Опубликовано в журнале: [Арион](http://magazines.russ.ru/arion/) [2007, 1](http://magazines.russ.ru/arion/2007/1)

Начало формы





Конец формы

[Вадим Перельмутер](http://magazines.russ.ru/authors/p/perelmuter)

Мастерство Чуковского

+++ ——

Пишите бескорыстно —

За это больше платят.

*Совет Чуковского в стихотворном переложении Берестова (как многое другое, приписывается Светлову)*

Сам Чуковский, впрочем, пришел к этому выводу методом бесчисленных проб — сочинений необъятно разнообразных, от журналистских фельетонов до переводов из Уитмена, от размышлений о живописи Репина до аналитической работы о творчестве футуристов. Блок, который, напомню, всего двумя годами старше, но *самоопределился* очень рано и был в глазах публики и коллег писателем куда более зрелым, как-то посетовал ему на “мозаичность”, разбросанность его писаний, на отсутствие в них “длинной фанатической мысли”.

Какое уж тут “бескорыстие”, когда нужда ненавистна с детства, когда надо зарабатывать в поте лица, когда на иждивении твоем пять, шесть, семь, восемь человек, их жизнь зависит от того, купит или не купит — газета, журнал, издательство — написанное тобою! Иное дело, что он как бы следовал английской поговорке (а какой еще ему, “англоману”, и следовать!): далеко не всегда имея возможность делать то, что любил, умел полюбить то, что делал, — увлечься — и увлечь читателя...

Однако наибольший успех — и устойчивое материальное благополучие — принесло как раз написанное без особой надежды много получить взамен отданного — словам и строчкам.

Стихи.

В 1962 году Оксфорд, присуждая восьмидесятилетнему Чуковскому степень доктора литературы honoris causa, в числе прочего, отметил, что он является автором всемирно известного “Крокодила”.

Замечу, к слову, что эта *всемирная известность* менее всего распространялась на родину автора, где советская власть упорно не пропускала сказку в печать. Издание двадцать седьмого года с исчезающе малым для детских книг тиражом в тысячу экземпляров не в счет; более или менее доступный широкой публике “Крокодил” появился только десять лет спустя, вызвав очередную волну начавшихся еще в двадцатых резких нападок официозной критики на Чуковского. А следующего, наконец-то массового (двести тысяч), издания автору и читателям пришлось ждать еще четверть века — оно вышло через два года после Оксфордского триумфа, в шестьдесят четвертом.

Между тем, сказка была сочинена, что называется, по случаю: чтобы отвлечь под стук вагонных колес, развлечь заболевшего десятилетнего сына. Дописана, записана позже, готова — к семнадцатому, тогда и напечатана — в детском приложении к “Ниве”, с января по декабрь. При трех властях...

Жил да был Крокодил,

Он по улицам ходил,

Папиросы курил,

По-турецки говорил,

Крокодил, Крокодил Крокодилович!

Здесь уже слышится, конечно, не менее знаменитое “Таракан, Таракан, Тараканище!”, до которого — целых семь лет...

Не случайно, понятно, слышится, но про то — дальше...

В эту самую пору Чуковский, одновременно, повторю, с многочисленно-разнообразными своими литературными занятиями, приступает к одному из главных и долгих, с “длинной фанатической мыслью”, на четыре десятка лет, трудов своей жизни. К исследованию творчества, нет, верней сказать, как он сам обозначил, озаглавил, *мастерства* Некрасова.

Это был единственный *классик*, на которого — до Чуковского — в таком, если угодно, ракурсе толком — никто и не взглянул. По слову Мирона Петровского, “вопрос о поэте, сильном мастере литературы растворялся в кислоте политических оценок”.

Сходство литературных судеб прямо-таки бьет в глаза. Вопрос о мастерстве самого Чуковского-поэта тоже десятилетиями “растворялся в кислоте” оценок — идеологических, педагогических, в лучшем случае, историко-литературных.

Я думаю, что Чуковский и взялся за Некрасова, потому что увидел в нем поразительно много *своего*.

И ни намека на “конъюнктуру” — не только потому, что занялся им еще до семнадцатого года, до новой волны *политической моды* на Некрасова, но, главным образом, потому, что во всех своих размышлениях десятых-двадцатых годов об этом поэте Чуковский движется *наперекос* всему, что пишется и говорится тогда.

Ну, например, так: “Он хандрил отнюдь не от болезни. Хандра была его природное качество... Это был гений уныния. В его душе звучала великолепная заупокойная музыка, и слушать в себе эту музыку, и передавать ее людям и значило для него творить”.

Или так: “Народ был главным мифом его лирики, величайшею его галлюцинацией. В юности Некрасов и не знал, что ему выпадет роль “печальника горя народного”. Еще в 1846 году он написал такие жестокие стихи о народе, что даже цензор укорял его за недостаток любви к мужикам. Но нужно было ему найти какой-нибудь объект для лирических молитв и плачей. История подсказала ему, что этим объектом может быть только народ. И понемногу, под влиянием своей собственной лирики, незаметно для себя самого, он сделался набожным народопоклонником... Народ был призван спасать его от уныния”...

Чуковский был, конечно, умен и лукав, но в случае с Некрасовым он... просто-напросто спроецировал на свою *тему* хорошо известное: о чем бы ни писал поэт, он пишет о себе. Те, кто с нелегкой некрасовской руки пришли на смену романтикам, даже и не пытались скрыть *заимствования*, думали в рифму: где у предшественников было “природа”, у них стало “народа” (жизнь-быт-страдания etc). Правда, у самого Некрасова радения о народе вдруг оборачиваются стихами “О погоде”, но тем, в частности, и отличается он от рьяных — и, увы, куда как менее даровитых и мастеровитых — последователей. Иначе говоря, если у романтиков внутренние их состояния доверено было выражать *стихам о природе* (“пейзажной” лирике), у, с позволения сказать, пост-романтиков — *стихам о народе* (лирике “гражданской”). Созвучие, рифма, оказывается важнее “направления”, идеологии, которая обыкновенно скорее вчитывается в поэзию, нежели вычитывается из нее.

К тому же Чуковский, несомненно, читал “Дневник” Суворина, записи бесед молодого еще журналиста с умирающим Некрасовым, рассказ поэта о том, что он был в юности готов писать что угодно, только бы выбраться из чудовищной нищеты, пробиться, добиться успеха, и “это” вдруг *пошло*...

Он тоже склонен к унынию, с юных лет мучим бессонницей, ночные попытки проветрить голову на свежем воздухе оборачиваются головокружением. Сорокалетие представляется ему старостью. Опять же, по английской поговорке, переходом на “теневую сторону жизни”.

Первого января двадцать второго года пишет в дневнике: “...О-о-о! Тоска — и старость — и сиротство. Я бы запретил 40-летним встречать новый год”.

Год спустя — в новогоднюю ночь — подводит итоги: “1922 год был ужасный год для меня, год всевозможных банкротств, провалов, унижений, обид и болезней. Я чувствовал, что черствею, перестаю верить в жизнь, и что единственное мое спасение — труд. И как я работал! Чего только я ни делал! С тоскою, почти со слезами писал “Мойдодыра”. Побитый — писал “Тараканище”. Переделал совершенно, в корень свои некрасовские книжки, а также “Футуристов”, “Уайльда”, “Уитмэна”, основал “Современный Запад” — сам своей рукой написал почти всю *Хронику* 1-го номера, ...перевел “Королей и капусту”... — о, сколько энергии, даром истраченной, без цели, без плана!..”

А еще, добавлю, сотрудничество в горьковской “Всемирной Литературе”, руководство Литературной студией, десятки и десятки лекций в самых разных аудиториях. У иного такой “ужасный” год пошел бы за три, а то и за пять...

В критических откликах на сочинения Чуковского, особенно стихотворные, превалируют резкости и грубости. Тон привычно задают РАППовские, по определению С.Кржижановского, “блюстители дум”: “В этой книге мы имеем *единство* вредного содержания и столь же вредного его оформления”. Это — о “Мойдодыре”.

Доходило и до явных доносов, вроде того, что в “Тараканище” усматривали намек на Сталина, хотя сказка была написана в двадцать втором, когда известность будущего хозяина страны была еще более чем ограниченной (а в “Крокодиле” обнаруживали сочувственное изображение... Корниловского мятежа, происшедшего ближе к концу журнальной публикации, так что “логичней” было бы говорить, будто это Чуковский спровоцировал “корниловщину”).

Не исключено, что лет десять спустя невольную подсказку доносчикам дал Мандельштам — реминисценцией из Чуковского: “Тараканьи смеются усища”. Связь очевидна: Мандельштам, конечно, знал сказку Чуковского. И достаточно мысленно отсечь всего одну стопу у строки Чуковского (сделать ее ч*истым* — без дактилического окончания — анапестом), получим полное ритмическое сходство: “Покорилися звери усато/му/” — “Тараканьи смеются усища/—/”. Случайностей такого рода у поэтов не бывает. Но это — к слову...

А всего опасней, пожалуй, были отзывы, исходящие, так сказать, из начальственных уст. В двадцать восьмом, по выходе упомянутого уже микроскопического тиража “Крокодила”, Крупская заявляла в “Правде”, что это — грубая пародия на Некрасова и что книгу эту “ребятам нашим давать не надо, не потому, что это сказка, а потому, что это буржуазная муть”.

Иные мнения прорывались в печать редко, зато принадлежали они читателям совсем другого калибра. “Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев, — таковы были новые звуки, — писал Тынянов. — Это появился “Крокодил” Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы... Детская поэзия вдруг приняла метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии, от народной песни до Некрасова”...

Здесь, по-моему, особенно любопытно, что оба критика — при совершенной полярности своих целей/задач — упоминают Некрасова.

(Промахнулась, правда, Крупская по безапелляционному невежеству своему: если есть в той *эпической* сказке элементы пародии, ответил автор, то, скорее, на “Мцыри”.

А Тынянов не случайно упомянул народные песни вкупе с Некрасовым. Он, вероятно, заметил среди хореев Чуковского пэоны, подчас характерные и для Некрасова, к которому они, естественно, попали именно из народной песни.

Однако, в отличие от песни, стихи вообще, а детские в особенности, бессознательно-привычно скандируются, так что пэоны в русской поэзии — редкость, как правило, они — “по подсказке” соседних стихов — являют собою ритмические разновидности ямбов и хореев.

Впрочем, желающие могут половить их у Чуковского — в его хореях со *скользящими* ударениями и пиррихиями...)

“...в последнее время, кроме грубых (и безапелляционных) ругательств в печати, ничего не слышу! Да и во все 34 года не много слышал я добрых слов!” (Некрасов).

Он, конечно, в обычном своем унынии, да еще и перед смертью, утрирует, был ведь у него и восторженный критик Белинский, но хула превосходила хвалу многократно.

У Чуковского — тоже.

Это потом, далеко перейдя отпущенный Некрасову срок жизни, он был признан живым классиком, лавров собрал не на один венок и, как известно, не только в России.

Чтобы получить все, недоданное критикой/публикой сверстникам-современникам, писал Парандовский, достаточно бывает их пережить,

Чуковский был на десять лет младше Кузмина и на столько же старше Цветаевой. Золотая середина Серебряного века.

Пушкин видел трех российских самодержцев. Чуковский пережил пятерых.

Писателю в России надо жить долго...

Поздняя, итоговая его книга о Некрасове все же снабжена “поправками на время”, пусть и необходимыми для того, чтобы издана была *здесь и сейчас*, то бишь в Советском Союзе в пятьдесят втором. Однако важнейшая для автора мысль сохранена: *революционное содержание* помешало абсолютному большинству современников — и потомков — увидеть не *что* написано, а *как*, обратить внимание на *мастерство*.

Так произошло и с Чуковским, разница лишь в том, что содержание его поэзии было *детским*.

И тому и другому пришлось создавать *свой* стих, свою поэтику в условиях сложнейших.

Некрасову — преодолевать чудовищную инерцию виртуозных жуковско-пушкинских ямбов, втемяшившую в читателя мнение, что поэзия может и должна быть именно и только такой, обернувшейся к середине девятнадцатого века половодьем эпигонства.

Попытки писать “как Пушкин” с треском проваливались, он сам это видел, убеждали в исчерпанности *той* поэтики, в необходимости вырабатывать иную.

Но, в отличие от романтиков, никакой “плеяды” у него не было. Разрушить в одиночку *общее* представление было выше сил. Но и нарушить *этикет* оказалось непросто и рискованно. Ведь такое, например, мнение рецензента: “Трудно найти стихотворца, который был бы менее поэт, чем г. Некрасов”, — было в тогдашней критике отнюдь не частным.

Поддержку он мог получить только у тех, кто были его *темой*, я бы даже сказал, *материалом*, дающим возможность выразить себя. Это имел в виду Чуковский, говоря, что “Некрасов был одновременно и дворянин, и плебей”. В отличие от элитарного, то бишь просвещенного и *посвященного* читателя, эта публика была не в состоянии оценить изящество предлагаемой поэтом словесности, мастерство, явленное отчетливо, а подчас и демонстративно, — она шла за “смыслом”. И *смысловик* Некрасов вынужден был стремиться к мастерству *невидимому* — потому особенно изощренному, заставляющему бойких и хлестких критиков теряться в догадках: отчего вскоре появившиеся и у этого поэта эпигоны, мнящие себя “последователями”, не производят на читателя и малой доли того впечатления, какого достигал Некрасов.

Чуковскому предстояло дать детской поэзии “метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии”.

Удручающее состояние детской литературы, особенно поэзии, было тем очевиднее, что бытовала она по соседству, на *фоне* поэзии Серебряного века, уныло продолжая следовать, как остроумно заметил Городецкий, “почтенной традиции, по которой в каждом ребенке разумелся идиот”. Мягче говоря, все, что предназначалось детям, сочинялось свысока, было посланием умного глупому, всезнающего ничего не знающему, потому “простота” изложения соскальзывала в примитивность — сусальную либо морализаторскую, а то и купно, — да там и оставалась. И в этом смысле, например, гениальный Толстой мало отличался от бесталанного Ушинского.

Ломать этот стереотип Чуковскому пришлось в одиночку.

Читатель детских стихов — точно так же, как “некрасовских”, — не может *осознанно* оценить мастерства автора, но реагирует на него непосредственно: неослабным интересом либо рассеянностью, скукой. Так театральный зритель голосует за или против спектакля ногами. Удержать его внимание, сделать его неослабным от начала до конца можно только этим самым *невидимым* мастерством, когда стихи *звучат* и *значат* неразрывно, когда смысловые акценты возникают как бы сами собой, а всякий поворот сюжета подготовлен самим движением стиха. Для всего для этого и требовалось создать *свою* поэтику. Такую, какая по руке лишь тому, кто был одновременно и взрослым и ребенком.

Тут “одного энтузиазма очень мало, нужно вдобавок ко всему обладать изощренной писательской техникой”.

Чуковский о Маршаке.

И о себе.

Вся детская поэзия Чуковского, вместе с переводами, умещается в треть одного — первого — из пятнадцати томов выходящего ныне собрания сочинений. Но, как говорил Фет: “Вот эта книжка небольшая...”

Эти стихи как-то не принято числить, так сказать, по ведомству Серебряного века. И совершенно напрасно. Хотя бы потому, что разницу между Золотым и Серебряным веками русской поэзии знает даже тот, кто в зрелости стихов вообще не читает. Как разницу между, скажем, “Сказкой о царе Салтане” и “Мухой-Цокотухой”.

Его отношение к мастерству было и чувственным, и рациональным одновременно, и по любви — и по расчету. Пожалуй, никто из русских поэтов, кроме разве что Брюсова, не размышлял и не писал об этом так много, подробно и увлеченно. Вероятно, потому что до всего пришлось ему доходить собственным опытом и умом. Без институтских “дисциплин” и живых наставников.

Обыкновенно за поэтический перевод берутся мастера, уже “набившие руку” на сочинениях оригинальных. У Чуковского наоборот: его писательская техника изначально вырабатывается и осваивается на переводах из Уитмена. Выросший на регулярном русском классическом стихе, он, двадцатилетний, загоревшись задачей перевести Уитмена, буквально вынужден разбираться без чьей-либо помощи в том, что же делает стих — стихом. Первые — и вторые, и третьи — переводы эти он потом считал неудачными, возвращался к этой работе на протяжении более полувека (*заодно* заложив основы теории поэтического перевода), но и ранние переводы, и первая книжка Уитмена имели успех.

Собственно, так и начался современный *русский верлибр*. И “Зверинец”, и “Александрийские песни”, и “Она пришла с мороза раскрасневшаяся” появились позже, причем стихотворение Хлебникова под откровенным влиянием американца...

Был у этих переводов и неожиданный для Чуковского, я бы сказал, *некрасовский эффект*. Когда *литература* очутилась внезапно на дальнем плане, а на первый вышло совсем иное.

“Был вчера в кружке уитмэновцев и вернулся устыженный... Я и не представлял себе, что возможны какие-нибудь оценки Уитмэна, кроме литературных, — и вот, оказывается, благодаря моей чисто литературной работе — у молодежи горят глаза, люди сидят далеко за полночь и вырабатывают вопрос: как жить... Уитмэн их занимает как пророк и учитель. Они желают целоваться и работать и умирать — *по Уитмэну*” (Дневник, 18 марта 1922 года).

Ему самому Уитмен дал *свободу стиха*, я бы сказал, внутреннее *стихоощущение*. И понимание того, что нет противоречий между “свободным” и “регулярным” стихами, что создаваемая верлибром иллюзия свободного говорения стихами не должна нарушать естественного тяготения русской речи к силлабо-тоничности.

Кто бы ты ни был, я боюсь, ты идешь по пути сновидений,

И все, в чем ты крепко уверен, уйдет у тебя из-под ног

и под руками растает...

Легко заметить, что, если в первом стихе убрать “я”, получим шестистопный дактиль, “русский гекзаметр”, как в “Илиаде” у Гнедича: “С оного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою” etc. А во втором — шесть стоп амфибрахия, и после не причитающейся, вроде бы, верлибру цезуры — снова дактиль: “И под руками растает”...

“Иначе как будто и не сказать, чем сказано в этих простых — *с таким естественным дыханием* (курсив мой. — *В.П.*) — стихах”.

Чуковский о Маршаке.

И о себе.

Ритмическая свобода оказалась особенно к месту и времени, когда он стал писать для детей. Без нее этих стихов просто не было бы.

Детская поэзия Чуковского возникает одновременно с его занятиями творчеством Некрасова, переработкой книги о футуризме, а также парадоксальной работой “Ахматова и Маяковский”. То бишь исследованием и сопоставлением двух по видимости непримиримо спорящих между собой *из-за наследства* литературных направлений-последствий символизма. Все связано со всем, диффузия очевидна. Не случайно, хоть и с опозданием на три четверти века, нынешние исследователи обнаруживают в сказках Чуковского и с остроумным изяществом показывают элементы пародирования футуризма (Б.Гаспаров) и акмеизма (М.Петровский).

Именно в эту пору происходит становление творческой манеры Чуковского-поэта, его “органического стиля” (и тут “Крокодил” не то чтобы не в счет, но не первостепенен; если хорошо вдуматься, нетрудно представить себе, что он мог остаться лишь *эпизодом*). Он *осваивает* поэтические опыты наиболее ярких своих современников, как бы растворяет его в тех чернилах, какими станет писать детские стихи.

Однако наиболее существенными для всего для этого становятся все-таки его чтение, наблюдения, размышления о поэзии Некрасова.

Он читает Некрасова так, как хотел бы, чтобы читали его самого.

Медленно перечитывая сегодня эти страницы Чуковского, приходишь к двум выводам, если не парадоксальным, то, по меньшей мере, совершенно внезапным.

Во-первых, Некрасов — в двадцатом веке, — вопреки традиционно-школьным, из ушей лезущим представлениям о его исключительной “революционности” и неистовом “народолюбии”, оказывается куда более “поэтом для поэтов”, чем большинство тех, кого принято таковыми считать, за исключением, пожалуй, Хлебникова. После него почти никому не удавалось писать стихи так, как если бы его не было. Открытия, сделанные и утвержденные им в поэтике, так или иначе, чаще всего даже и неосознанно, используют чуть ли не все лучшие поэты столетия, от Блока и Волошина до Пастернака и Ахматовой.

А не читают сейчас Некрасова по той же самой причине, по какой зачитывались им во второй половине позапрошлого века, — из-за набившего оскомину *смысла*. И только поэты слышат не *что*, но *как* сказано.

Во-вторых, Чуковский — вероятно, единственный среди поэтов двадцатого века сознательный последователь “некрасовской традиции” не в *тематике*, а в *поэтике*. Что нимало не противоречит неоспоримой оригинальности его дара. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить написанное им о Некрасове с его собственными стихами.

Не случайно в “Некрасовской анкете”, которую на рубеже десятых-двадцатых годов он раздал “хорошим и разным” поэтам, есть вопросы: “Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?” и “Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?”

“Я затеял характеризовать писателя не его мнениями и убеждениями, которые ведь могут меняться, а его органическим стилем, теми инстинктивными, бессознательными навыками творчества, коих часто не замечает он сам, — писал Чуковский. — Я изучаю излюбленные приемы писателя, пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам и на основании этого чисто-формального, технического, научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя”.

“Народопоклонника” он читает как “формалиста”. И такому, чуть ли не кощунственному, казалось бы, подходу, получает поддержку от... самого Некрасова.

Форме дай щедрую дань

Времени: важен в поэме

Стиль, отвечающий теме...

И еще — в прозе: “...нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого”.

Он пристально следит — как это делает Некрасов, вслушивается и вглядывается, иногда чуть не в микроскоп. Это — не стихо-ведение, это — стихо-познание.

Он слышит “самую затейливую звукопись”:

*Утюж*ат Прова *дюж*его...

Или:

И *ст*руей *с*ухой и о*ст*рой набегае*т* холодок... —

упуская, правда, *“хо — хо”* и вообще аллитерацию на “о”, так что получается еще затейливей.

Или:

Четве*р*кой *дроги*, *гроб* уг*р*юмый... —

где “дроги” и “гроб” почти анаграмма.

И в хрестоматийном:

Волга! Волга! Весной мн*о*г*о*водной

Ты не так заливаешь поля... —

властный и влажный напор воды — присутствие “о” и “в” во всех словах первого стиха, завершенного звучным полногласием слова, и сменяющий его широкий разлив “а” во втором.

Он даже замечает, что в стихе:

Быстро лечу я по рельсам чугунным... —

““с” и “чу” появляются на равных расстояниях друг от друга: “с-чу-с-чу””, пыхтенье паровоза и стук колес (а заметить это непросто, это вам не “Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой”)...

Он отмечает, подчеркивает, что у Некрасова “гласные звуки вытягиваются, слова тоже вытягиваются до последних пределов”, отсюда — тяготение к “долгословию” и дактилическим окончаниям строк.

Необязательно заглядывать в том Некрасова, чтобы понять, что ни у какого другого русского поэта нет такого количества многосложных, “длинных” слов. Чуковский приводит примеры, когда такое слово составляет три четверти строки ямба: “Дома с оранжереями... Отцы-пустынножители... И в Великобритании” etc. Искусное их использование позволяет поэту *регулировать* ритм и темп стиха, ненавязчиво расставлять смысловые акценты/ударения. Происходящее при этом “перерождение метра”, то бишь превращение ямба или анапеста в дактиль, хорея в амфибрахий etc, всегда соответствует движению стиха, поворотам его сюжета, контрастной смене настроений. А укорачивание слов позволяет свободно переводить стих, например, из четырехстопника в трехстопник, как в “Размышлениях у парадного подъезда”, где после “развязки” равномерно чередовавшийся четырех-трехстопный анапест становится более напряженным и драматичным трехстопным и остается таким до самого конца.

Протяженное звучание “долгословия”, сгущаясь, становится как бы самоценным — и позволяет нередко — в рифмованных стихах — обходиться без концевого созвучия, “нарушение”, которое в пушкинской системе стихосложения выглядело бы вопиющим, у Некрасова естественно — и тоже подчинено *смыслу*.

Тому же, а не стилизации народной речи, по меньшей мере, не только ей, служат и простонародные *дактилические* слова. Уменьшительные: “сторонушка”, “соломушка”, “матушка”. Просторечия: “отсюдова”, “покудова”. Дактилические формы глаголов: “забилися”, “схоронилися”...

Эта ритмическая и метрическая свобода и звуковая экспрессия в полной мере свойственны и поэзии Чуковского. Он вводит в свой стих практически все излюбленные Некрасовым “тропы, фигуры, ритмы, слова”, при этом его искрящаяся, звонкая строка разительно отличается от приглушенной, “вытягивающейся до последних пределов” некрасовской.

Слишком уж разные у них стихи, чтобы обнаружить без усилий эти *странные сближенья* на глубине.

“Гений берет свое везде, где находит”...

Начать хотя бы с того, что его “уныние” было пусть привычно-постоянным, но отнюдь не таким беспросветным, как у Некрасова.

“У меня бывали такие внезапные приливы счастья, — вспоминал Чуковский, — совершенно ни на чем не основанные. Именно тогда, когда моя жизнь складывалась не очень-то весело, вдруг (sic! — сам сказал, запомним это слово. — *В.П.*) наперекор всему находили на меня приливы какого-то особенного нервного возбуждения. Такое настроение было у меня 29 августа 1923 года, когда я, придя в нашу пустую квартиру (вся семья моя была на даче), вдруг почувствовал, что на меня нахлынуло, что называется, вдохновение.

Муха, муха-Цокотуха,

Позолоченное брюхо!

Муха по полю пошла,

Муха денежку нашла.

Я еле успевал записывать на клочках бумаги каким-то огрызком карандаша...”

Все детские вещи Чуковского видятся вот такими импровизациями, внезапным “наплывом счастья”, на одном дыхании, выдохе после внезапно глубокого вдоха, вдох-новения, написанными.

На самом деле “Муха-Цокотуха” (до шестого издания называвшаяся “Мухиной свадьбой”) — исключение. Обыкновенно после “вспышки” наступало отрезвление, следовала колоссальная — трудно поверить — черновая работа (что, кстати, тоже сближает его манеру с некрасовской).

“...С тоскою, почти со слезами писал “Мойдодыра”. Побитый — писал “Тараканище””...

В этой сказке правки практически не было. Но для таких импровизаций, как сказал один умный человек, надобно иметь особо приготовленную голову. И, добавлю, ювелирное мастерство. Надо уметь точно услышать и верно записать. Движение стиха здесь — высший пилотаж. Правда, у него уже есть опыт “Мойдодыра” и “Тараканища”...

Начало — за привычно-летящим хореем пушкинских сказок (“Три девицы под окном...”). Но уже седьмой стих сильно смахивает на анапест, особенно если разделить его на полустишия::

Приходите, тараканы,

Я вас чаем угощу...

К тому же — после трех пар звонких рифм — эти две не рифмуются.

Так происходит первый поворот повествования, послушно возвращающегося в “скандирующийся” хорей:

Тараканы прибегали,

Все стаканы выпивали...

Стих ускоряется, переходит то ли в считалку, то ли в скороговорку, перебиваемую строкой анапеста, резким сдвигом ударения с первого слога на третий, *дактилическим*, нерифмованным, пятисложным словом:

Нынче Муха-Цокотуха

Именинница!

Резкий поворот сюжета назревает исподволь, ритмическими сдвигами, но происходит внезапно:

Вдруг какой-то старичок

Паучок...

Созвучия становятся острыми, колкими, потом это откликнется эхом ужаса: “Зубы *острые* (это у паука-то! — *В.П.*) в самое сердце вонзает”...

Славно все-таки писать о Чуковском — можно не цитировать подробно, и так все знают, что после будет!

Паника гостей — анапест, еще прикидывающийся хореем, но выдают его “народные” дактилические строки-глаголы-рифмы:

Но жуки-червяки

Испугалися,

По углам, по щелям

Разбежалися...

И — *скачущая* звукопись:

А кузнечик, а кузнечик,

Ну, совсем как человечек, —

переходящая в строку из одних ударений:

Скок, скок, скок, скок!...

Время веселого хорея кончилось, черед драмы — анапеста и “дактилизмов”:

А злодей-то не шутит...

Муха криком кричит,

Надрывается...

А счастливое избавление приходит опять-таки в облике хореическом, потому что “вдруг” безударным не бывает:

Вдруг откуда-то летит...

Два “нервных” катрена-схватки — и повествование успокаивается, возвращается постепенно к веселью:

Муху за руку берет

И к окошечку ведет... —

верно, для того, чтобы разглядеть, наконец, как следует, кого это освободил, прежде чем руку и сердце предложить.

И — летящая аллитерация эпитетов:

За лихого, удалого,

Молодого комара!..

“Молодого” подчеркнуто, потому как был “старичок”...

К слову, эти двойные “вдруг”, два поворота ключа драматического сюжета характерны для всех сказок Чуковского. В “Тараканище”: “Вдруг из подворотни — Только вдруг из-за кусточка”... В “Айболите”: “Вдруг откуда-то шакал — Но вот, поглядите, какая-то птица”... В “Бармалее”: “Таня-Ваня задрожали — Но вот из-за Нила горилла идет”... И даже в “Мойдодыре”, наименее, так сказать, “кровожадной” из сказок, то же самое: “Вдруг из маминой из спальни — Вдруг навстречу мой хороший”...

Есть работа, посвященная слову-действию “вдруг” у Достоевского. Стоит обратить внимание, что опубликована она в том же году, когда этот прием впервые появляется у Чуковского — и в “Мойдодыре”, и в “Тараканище” (Слонимский А.Л. “Вдруг” у Достоевского. Книга и революция. 1922. № 8. — Подсказано М.Безродным). Ассоциация не произвольная — ведь и в “Крокодиле”:

Утроба Крокодила

Ему не повредила, —

и в “Бармалее”:

И оттуда, улыбаясь, вылетает Бармалей, —

видится сходство с ситуацией из одноименной фантазии Достоевского (замечено М.Петровским).

Отмечу попутно в “Бармалее” тот же, что и в “Мухе”, прием, когда сюжетные повороты обозначены ритмически — дактилическими, на сей раз — гипердактилическими окончаниями “длинных” слов:

Выходила к ним горилла,

Им горилла говорила,

Говорила им горилла,

Приговаривала...

И спустя двадцать строк, после *пика* ребячьих шалостей и перед появлением охочего до малых детей людоеда:

А Таня и Ваня хохочут,

Бегемотово брюхо щекочут:

“Ну и брюхо,

Что за брюхо —

Замечательное!”

Нечто подобное можно услышать и в остальных сказках...

“Мойдодыр” начинается почти так же, как “Муха”. То есть тем же четырехстопным хореем. Но ритм — иной. Благодаря “долгословию”:

Одеяло

Убежало,

Улетела простыня,

И подушка,

Как лягушка,

Ускакала от меня...

Четыре — подряд — четырехсложных слова, далее — два трехсложных, снова — четырехсложное... Первый стих рифмою разбивается на два — то ли двухсложных хорея, то ли односложных анапеста, без подсказки следующих строк не установить. Четвертый и пятый стихи — то же самое. Потом естественная заторможенность удивления происходящим исчезает, и метр становится отчетливым, “правильным”:

Я за свечку,

Свечка — в печку!..

Таким и останется — до финала (до апофеоза-амфибрахия: “Да здравствует мыло душистое!”), но темп его дважды изменится — оба раза *вдруг*. Сначала ненадолго — двумя “длинными” словами (“Выбегает умывальник”), разгоняясь постепенно для отчаянной картины бегства-погони, когда односложные слова словно бы сами подставляются под ударения, и оно может пасть и на союз, и на предлог:

А она за мной, за мной

По Садовой, по Сенной!..

Тут автор без колебаний идет даже на явную неловкость — особенно для читателя-ребенка — неполногласия: “Перепрыгнул *чрез* ограду”, — потому что ограду в два слога-прыжка не одолеть.

Второе замедление более основательно и протяженно. Оно — кульминация сюжета, полный поворот кругом:

Вдруг навстречу мой хороший,

Мой любимый крокодил...

В каждом из стихов катрена — по два трехсложных слова, одинаково расположенных в первом — третьем и втором — четвертом стихах (неохота здесь пользоваться скучным термином “параллелизм”).

Эти смены темпа сродни приему кинематографического монтажа. Недаром Чуковский снабдил “Мойдодыра” подзаголовком “Кинематограф для детей”. А Тынянов отмечал “кинематографичность” *всех* его сказок.

И незачем академически длинно рассуждать о “смысле ритма”.

То же — в “Тараканище”.

И эта сказка начиналась с импровизации, да не авторской — коллективной, вроде буриме. Замысел возник в 1921 году, однако работа не давалась, золотая рыбка зачина никак не ловилась. И тогда он обратился за помощью к тем, кто по сравнению с ним, сорокалетним мэтром, были “литературными” детьми — участниками его Литературной студии при “Всемирной литературе”. Предложил, вспоминала Е.Полонская, сочинять вместе с ним “веселую книжку, содержания которой мы даже не знали, но которая начиналась с того, что все куда-то бежали, ехали в самых невероятных сочетаниях. Каждый из нас придумывал какую-нибудь смешную строчку, а Корней Иванович... собирал все это вместе и выпевал своим тонким, убедительно-проникновенным голосом:

Ехали медведи

На велосипеде,

А за ними кот

Задом наперед...

(Замечательно, по-моему, это спонтанно возникшее двустишие, где созвучие возникает в начале обоих стихов: “аза-за”, — а срединные ударения ослаблены, почти неслышимы, вполне отчетливы лишь те, что в начале и в конце пятисложников. — *В.П.*)

Каждую строчку говорил кто-нибудь из нас, а у Корнея Ивановича получалось стихотворение, и он хвалил нас и говорил “Ну, дальше, дальше, дальше!” — мы веселились и хохотали и продолжали выдумывать в полное свое удовольствие...”

О черновиках Некрасова он писал, что “глубокая пропасть отделяла его первый вариант от последнего”.

Для сравнения: “А за ними великан / Страшный и ужасный / Таракан / С длинными усами / Страшными глазами / Подождите / Не спешите / Усы длинные / Двухаршинные / Захочу / Проглочу”. Слова похожи, стихи — ничуть. И между этими неровными, явно торопливыми карандашными строчками — резко, с нажимом: “Красный Таракан”.

Сталин ни при чем. Но чуть не все большевики были бородаты-усаты. Сей “атрибут” и Маяковским подмечен: “Встреченных увеча пиками усов”, — о большевике, приставленном надзирать за культурой.

Попади листок в недобрые руки...

По ассоциации. Меня всегда удивляло, почему считается “гимном революции” написанная в двадцатом картина Кустодиева “Большевик”, этот размашистым шагом попирающий город *бородатый-усатый* мужик, который застит небо развернутой в бесконечность и волнуемой ветром “штукой” кумача...

Сказка сочинялась трудно. “Прилив счастья” миновал, продолжался “ужасный” год, бессонница не покидала. Отношение к написанному тоже колебалось — быстро и резко.

““Тараканище” пишется. Целый день в мозгу стучат рифмы. Сегодня сидел весь день с 8 утра до половины 8-го вечера — и казалось, что писал вдохновенно, но сейчас ночью зачеркнул почти все. Однако, в общем, “Тараканище” сильно продвинулся” (Дневник, 31 июля 1922 г.).

““Тараканище” мне разонравился. Совсем. Кажется деревянной и мертвой чепухой — и потому я хочу приняться за “язык”” (Дневник, 1 августа 1922 г.).

Он пишет сказку о том, что у страха глаза велики. Выражает, опять же, внутреннее свое состояние (см. Дневник). Но — в *сказке*.

И все “злодеи” в его сказках покараны именно за страх, нагнанный ими на всех вокруг. Они наказаны прежде, чем успевают привести угрозы в исполнение. Паук и Бармалей хотя бы начинают это делать (но и Муха цела, и Айболит не обгорел), а Таракан только грозится. Однако угроза страшнее осуществления. Действие чревато противодействием. Страх парализует...

Отброшенных черновых вариантов множество. Некоторых жалко — уж больно забавны, хотя причина “выбраковки” понятна. Ну, например:

Кто злодея не боится

И с чудовищем сразится,

Я тому мою мадам

С удовольствием отдам... —

редкий случай *двойного* пародирования: сказочного мотива — “принцессу и полцарства в придачу” и трюизма “моя половина”, мол, “пол-себя” готов отдать, лучшую половину.

Правда, “мадам” все-таки возникнет, но уже в залихватском финале. И не гипопотамья — слоновья. Плясовым топотом она сшибет с неба луну, и та “кубарем” грохнется на бедного мужа...

Чуковский “принимается за язык” — за легкость, гибкость, движение. За *свободу* стиха.

Звонкая парная рифмовка (“Ехали медведи На велосипеде”) перебивается “не в склад” (“Жаба на метле”). Короткая строка зачина, качели хорея, грубо тормозится — *вдруг* — стихом из одного слова — с тремя ударениями:

Та-ра-кан —

и вопль ужаса “А-а-а!” уже не нужен, он парализован этими тремя слогами. И тут же — звукопись:

*З*ве*р*и *з*ад*р*о*ж*али,

В обморок упали... —

дрожь и скрежет зубовный...

Сюжетный поворот преобразует хорей в анапест — с дактилическими, знамо дело, окончаниями, рифмующимися или нет — неважно, не до того:

И назад еще дальше попятились...

И рога нынче тоже недешевы...

Крокодилы в крапиву забилися,

И в канаве слоны схоронилися...

Вторая часть начинается тою же тяжкой поступью — по контрасту с “легкомысленной” первой, — с предсказуемо-вязкими созвучиями, вплоть до такого, что и в рифму сказано быть не может, ее заменяет сладострастное шипение угрозы:

“Принесите-ка мне звери ва*ши*х дет*уш*ек,

Я сегодня их за у*жи*ном ск*уш*аю”...

(Чем, кстати, не “след некрасовский” — эти просторечия дактилические!)

И только в финале (второе “вдруг”) хорей возвращается. Чтобы вскоре стать “величальным” амфибрахием — с подобающей обстоятельствам звукописью, щедростью аллитераций, почти до анаграммы доходящей:

Ослы ему славу по нотам поют,

Козлы *бородою дорогу* метут...

Не удержусь привести случай другой, контрастный этому. В “Бармалее”, тоже в финале, “злодей-людоед” дает клятву исправиться. Но слова такие для него непривычны, он и ставить их рядом не умеет, ему трудно — и это слышится в естественной *неуклюжести* стиха, который бубнит и завывает:

О, я бу*ду* *до*брей,

Полюб*лю я де*тей!..

. . . . . . . . . . . .

О, я бу*ду*, я бу*ду*, я бу*ду* *до*брей!..

Читатель Чуковского всего этого не видит (а потом, когда способен увидеть, как правило, не перечитывает). Но слышит, пусть и не осознавая. Его ведет за стихом, нет, ведет стихом невидимое мастерство поэта, и само это движение становится приключением: воображаемым или реальным — кто возьмется судить? Так чтение Чуковского преображается в одну из “подвижных игр” — интеллектуальную.

Он и сам играет вместе с ними, своими читателями, потому что *такого* детства не знал. И хочет, чтобы оно было у других, значит, — немножко — и у него.

В том, думается мне, и *загадка Чуковского*, о которой писал Берестов:

Нам жалко дедушку Корнея,

В сравненье с нами он отстал,

Поскольку в детстве “Бармалея”

И “Мойдодыра” не читал,

Не восхищался “Бибигоном”

И в “Тараканище” не вник.

Как вырос он таким ученым,

Не зная самых главных книг?

Так и вырос. Потому что написал их. Бескорыстно.