

Вадим Перельмутер  
Фрагменты о Чуковском

---

*Мирону Петровскому*

«Мать воспитывала нас, — вспоминал Чуковский, — демократически — нуждою».

У него *детства* не было.

Но оно растворилось — равномерно — по всей его жизни.

Есть много свидетельств, что Чуковский раздражался, не хотел, чтобы его, написавшего с десятков солидных томов совсем не детских сочинений, все считали *par excellence* *детским поэтом*. И был прав — потому был не «детским», но просто *поэтом*.

Однако у его современников, скажем, Брюсова, Ходасевича или Белого, тоже ведь разнообразной *прозы* много больше, чем стихов. И точно так же срастание образа Чуковского-писателя происходит благодаря *связующему центру* — стихам.

И с расстояния отчетливо видно, что именно *детский* Чуковский обеспечил устойчивый интерес читателей ко всему остальному, что написал, читателей, выросших на созданной им *первичной изящной словесности*...

Детские поэты пишут стихи *для детей*. Чуковский пишет *для себя*. При этом, подобно Кэрроллу, большинство его вещей — и все лучшие! — имеют одного адресата. Муру. Это — *любовная лирика* Чуковского.

*Детский поэт* — Маршак. Писавший, впрочем, и для взрослых. Но его переводы из Шекспира и Бернса — *детские*. То бишь — для взрослых, но не доросших до *читателя стихов*...

1936 год. Готовится собрание сочинений Некрасова. В редколлегии на пару литераторов — Корнея Чуковского с Евгением Максимовым — приходится пять «идеологов»: создавший и десять лет возглавлявший советскую цензуру (Главлит) автор декрета о «национализации классики» П. И. Лебедев-Полянский, заведующий Госиздатом Н. Л. Мещеряков, революционер и публицист П. Н. Лепешинский, журналист-«правдист», *советский Герострат* Д. И. Заславский, расстаравшийся за долгую свою жизнь полить грязью Мандельштама и Шостаковича, Цветаеву и Пастернака, Юзовского и Фалька, наконец, — как без него! — автор термина «социалистический реализм» В. Я. Кирпотин, особо доверенный литературовед — в 37-м именно ему — единственному из «писателей» — будет доверено слово о Пушкине в Большом театре.

О содержательности этих «крыловских» заседаний по поводу «некрасовского воза» можно судить по дневниковой записи Чуковского: «Я выступил, сказал, что я белая ворона среди них — т. к. для меня Некрасов *раньше всего поэт*, который велик именно тем, что он — мастер, художник и проч. А если бы Некрасов высказывал те же убеждения в прозе, я никогда не стал бы изучать его и любить его».

Любовь началась четвертью века ранее. В 1910-х написаны замечательные вещи — о жизни, о поэтике, о стиле Некрасова. В начале двадцатых они были переработаны, доведены до блеска. И... мертвым грузом залегли на книжных прилавках, на них покупатели, сетовал автор, даже не смотрели. Теперь коллекционеры-книжники могут только мечтать о тех *раритетах*. Потому и *раритеты* — лишь малая часть весьма скромного тиража разошлась и уцелела.

Много позже этот блеск потускнеет — в «Мастерстве Некрасова», где как раз о *мастерстве* будет печально мало...

Увлечшись Некрасовым, Чуковский, разумеется, не мог не обнаружить сходства своей судьбы с некрасовской, хотя «Дневник» Суворина еще пылится в архиве, и фрагмент, где молодой журналист излагает рассказ поэта о первых годах его столичной жизни, никому не был ведом. Но поэты таинственным образом *слышат созвучия*. Блок пенял Чуковскому за «разбро-санность». А то была, можно сказать, *ранне-некрасовская* энергия — и готовность — сочинять — и печататься — много и в самых разных, любых жанрах, надеясь, что Фортуна заметит его и подарит успехом. И в этом перенасыщенном растворе, наконец, кристаллизовалось то, что сделало его имя узнаваемым, неотразимым для читателя. Да и денег принесло едва ли не больше, чем всё остальное вкупе.

Чуковский писал, что трагический регистр *народолюбивой* лирики Некрасова — отражение/проекция внутренних переживаний/состояний автора.

Впрочем, и до Чуковского знали, что поэт всегда пишет о себе...

«Тараканище» — развернутая метафора на тему «у страха глаза велики».

«Вдруг из подворотни / Страшный великан», — и *страшными* тут же становятся такие эпитеты, как «рыжий и усатый». А *страшно* — оттого, что *вдруг* (и точно так же — *вдруг* — обратный переход, от ужаса к веселью: «Только вдруг из-за кусточка»...). Собственно, кроме «усами шевелит», прочее — «со страху» — видится-слышится: «Он рычит и кричит»...

Чем благостнее, слаще («смеются, пряники жуют») было в начале, тем горше стало...

По мнению Тынянова, Чуковский создал детский комедийный эпос. Я думаю, что — трагифарсовый: всё, что начинается/завязывается резко драматически, обещая трагедию, оборачивается/разрешается фарсом — *вдруг-финал*, — непременно — столь же безудержным весельем, сколь остро была обещана трагическая развязка.

Кстати, в «Тараканище» второй поворот ключа «вдруг»: «Только вдруг из-за кусточка, / Из-за синего лесочка, / Из далеких из полей / Прилетает воробей», — не что иное, как... *обратная перспектива*, о которой примерно тогда же писал Флоренский. Одноименная статья завершена им в 1919 г., в октябре 1920 прочитана в качестве доклада в Московском Институте Художественных Изысканий и Музееведения, а в 1921—22 годах лекции на эту тему были читаны Флоренским в Московских Высших Художественных Мастерских. Так что «эхо» вполне могло до Чуковского дойти. Что, впрочем, необязательно...

«Вчера позвонил Алянский, — заносит Чуковский в Дневник (17 февраля 1936), — и сообщил, что „Комсомольская правда“ выругала мой стишок «Робин Бобин Барабек». Это так глубоко огорчило меня, что я не заснул всю ночь»...

О Господи! 54-летний классик — из-за газетного укола, да еще по поводу переложения/перевода, да еще сделанного полтора десятка лет назад... Что за страна!..

Любопытно сравнить два *перевода*: это: по-моему, исчерпывает разницу между Маршаком и Чуковским.

Итак:

Маршак

Робин-Бобин кое-как  
Подкрепился натошак:  
Съел телёнка утром рано,  
Двух овечек и барана,

Чуковский

Робин-Бобин Барабек  
Скушал сорок человек,  
Съел корову и быка,  
И кривого мясника,

Съел корову целиком  
И прилавок с мясником,  
Сотню жаворонков в тесте  
И коня с телегой вместе,  
Пять церквей и колоколен -  
Да ещё и недоволен!

И телегу, и дугу,  
И метлу, и кочергу,  
Скушал церковь, скушал дом  
И кузницу с кузнецом,  
А потом и говорит:  
У меня живот болит!

Не в том дело — у кого лучше, дело вкуса, но в том, что в первом случае — этакий Портос, который, разожравшись, не может остановиться, а во втором — со второй же строчки — начинается игра: «чего бы такого еще придумать?!» И понятно, что и то, и другое, мягко говоря, изрядно *отличается от оригинала*, но у Чуковского стихи ближе к *духу* оного, к «английскому» то бишь...

...Бессонница изводила Чуковского всю жизнь. Нередко еще и обострялась. Поводов хватало. Нападки на него начались рано — и длились, вяло погасая, чуть не полвека.

В середине 1910-х годов *апологет мировой революции* Троцкий яростно ругал Чуковского — критика и литературоведа — за беспринципность, «розановщину», патологическую ненависть к Горькому.

В конце 1920-х *вдовствующая страноправительница* Крупская изничтожала Чуковского за «идейную» ненависть к Некрасову и «буржуазную муть» его детских сказок. За Чуковского заступился... Горький. Будь жив Некрасов, полагаю, и он защитил бы...

Похоже на то, что впоследствии — во мнении Сталина — нападки этих двух персонажей послужили Чуковскому чем-то вроде *охранной грамоты*. Ибо Сталин обоих терпеть не мог.

Однако и без них врагов, запустивших в оборот и мусоливших почем зря липучий ярлык «чуковщина», было не в дефиците. Так что приходилось защищаться и самому. Правда, не в одиночку — с помощью читателя.

Такой самозащитой стала — поначалу — книга «От двух до пяти». Написанная в полемике с «педагогическими» (и «классово-идеологическими») обвинениями, в стремлении показать, то бишь доказать органическую близость и внятность своей стиховой речи к *своему* читателю, эта книга, от издания к изданию, разрастаясь и видоизменяясь, оборачивается в итоге феноменальным *портретом читателя*. Читателя, уже существующего, *своего*.

И портрет этот в точности совпадает с *образом адресата* уже написанных, изданных-переизданных сказок-стихов Чуковского.

И портрет этот самоценен и... не стареет. Разве что костюмы и декорации меняются.

«От двух до пяти» — книга и о себе. Даром ли Чуковский говаривал, что, в отличие от «двенадцатилетнего» *отрока*-Маршака, сочиняющего для *младших* братьев и сестер, ему, Чуковскому, — четыре...

Чуковский отлично знает, что *этот* — его — читатель легко и точно откликается на игру в *обман ожиданий* — рифменного, ритменного и — особенно — «сюжетного». У него у самого, у *этого* читателя ритм и звук меняются поминутно.

И в этом смысле наиболее *чуковскими* стихами Маршака (и, на мой взгляд, лучшими у него) оказываются: «Жил человек рассеянный... — Сел он утром на кровать» — третий стих — как бы «по рассеянности» — в другом ритме, хорей после ямба, причем оба — четырехстопные, — и «Багаж», где и того пуще: «Дама сдавала в багаж / Диван, чемодан, саквояж», — первый стих — дактиль, а второй — амфибрахий (опять же, оба трехстопные), делящийся — в перечислении «предметов багажа» — целых три строки...

Ровно то же — у Чуковского, а до него не бывало: ритмические качели, полярность хорей и анапеста («Рыжий и усатый / Таракан. / Таракан, таракан, / Тараканище»...), причем переход из четырехстопного хорей в двухстопный анапест подготов-

лен трехсложной — и трехударно-скандированной — строкой из одного слова, начинающего повтор: «Та-ра-кан»...

Чуковский не сочинил ни одной «советской» вещи для детей, ничего похожего на пропагандостского «Мистера Твистера», героический «Пожар» или учительское «Что такое хорошо и что такое плохо?». Это он оставил делать Маршаку и Маяковскому. При этом «Мистер Твистер» одновременно и с ритмами Чуковского перекликается, и подозрительно смахивает на сочиненное Маяковским восемью годами ранее «Black and White».

Чуковский делает совсем иное. Он ничему не учит, потому что *научить* никого и ничему нельзя, можно лишь помочь выучиться. Он и помогает, без малейшего нажима, *играючи*, обрести свободу воображения и гибкость разговора (самовыражения), слуха и чтения — в слиянности звука-образа-смысла-ритма. То бишь речь — об о-своении главного — «национального» — интеллектуального богатства — языка. В конечном счете, всё это сводится к *свободе мышления*, не больше и не меньше...

Никак не удастся выговаривать длинные слова? Да проще простого! Нужно только хорошенько разогнаться: «Нынче Муха-Цокотуха / Именинница!» Или: «Вот и стал таракан победителем, / И лесов, и полей повелителем»...

Не запоминаются незнакомые слова? А если их выстроить и скомандовать-проскандировать: «Кочерга за кушаком!» — вспомнятся потом, когда познакомишься с *предметами*? И совершенно не обязательно понимать, что обязан этим звонкой, акцентированной аллитерации — «к-ч-г-ш».

Можно и не встретиться никогда более с идиомой «дать стрекоча», однако из памяти она уже никуда не денется, тут же откликнется, понадобившись: «Звери дали стрекоча»...

Или самый, пожалуй, трудный случай: «Но однажды поутру / Прискакала кенгуру». Почему — прискакала? она? Вро-

де бы, тут должен быть средний род, да ведь нелепо прозвучит «прискакало», да и неверно. При первом удобном случае недоумении разрешается (с напоминанием-рифмой): «А вчера поутру / Кенгуру», — заодно и знакомство с непростою *безличной формой*, и подсказка, как ею пользоваться...

Пригодится и урок топонимики. Попадешь впервые в Питер, выяснишь, что «Садовая» и «Сенная» — не тропинки — садом и лугом, — но по-столичному чопорные улицы, а «Мойка» — не корыто с водой, а речка в гранитных берегах. И что происходит фантазмагория «Мойдодыра» в самом что ни на есть центре города...

...Колоссальная черновая работа — не сразу и поймешь: каким образом без изменения метрики (четырёхстопный хорей) происходит внезапное замедление речи: «А она за мной, за мной» — и: «А она за мною мчится / И кусает, как волчица» (до этого было и: «Чисто, чисто, чисто, чисто», — и «через» вместо «через», и вообще превалировали одно-двух-сложные слова, И тут же — трехсложная плавность: «Вдруг навстречу мой хороший, / Мой любимый Крокодил, / Он с Татошей и Кокошей / По аллее проходил» (в каждом стихе по два трехсложных слова).

...И полная иллюзия совершенно органической легкости *написания/сочинения* (каковой — кроме «Мухи», что описано самим Чуковским, — не было никогда).

В «Мухиной свадьбе» (переименованной потом — с шестого издания — в «Муху-Цокотуху»):

А за ними Клоп, Клоп  
Сапогами топ, топ... —

откуда в этой пляске у Чуковского выскочил «Клоп в сапогах»? Игры бессознательного. И очень любопытные игры...

Там же — видимость анапеста в хорее — в зависимости от того, делать ударение на первом слоге строки или нет (что вполне возможно):

Приходите, тараканы,  
Я вас чаем угощу... —

таким образом демонстрируется условность ритмо-метра, размера, возможности органического перехода одного в другой, и этим подготавливается — ритмически — и второй поворот сюжетного ключа:

Вдруг какой-то старичок  
Паучок...

И так — всё время, руша инерцию регулярного стиха, не давая читателю заскучать...

И впрямь не заскучаешь:

А Таня и Ваня хохочут,  
Бегемотово брюхо щекочут.  
Ну, и брюхо, что за брюхо,  
Замечательное!.. —

четыре строки — четыре размера: амфибрахий — трехстопный анапест — хорей — анапест одностопный...

Ср.: «Ветер, ветер! / На всем белом свете!» — из хорей в амфибрахий...

Или — с двумя последними стихами катрена: «Ах ты, Катя, моя Катя, / Толстоморденькая»...

Ритмы Блока — у Чуковского. Ритмы Некрасова — у Блока.

...Мастерское жонглирование открытыми-закрытыми рифмами:

Плачут зайки  
На лужайке.  
Сбились, бедные с пути,  
Им до дому не дойти.

Рифмовка, можно сказать, идеальной чистоты. И тут же:

Только раки пучеглазые  
По земле во мраке лазают,  
Да в овраге за горою  
Волки бешеные воют...

Смена интонации, подчеркнутый «нелад» темноты, дактилически-ползучие, «рачьи» окончания двух первых стихов, и рифмы — «царапающие» *лишними* звуками...

Случалось, поэты, я бы сказал, простодушно давили понять читателю, что следуют за Чуковским, — цитатами-ассоциациями, которые дети опознают естественно и мгновенно.

Кто на улицу попал —  
Заблудился и пропал.

Ср. у Агнии Барто:

Нету пальчика, пропал,  
В свой домишко не попал.

Однако, за Чуковским, Барто *не успевает*, не дотягивается до его мастерства, я бы сказал, *технически* отстает:

Наша Таня громко *плачет*,  
Уронила в речку *мячик*, —

созвучие соскальзывает из рифмы в ассонанс, тем более заметный, что далее следует рифма совершенно точная (и *усиленная* внутренним созвучием):

Тише, *Танечка*, не плачь,  
Не утонет в *речке* мяч.

Впрочем, «Таня», вполне возможно, плачет из жалости во все не к мячику, а к себе, у которой речка мячик *отняла*...

У Чуковского подобные «несоответствия» бывают — и непременно становятся частью *игры*. Здесь — нет...

...В пределах одной вещи — разнообразные виды рифмовки.

«Ехали медведи / На велосипеде» (парная) — перебивка нерифмованным двустушием: «Едут и смеются, / Пряники жуют»», — «Вдруг из подворотни» — катрен с рифмою 2—4 — снова нерифмованная перебивка: «Таракан, Таракан, Тараканище»... И так далее.

«Классически» — перекрестно — зарифмованный катрен, вереница краткостуший-двустуший, монорим... И везде при смене рифмовки вводится «разделитель» в виде нерифмуемых строк, — как правило, с дактилическими (и даже гипердактилическими, «некрасовскими») окончаниями. А возможности длиннословия — «длинного/долгого звука» — таковы, что можно запросто обойтись без концевое созвучия, стихи не распадутся. И длинные эти строки-слова то и дело переводят хорей в анапест. Рифменное ожидание обманывается *вовремя*, дабы избежать монотонности. Этим, во-первых, подчеркивается точность и неожиданность рифмовки, во-вторых, некоторая, я бы сказал, фабульная *дисгармоничность* («нерифмуемость») тех или иных ситуаций...

Александр Квятковский мог бы найти/взять у Чуковского множество примеров/образцов ритмов, размеров и рифм для своего Поэтического словаря.

Однако — традиционно — *детские* стихи не привлекают внимания *серьезного* исследователя.

Думается, не я один замечал, что читающие/слушающие Чуковского дети легко усваивают некоторые — и совсем не самые простые — элементы его *поэтики* и с удовольствием *играют* в сочинение стихов.

..странным образом не обращал прежде внимания на ритмическое шуршание аллитерации: «Летучие мыши нам крыше платочками машут и пляшут»...

...«Айболит», по мнению детей — идеальный доктор. Он жалеет тигрят за «полосатость», а верблюжат за «горбатость». Он «дает шоколадку и ставит градусник». Тем и вылечивает...

В сущности, Чуковский в одиночку делает в детской литературе то, что в первой половине девятнадцатого века, а также и на рубеже девятнадцатого-двадцатого делали — сделали — целые «плеяды» блестящих талантов/мастеров в литературе взрослой. Поэзия — переводы/переложения — проза, и приведенная в движение литература задышала, ожила, стала жить-поживать и добра наживать, то бишь авторов, жанров, книг...

Вдуматься: *детские* сказки Чуковского — его поэзия — уже пережили таких звезд Серебряного века, как, например, Бальмонт...

...И до чего ж забавны бывают эти носящиеся в воздухе идеи, порхают, где хотят, порой садятся отдохнуть, выдохнуть...

В 1923 году (на самом деле — в конце двадцать второго, издательская дата призвана была продлить «новизну» книжки) Чуковский издает *кинематограф для детей* «Мойдодыр». Правда, вполне *кинематографичен* и вышедший несколькими годами ранее «Крокодил» с рисунками Ре-Ми (который, к слову, в эмиграции стал весьма известным *голливудским* художником кино). Однако «обозначение жанра» дано впервые. Конечно, *сыграть* эту сказку в кино невозможно, разве что *нарисовать*, да так, чтобы создать иллюзию движущихся — сообразно фавбуле — картинок. Что и попытался осуществить Юрий Анненков.

В 1923 году Уолт Дисней с братом Роем создает свою первую анимационную студию.

Тем же годом помечено издание «Тараканища», где *маленький мальчик* из «Крокодила» оборачивается *маленьким героем* — воробьем. Так положено начало этому образу.

Пять лет спустя у Диснея рождается, вероятно, самый знаменитый *маленький герой* XX века — Микки Маус — и тоже «для детей», и в анимации.

Если знать письма Чуковского к художникам своих детских книг и разговоры с ними — о превращении, благодаря определенной частоте картинок, детских стихотворных книжек в своего рода «анимацию», в движение картинок от двустушия к двустушию, всё это выглядит, по меньшей мере, удивительно.

Увы, начав *кинематографом для детей*, Чуковский, со своими *очень зримыми* сказками и стихами, так и не дождался *ни одного* по-настоящему удачного мультфильма по своим вещам, все они проигрывают «оригиналам».

Попытки делались — и не раз — и людьми профессиональными, отнюдь не бездарными. Но все они старались *проиллюстрировать* — вместо того, чтобы *перевести* на язык анимации.

Может быть, Чуковский просто не дождался *своего Диснея...*

Впоследствии Чуковский — вспоминая — сдвинул на год (1921) сочинение «Мойдодыра» и «Тараканища», очевидно, позабыв заглянуть при этом в... собственный Дневник.

*Детские* стихи Чуковского начинаются в сорок лет (кроме «Крокодила», который появился раньше, но продолжения не обещал).

Сорок, как говорят англичане, - переход «на теневую сторону жизни» («on the shady side of forty»).

Сорок, утверждали в древности греки, — возраст *акмэ*, то бишь полного расцвета и созревания.

В ощущениях и предчувствиях своих Чуковский ближе к англичанам. «Тоска — старость — и сиротство. Я бы запретил 40-летним встречать новый год», — первая дневниковая запись 1922 года, первое января.

Но этот «ужасный год» оказался, как выяснилось, не «английским», а «греческим»: написанного Чуковским в двадцать втором иному писателю хватило бы лет на пять...

И чудится некая, не поддающаяся логике закономерность в том, что именно в двадцать втором, первом году без Блока, Гумилева и умершего в июне Хлебникова, Чуковский *начинает* новую детскую литературу. И что написанные им за семь следующих лет все лучшие стиховые вещи то и дело аукаются с теми тремя именами: *футуристической* атмосферой «Мойдодыра», промелькнувшей в «Бармалее» *гумилевской* «Каракулой», *блоковскими* ритмами.

Да и художник «Мойдодыра» и «Двенадцати» — один: Анненков...

В тридцать шестом в Ленинграде Алексей Толстой сочинял своего «Буратино». В ту пору он часто виделся с Чуковским, они бывали друг у друга, гуляли по городу, много разговаривали. И вполне естественно, что его Карабас-Барабас угодил в книжку из «Бармалея». Это не только отмеченное Мирном Петровским в статье «Что отпирает „Золотой ключик?“» пародирование Мейерхольда, с его артистами-«сверхмарионетками», но и некто вроде бармалеева близнеца: его куклы — дети, но он их не ест, он ими *кормится*, правда, и на растопку очага, при случае, может пустить...

Да и пародирование Толстым сюжетов, ситуаций, стилистики символизма (см. ту же статью) тоже не без Чуковского обошлось. Что, впрочем, естественно, если понимать, что *детская* поэзия Чуковского *завершает* эту эпоху, становится последним ярко оригинальным явлением Серебряного века.

Дальше — спор о наследстве, на полюсах коего: «архаисты и новаторы», условно говоря, Пушкинский Дом и ОПОЯЗ. Но *тему закрывают* не они, а власть...

Чуковский — *вровень* со всеми: с детьми и взрослыми. И как-то не осознавалось мною при встрече с ним в середине

шестидесятых, что он — всего на два года моложе Блока, на четыре старше Ходасевича, на девять — Манделъштама, на одиннадцать — Маяковского etc, etc, etc. И не думалось тогда, что в тридцать лет два года — «ровесник», а девять — огромный разрыв. Потом, если «жить долго», разрыв этот потихоньку нивелируется...

...стихи, написанные ритмами, возникающими откуда-то из неведомых, чуть ли не доисторических глубин...

Птеродактилем.

Не из того ли все *небывальщины* Чуковского, что он родился накануне первого апреля?!

Всё рифмуется. Сначала — Исход из Египта. Потом — Бегство в Египет.

«Не ходите, дети, в Африку гулять».

Но родители уснули, а дети — бегом туда, где «Нил», «крокодил» и прочее. То бишь в Египет. Бегом.

Тридцать с лишним лет спустя автор этих стихов затеет пересказ Библии для детей...

8 мая 2012