора, исходя в своей редакторской работе из этих возможностей (как мы видели только что хотя бы на

примере А. Введенского), Маршак отнюдь не шел при этом на поводу индивидуальных пристрастий и вкусов. Он учитывал особенности дарований, но порою круто поворачивал судьбы, отыскивая каждому путь, для литературы наиболее плодотворный.

Пришел к нему, например, со стихами В. Бианки. Это были стихи в прозе — длинные, туманные, символические. Они Маршаку не понравились. Но автора упустить он не хотел. Он знал, что В. Бианки — охотник, что отец его — орнитолог. И он предложил молодому литератору поделиться с детьми своим зоолого-охотничьим опытом. В ответ на это предложение В. Бианки написал свои первые книги: «Чей нос лучше», «Кто чем поет», «Лесные домишки».

«Мне пришла на ум, — вспоминал впоследствии Маршак, — одна строчка из рассказа Сеттона-Томпсона: «Волк, нюхая воздух, читал свою утреннюю газету». Лесные запахи, следы на снегу — все это для волка были депеши, известия. Я и предложил молодому писателю в «Новом Робинзоне» из номера в номер вести «Лесную газету».

Скоро «Лесная газета» вышла отдельным изданием и принесла автору первую славу. Книга имела большой успех — новый писатель для детской литературы был окончательно завоеван.

Появлением на свет писателя Е. Чарушина литература тоже обязана редакторской проницательности Маршака. Художник Е. Чарушин все просил в редакции, чтобы ему подобрали автора для подписей к рисункам — к его медвежатам, олешкам, рысятам, волчатам. Зная Е. И. Чарушина как отличного рассказчика, Маршак настоял, чтобы он попробовал писать сам. И не ошибся. Художническая — и охотничья! — наблюдательность сочетались в Е. Чарушине с большим чутьем к языку; редактор, работая над первыми его рассказами, помог ему овладеть труднейшей формой литературной миниатюры — крошечного, всего на одну-две страницы, музыкально законченного рассказа, острого, как всякий охотничий эпизод, и емкого, полного красок и запахов. С тех пор на страницах многочисленных детских книг Е. Чарушина его рассказы мирно соперничают с его рисунками: писатель Е. Чарушин не отстает от художника.

Маршак умел находить темы для людей одаренных, но не реализовавших полностью свою одаренность; умел

организовывать встречу литератора с темой, душевно близкой ему и наиболее выигрышной для его дарования.

Многие годы писала стихи талантливая художница Е. Данько, но вошла она в литературу, то есть в память читателя, не этими стихами, а детской книжкой «Китайский секрет». Маршаку было известно, что Е. Данько работает в качестве художницы на заводе им. Ломоносова, и он сумел увлечь ее задачей написать для ребят историю открытия фарфора вместе с историей одного из стариннейших и славнейших ленинградских заводов.

Много лет работала в литературе, пожилая уже к тому времени, писательница Т. А. Богданович. На своем веку она была журналисткой, редактором, переводчицей, компилятором, историком литературы. Но наибольшую известность приобрела она с той поры, когда по настоянию Маршака и с его помощью начала писать для детей: редактор оценил в ней сочетание беллетристического дара с богатыми знаниями историка и умением работать в архивах. В ее исторические повести для детей он вложил терпеливый редакторский труд, радуясь, когда писательнице удавалось беллетристически разрабатывать подлинный документальный материал, и борясь с исторической олеографией во вкусе Авенариуса, к которой ее иногда влекло...

Удачно повернул Маршак и литературную судьбу романиста Вяч. Лебедева. Для детей Вяч. Лебедев писал стихи; он принес в редакцию стихотворную книжку о том, как научиться рисовать с помощью различных комбинаций точек и палочек. Маршак книжку отверг: такой метод обучения искусству, упрощенный, механический, да еще почему-то излагаемый в стихотворной форме, показался Маршаку сомнительным. Но в разговоре с автором выяснилось, что по образованию он лесовод, что он знал в Козлове Мичурина — и Маршак потребовал, чтобы Вяч. Лебедев рассказал детям не о рисовании, а о знаменитом преобразователе растений. Автор принес пробные главы повести. Они смутили редактора: неясным, расплывчатым, бледным был центральный образ, тот, ради которого писалась книга. Мичурин с детства именовался Иваном Владимировичем, высказывал правильные мысли о садоводстве, а лица и характера у него не было, так же как и у города, в котором он жил, и читать о нем было скучно.

Редактор знал, что в безвоздушном пространстве характер родиться не может, что рождается он только из связи с реальностью, из действия в этой реальности, и он начал помогать автору разрабатывать фон: черты обстановки, времени, места. В ответ на упорные редакторские вопросы: кто? где? почему? как? — в повести запахло историческим материалом и бытовыми деталями; появилось строительство железной дороги; появились пьянчуги, валяющиеся под забором в новой железнодорожной форме; усадьбы, где помещики, соперничая друг с другом, разводили цветы и фрукты; фигуры помещиков — жадных и глухих, невежественных и просвещенных — и рядом с ними, в столкновениях с ними, сквозь конкретные черты времени, места, быта, стал постепенно проступать и образ молодого Мичурина — застенчивого и упорного, робкого и одержимого своей мечтой.

Повесть «Обновитель садов» — и по сей день лучшая беллетристическая книга о Мичурине: она дает ясное представление о характере героя, о деле его жизни, о времени, пути которого он преодолевал. И безусловно, лучшая работа Вяч. Лебедева.

Этот писатель — не единственный, чья лучшая книга создана в тесном содружестве с ленинградской редакцией. «Мальчик из Уржума» А. Голубевой, «Фабрика точности» К. Меркульевой, «Подводные мастера» К. Золотовского, «Юнармия» Г. Мирошниченко. «Старая крепость» и «Дом с привидениями» В. Беляева — книги, на которые кроме авторского труда был потрачен большой редакторский труд, и через тридцать лет остались лучшими произведениями их авторов.

Маршаку удавалось вовлечь в работу над созданием книг для детей и сложившихся, опытных мастеров литературы для взрослых.

По настоянию Маршака написал для маленьких свой «Золотой ключик» Алексей Толстой. (Когда Алексей Николаевич принес в редакцию свой перевод «Пинноккио» Карло Коллоди, Маршак сказал ему, что он хотел бы видеть не Толстого-переводчика, а Толстого-рассказчика; редактор предложил Алексею Николаевичу заново рассказать итальянскую сказку, вспомнив, как он воспринимал ее, когда ее читали ему в детстве.)

Двумя повестями — о Котовском и о взятии Зимнего — начал свой путь в детской литературе В. Каверин. Отцом

своей прозы назвал Маршак на юбилейном чествовании поэт Н. С. Тихонов: заметив, сколько географического, исторического материала, сколько наблюдений, сделанных во время путешествий, остается за бортом его стихов, Маршак убедил Н. С. Тихонова попробовать свои силы в прозе для подростков, и поэт написал для ребят повести «От моря до моря», «Вамбери», рассказ «Симон-большевик» и целый цикл рассказов «Военные кони».

По просьбе Маршака начал писать для детей и М. Зощенко.

В той широкой вербовке в детскую литературу, какую неустанно, в течение более чем десяти лет производил среди писателей Маршак, была одна черта, чрезвычайно характерная для всего его редакторского творчества. Черта эта — высокое уважение к детской литературе, к огромности ее воспитательной роли, к трудности стоящих перед нею художественных задач. «Для детей нужно играть так же, как и для взрослых, только гораздо лучше»<sup>54</sup>, — говорил К. С. Станиславский. Просьба Маршака к «взрослому» писателю — знаменитому или незнаменитому — отложить временно в сторону работу для взрослых и написать книгу для детей никогда не звучала в его устах как просьба «в пользу бедных»; нет, в подтексте этой просьбы слышалось: «Попробуйте-ка написать детскую книгу — это для вас своего рода экзамен и великая честь». К Алексею Толстому, В. Каверину, М. Зощенко обращался не редактор-проситель, а посол равноправной великой державы. Он не говорил писателям: «Вы, мол, мастера литературы для взрослых — так вам ничего не стоит сочинить книжонку для детей». Напротив, если он увлекал чем-нибудь профессиональных литераторов, втягивая их в работу над детской книгой, так это именно заманчивой трудностью предлагаемой попытки. Маршак убеждал писателей, что их попытка участвовать в создании детской литературы многое даст не только детям, но и им самим, писателям.

Ребенка во всякой жизненной ситуации, во всякой научной или технической проблеме интересуется не второстепенное или десятистепенное, а главное, основное. Стало быть, надо понять, ухватить это главное в каждой ситуации, в каждой проблеме. Для этого надо не понаслышке, не из вторых рук, а глубоко и точно знать материал, постигнуть его философский и политический

смысл, овладеть секретом художественного обобщения — обобщения, не превращающегося в общее место.

Велика ответственность писателя для детей: взрослым случается читать книги для развлечения, для отдыха от труда, для того, чтобы познакомиться с творчеством того или иного автора, — ребенок же читает только то, что ему по душе, и воспринимает каждую книгу как своего рода этический трактат, обучающий его поступать, действовать. Вот почему моральный вывод обязателен для каждой детской книги, но для того, чтобы влиять на душу, он должен быть не иллюстрацией к резонерскому рассуждению, а поэтическим выводом из всего хода событий, из накопленных фактов и чувств.

В высшей степени трудна — даже для мастера — форма стиха, повести и сказки для детей. Трудна потому, что форма эта должна быть проста, прозрачно-проста, проста, как в народной песне или в пушкинской сказке, но обнимать она должна отнюдь не элементарное, а богатое, сложное содержание. Находить же самую простую форму для живого, для сложного — что может быть труднее и увлекательнее этой задачи?

Проповедь Маршака имела успех. Появляясь в детском отделе Госиздата по приглашению редакции, «взрослые» писатели не снисходили к детям с высоты своего профессионального величия, а работали в полную меру дарования и умения, с чувством великой ответственности, которое возбуждала и поддерживала в них редакция.

«Весь коллектив редакторов, — вспоминает о редакции, возглавлявшейся Маршаком, Ю. Герман, — не просто «принимал», «утверждал», «подписывал в набор», «дорабатывал», но и участвовал в самом процессе создания детской книжки — от рождения замысла у автора до обсуждения иногда одной страницы рукописи. (...) Иногда поздним вечером в квартире далеко не знаменитого автора раздавался телефонный звонок, и Самуил Яковлевич своим характерным голосом говорил:

— Голубчик, приезжайте, а? Сейчас, да, сию минуту. Не мог раньше. А мне же интересно. Везите все как есть, почитаем. Скорее, дорогой мой, жду...

И безвестный литератор с ощущением государственной необходимости своей работы, с ощущением того, что дело, которое он делает, — нужное, настоящее дело, — мчался к Маршаку»<sup>55</sup>.

В той мобилизации, в той вербовке писателей в литературу для детей, которую производил Маршак, знаменательна его редакторская встреча с М. Зощенко. В середине тридцатых годов, когда Маршак предложил М. Зощенко попытаться написать рассказ для ребят, это был уже широко известный писатель, с собственной, отчетливо сложившейся манерой, с собственной темой, звучащей в отдельных рассказах то громко и откровенно, то приглушенно. Тема эта — защита чувства собственного достоинства в советском человеке («Товарищи, мы строим новую жизнь, — так оканчивался один из рассказов Зощенко, — мы победили... давайте, черт возьми, уважать друг друга»<sup>56</sup>). Громче всего эта тема прозвучала в таких рассказах, как «Страдания Вертера», «Огни большого города», «Поминки», — рассказах с открытым, подчеркнутым прямым моральным выводом. Рассказ «Поминки», например, — рассказ о том, как одного гражданина ни за что ни про что прогнали с поминок, — кончается такими словами:

«...когда он ушел, я подумал... что те же самые люди, которые так грубо выгнали его, наверно весьма нежно обращаются со своими машинами. Наверно, берегут их и лелеют. И уж, во всяком случае, не выпшвырнут их на лестницу, а на ящичке при переноске напишут: «Не бросать!» или «Осторожно!»

Засим я подумал, что не худо бы и на человечке что-нибудь мелом выводить. Какое-нибудь там петушиное слово: «Фарфор!», «Легче!» Поскольку человек — это человек, а машина его обслуживает...»<sup>57</sup>

Лучшими своими рассказами для взрослых М. Зощенко внушал отвращение ко всякой косности, грубости, хамству в быту, источник которых — неуважение к человеку, а плод — поругание человеческого достоинства. Именно это умение М. Зощенко воевать за основные моральные устои социалистического общежития, не превращая в то же время прямо преподносимую мораль в черствое, сухое, несъедобное назидание, и побудило Маршака предложить М. Зощенко взяться за рассказы для детей. Задача, поставленная перед писателем — создать для детей рассказы поучительные, но не нудные — была поставлена верно: она совпадала с собственной любовью, с собственными возможностями М. Зощенко.

«Следовало бы обратить внимание на вопросы морали, причем морали самой элементарной...— говорил М. Зощенко на собрании комсомольского актива Ленинграда в 1940 году.— Это крайне необходимо. Вранье, хвастовство, грубость— вот нужные темы для детской литературы, вот что следовало бы с помощью юмора осмеять, вычеркнуть из обихода»<sup>58</sup>. «...Пять лет назад,— сообщил тогда же М. Зощенко,— по просьбе писателя Маршак я написал несколько рассказов для... ребят старшего возраста... Приступая к этим рассказам, я решил не делать особой разницы между этой работой и моей обычной, какую я веду для взрослых, т. е. я стал писать эти рассказы так, как я обычно писал мои рассказы, с той только разницей, что я поставил себе формальную задачу достичь в моей работе предельной ясности в языке, в композиции и в теме»<sup>58</sup>.

Рассказы М. Зощенко для детей — родные братья лучшим его рассказам для взрослых. Его опыт вполне подтвердил редакторские прогнозы Маршак: «...вещи, сделанные художником для детей, но сделанные в полную силу мастерства и вдохновения, не оказываются случайными в его литературном хозяйстве. Они связаны философскими и лирическими нитями со всем его творчеством»<sup>59</sup>. В детских рассказах М. Зощенко та же открытость морального вывода, та же прямота поучения, что и в «Вертере», в «Поминках», в «Огнях большого города», — прямота вывода, спасенная от назидательности богатством жизненных наблюдений, разнообразием интонаций, юмором. Ребят он обучает морали самой общеобязательной и простой: не надо лгать, не надо завидовать, не надо жадничать, но при этом не делает элементарной словесную ткань. В этом отличие поучительных рассказов М. Зощенко (так же, как, например, рассказов Б. Житкова и Л. Пантелеева) от пресных хрестоматийных поучений, отличие, на котором особенно настаивал Маршак. Он был убежден, что моральная проблема, как бы откровенно она ни ставилась, не убивает книгу. Напротив, в детской книге она может стать жизнью, нервом, увлекательностью. «Убивает детскую книгу не мораль, а только абстракция, схема,— говорил он.— Убивает резонерство, а вовсе не откровенность морального призыва. Если писатель делает моральный вывод с увлечением, со страстью, вывод привлекателен и для читателя. Мая-

ковский в стихотворении «Что такое хорошо и что такое плохо», Чуковский в «Мойдодыре» морализируют совершенно открыто, и это нисколько не отталкивает детей. Отвратительна та мораль, которая преподносится равнодушно, неискренне, «мораль в пользу бедных».

В рассказах М. Зощенко нравочения произносит не абстрактный, поставленный на ходули персонаж, ровным голосом провозглашающий прописные истины, а взволнованный пережитым, серьезный собеседник, доверчиво делящийся с читателем собственным, порою нерадостным опытом. Он рассказывает, например, ребятам, что когда-то, когда он учился в первом классе гимназии, учитель поставил ему в дневник единицу. Боясь показать дневник отцу, мальчик спрятал его. Но учитель выдал ему новый дневник, где в той же графе стояла та же единица. Мальчик снова спрятал дневник. Но это не спасло его: в новом дневнике единица воскресла... Кончается дело тем, что мальчик, пристыженный, сам признается отцу в своей проделке. Когда учитель приходит к родителям ученика жаловаться, отец уже знает все: с гордостью сообщает он учителю о правдивости сына.

«И я, лежа в своей постели, услышав эти слова, горько заплакал. И дал себе слово говорить всегда правду.

И я действительно так всегда и теперь поступаю.

Ах, это иногда бывает очень трудно, но зато у меня на сердце весело и спокойно»<sup>80</sup> — так кончается этот рассказ под названием «Не надо врать».

Действительна ли эта мораль? О да, конечно, потому что она естественно вытекает из всего рассказанного и потому, что она произнесена живым человеческим голосом, в котором звучат и грусть, и раскаянье, и насмешка над самим собой. Это голос человека скромного, делящегося с детьми трудной историей своей души, а не чванного ханжи, милостиво жалующего им на бедность очередное назидание от избытка собственной безупречности.

Язык детских рассказов Зощенко — ультрасовременный, вполне «зощенковский», но более строгий, чем в рассказах для взрослых, и особенно строгий в его книге о Ленине. Моральный вывод в «Рассказах о Ленине» изложен словами обычными, казалось бы, самыми стертыми: «Это великий человек! Но какой он скромный»<sup>81</sup>; или: «Это был сильный человек с железной волей»<sup>82</sup>. Однако звучат эти привычные слова по-новому, свежо

и весомо. Свежесть возвратилась к ним потому, что стоят они на фоне сбивчивой, простодушной, нарочито обывательской речи: «...оказывается, вместе с лисицей жить [барсуку] неинтересно... У бедняги барсука иной раз хвост наружу торчит. И, конечно, ему неприятно так жить. Это и зверь может кусить его за хвост. И дождь капает»<sup>63</sup> (рассказ «Охота», о Ленине и лисе). На фоне подобной разговорной нескладицы с особой значительностью звучат слова простые и строгие:

«Это был сильный человек с железной волей. И всем людям надо быть такими же, как он»<sup>64</sup>.

Они звучат так свежо, будто произнесены впервые.

Та крупность этического вывода, скрытого или открытого, наличие которого в детской книге Маршак считал обязательным, в «Рассказах о Ленине» торжествует полную свою победу. Оставаясь книгой о великом человеке, сборником рассказов строго документальных, книга эта представляет собой в то же время своего рода учебник морали. Рассказы называются «Графин», «Серенький козлик», «Как Ленин бросил курить», «Ленин и печник», «Охота», а могли бы называться: «Надо быть правдивым», «Надо быть храбрым», «Надо вырабатывать волю», «Надо быть справедливым» и все вместе: «надо быть таким, каким был Ленин».

«Я повысил свою квалификацию от того, что поработал для детей, — говорил М. Зощенко в 1940 году. — Я научился выражать свои мысли более сжато и более четко... Детская аудитория более современна и, стало быть, более народная, чем какая-либо другая аудитория». «Маленький читатель — это необычайно чувствительный прибор для литературных опытов. Во всяком случае, писателю, пишущему для народа, весьма полезно побывать в гостях у маленького читателя»<sup>65</sup>.

Писатель, прошедший школу литературы для детей, обучается тем самым овладевать литературной формой, пригодной для массового читателя, — вот почему Маршак считал эту школу обязательной и необходимой для каждого советского писателя.

Лучшее доказательство справедливости этой мысли — собственный писательский путь Маршака. Автор стихов для детей — «Пожара» и «Почты», «Мистера Твистера» и «Войны с Днепром», «Праздника леса» и «Считалки для лентяев», — Маршак с первого дня войны обратился к все-

народной аудитории. И стихи Маршака, призывающие к защите Родины, разоблачающие фашизм, оказались доступны миллионам — в армии и в тылу. Работа в детской литературе в самом деле оказалась для поэта высшей школой мастерства, обучившей его находить прозрачно-простую, иногда и плакатно-простую, доступную самому широкому кругу читателей форму для богатого, острого, боевого, современного содержания.

13 -

Редакторская работа Маршака — это не только одна из славных страниц истории советской литературы для детей. Нет, это страница из ненаписанной теории редакторского искусства, тем более существенная, что вся деятельность Маршака-редактора была направлена на создание книги, равно интересной для ребенка и взрослого, общезначительной, общеувлекательной, общенародной. Повести для школьников, выходявшие из редакционной лаборатории Маршака, — будь то повесть о гражданской войне, о полярной зимовке или о прошлом чукотского народа — всегда были достаточно богаты свежим познавательным материалом, чтобы всякий взрослый читатель мог почерпнуть из них для себя нечто новое. Недаром в воспоминаниях Л. Сейфуллиной об А. М. Горьком рассказывается, что Алексей Максимович однажды не спал всю ночь, читая Тэки Одулока. «...Я всю ночь не спал, зачитался, — сказал он. — Хорошая книжка «Жизнь Имтеургина Старшего». Очень интересная»<sup>68</sup>. Чтобы детская книжка не давала спать, чтобы она могла показаться интересной взрослому читателю, да еще такому, как Горький, в ней должна была быть новизна материала, правда мыслей и чувствований. Маршак стремился к тому, чтобы авторы детских книг не мельчили тему, за которую брались, не пригибали ее до уровня малообразованного или неопытного читателя, а поднимали читательское понимание на уровень серьезности темы, понимание всякого читателя, будь это двенадцатилетний ребенок или старик. Вот почему литературно-педагогический опыт Маршака должен быть полностью учтен и досконально изучен. Он необходим новому поколению советских редакторов — тем из них, кто осознал свою работу, как работу в искусстве.

Поиски общедоступности в изложении сложного материала осуществлялись Маршаком не только в работе над беллетристической книгой, но и над двумя другими излюбленными им типами книг: публицистических и научных.

«Рассказ о великом плане» М. Ильина — одна из первых книг в истории литературы для детей, в которой автор обратился к детям с открытой публицистической речью, и в то же время это первая книга о пятилетнем плане, проникшая в самые широкие круги читателей у нас и за рубежом. В ее открытой публицистичности и в ее дальнобойности было двойное новаторство. Она была прочтена детьми и взрослыми во всем мире; читатели впервые получали не разрозненные сведения о пятилетке и не перечень цифр и фактов, а некий философский и художественный синтез, выросший на материале пятилетнего плана.

«Вас хорошо знают все... — писал М. Ильину А. Фадеев, — знают дети и взрослые, знают люди большие и обыкновенные, знают по всей стране, знают по всему миру. Я лично видел это — и в такой огромной стране, как Китай... и в маленькой Чехословакии. Я постоянно сталкиваюсь с этим во время своих поездок — в беседах с библиотекарями, в записках из зала во время докладов-поездок по Украине, по Уралу, Сибири, центральным областям»<sup>67</sup>.

Стиль прозы М. Ильина — один из самых широкодоступных в советской прозе. Поиски же этого стиля, всё вмещающего, всем, от города до глухого угла, от Москвы до Нью-Йорка, понятного, происходили непосредственно за редакторским столом Маршака.

«Широкая литература для чтения, — писал в 1933 году Маршак, — возникает у нас из опытов, которые делаются сейчас ценою многих тяжелых затрат и усилий.

Нелегко было перевести литературу для детей с прописных истин и прописной морали... на путь больших проблем, открыть перед детьми ворота в жизнь взрослых, показать им не только цели, но и все трудности нашей работы, все опасности нашей борьбы.

Нелегко было перейти с привычного уютного шепотка на голос, внятный миллионам, с комнатного «задушевного слова» — на трансляцию, рассчитанную на самые глухие углы СССР»<sup>68</sup>.

С шепотка на голос, внятный миллионам, с комнатного слова на трансляцию... Книгой, более других

способствовавшей этому переходу, явился «Рассказ о великом плане» — и перевести стрелку помог автору редактор, Маршак.

Когда, в конце двадцатых годов, Ильин приступил к работе над «Рассказом», он не был уже в литературе новичком. Человек широко и разносторонне образованный (инженер-технолог, по специальности — химик), он, в числе других ученых и практиков, был «призван», «завербован» в детскую литературу Маршаком. В журнале «Новый Робинзон» М. Ильин из номера в номер вел химическую страничку «Фокусы Нового Робинзона». До книги о пятилетке им были написаны для ребят, интересующихся историей материальной культуры, несколько книг: «Солнце на столе» (о разных способах освещения), «Сто тысяч почему» (своего рода путешествие по комнате), «Черным по белому» (о письме и печати). Книги эти, как и все произведения М. Ильина, отличались безупречной достоверностью научного материала, чистотой и конкретностью языка, последовательностью изложения. Точность языка свидетельствовала о глубоком, не приблизительном, не поверхностном знании предмета. Книги были написаны толково, поэтично, ясно, и каждая последующая была лучше предыдущей. Однако та лапидарность стиля, которая заставляет каждую строку звучать громко, словно из радиорупора, создавать образ такой явственности, словно это кадр, показанный крупным планом на киноэкране, те естественные переходы напряженно работающей, эмоционально развивающейся мысли, которые с полной непреложностью ведут за собою читателя, — словом, те элементы широковещательного публицистического стиля, которые явились ценнейшим завоеванием М. Ильина, — были созданы в работе над «Рассказом о великом плане». Именно тут, в работе над этой книгой, автор научился конкретность, зримость изображения ставить на службу современной политической мысли.

О пятилетнем плане Ильин написал сначала другую вещь — «Цифры-картинки». За каждой цифрой плана он сумел увидеть живую реальность.

«Если удастся написать книгу, в которой конкретными, зримыми станут не только цифры, но и сами политические проблемы, — это будет книга на весь мир», — сказал ему Маршак. И книгой «на весь мир» оказался «Рассказ» М. Ильина о пятилетке.

Успех «Рассказа» — одной из первых книг, обратившихся к детям с открытой политической речью, — еще раз подтвердил любимую мысль ее редактора, мысль о близости, родственности двух форм в искусстве: книги для читателя-подростка и книги для массового читателя.

Главный герой «Рассказа о великом плане» (как, скажем, и «150 000 000» В. Маяковского) — обобщенный образ советского народа. Содержание книги — трудовой подвиг народа. Ее политический пафос — преимущество планового, социалистического хозяйства перед хаосом хозяйства капиталистического. Литературная задача, которую настойчиво выдвигал перед автором редактор, — конкретизация представлений, идей, будь то идея политическая, хозяйственно-экономическая или принцип устройства машины. И эта задача решена была автором блистательно: когда читаешь книгу, кажется, что такие понятия, как хаос, план, трудовой порыв, безработица, можно потрогать руками. Конкретность и образность авторского мышления сказываются уже в названиях глав: «Гора, которая будет съедена», «Рабочие руки и рабочие головы», «Пироги из угля и руды». Произнеся: «Мы природу переделываем для того, чтобы лучше было жить нам, людям», — автор сейчас же наполняет это общее «лучше» зрительно-конкретным содержанием: «Согнутые спины, напряженные мускулы, вздувшиеся на лбу жилы, этого больше не будет... Тяжелый лом и кирка уступают место пневматическому молоту, сжатому воздуху... Не легкие рабочих, а сильные вентиляторы будут глотать и высасывать из мастерской пыль, стружки, опилки»<sup>69</sup>.

Оформлена книга под стать ее замыслу: крупный шрифт, броские фотографии подчеркивают громогласность, конкретность ее стиля. Подчеркивают, но не могут соперничать с ним. Слово в этой книге создает образы более впечатляющие, чем те, которые созданы фотографией, хотя бы самой ясной и броской. Невозможно представить себе такого читателя — взрослого или ребенка, — который не увидел бы — именно не увидел — принцип устройства блюминга и его работу, прочитав такую страницу:

В одной ленинградской газете было недавно напечатано вот что:

«На заводах Югостали будет установлена печь «Блюминг» с невиданной в СССР производительностью».

Вот уж действительно пальцем в небо. Блюминг вовсе не печь, и не похож даже. И если у нас еще не все знают, что такое блюминг, так это оттого, что у нас мало машин, мало заводов. Но лет через пять не то что сотрудник газеты, любой школьник будет знать, что такое блюминг.

Так что же такое блюминг?

Это — не печь, а машина, которая из коротких стальных слитков делает длинные бруски — заготовки для рельсов и балок. Ведь в мартеновском цехе — там, где из чугуна делают сталь, — получают еще не рельсы и не балки, а короткие, толстые слитки. Эти слитки надо вытянуть.

А как это сделать?

Прокатать между валками, как лапшу под скалкой.

И вот это-то и делает прокатный стан — блюминг.

Вот блюминг на снимке. Он очень большой. Оттого он и называется не станок, а стан. Электрическая тележка везет к нему раскаленный пышущий жаром слиток. Добежала тележка до блюминга, опрокинула слиток на роликовую дорожку. Завертелись ролики, поехал слиток прямо в узкую дыру между валками блюминга. Проехал — и сплющился, вытянулся в длину. Повернулся на другой бок и поехал обратно — в машину.

Взад и вперед, взад и вперед, быстро перекидывает машина слиток, поворачивает его с боку на бок, вытягивает, обжимает со всех сторон.

В какие-нибудь две минуты похудел слиток, вытянулся как огненный змей. Был он длиной всего в полтора метра, а вытянулся чуть ли не в двадцать метров.

А наверху — на своем капитанском мостике — стоит машинист, управляет машиной. Какой он маленький! А ведь это он все делает! Это он играет горячим, раскаленным слитком, как фокусник мячом. И рук не обжигает. В две минуты пятнадцать раз перекидывает слиток туда и обратно. А слиток весом в несколько тонн.

Вот какие машины будут у нас на наших металлургических заводах <sup>70</sup>.

Автор и редактор добились того, что слово на этой странице работает не хуже, чем блюминг: сравнениями передаче принцип устройства машины; ритмом («взад и вперед, взад и вперед») — неустанность движения машины и величавое спокойствие человека, ею управляющего; игра со словом («не станок, а стан») подчеркивает огромность блюминга.

«Рассказ о великом плане» сообщает читателю множество сведений и, как книга подлинно художественная, сообщает их не в розницу, а связав, по словам Маршака, «самые различные геологические, географические, технические проблемы с нашим строительством», связав «в образах и ощущениях, как они связываются в жизни...»<sup>71</sup>. Книга эта была оглушительно нова не только содержанием своим, но и формой: первая вполне удавшаяся художественная публицистика для детей! Потому-то она так много дала не одним лишь читателям, но и желающим учиться литераторам.

«Самым значительным событием в литературной жизни того времени, — вспоминает К. Меркульева, — был для нас выход в свет «Рассказа о великом плане» М. Ильина. Мы почувствовали себя на голову выше и сильнее. Это была качественно новая форма научно-художественного произведения»<sup>72</sup>.

## 14

Характерно, что приведенные строки принадлежат К. Меркульевой — писательнице, много лет под руководством Маршака работавшей над созданием научно-художественных книг, автору увлекательного рассказа о такой, казалось бы, сухой материи, как палата мер и весов.

Научно-художественная книга — книга, пропагандирующая науку, рассказывающая о поражениях и победах человеческой мысли, — многими из своих литературных приемов родственна книге публицистической. Тут та же борьба за общедоступность и лапидарность формы при сложности содержания.

Маршак всегда был противником бесцветных компиляций, подсовывающих ребенку вместо борьбы идей и взглядов сухое изложение результатов этой великой борьбы, сдобренное «для вкуса» беллетристическими приправами. Он всегда был ярким противником не беллетристики, конечно, а искусственной беллетризации, поборником книги нового типа — научно-художественной, не нуждающейся в псевдобеллетристике, чтобы быть неотразимо-интересной. Добиться того, чтобы вместо вялых поверхностных компиляций, написанных бледным переводческим языком, недостоверных, как все компиляции, в библиотеке советского школьника появились книги,

сочетающие научность с художественностью, было его заветной мечтой. «Поэзия должна стать точной, как наука, а научная книга поэтической, как стихи», — говорил он в редакции. Он стремился к тому, чтобы научные истины читатель получал не от посредников и компиляторов, а непосредственно от тех, кто добывает их сам, — от ученых, ибо тот, кто сам трудится над добычей истины, неизбежно сохранит, излагая, запал, вдохновение, смысл и пафос своей работы, а стало быть, и ее поэзию. Читатель окажется не пассивным потребителем истины, а взволнованным свидетелем и деятельным участником ее добывания. Что может быть более полезно и более увлекательно! Попытки же строить популярные книжки так: наукообразная скука, перебиваемая, для развлечения приунывшего читателя, беллетристической интермедией — Маршак отвергал, как отвергал всегда и во всех областях литературы линию наименьшего сопротивления. Он звал к работе для детей самих ученых — химиков, биологов, геологов, историков, физиков — тех из них, кто не был глух к слову, кому можно было привить литературный вкус.

Интересным опытом в этом направлении явилась книга историка С. Я. Лурье «Письмо греческого мальчика». Речь в ней идет об одном из папирусов, найденном американским ученым в Египте, при раскопках города Оксириха. Американский ученый прислал находку в подарок советскому ученому. На глазах у читателей происходит расшифровка папируса. Поначалу автор полагал, что если он создает книгу для детей, да еще не какую-нибудь, а художественную, стало быть, он должен пытаться писать беллетристически, изобретая реплики, мысли, изображая настроения и позы героев. Беллетристика не удавалась, ибо для нее материала не было; оставались претензии на беллетристику. Редактор повел его по другому пути — по пути демонстрирования методов исследовательской работы. Сюжетом книги сделалось открытие истины, героиней — сама наука, на основе множества признаков определяющая и дату письма, и возраст писавшего, и возраст и профессию адресата; наука, во всех подробностях восстанавливающая быт людей, живших в Египте 1700 лет тому назад.

То, от чего Маршак отталкивался в работе с учеными, и то, к чему призывал, с совершенной отчетливостью изло-

жено им в одной из статей 1935 года. Эта маленькая статья—настоящий программный документ, своего рода манифест, объявленный накануне литературного наступления предводителем его — Маршаком. В этом документе запечатлены многие из основных мыслей Маршака, воплощаемых в ежедневной редакторской практике: мысль о том, что литература «детская» и «массовая»—родные сестры, что наука и искусство тоже должны породниться, что увлекательность детской книги — всякой, научной и ненаучной!— рождается не из каких-то специальных приемов занимательности, а из искренней увлеченности автора избранной темой, что научная книга для детей должна быть делом искусства.

«С незапамятных времен «детская» литература так же, как и ее сестра — литература «народная», была вне поля зрения людей, обладающих хорошим вкусом, вне суда и закона литературной критики.

Под пестрыми обложками дореволюционных книжек для детей и для «народа» можно было найти все что угодно: и безыменные слащавые стишки про ангелов и птичек, и бойко состряпанную смесь из чудес природы и фокусов со спичками, и даже — иной раз — повесть Н. В. Гоголя, на обложке которой фамилия автора была обозначена так: «В. М. Дорошевич».

Невежество, безграмотность, неумелое и беспомощное любительство, примитивный дидактизм—вот что прежде всего бросается в глаза, когда извлекаешь из архива роскошные томики сусально-«золотых библиотек» и невзрачные книжонки научно-популярных серий.

Мы предъявляем к нашей советской литературе для детей высокие требования — идеологические и художественные. В области научной детской книги у нас проделаны опыты, которые в общей литературе ставились до сих пор очень редко и случайно.

Создается новый литературный жанр — детская научно-художественная книга, и работают над этим новым жанром не присяжные посредники между наукой и литературой — компиляторы и популяризаторы, — а серьезные научные работники и писатели.

Это дает детской литературе право на интерес широких читательских кругов — без различия возраста.

Недавно американский рецензент, разбирая одну из советских научных книг для детей, сказал о ней следующее:

«Мы даже не представляли себе, что детям можно давать такой крепкий раствор науки».

Очевидно, рецензента больше всего удивило то, что в детской научно-популярной книге и в самом деле говорилось о науке. Ведь все так давно привыкли находить в книгах этого рода только гомеопатические дозы научных мыслей и фактов, растворенные в водянистых рассуждениях о пользе науки, о красоте и стройности мироздания, о «тайнах природы», о «чудесах науки и техники».

Этот слабый раствор мысли подслащали обыкновенно, как микстуру, сахарином так называемой занимательности. По-видимому, ремесленники научно-популярного цеха, изо дня в день поставлявшие публике тощие приложения к детским журналам и роскошные альбомы с факелом науки на переплете, мало верили в занимательность самой науки. Для того чтобы сделать свой предмет занимательным, они придумывали всевозможные аттракционы. Через каждые пять или шесть страниц читателям обычно предлагался отдых от науки в прохладном беллетристическом оазисе.

Правда, и беллетристика эта была под стать науке — тоже не настоящая. Нельзя же считать художественным образом какой-либо персонаж из задачника, например, того знаменитого пешехода, который вышел когда-то из города А и пошел навстречу пешеходу, вышедшему из города Б.

А между тем именно такие призрачные пешеходы шагали по страницам заурядной научно-популярной литературы для детей. Но здесь они выступали в роли старших братьев, показывающих младшим опыты по электричеству, или в роли просвещенных отцов из «Вселенной» Герштеккера, забавляющих Ваню и Машу ежевечерними беседами по географии.

Не перевелись такие книги и в наше время. Правда, они несколько подновились. Отцы-резонеры заменены в них ударниками-педагогами, а братья — любители опытов — вступили в комсомол и угощают друг друга научно-техническими докладами. Но, взглядевшись, вы сразу узнаете в этих бесплотных комсомольцах классических пешеходов из задачника. У тех и других — одна и та же

цель, одна и та же забота: обмануть читателя, подсунуть ему под беллетристическим соусом заплесневелый сухарь науки.

Когда-то вся эта кухня нужна была потому, что ребенка и подростка считали неспособным усвоить настоящую научную пищу — неподслащенную и неразбавленную. С ребенком не принято было говорить искренно, говорить серьезно. Автор сентиментальной и даже восторженной научно-популярной книжки нисколько не обязан был переживать всерьез те чувства, которые он высказывал ребенку. Все его сентименты были притворные, ханжеские, дидактические.

В наше время и в нашей стране отношение к читателю-ребенку и подростку иное.

Лукавая и фальшивая дидактика нам не к лицу. Мы уважаем науку и уважаем ребенка. Мы помним особенности детского возраста, но это обязывает нас не к упрощению, а к простоте, к последовательности и ясности мысли.

Конечно, ребенок требует от книги занимательности, но занимательность должна быть достигнута не посторонними средствами, не развлекательными интермедиями, а самой сущностью книги, ее темпераментом, ее идейным богатством.

А это возможно только тогда, когда автор сам увлечен научной проблемой, когда он имеет право свободно и уверенно, по-хозяйски, распоряжаться своим научным материалом.

Но и это еще не все. Автор, владеющий терминологией науки, должен уметь отказываться от терминов там, где возможно без них обойтись. Такое умение дается лишь тому, кого точность научных формулировок не отучила навсегда от живой речи.

Итак, воображение, темперамент, живая и свободная речь, богатый материал, идеологический и фактический, — вот условия, без которых невозможна хорошая научная книга для детей. Другими словами, она подчинена тем же законам, что и всякое произведение искусства. Ее можно и должно мерить меркой, приложимой ко всем видам художественной литературы, — т. е. степенью ее искренности, идейной высоты и литературного вкуса»<sup>73</sup>.

Книга, которую рекомендовал в этой статье читателю — ребенку и взрослому Маршак в качестве одного из образ-

чиков нового литературного жанра, это была проредактированная им книга молодого ленинградского физика М. Бронштейна «Солнечное вещество». Впоследствии М. Бронштейн написал еще две научно-художественные книги «Лучи Икс» — о Рентгене — и «Изобретатели радиотелеграфа». Написал он их вполне самостоятельно, уже почти без помощи редакции. Но над первой довелось много поработать Маршаку, и задачи, которые он поставил перед молодым автором, весьма характерны для его редакторских требований.

Маршак слышал о М. П. Бронштейне как о серьезном физике, обладающем в то же время способностью читать популярные лекции. Умение человека развивать свои мысли перед широкой аудиторией — важный признак! К тому же М. Бронштейн был уже тогда автором двух научно-популярных книжек, правда рассчитанных на читателя, более осведомленного в физике, чем двенадцатилетний ребенок. Редакция предложила М. Бронштейну попробовать свои силы в книге для детей. Он принес Маршаку набросок первых глав из книги по истории гелия. Набросок оказался неудачным. Маршак прочел его автору вслух, указывая на некоторую тяжеловесность слога, на неумение подготавливать переходы (логически переход от одной мысли к другой обоснован, эмоционально — нет), на неумение отказываться от специальных терминов или вводить их так, чтобы они становились понятными читателю из контекста. Автор попытался тут же, на месте, ввести некоторые объяснения, сделать нечто вроде примечаний. Но редактор остановил его.

— Не трогайте, — сказал он. — Тут дело не в дополнительных разъяснениях. История открытия гелия вам досконально известна, и вы очень толково изложили ее, всю подряд. Быть может, для лекции хронологической последовательности достаточно, а для художественной книги — мало. Вы начали излагать предмет без всякого художественного замысла. Можете ли вы сказать мне, чем история этого открытия отличается от истории других замечательных научных открытий? Припомните, что более всего поразило вас, когда вы впервые познакомились с этой историей?

— Пожалуй, — подумав, ответил автор, — то, что гелий ученые обнаружили сначала на солнце и только потом на земле.

Воображение редактора — воображение поэта! — принялось за работу. Сначала на солнце, а потом на земле. Это была крылатая мысль, мысль, уже сама по себе поэтическая, мысль, диктующая основу и построение книги. Весь материал со всеми подробностями легко и свободно подчиняется ей — и окрыляется ею. Через час на столе перед редактором и автором лежал новый план книги. Хронологическая последовательность разнообразных экспериментов, удачных и неудачных, производившихся учеными в разных странах, сохранялась. Но это уже не была простая последовательность, только последовательность экспериментов и умозаключений. В книге появился сюжет, драматический узел: вещество, найденное на солнце, надо было найти на земле. Перипетии поисков приобрели целеустремленность, а с нею должны были приобрести эмоциональный напор. Когда же автор принес редактору новый вариант, редактор, прочитав его, увидел еще одну мысль, заложенную в самом материале, которую необходимо было вывести на поверхность, сделать ощутимой, внятной.

— Знаете, о чем, в сущности, ваша книга? — сказал редактор. — О гелии? Да, конечно. О том, какая цепь крупных и мелких открытий привела к великому открытию... Но это еще не все. Смысл же сообщаемых вами фактов в том, что они подтверждают могущество коллективной человеческой мысли. Переписывая главы, вы должны помнить, что вы пишете не только о гелии, найденном на солнце, но и о другом солнечном веществе: о человеческом мозге, о великом содружестве ученых всего мира.

Для Маршака научная книга, которая дает всего лишь сведения, одни лишь сведения, хотя бы и точные, — это еще не настоящая детская и не общенародная книга. Он не мог начинать редактировать популярную книжку, пока ему не становилось ясно, на что подвигнет она волю читателя и каков ее философский обобщающий смысл.

Автор рассказывал потом, что в этот вечер он не шел по улице домой, а бежал. Он торопился к столу. Ему не терпелось засесть за переписывание глав. Сгоряча ему казалось, что теперь, после этого разговора, он напишет книгу в один час. Это чувство было ошибочным. Между замыслом и исполнением, как бы замысел ни был ясен автору, всегда лежит большой труд. Много еще понадоби-

лось труда, авторского и редакторского, над каждой страницей книги. Но автор был прав: обрела она жизнь именно в этом разговоре.

15

«Этот необыкновенный человек имеет надо мной и власть необыкновенную,— писал о Станиславском Качалов.— Он разбудил во мне художника, хоть маленького, но искреннего и убежденного художника, он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него не развернулись бы передо мной»<sup>74</sup>.

«...Редактор звонил, просил к нему к 9 вечера,— записал у себя в дневнике Борис Житков через несколько дней после знакомства с Маршаком.— Какой тут был разговор! Самый сакраментальный и для меня жизненно важный»<sup>75</sup>.

«Никогда после не случилось мне встречать такого редактора, как Маршак,— вспоминает И. Рахтанов.— Он влюблялся в вещи, над которыми работал, открывая то, что было заложено природой очень глубоко и о чем сам молодой автор часто не догадывался... Работа эта была медленной, нередко трудной, и по молодости, по нетерпению или неопытности не все выдерживали ее напор»<sup>75а</sup>.

«Наша беда заключается в том,— сказал в 1936 году на совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ писатель Б. Ивантер, редактировавший тогда журнал «Пионер»,— что московские редакторы почти всегда работали врозь, а в Ленинграде благодаря тому, что там работали Самуил Яковлевич Маршак, Корней Иванович Чуковский и Борис Степанович Житков, люди, накопившие большой жизненный и литературный опыт,— традиции создались более крепкие. Ведь С. Я. Маршак — это целый живой университет детской литературы. А мы этот университет посещали урывками, как слушатели, которые забегают на одну лекцию»<sup>75б</sup>.

«И вот я попал к Маршаку,— рассказывает Л. Пантелеев.— Сейчас мне не вспомнить, с чего началась выучка в этой школе, в которой не было внешней системы, но зато было то, о чем и сейчас, на пороге шестого десятка, вспоминаешь с нежностью и восторгом. ...Говоря коротко, С. Я. привил мне (насколько я сам поддавался такой при-

вивке) то, что называется хорошим вкусом. В этом, на мой взгляд, и состоит высший класс редакции — когда отношения между автором и редактором складываются так, что последний из редактора вырастает в Учителя»<sup>76</sup>.

Интересно рассказала об этом «высшем классе редакции» писательница Л. Будогоская. И метод работы Маршака с авторами, и самое его отношение к начинающим и к их рукописям — все с отчетливостью обрисовано в ее рассказе.

Первая рукопись Л. Будогоской никакого отношения к литературе для детей не имела. Это была повесть о трагической любви и трагической гибели. Л. Будогоская трудилась над ней долго — несколько лет — и долго не решалась предложить ее издательству.

«Каждый, кто пробует свои силы в искусстве, — пишет Л. Будогоская, — мечтает о встрече с крупным художником, который оценил бы его труд.

Эта встреча становится необходимой, решает судьбу»<sup>77</sup>.

Когда Л. Будогоская сочла наконец возможным попытаться напечатать свою рукопись, не сразу выпала на ее долю долгожданная встреча. В одном издательстве, ознакомившись с рукописью, сказали, что повесть гениальна, а через две недели печатать ее отказались и передали в другое издательство. В этом другом редактор нашел повесть «сырой, серой и никуда не годной». «Я осталась в тяжелом недоумении, — вспоминает Л. Будогоская. — В это время мой брат, студент Академии художеств, был на практике в Издательстве детской литературы. И брат мне сказал: «А я знаю писателя, который, если заметит в рукописи малейший проблеск, хотя бы две-три фразы настоящие, автора не бросит, начнет работать с ним. Это — Маршак»<sup>77</sup>.

Обратиться к Маршаку? Но Л. Будогоскую смущала занятость редактора, да ведь и повесть — не детская, как же она отнесет ее в детский отдел? Наконец, узнав от брата, что на днях Маршак уезжает в Петергоф, она решилась. Конечно, в отпуске человеку надлежит отдыхать, но, увлеченный работой, редактор отдыха не признавал. Окружающим это было известно. Молодая писательница поняла, что если рукопись окажется «стеснящей», Маршак не рассердится на нее за настойчивость. Она послала свою повесть ему.

«Таким образом рукопись, а с ней неотделимо и судьба моя оказались в руках Маршака, — вспоминает она. —

Маршак прочел рукопись быстро, через два дня после отъезда. И вызвал меня в Петергоф. Он встретил меня очень просто и весело. Стал говорить о моей рукописи. Перелистывая страницу за страницей, он останавливался на местах свежих и сильных и сравнивал с этим то, что он называл подражанием, фразой готовой, взятой из книг. Или же с фразой бледной, не точной.

Не так много было в моей рукописи фраз готовых, но я не могла их отличить от других. Наоборот, мне такие фразы казались удачными, и я к ним стремилась. Даже когда Самуил Яковлевич мне объяснил, чем они плохи, отличать их самостоятельно я была не в состоянии.

Но Самуил Яковлевич одной встречей не ограничился. Он разрешил мне приходить к нему домой, щедро уделял мне время. Систематически стал читать мне стихи. И разбирать прочитанное. Читал он хорошо. И говорил о стихах очень интересно. Познакомил меня с произведениями Маяковского, который прежде был для моего уха и сознания совершенно чужд.

Вскоре я, даже в стихах мне давно и хорошо известных, начала различать детали и интонации, которых никогда не замечала прежде.

Самуил Яковлевич стал знакомить меня с писателями, работающими для Детгиза, и с их рукописями. Говорил он о рукописях очень интересно. Обладая чутьем большого художника, он давал им настоящую оценку и всегда говорил о них горячо, радовался каждой удаче. Такие обсуждения заставляли и меня мыслить и чувствовать глубже, острее. И в результате этой воспитательной работы для меня наступила полная ясность относительно моей собственной рукописи. Да, вот только теперь я поняла, что мне говорил Самуил Яковлевич при первой встрече.

Однажды он сказал, что мало книг для детей, особенно мало книг для девочек. И мне захотелось написать такую книгу. Я даже сразу придумала название: «Повесть о рыжей девочке». И принялась за работу.

Однако написать книгу оказалось нелегко. Четыре месяца подряд я приносила Самуилу Яковлевичу наброски, главы, отрывки задуманной повести, и все это никуда не годилось. Но Самуил Яковлевич если хвалил, то хвалил так, что сразу себя почувствуешь счастливой. А бранил так, что никогда от него не уйдешь в отчаянии.

Уходишь с желанием добиться удачи во что бы то ни стало. Разбирая рукопись, он словно ставил вехи. И это помогало в дальнейшей работе.

Как бы ни был труден путь, но если ты ясно видишь вехи, если ощущаешь, какого направления держаться, то непременно придешь к цели. Так и случилось со мной. В моей повести вдруг что-то будто образовалось, утвердилось и дальше уже пошло легче. И я написала «Повесть о рыжей девочке»<sup>77</sup>.

Итак, первая повесть, с которой пришла к Маршаку Л. Будогоская, для детского издательства решительно не годилась. Но написана она была человеком талантливым, а мимо таланта Маршак не мог пройти равнодушно. Его тронули правдивость, серьезность, своеобразие повествования, попытки молодой писательницы ввести в литературу свежий, современный жизненный материал, запечатлеть пережитое. Повесть была во многом неумелой, говорила о неопытности автора, и Маршак начал воспитывать молодую писательницу, учить ее пониманию искусства. Л. Будогоская могла бы сказать о своей встрече с Маршаком словами Качалова о Станиславском: «... он показал мне такие артистические перспективы... какие никогда без него... не развернулись бы передо мной».

И сколько из литераторов могли бы повторить эти слова!

«Отличная атмосфера строгой взыскательности и доброжелательности, ответственности и вместе с тем радости труда царила всегда там,— вспоминает Ю. Герман,— где советовал, читал вслух, ссорился, требовал, настаивал и уговаривал С. Я. Маршак»<sup>78</sup>.

Каждый человек, появившийся в редакции, был для Маршака любопытнейшей загадкой, ребусом, который предстояло решить: а что у этого автора за душой? к чему его тянет? что он любит? что он по-настоящему знает? есть ли у него дар? и каков этот дар? и к какой работе в литературе с наибольшей пользой для читателя можно его приспособить?

Каждая книга, предложенная кем-либо из авторов или затеваемая в редакции, была в глазах Маршака не только книгой, которая должна быть интересна и полезна читателю, но и экспериментом, бесконечно увлекающим его самого. Общая формула, выдвинутая партией: советская книга для детей должна воспитывать молодое

поколение в коммунистическом духе — подлежала практической, конкретной расшифровке, и множество экспериментов поставлено было Маршаком-редактором для выяснения тех приемов и методов, какие могли привести к созданию детской литературы, достойной своего назначения.

Занимательность? Да, конечно. Советская книга для детей должна быть захватывающе интересной. Но из чего должна рождаться ее «интересность»? Из самого существа дела, будь то события жизни, науки или техники, отвечал Маршак, из существа дела, а не из привнесенной извне специфической полубульварщины. «Когда детские писатели перестанут, — говорил он, — излагать принципиальное содержание своих повестей в виде сухих и пресных протоколов, тогда им не понадобится больше подсыпать в книгу для вкуса... пинкертоновского перца»<sup>78</sup>. И в самом деле, странно было бы подсыпать что-нибудь «для интересу» в такие безусловно интересные книги, как, скажем, «На краю света» С. Безбородова, «Горы и люди» М. Ильина, «Осада дворца» В. Каверина или «Охота на царя» Л. Савельева. Книги эти, богатые познавательным материалом — психологическим, историческим, научным, политическим, — так увлекают судьбами людей, путями решения политических, хозяйственных или научных проблем, что в каком-нибудь там орлином клетоте, реве голодного зверя или других заемных трюках приключенческого чтива попросту не нуждаются. С. Безбородов, в повести, в беллетристическом произведении, сумел рассказать о работе метеоролога, о задачах и целях метеорологической службы, о климате Земли Франца-Иосифа, об истории ее открытия не менее увлекательно, чем об охоте на медведя и о разоблачении вредителей; его книга, настоящая беллетристика, рисующая характеры людей, столь богата в то же время научным познавательным материалом, что ее пожелал рекомендовать читателю исследователь Арктики, академик Ю. Визе.

Воспитательный смысл? Да, книга, не имеющая воспитательного значения, — неполноценная советская книга. Как именно следует добиваться того, чтобы моральный, а иногда и политический вывод вытекали из повести с тою естественностью, с какой они вытекают из событий жизни? Ответом служили повести Л. Будогоской, Г. Белых, Дойвбера Левина, повести и рассказы Б. Житкова, Л. Пантелеева, М. Зощенко, В. Каверина, Ю. Германа.

А какой должна быть современная советская сказка для маленьких? Что должно быть вложено в нее, чтобы, оставаясь причудливой, прихотливой, она не теряла жизненной достоверности, как никогда не теряет ее настоящая народная сказка? А какие произведения эпоса, народной поэзии нужно отобрать для детей и в каком виде издавать их? А какими объяснениями надлежит снабжать тексты классических произведений, какая форма должна быть придана литературоведческому аппарату, чтобы статьи и примечания подростку хотелось прочесть, а не пропустить мимо ушей? Чтобы, получая наследство, читатель получал и ключ к наследству? Этими и множеством подобных вопросов, решаемых в ежедневных теоретических спорах и практической деятельности, жил маленький редакционный коллектив, созданный Маршаком, жил и вовлекал в свою интенсивную жизнь более широкие круги—круги писателей. В возбужденной и возбуждающей атмосфере споров и поисков, в атмосфере редакторского живого интереса к работе каждого писателя, среди постоянных дискуссий о том, какой вывод для дальнейшего развития литературы можно извлечь из удач или из провала — развивались, росли, крепились писательские дарования, в том числе и дарование Маршака-поэта, многому научившегося у Маршака-редактора и авторского коллектива.

## 16

Однако, несмотря на обилие несомненных удач и на большое количество учеников и приверженцев, работа литературной лаборатории, созданной Маршаком, протекала в обстановке, весьма далекой от идиллии. Причин к этому было несколько.

Серьезные трудности возникали именно от того, что редакция была творческой лабораторией и школой, местом опытов и местом обучения. Работать иногда по полтора года над одной книгой, терпеливо растить людей, развивая в них вкус, расширяя их познания, быть одновременно и редакцией и вузом, работать с людьми, в большинстве своем совершающими в литературе лишь первые свои шаги, быть и редактором и учителем в условиях большого сложного производства, с обязательными производственными планами и сроками сдачи — это значит

либо срывать сроки, либо во что бы то ни стало выполнять их, но ценою постоянного аврала, многолетнего напряжения, ночного труда.

Лаборатория Маршака, как правило, производственный план выполняла, считая это делом своего долга, своей общественной чести, но сколько раз из маленькой комнаты в Доме книги или из кабинета Маршака, на углу Литейного и улицы Пестеля, люди, пришедшие туда днем, уходили только с первым утренним звоном трамваев! И это бы еще полбеды. Настоящая беда была в том, что постоянный, многолетний аврал не только физически изнурял коллектив, но и с неизбежностью приводил к искажению того самого редакторского метода, который был выработан Маршаком.

«Спешная работа — непобедимое препятствие для переживания, а следовательно и для творчества и искусства»<sup>80</sup>, — говорил Станиславский. «Писатель должен много писать, но не должен спешить»<sup>81</sup>, — говорил Чехов... Случалось, что молодой автор и понял бы, что от него требуют, и оказался бы в силах заново «пережить» и по-другому воплотить свои наблюдения, мысли, чувства, — да ожидать, пока все это совершится, у редакции не было времени. Скажем, автору требуется на попытки, удачи и неудачи, на обучение и рост — полгода, а срок сдачи рукописи — следующий понедельник. Сдать книгу в сыром, недоработанном виде? Этого взыскательный мастер допустить не мог. И случалось, что Маршак, нарушая собственные же редакторские принципы, начинал работать не с автором, а вместо автора. Книжка выигрывала: к ней прикасалась рука мастера, но писатель проигрывал...

Говоря о раннем периоде своей режиссерской деятельности, Станиславский рассказывает, что молодость и неопытность актеров, вместе с необходимостью выпустить спектакль в определенный — и при том короткий — срок, вырабатывали в нем «режиссерский деспотизм»<sup>82</sup>, вынуждали его «творить за всех»<sup>82</sup>, прибегая к «показу» ролей, — «показу», который ускоряет создание роли и приближает срок сдачи спектакля, но тормозит самостоятельное развитие индивидуального таланта актера. В ту же печальную необходимость — необходимость «творить за всех» — бывал иногда поставлен и Маршак.

Второй бедой, и бедой гораздо более серьезной, было тогдашнее состояние критики детской литературы. И сей-

час критика отстает; тридцать же лет тому назад ее отставание, в особенности на участке литературы для детей, было разительным. В лаборатории Маршака ставились опыты, от результатов которых во многом зависело дальнейшее развитие детской и массовой литературы, а добытые результаты подвергались ложному толкованию или проходили незамеченными.

«Критика селекционирует литературу,— писал Маршак в статье 1933 года,— она настаивает на одних видах и сметает с пути другие.

Но для того, чтобы заниматься селекцией, чтобы создавать новые и жизнеспособные виды, нужно владеть искусством принципиального и бережного отбора.

Мы создаем совсем новую литературу, мы предпринимаем труднейший художественный и воспитательный опыт, возможный только в стране, которая строится заново.

Пусть же рядом с нами заново создается и критика детской литературы»<sup>83</sup>.

Она и создавалась—но с какою медленностью овладевала она искусством «принципиального и бережного отбора», искусством «селекции»! Ценою каких недоразумений и срывов! Как часто бездушную схему, унылую дидактику, а то и спекуляцию на злободневности принимала она за художественное достижение! Как часто под ее обстрел попадали писатели, с наибольшей сердечностью и умением воплощавшие современную тему, писатели, наделенные самобытным художественным даром!

Достаточно сказать, что «Рассказ о великом плане»— блестящий результат литературного опыта, подлежащий разъяснению и пропагандированию, долгое время оставался почти незамеченным; заметив, критика отозвалась о «Рассказе» как о книге «интеллигента»— и только.

Один из основоположников советской литературы для детей, Б. Житков получал от критики выговоры за то, что в рассказе «Пудя» употребляется слово «дурак», а из рассказа «Обезьянка», рассказа про веселые проказы обезьянки, подаренной одним мальчиком другому, нельзя извлечь ни природоведческих, ни социологических сведений. О творчестве Б. Житкова, о насыщенности его произведений острым, социально-значительным материалом, об их психологической глубине, о том, как тонко и точно знает Житков язык трудового народа, о непревзойденном

умении Житкова преподносить детям технические познания пишутся теперь исследования, статьи, диссертации. Писатель К. Чуковский с первых рассказов признал Б. Житкова сложившимся мастером «с огромными языковыми ресурсами»<sup>84</sup>, писатель С. Маршак в докладе на съезде писателей назвал его рассказы почти классическими<sup>85</sup>. Читатели полюбили его с первых книг. Но не таково было мнение критики.

Один из рецензентов сообщил в печати, что язык у Житкова «в лучшем случае «суконный», точнее сказать — «безобразный»<sup>86</sup>; другой — что пишет Житков «с развязностью, равной... невежеству»<sup>87</sup> и что «лексикон», у него «убогий»<sup>88</sup>; третий — что для произведений Житкова характерны псевдонародные обороты.

О Житкове, участнике революции 1905 года, давшем в своих произведениях сатирические портреты царских чинов, городских, офицеров, с любовною точностью изобразившем матросов, подпольщиков, плотников, портовых ребятишек, рецензенты писали, что ему вообще свойственна «нечеткость социальных характеристик»<sup>89</sup>.

Нелегко был поначалу путь и другого крупного советского прозаика — Л. Пантелеева. Он тоже выслушивал от рецензентов выговоры за то, что белый генерал в повести «Пакет» обходится с пленным буденновцем не с полной учтивостью — огромный же воспитательный смысл повести проходил мимо педагогов и рецензентов. Теперь, через тридцать лет, исследователи заявляют, что образ Трофимова, буденновского бойца, простодушного, смелого, скромного, преданного революции и не сознающего собственной доблести, — это предок Василия Теркина в советской литературе; что прелесть повести — в сочетании героики с юмором; что язык Пантелеева — сильнейшее оружие в арсенале его мастерства. Тогда же критика возмущалась языком его прозы, а юмор в повествовании о героических подвигах объявлялся неуместностью, чуть ли не неприличием.

И в печати, и на библиотечных конференциях педагоги — а порою и педагоги — выступали против всякого художественного вымысла, против народной сказки, волшебной и бытовой, якобы наносящей ущерб материалистическому мировоззрению, а комиссия по детской книге при Государственном ученом совете (ГУС), на утверждение которой издательство обязано было посылать редак-

ционные планы, систематически вычеркивала задуманные редакцией веселые книжки для маленьких на том основании, что песенки, дразнилки, считалки, игры лишены познавательного и воспитательного смысла.

Характерный эпизод разыгрался зимою 1929 года. «Литературная газета» поместила фельетон под шапкой «Против халтуры в детской литературе!», с издевательским подзаголовком «Куда нос его ведет?»<sup>90</sup>. Халтурой объявлена была редакторская деятельность С. Маршака и его переводы; шельмованию подвергались сказки К. Чуковского и переводы английских народных песенок, мастерски исполненные С. Маршаком. Рядом воспроизведен был рисунок известного художника, талантливого иллюстратора детских книг В. Конашевича с такою подписью: «Текст—бесмыслица, но особенно плох рисунок».

Авторитет Маршака-поэта и Маршака-редактора стоял в то время уже так высоко, что фельетон вызвал среди литераторов целую бурю. Советская общественность выступила на защиту поэта-редактора. В одном из ближайших номеров «Литературная газета» вынуждена была поместить письмо, подписанное К. Фединым, М. Слонимским, Ю. Тыняновым, Н. Тихоновым, В. Кавериним и многими другими. «Все обвинения, выставленные в этой статье против детского отдела ГИЗа... — утверждали авторы письма, — обвинения... в халтурном подходе — л ж и в ы. Это знает всякий, кому приходилось сталкиваться с работой детского отдела... Пора положить конец выступлениям вредителей детской книги, тормозящим плодотворную работу»<sup>91</sup>.

Прислала свой протест и детская секция Союза писателей, протест, подписанный В. Бианки, Б. Житковым, Л. Пантелеевым, Г. Белых, Е. Шварцем, Е. Данько, Д. Хармсом, Ю. Владимировым, А. Введенским, Н. Заболоцким, И. Рахтановым, Т. Богданович и другими. «Все, когда-либо работавшие с Маршаком, — писали авторы этого документа, — знают, что трудно найти редактора, более тщательно, бережно и внимательно относящегося к автору и его произведению. По нашему мнению, статья «Халтура в детской литературе» поддерживает реакционные тенденции в детской литературе. Тенденции эти сводятся к желанию во что бы то ни стало уклониться от высоких требований, предъявляемых в настоящее время к детскому писателю»<sup>91</sup>.

Однако полученным отпором редакция газеты смущена не была. Рядом с протестами был помещен новый фельетон того же автора, в котором народные детские песенки, тщательно отобранные и мастерски переведенные С. Маршаком, были названы «идеологически вредной дребеденью»<sup>92</sup> и в поддержку фельетонисту помещена статья председателя комиссии по детской книге под названием «С ребенком надо говорить всерьез»<sup>93</sup>. Статья призывала энергично бороться с направлением писателей, группирующихся вокруг детского отдела ГИЗа в Ленинграде. «Тенденция позабавить ребенка» объявлена была в этой статье вредной; попытки преподнести серьезные проблемы увлекательно, весело, живо объявлены недоверием и неуважением к теме. «...Борьба предстоит большая, — предвещала председательница комиссии. — Библиотеки протестуют, бракуют эти произведения, педагогическая критика в печати высказывается четко, а товарищи ленинградцы в ответ пачками издают и переиздают бракованную литературу»<sup>93</sup>.

После таких предупреждений «товарищи ленинградцы», разумеется, недолго бы еще имели возможность «издавать и переиздавать бракованную литературу», если бы кроме авторов детских книг у них не было могучей защиты, по мере необходимости грозно переходящей в наступление.

Имя этой постоянной и надежной защиты было: Максим Горький.

## 17

Протест ленинградских писателей показался Горькому недостаточным. Он счел необходимым выступить сам, и не только «Против лжи и клеветы»<sup>94</sup>, но и против вульгарно-социологических установок, содержащихся в статье председателя комиссии, и выступить не один раз, а два раза, и притом не в «Литературной газете», а на страницах «Правды», тем самым подняв вопрос об издании детских книг — и, в частности, о работе Маршака — на высоту дела государственной важности. Обе статьи эти известны сейчас каждому литератору, педагогу, библиотекарю, студенту. Одна из них называется «Человек, уши которого заткнуты ватой»; вторая — «О безответственных людях и о детской книге наших дней».

Фельетониста Горький полемики не удостоил, он только подчеркнул его невежество, сказав, что нельзя позволять людям безграмотным «травить талантливых Маршаков»<sup>95</sup>. Он занялся опровержением статьи председателя комиссии, хорошо зная, что вульгарно-социологические заблуждения разделяют вместе с «титулованным бюрократором»<sup>96</sup> многие критики, педагоги, библиотекари. Он внес полную ясность в вопросы, из-за которых неизбежно вспыхивали споры вокруг каждой книги, отличающейся своеобразием замысла и языка, и прежде всего вокруг всякой сказки и всякой игры. Пугались критики-вульгаризаторы не только игры и сказки самих по себе, но даже элементов игры, сказочности, художественного вымысла, причуды, которые, естественно, вносили подлинники художники во всякую книгу, о чем бы ни шла в ней речь. Главный удар статьи Горького направлен был против утверждения, что «тенденция позабавить ребенка... есть не что иное, как недоверие к теме, неуважение к ребенку, с которым не хотят говорить серьезно о серьезных вещах»<sup>95</sup>.

«Утверждаю, что фраза эта — малограмотна», — писал Горький. И дальше: «Не верю, чтоб Наркомпрос отрицал эту тенденцию. Ребенок до десятилетнего возраста требует забав, и требование его биологически закономерно. Он хочет играть, он играет всем и познает окружающий его мир прежде всего и легче всего в игре, игрой. Он играет и словом и в слове. Именно на игре словом ребенок учится тонкостям родного языка, усваивает музыку его и то, что филологи называют «духом языка»...» «...Не один Пушкин учился русскому языку по песенкам и сказкам своей няньки... многие дети, впоследствии творцы русского литературного языка, постигали красоту, силу, ясность и точность его именно на забавных прибаутках, поговорках, загадках у нянек, солдаток, кучеров, пастухов»<sup>95</sup>.

Через два месяца Горький снова вернулся к той же дискуссии, и снова по поводу «маршаковского эпизода» высказал ряд мыслей первостепенной важности — о культурной работе в нашей стране и о литературе.

«Затрачивая огромное количество своей энергии, — писал Горький, — на работу в области хозяйственной, быстро развивая индустрию и промышленность, рабочий класс не выдвигает из своей среды достаточного количества сил на фронт культурной работы. И не только «не выдвигает»

гает», а как будто вообще не очень внимательно относится к борьбе на этом фронте.

В качестве примера такого недостатка внимания можно привести шум, недавно поднятый на страницах «Литературной газеты». Шум этот был поднят против людей, которые, работая в детском отделе ГИЗа, сумели выпустить ряд весьма талантливо сделанных книг для детей»<sup>86</sup>. И Горький снова обрушивался на формулу, поразившую его своим невежеством: «Тенденция позабавить ребенка — неуважение к ребенку».

«Говорить детям суконным языком проповеди, — писал Горький, — это значит вызвать в них скуку и внутреннее отталкивание от самой темы проповеди, — как это утверждается опытом семьи, школы и «детской» литературы дореволюционного времени»<sup>86</sup>.

С резонерством, с суконным проповедничеством повседневно боролся в детской литературе Маршак, и Горький знал это. Какая бы политическая проблема ни ставилась в книге, выпускаемой Маршаком из редакторской лаборатории, какой бы поучительный вывод ни следовал из повести, рассказа, стихотворения или публицистики — это был вывод, если воспользоваться выражением Белинского «осердеченный»<sup>87</sup>, поэтический — шла ли речь о поисках и об обжиге глины, как в книге Е. Данько «Китайский секрет», или о том, что стыдно бить фонари, как в «Повести о фонаре» Л. Будогоской. Литературно-педагогический опыт, производившийся в Ленинграде Маршаком, вызывал интерес и симпатию Алексея Максимовича, он вглядывался в работу маленькой лаборатории с такой же пристальностью, с какой следил в ту пору за каждым обещающим начинанием молодой советской культуры, с неменьшей радостью, тревогой, готовностью помочь, чем вглядывался он, например, — если говорить о педагогике — в эксперимент А. С. Макаренко, совершившийся на Украине приблизительно в те же годы. Вглядывался с постоянной готовностью разъяснять значение этого опыта, защищать, приходил на помощь. Следы этого пристального внимания и этой благородной готовности видны во всех — решительно во всех! — выступлениях Горького по детской литературе; и в тех, в которых он прямо называет имя Маршака, и в тех, где это имя не упомянуто.

«Я был на выставке детской книги, — говорил М. Горький в 1931 году, беседуя с молодыми ударниками. — Бед»

ное дело! Это дело ниже наших способностей, ниже требований, которые предъявляются сейчас к книге... Это отчасти потому, что у нас нет достаточно ясной и широкой критики детской литературы, и потому, что критика стесняет в данной области воображение писателя, не понимая, насколько важно развитие воображения детей и правильная организация процесса этого развития.

Счастливых исключений в массе детской литературы можно насчитать немного, например, книжки ленинградцев — Маршака и других — и прекрасную книгу Иллина о пятилетке»<sup>98</sup>.

Выступление Горького по детской литературе, состоявшееся в 1933 году, — статья «Литературу — детям» — начинается со ссылки на статью Маршака под заглавием почти совпадающим: «Литература — детям!». Беглого взгляда на обе статьи достаточно, чтобы убедиться, что близки они друг другу не только названиями. В следующей горьковской статье того же года — «О темах» — имя Маршака не упомянуто, но зато заметна полная осведомленность Алексея Максимовича в планах и замыслах маршаковской редакции: тут (как и в предыдущей статье) им упомянуты книги, либо уже выпущенные этой редакцией (как, например, «Фабрика точности» К. Меркульевой), либо задуманные ею и обозначенные, в качестве заявок, в ее планах; например: «Как человек стал великаном» — замысел и заявка М. Ильина; «Для чего — ничего» — заявка А. Шальникова; книга о роли лягушки в науке, над которой по просьбе и с помощью Маршака трудился в то время биолог Г. Франк. Не упомянуто имя Маршака и в первой — по времени! — из основополагающих статей Горького по детской литературе, в статье 1928 года «Еще о грамотности». А между тем статья эта имела самое прямое отношение к работе Маршака-поэта и Маршака-редактора и к тому столкновению между редакцией и комиссией по детской книге при ГУСе, которое произошло через год. Высмеяв один пошлейший рассказ для детей, одобренный, по словам автора, ГУСом, Алексей Максимович писал: «...боюсь, что автор не погрешил против истины и что комиссия по детской книге при Государственном ученом совете действительно «одобрила» рассказ. Из поданного ленинградским отделом этого Совета заявления в коллегию Наркомпроса явствует, что в комиссии этой сидят люди, суждения которых о литературе совершенно не

обоснованны и безответственны, а огонь, воду люди эти считают «абстрактными понятиями»<sup>99</sup>.

За последними строчками и скрывается тот вполне реальный повод, который вызвал статью Горького. «Огонь» и «вода», объявленные комиссией понятиями абстрактными, это — герои сказки С. Маршака «Пожар». В книжке этой совершаются такие, с точки зрения комиссии, недопустимые в стихах для детей события: «вода» преследует «огонь», а пожарный Кузьма и «огонь» — о ужас! о сказка! о вымысел! — разговаривают друг с другом. Да, да, пламя разговаривает по-человечьи, хотя на самом деле, как известно, огонь говорить не умеет.

Вот уж бревна почернели...  
Злой огонь шипит из щели:  
«Пощади меня, Кузьма,  
Я не буду жечь дома.  
— «Замолчи, огонь коварный!»  
Говорит ему пожарный:  
«Покажу тебе Кузьму!  
Посажу тебя в тюрьму!  
Оставайся только в печке,  
Только в лампе и на свечке!»<sup>100</sup>

Комиссии было достоверно известно, что вода, как предмет неодушевленный, гнаться за огнем не может; что огонь, как предмет неодушевленный, не владеет речью и уже по одному этому лишен возможности просить у Кузьмы пощады. Да и станет ли разумное существо, советский пожарный, разговаривать с каким-то там неодушевленным огнем? Ведь на самом-то деле так не бывает! Допустимо ли вбивать в головы детям такую небывальщину, как охота воды за пламенем, как беседа человека с огнем? Не вырастут ли из детей на этой почве идеалисты с глубоко искаженными представлениями о реальном мире? Уловив в стихотворении Маршака элементы сказки и не сумев уловить, как это часто случалось с тогдашней критикой, ни воспитательного значения стихов, славящих самоотверженный труд, ни той удивительной энергии, стиля, действенности стиха, какой позавидовал бы всякий поэт, комиссия попыталась книгу забраковать. И это был случай не первый и не единственный: комиссия настораживалась всякий раз, когда встречала в детской книге пищу для воображения, богатство фантазии, поэтическую прихоть, вымысел, будь то народные песенки, «Муха-

Цокотуха» К. Чуковского или стихотворение-игра Д. Хармса.

«Мне кажется, что представление о художественности для комиссии — неясно, — писал Горький. — Меня убеждает в этом факт, что комиссия бракует некоторые книги на том основании, что видит в них «вымысел»... «Художественность» без «вымысла» — невозможна, не существует. И, если комиссия по детской книге хочет, чтобы в новой России выросли действительно новые художники, новые творцы культуры, — она не должна отрицать «вымыслы», убивать в детях фантазию, ибо люди уже научились претворять свои фантазии — «вымыслы» в действительность и было бы преступно стремиться погасить в детях это свойство человека — творческое свойство»<sup>101</sup>.

Горький не ограничивался поддержкой в печати общей литературной линии Маршака, как одного из передовых деятелей советской литературы; он пропагандировал также книги, выходявшие из редакторской лаборатории Маршака. Радостно встретил он первую большую современную повесть, выпущенную в 1926 году детским отделом ленинградского Гиза — «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева. Он писал о ней своим друзьям — А. С. Макаренку, С. Н. Сергееву-Ценскому, детям, выступал с ее оценкой в печати. Он увидел в ней то, чем она и явилась в действительности, — не только талантливую повесть для юношества, но и живое подтверждение своей мысли: к литературному творчеству в Советской России приходят новые, выдвинутые революционной эпохой люди и смело приносят с собой свежий жизненный материал. «Значение этой книги не может быть преувеличено, — писал Горький в статье «Заметки читателя», — и она еще раз говорит о том, что в России существуют условия, создающие действительно новых людей»<sup>102</sup>. «Для меня эта книга — праздник, — писал он воспитанникам А. С. Макаренку, — она подтверждает мою веру в человека»<sup>103</sup>. «Мне кажется, что один из «шкидцев», Леонид Пантелеев, — парень талантливый, — писал он С. Н. Сергееву-Ценскому. — Ему сейчас 20 лет, он очень скромн, серьезен, довольно хорошо знает русскую литературу, упорно учится. «Пинкертоновщина» ему чужда»<sup>104</sup>.

В судьбу Л. Пантелеева (в действительности Алексея, а не Леонида), литературную и личную, Горький вмешивался неоднократно. В частности, когда пантелеевская

повесть «Часы», выпущенная впервые ленинградским детским отделом ГИЗа, через несколько лет подготавливалась к печати в другом издательстве и там нашелся редактор, который собственной рукой переписал эту повесть (ему не понравился язык Пантелеева, и он решил заменить его своим), — Горький добился не только восстановления прежнего текста, но и увольнения редактора.

Как к долгожданному подарку, отнесся Горький и к другой книге, выпущенной ленинградской редакцией, — одной из первых в истории детской литературы публицистических книг для детей, «Рассказу о великом плане». «Читал и смеялся от радости»<sup>105</sup>, — сказал он о ней автору.

Американское издание следующей книги М. Ильина, «Горы и люди», редактором которой тоже был Маршак, вышло с предисловием Горького.

Когда в 1933 году журнал «Литературный современник» — журнал для взрослых — отдал, по инициативе Маршака, детской литературе один из своих номеров и напечатал на своих страницах повести, рассказы, стихи, подготовившиеся в то время к печати ленинградским детским отделом, Горький немедленно отозвался на этот почин в «Беседе с молодыми». «Горячо приветствую редколлегию «Литературного современника» за то, что она дала в 12 книге ряд очень хороших рассказов о детях»<sup>106</sup>. Эти «рассказы о детях» были: «Санитарки» Л. Будогоской, «Шурка Грачев» И. Шорина, «Зима — лето — попугай» Ольги Берггольд, «Люди в снегу» Тэки Одулока и др.

Известны письма Горького из Италии, в которых он с похвалой отзывается о книгах «ленинградцев»: С. Маршака, В. Бианки, Б. Житкова, Н. Тихонова. Когда Е. Данько послала однажды Алексею Максимовичу свою книгу для взрослых — историю завода им. Ломоносова, он сделал ей несколько серьезных критических замечаний (книга ему не понравилась) и поставил в пример ее собственную детскую книжку: «Книжка для детей Вами написана очень хорошо, так же следует написать и эту»<sup>107</sup>. Детская же книжка Е. Данько — это «Китайский секрет», подготовленная к печати ленинградским детским отделом.

Известно, что в течение многих лет Горький редактировал альманахи. За все время существования этих альманахов, предназначенных взрослому читателю, удостоены чести быть напечатанными в нем оказались всего две детские вещи, и обе из тех, которые редактировал Маршак:

«Лошадь» И. Шорина и «Солнечное вещество» М. Бронштейна. В том же выпуске альманаха была напечатана и статья С. Маршака «Дети отвечают Горькому», представляющая собой выводы из переписки Горького с детьми; выводы, которые, по мысли автора, должны были лечь в основу редакторской деятельности только что организованного Детгиза. Быть может, то обстоятельство, что все отклики детей, все сотни и тысячи детских писем, присланные Горькому в ответ на его вопрос, какие книги они хотели бы прочитать, Горький переправил Маршаку — это самый разительный факт изо всех фактов, характеризующих полноту доверия, питаемого Горьким к руководителю ленинградской редакции. На тех же столах, за которыми с утра допоздна редакторы ленинградского детского отдела обычно читали рукописи, ночами они читали и сортировали письма детей к Горькому. Большие, крупно разграфленные листы бумаги разостланы были на столах; в соответствующие графы помощники Маршака вносили сведения о возрасте пишущего, о его пристрастиях, вкусах, просьбах и тут же, с соблюдением орфографии подлинника, приводили обширные цитаты.

Чем же оно было вызвано — это полное и неколебимое доверие, это пристальное внимание к теоретическим высказываниям Маршака и к книгам, которые выпускала возглавляемая им мастерская? Только ли тем, как полагали иные, что Маршак в отрочестве был воспитанником Алексея Максимовича, что, как известно, М. Горький один из первых заметил дарование Маршака-гимназиста и поселил его в Ялте в своей семье? Конечно, и этим. Но Горький был человек прежде всего принципиальный, и, разумеется, поддержка, которую он постоянно оказывал редакторской работе Маршака, поддержка книг, рожденных в маршаковской лаборатории, интерес к литераторам, выдвинутым и воспитанным Маршаком, вызывалась не тем, что Горький был с Маршаком дружен. Работа Маршака с начинающими, упорная, повседневная готовность учить и растить литературную молодежь была по душе всесоюзному опекуну «литературных младенцев». Но мало этого. Мысли Маршака о литературе для детей, исходные положения его редакторской практики были Горькому близки и родственны. Всякий, кто даст себе труд внимательно сопоставить высказывания о детской литературе Маршака с высказываниями Горького, не может не заме-

тить этой близости, этой идейной родственности, и не только в общеидеологическом смысле.

Горький потому с таким вниманием следил за книгами, выпускаемыми ленинградским детским отделом ГИЗа, с таким постоянством оберегал и пропагандировал их, что ежедневная редакторская работа Маршака была в его глазах практическим воплощением его собственных литературных идей и принципов. Единство взглядов на советскую литературу, на её воспитательные цели, на её художественные средства — вот что роднило М. Горького и С. Маршака.

«Наша книга должна быть не дидактической, не грубо тенденциозной, — писал, например, М. Горький о советской книге для детей. — Она должна говорить языком образов, должна быть художественной»<sup>108</sup>. «В основе же детской литературы должно быть вдохновение и творчество»<sup>109</sup>.

Основная заповедь редакторской работы Маршака — советская литература для детей должна быть делом не ремесла, а искусства. Его борьба с ремесленничеством, с бескрылостью, с бездарным и неискренним дидактизмом — это горьковская проповедь и горьковская борьба.

Отбор и творческое усвоение фольклора, как одного из величайших образцов для детской литературы, изучение классики, положенное Маршаком в основу воспитания молодых литераторов, совпадало с самыми душевными мыслями Горького. Сколько раз повторял Горький: «Учитесь у классиков!»... «...Учиться искусству следует не на суждениях об искусстве, — писал он, — а — на самом искусстве. Читайте французов: Флобера, Мопассана, читайте Лескова, Толстого Льва, Пришвина, следите за тем, как эти люди располагают свой материал, как они строят фразу, как они видят»<sup>110</sup>.

«...Речь... идет не о холодном и расчетливом заимствовании чужих образов, ритмов, рифм, — объяснял молодым поэтам Маршак. — Искреннее, глубокое увлечение мастерством поэтов-учителей не может не сказаться на работах учеников. Но в то же время оно постепенно и незаметно способствует возникновению новой, вполне оригинальной манеры письма». «...Это и есть питание, усвоение культуры»<sup>111</sup>.

Маршак настойчиво помогал входить в литературу людям, много пережившим, много видевшим, в чьих биогра-

фиях запечатлелась революционная современность; это тоже вполне соответствовало горьковской мысли о призыве в литературу «бывалых людей».

Попытки создавать научную книгу силами самих ученых, и притом такую, которая не была бы складом готовых понятий, перечислением сведений, а воспроизводила бы полные драматизма поиски, заблуждения и взлеты человеческой мысли, исходили из горьковского утверждения; что научная книга «должна... вводить читателя в самый процесс исследовательской работы»<sup>112</sup>. Горький желал, «чтоб масса, а особенно—молодежь наша, понимала... трудности [исследования.—Л. Ч.] и чтоб этим повышалось ее уважение к науке»<sup>113</sup>. Как же было Горькому не радоваться научным книгам, над созданием которых трудился Маршак, не печатать их у себя в альманахе (как «Солнечное вещество»), не пропагандировать их, если они являлись живым подтверждением его излюбленных мыслей!

Горький неустанно выступал на защиту лаборатории Маршака, и это вполне естественно: он не мог не видеть в ее работе попытки практического осуществления дорогих ему литературных идей.

## 18

В литературной деятельности Маршака была еще одна черта, которую особенно ценил Горький. Я имею в виду веру в работу, в труд. Это было горьковское любимое верование. Позволяя себе в словоупотреблении некоторую вольность, можно сказать, что труд для них обоих—некое божество, идол.

Нет, не только труд рабочего человека на земле, тот «святой труд поколений», которому в художественных и публицистических произведениях М. Горького посвящено столько вдохновенных страниц, тот, о котором им сказано: «Все, что возбуждает мысль и воображение ребенка, делается не какими-то неведомыми силами, а вот этой тяжелой милой рукой»<sup>114</sup>; «человек должен уважать труд поколений, живших до него,—только при этом условии возможна непрерывность культуры»<sup>115</sup>; «новая культура начинается с уважения к трудовому человеку, с уважения к труду»<sup>116</sup>. О литераторе Горький тоже думал всегда прежде всего как о трудовом человеке. Вера Горького во всемогущество труда для литературы, для деятель-

ности каждого талантливого литератора поистине была безгранична. Горький, подобно наставнику его, Короленко, считал преданность труду, готовность, способность, жадность к труду одним из составных элементов подлинного таланта.

Работать, работать, работать над каждой страницей, над каждым словом — этим жарким призывом к труду, этим пониманием процесса творчества прежде всего как процесса трудового проникнуты все обращения Горького к писателям, все его статьи, речи и письма. Нет смысла приводить цитаты: их слишком много. Недаром слово «творчество» Горький предлагал заменить словом «работа» и самое вдохновение рассматривал как результат труда. «...Мне кажется, что «вдохновение» ошибочно считают возбудителем работы, — писал он, — вероятно, оно является уже в процессе успешной работы как следствие ее, как чувство наслаждения ею»<sup>117</sup>.

Проповедником труда и упорным тружеником, побеждавшим все препятствия трудом, заражавшим всех трудом, внушавшим коллективу уважение к литературному труду и даже больше, чем уважение, — преклонение перед ним, был в своей редакторской работе и Маршак.

Люди, прошедшие школу Маршака, — все, и писатели и редакторы, неизбежно становились литераторами-тружениками, научались ценить, уважать литературный труд, научались понимать, что это — один из сложнейших видов человеческой деятельности, привыкали к тому, что иной абзац, иное слово дается десятками вариантов, неделями бессонных ночей. «Таков наш труд, — говорил Маршак, — пока в кровь не раздерешь ладони, ничего не добьешься. А иногда и раздерешь — не добьешься. Ведь мы не сапоги тачаем — книги пишем».

К языку издаваемых книг Маршак предъявлял непреклонно-высокие требования. «Вдумайтесь в то, что мы делаем, — говорил он сотрудникам, — мы учим людей мыслить и говорить — может ли быть задача ответственнее?»

Если автор приходил в литературу со своим языком, с собственным стилем, самобытным, своеобразным, Маршак заботился о сохранении его, о развитии, следя лишь за тем, чтобы самобытность не мешала ясности; от тех же литераторов — беллетристов, очеркистов, литературоведов, — чей язык и стиль не отличался своеобразием, редакция требовала безупречной чистоты его, правильности,

легкости, естественности, живости. В книге, выпущенной редакцией, нельзя было столкнуться со словесным неряшеством или с книжною вычурностью, нельзя было прочитать, что некто «облокотился на подоконник локтем» или что «периоду первоначального накопления свойственно свинское чавканье». Очерк или примечание, повесть или стихи — все должно было быть написано языком живым, образным, естественным, легким. Легкость же достигалась трудом.

Авторы, над чьими рукописями работал Маршак, знали, что прежде, чем рукопись превратится в книгу, каждое слово будет взвешено на точнейших весах его вкуса и слуха, его чутья к малейшему оттенку смысла, интонации, ритма. «...Слово... для вступления в строй... должно быть точно измерено и взвешено»<sup>118</sup>, — написал Маршак через много лет, в 1958 году, в своих «Заметках о мастерстве». Но занимался этой «измерительной» работой он с самого начала своей редакторской деятельности. Редактируя рукописи, он учил авторов понимать, что слова для поэта, который в ладу с языком, «не застывшие термины, а живые, играющие образы»<sup>119</sup>, что «слова говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта»<sup>120</sup> (Вот почему, между прочим, он так высоко ценил произведения Б. Житкова и Л. Пантелеева: каждое слово в их повестях и рассказах пахнет временем, местом, бытом. Этого «запаха» Маршак всегда искал, отвергая безличную, дистиллированную, гладкую книжную речь.)

Понимание литературной деятельности как деятельности трудовой, не только ответственной, но и тяжелой, заражало и воспитывало окружающих. Редакция превращалась в литературную мастерскую, молодые редакторы — в подмастерьев, помощников мастера. Уставать рядом с ним было неприлично, потому что сам он, казалось, не уставал никогда. В пятом часу утра, после целодневной и вечерней непрерывной работы, он мог попросить кого-нибудь из сотрудников перечитать вслух страниц десять рукописи, чтобы еще раз проверить, в самом ли деле шутливый диалог вышел смешным, не затянута ли описание природы на третьей странице, должно ли при переходе от одной мысли к другой стоять «но» или «однако», всюду ли ритмическое ударение совпадает с логиче-

ским и что больше соответствует речи героя, его душевному облику — если он ответит на вопрос собеседника: «нет» или «нету». Пустяков для него, как для всякого мастера, не существовало: в книге все важно — не только каждый печатный знак, но даже пробел.

Расставаться с рукописью Маршак не любил: ему всегда казалось, что если утром перечесть ее снова, как он выражался, «свежими глазами», увидишь сразу, как на ладони, все промахи и несовершенства. С какою бы настойчивостью ни торопили его, напоминая об обязательных сроках, он не мог, органически не мог сдать рукопись или корректуру в несовершенном, недоработанном виде. Этой чертой он живо напоминал другого вдохновенного мастера, плотника Антона, выведенного Б. Житковым в книжке «Плотник». Тот строил шаланды, Маршак редактировал повести, рассказы, стихи. Казалось бы, работа разная, но в отношении к труду между обоими мастерами было много общего:

«Уж возьмет Антон инструмент и такую отстругнет посуду, что летать по всему морю, по всем берегам—и никакая сила! На веслах — толчки только — сама идет. А парусами! Давай только ветру, что крепче, то лучше. Летит — из воды вырывается».

Кончил. А пока не кончит, не положит инструмента:

«Не терпится рыбаку — хорошо уж, ладно. Скорей бы в руки. Ходит около, как ребенок возле игрушки.

— Да уж хватит, дядя, стараться!

Антон и усом не поведет. Пока во всех статьях шаланда не будет «справная», как он понимает, — не столкнет ее заказчику»<sup>121</sup>.

Пока во всех статьях книга не будет «справная», как он понимает, — не «столкнет» ее Маршак читателю...

Маршак редко работал с автором один на один. Обычно тут же присутствовал кто-нибудь из редакторов-ассистентов. Присутствие молодых редакторов необходимо было не только потому, что, слушая беседы Маршака с авторами, они проходили курс обучения; нет, читая им варианты рукописи, Маршак проверял себя. Так вырабатывался в коллективе единый вкус.

От своих помощников Маршак требовал прежде всего восприятия непредвзятого, читательски-непосредственного. «Вам не было скучно? — спрашивал он. — А жалко было девочку, когда она получила письмо?» Ответ неопре-

деленный не удовлетворял его. «Есть такие люди, — говорил Маршак, — которые похожи на испорченный градусник: сунешь градусник под мышку, взглянешь — а он ничего не показывает. Редактор не может быть испорченным градусником. Если вам от этих страниц не холодно и не жарко, не грустно и не смешно, то почему вы думаете, что они тронут читателя?» Восприятия рукописи от своих помощников он требовал самого непоосредственного, читательского, а суждения — совершенно точного, профессионального, литературского.

Станиславский утверждал, что каждый режиссер непременно должен «побывать в шкуре актера»: иначе он никогда не постигнет всех трудностей актерского искусства, не научится понимать актерскую психологию.

Маршак требовал, чтобы редакторы пытались писать, становились профессиональными литераторами; иначе психологии писательства им не постичь, проникать в чужой текст не научиться.

«Очень немногие критики и рецензенты, — писал Маршак впоследствии, — обладают способностью говорить не только о содержании стихов, но и о самом их существовании, которое Гейне называет «материей песни», то есть о содержании, нераздельно связанном с поэтической формой и только в ней, в этой форме живущем»<sup>122</sup>.

Вот это умение говорить о содержании — стиха ли, прозы ли, — только в этой форме живущем, развивал в молодых редакторах Маршак, а развивалось оно в труде, трудом, тренировкой слуха и глаза, ежедневной работой под руководством мастера. Приблизительных и безответственных высказываний, обывательски-небрежных оценок («здесь что-то недотянуто», «там что-то недожато») он не терпел.

Постоянным совместным чтением образцов, разбор поступавших рукописей он развивал в своих сотрудниках вкус, взыскательный и тонкий, но не допускал вкусовщины. Разговаривая с автором, каждый редактор обязан был строго обосновывать свое мнение — нет, не свое: проверенное, взвешенное, обдуманное мнение всего редакционного коллектива.

Но научить своих помощников говорить с автором о рукописи, точно оценивать ее — этого Маршаку было мало. Он учил их умению вмешиваться в самую «материю песни», подсказывать автору иногда интонацию, иногда

переход, фразу, слово и, обучая, зорко следил за тем, чтобы эти «подсказки» не были дилетантской стрельбой мимо цели, не ранили автора своей чужеродностью, чтобы, подсказывая, редактор исходил из замысла произведения, из его стиля и ритма. Право «подсказывать» покупалось тоже трудом — многолетним трудом молодежи под руководством и контролем мастера. Пока редактор, усвоив всего лишь общую идею, не научался проникать глубже, то есть в самую художественную ткань произведения, он не смел предложить не только фразу или абзац, но и одно-единственное слово.

«Редактор не имеет права быть начинающим», — говорил Маршак.

К слову в этой редакции относились торжественно. Точное, ясное слово было предметом вечных поисков, основой всех радостей и печалей. И редакторы и авторы заражались уверенностью, что, если его упорно искать, оно будет найдено. То единственное, которое в силах выразить выношенную, единственную, желанную мысль.

«...Хочется сказать, а не сказывается. Что Вы в этом случае делаете? Бросаете работу или нудите и пытаете себя? — спрашивай в 1857 году Некрасов Толстого, и под дальнейшими мыслями, изложенными в письме, мог бы обеими руками подписаться Маршак. — Бывало, я был к себе неумолим и просиживал ночи за пятью строками. Из того времени я вынес убеждение, что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досаду, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив, да еще вот что: надо иметь веру в ум и проницательность другого по крайней мере столько же, сколько в собственные. Недостаток этой веры иногда бессознательно мешает писателю высказываться и заставляет откидывать вещи очень глубокие, чему лень разумеется, потворствует»<sup>123</sup>.

Нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно — на этой вере строилась вся редакторская работа Маршака, и он постоянно возбуждал ее в авторах. Надо иметь веру в ум и проницательность другого... Редактируя рукопись, Маршак всегда помнил об этом «другом», о читателе; вера в читательскую проницательность, в читательский ум никогда не оставляла его.

«Решает судьбу книги живой человек, читатель,— писал он впоследствии.— Все струны, которыми владеет автор, находятся в сердцах у читателей. Иных струн у автора нет. И в зависимости от качества игры на этих струнах, они отзываются в душах людей то глухо, то звонко, то громко, то тихо.

Об этом не надо забывать, когда мы говорим о языке, о словаре писателя.<...>

Слова и сочетания слов связаны в нашем сознании со многим множеством самых сложных ассоциаций и способны поднять со дна нашей души целый мир воспоминаний, чувств, образов, представлений.

А это зависит от того, что у самого автора на душе и за душой и насколько он владеет той мощной словесной клавиатурой, которая приводит в движение струны читательских сердец.

И дело тут не только в тонком и основательном знании языка, какое бывает у лингвистов.<...>

Слова... тесно связаны с многообразными нашими чувствами и ощущениями. Нам не придет на память гневное, острое, меткое словцо, пока мы по-настоящему не разгневаемся. Мы не найдем горячих, нежных, ласковых слов, пока не проникнемся подлинной нежностью.<...>

Это отнюдь не значит, что поэту нужны для выражения чувств какие-то необычайные, изысканные, вычурные слова.

Найти самое простое и в то же время самое меткое слово подчас гораздо труднее»<sup>124</sup>.

Труднее, но найти его можно. И Маршак обучал автора искать его, не жалея труда, искать, призывая для этих поисков на помощь воображение, ум, память, чувство—источники верного, единственно необходимого слова.

Интересных результатов на этом пути добился Маршак, редактируя переводы и переработки сказок разных народов.

Под его руководством талантливые переводчики рассказывали сказки заново: Н. И. Фельдман—избранные японские сказки, А. Введенский—сказки братьев Гримм, К. Шавров—сказки северных народов: лопарские, ненецкие, остяцкие, корякские и др., записанные советскими учеными. Редакция помогала переводчикам находить для каждой сказки камертон, ее интонацию, поступь ее ритма.

Взвешивалось каждое слово, проверялась каждая пауза будто в стихах.

Недаром ненецкая сказка «Кукушка» из сборника «Олешек Золотые Рожки», вышедшего под общей редакцией Маршака, перекочевала во многие сборники и хрестоматии (к сожалению, без указания имени переводчика и имен ее редакторов); она звучит с пронзающей душу грустью, как лирическое стихотворение.

Обидели дети мать, которая всю жизнь работала на них, поленились принести ей воды, когда она попросила. Мать обернулась птицей.

Наконец захотел старший есть — заглянул в чум.

Смотрит он, а мать посреди чума стоит. Стоит и малицу надевает.

И вдруг малица перьями покрылась.

Берет мать доску, на которой шкуры скоблят, и доска та хвостом птичьим становится.

Наперсток железный клювом ей стал.

Вместо рук крылья выросли.

Обернулась мать птицей и вылетела из чума.

Закричал старший сын:

— Братья, смотрите, смотрите, улетает наша мать птицей!

Тут побежали дети за матерью, кричат ей:

— Мама, мы тебе водички принесли.

Отвечает им мать:

— Ку-ку, ку-ку! Поздно, поздно. Теперь озерные воды передо мной. К вольным водам лечу я.

Бегут дети за матерью, зовут ее, ковшик с водой ей протягивают.

Меньшой сынок кричит:

— Мама, мама! Вернись домой! Водички на! Попей, мама!

Отвечает мать издали:

— Ку-ку, ку-ку, ку-ку! Поздно, сынок, не вернись я.

Так бежали за матерью дети много дней и ночей — по камням, по болотам, по кочкам.

Ноги себе в кровь изранили. Где пробегут, там красный след останется.

Навсегда бросила детей мать-кукушка.

И с тех пор не вьет себе кукушка гнезда, не растит сама своих детей.

А по тундре с той самой поры красный мох стелется<sup>125</sup>.

Такая чистота голоса, такая полнота горечи при простоте, при бедности средств выражения доступна только создателю сказки — народу и может быть сохранена при ее воспроизведении, только если тот, кто создает ее заново, выработал в себе изоощренный слух, безупречный вкус, музыкальность и с их помощью научился отыскивать «самое простое» и единственно верное слово.

Упорством, вдохновенностью, безустанностью труда Маршак заражал всех членов издательского коллектива — не только работников редакции. Художники, технические редакторы, корректоры, машинистки, бухгалтеры, курьеры постоянно ощущали напряженный пульс, который бился в редакции, токи бурной энергии, посылаемые оттуда. Маршак и подсобным работникам умел внушить тот культ литературного труда, какой исповедовал сам. Делалось это непроизвольно, такова была атмосфера в редакции.

Он отрицал разделение работы на чистую, «творческую», и черную, «техническую». Черной, механической работы в редакции нет, говорил он, даже страницы нельзя нумеровать механически, и каждый редактор, младший или старший — все равно, отвечал перед ним за все экземпляры рукописи, за то, что в каждый экземпляр перенесены немедленно малейшие поправки — найденный накануне эпитет или запятая. Негодование руководителя редакции не знало предела, если, скажем, машинистка, переписывая страницу, по ошибке сливала абзацы или, напротив, ставила абзац там, где его не было. Маршаком подобная небрежность ощущалась как оскорбление литературы и труда. Как! Абзац — ведь это для прозаика то же, что строфа для поэта, ведь вопрос о том, нужен тут абзац или нет, с таким волнением, после стольких проб решен был им вместе с автором — и вот, по чьей-то небрежности, снова приходится прочитывать вслух страницу, чтобы снова определить то, что было уже определено! Он возмущался редактором-ассистентом по этой книге, отвечающим за состояние рукописи. Он шел в машинописное бюро сам, просил, объяснял, сердился, жаловался, рассказывал машинистке, как важна для детей эта книга, как трудно было найти автора — и, видя искренность его огорчения, догадываясь об огромном объеме затраченного труда, машинистка спешила исправить вину и наново переписывала злополучную страницу.

Каждая опечатка в выпущенной книге переживалась им как личное горе. «В книге, которую мы даем ребенку, не может быть опечаток», — говорил он. И зная, что он сам, вместе с автором, прочитал вслух две корректуры, молодые редакторы, чтобы охранить его труд, порою поселялись в типографии, чтобы вместе с корректором прочитать листы. Каждая небрежность в работе корректора или технического редактора воспринималась коллективом не только как вина перед читателем, но и как оскорбление Величества — священного писательского труда.

И корректор, и технический редактор в меру понимания и сил старались служить своей работой осуществлению общего, авторского и редакционного, художественного замысла. Замысел они, так же как и художник, знали отчетливо: еще задолго до сдачи книги в производство художник, технический редактор, корректор слышали о затеваемой книге, о материале, о теме, о том, чего добивается от автора редакция.

Маршак работал в тесном общении с художником В. В. Лебедевым, ведавшим художественной частью. Они вместе продумывали оформление книги, и В. В. Лебедев воспитывал молодых художников: А. Пахомова, Е. Чарушина, Ю. Васнецова, В. Курдова, М. Цехановского, Т. Шишмареву, Ю. Петрова, Э. Будогоского — с такой же взыскательностью и строгостью, с какой Маршак — молодых литераторов. Их общая увлеченность заражала всех причастных к созданию книги и давала плоды: рисунки, заставки, шрифты многих и многих книг соответствовали не только содержанию, но и стилю текста, воздействовали на читателя заодно с текстом, как воздействует на слушателя единый музыкальный напор. Скажем, рисунки В. Курдова к повести Тэки Одулока не только изображают с большим знанием дела одежду людей или оленю упряжь — нет, своей выразительной скупостью, своим лаконизмом они вполне соответствуют самой тональности повествования, художественному замыслу автора. На языке другого искусства они говорят читателю то же, о том же.

Художественная дисциплина в издательстве стояла высоко. Когда однажды не в меру ретивый корректор позволил себе внести в текст поправку, вопреки воле редактора и автора, директор издательства в приказе объявил корректору выговор. Поправка была небольшая:

она касалась написания всего лишь одного слова. Однако самоуправство корректора рассматривалось как нарушение единой художественной воли, единого художественного замысла, которым должны быть проникнуты все элементы стиля. Каждое слово и написание каждого слова, то есть звучание, подвергались Маршаком точнейшему «измерению и взвешиванию».

«Как ни странно это сказать,— писал Лев Толстой,— а искусство требует еще гораздо больше точности, précision, чем наука...»<sup>126</sup>.

В другом месте он, говоря о музыке, продолжил ту же мысль. «Это вы верно заметили,— сказал он одному пианисту,— что в ритме существуют бесконечно малые величины, от расположения которых часто зависит вся сила впечатления. Эти бесконечно малые величины существуют, впрочем, во всяком искусстве, и овладение ими и составляет задачу настоящего мастера»<sup>127</sup>.

Учитывать эти «малые величины», овладевать ими, работать микрочастицами стиля и обучал Маршак авторов и редакторов. И странное дело! Не только форме книги это придавало ясность и яркость. Нет, взыскательная работа над словом придавала долготлетие самому содержанию, внутреннему идейному пафосу книги, той политической или моральной проповеди, которую всем образным строем вел художник. Возьмешь в руки книгу, изданную тридцать, двадцать лет назад, и поразишься ее современности. Давно уже построены те дороги и устарели те машины, о которых, как о будущем, писал М. Ильин; давно уже исчезли в нашей стране пантелеевские беспризорные, да и буденновцев нет; давно уже колхозы совсем не таковы, каков колхоз, изображенный И. Шориним, и школы не таковы, каковы они в книгах Л. Будогоской. Давно уже история открытия гелия, описанная М. Бронштейном, превращена мощным развитием науки в далекую его предысторию. Но книги эти и сейчас продолжают вести свою борьбу — идейную, политическую, нравственную. «Рассказ о великом плане» и в наше время победоносно доказывает преимущество планового хозяйства перед хаосом капитализма; «Республика Шкид» и «Повесть о фонаре», каждая на свой лад, будят чувство гражданственности в растущем человеке; «Солнечное вещество» прослав-

ляет могущество человеческого разума и зовет к объединению ученых. Случайно попадая в руки новому, теперешнему читателю, книги эти находят отклик в его душе. Видно, власть книги над душами зависит не только от злободневности материала. Мастер владеет средством злободневность превращать в современность, а современности придавать долгую жизнь. Точная форма, точная вплоть до микрочастиц стиля, форма, найденная суровым трудом, сохраняет книгам, написанным в полную силу ума и сердца, свежесть и действенность, делает их живыми участниками современной борьбы, хотя бы они были написаны десятилетия назад.