

Ян Сатуновский

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ
И КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ



ImWerdenVerlag
München
2022

Оглавление

«Первоначало» Чуковского.....	3
Корнеева строфа.....	5
Чуковский, Леонид Андреев, Блок.....	19
Ритмы считалки в стихах Маяковского.....	22
Маяковский и детская поэзия	37
Рифма — нерифма в детской поэзии.....	40
Поэт Генрих Сапгир и его поэма «Старики»	44
Таланты и подстрочники	57
Сходство — несходство	61
Сергей Третьяков — автор считалок.....	68
Автор «Зайчика»	71
Считалкам больше полувека	73
У кого какое солнце.....	75
Саморифма в детской поэзии	77
А зачем нужен Азачем?	81
Одно стихотворение	87

«Первоначало» Чуковского¹

В «Библиотеке поэта» вышел солидный том «Стихотворной сатиры первой русской революции (1905—1907)». В этом томе собрано под одной обложкой больше 400 стихотворений. Тут и сатириконцы, и Бальмонт, и Сологуб. Тут и баллада Луначарского (Анатолия Васильевича!), и «элегия» Александра Грина (того самого).

Понятно, что новый сборник интересен во многих отношениях. Но сейчас хочется остановиться лишь на одном небольшом стишке, под номером 272. Вот его начало:

Говорил Горемыкин Аладьину:
«Раздавлю я тебя, словно гадину».
И Аладьин твердил Горемыкину:
«Я тебя, Горемыкина, выкину».
А Столыпин,
Неусыпен,
ничего не говорил...

Узнаете? Конечно, эта интонация и ритм и синтаксис автора «Крокодила», «Тараканища» и «Мойдодыра» — Корнея Ивановича Чуковского! Помните, в «старой-престарой сказке»:

Отвечал ему Ваня Васильчиков:
«Хоть и жаль мне твоих крокодильчиков,
Но тебя, кровожадную гадину,
Я сейчас изрублю, как говядину...»
И Слониха, щеголиха,
Стопудовая купчиха...

¹ «Детская литература». 1970. № 3.

Заметка была размещена на 3 странице обложки журнала, не упомянута в оглавлении и в перечне публикаций журнала за 1970 г., была высоко оценена Е. Чуковской, и она предложила Я. Сатуновскому переработать и расширить ее для размещения в юбилейном сборнике. Новая статья получила название «Корнеева строфа». Но, в связи с запретом на упоминание имени Л. Чуковской, подписавшей письмо в защиту академика Сахарова, а о ней упоминалось в сноске, Ян снял публикацию. «Корнеева строфа» была опубликована в том же журнале «Детская литература» только в 1995 г. — *Леонид Сатуновский*.

Но ведь «Крокодил» — первое произведение Чуковского для детей. И написал он его только в 1916 г. Что же это за стишок, который появился в печати (впервые) ровно за десять лет до «Крокодила»? Стишок этот, под названием «Его апология», был опубликован в журнале «Свобода и жизнь» 25 сентября 1906 г. Написал его бывший редактор-издатель сатирического журнала «Сигнал» (запрещенного за оскорбление его императорского величества), человек, привлеченный к суду и приговоренный к тюремному заключению сроком на шесть месяцев, с лишением права быть редактором в течение 5 лет, молодой литературный критик... Корней Чуковский! В одной из статей Чуковский вспоминает, как Горький посоветовал ему написать длинную сказку, в стихах, вроде «Конька-Горбунка» и как Корней Иванович «тысячу раз садился за стол и выводил на бумаге какие-то жалкие вирши». А ведь еще за 10 лет до этого в душе молодого поэта уже звучал, оказывается, «собственный» трехстопный анапест, так непохожий ни на лермонтовский («Не дожидаться мне, видно, свободы, А тюремные дни будто годы...»), ни на фетовский («Я тебе ничего не скажу, Я тебя не встревожу ни чем...»):

Говорил Горемыкин Аладьину:
«Я тебя раздавлю, словно гадину».

И ведь за 10 лет до первой детской сказки Чуковский свободно и раскованно перескакивал с этого анапеста на свой любимый четырехстопный хорей с внутренней рифмой:

А Столыпин,
Неусыпен,
Ничего не говорил...

Тем самым Чуковский как бы задолго предвосхитил важную свою «заповедь из евангелия от Корнея». «Вырабатывая форму «Крокодила», — писал он во всемирно-известном исследовании «От двух до пяти», — я пытался всячески разнообразить фактуру стиха в соответствии с теми эмоциями, которые этот стих выражают: от хорей переходил к дактилю, от двухстопных стихов — к шестистопным. Такая подвижность и переменчивость ритма была для меня четвертой «заповедью».

Целых десять лет понадобилось поэту, чтобы то, что он открыл для себя во взрослом сатирическом стихотворении, применить в большой поэзии для малышей. Странно? Пожалуй. Но если бы не было «странностей», не было бы и самой поэзии.

Корнеева строфа²

Заметки о творчестве К. Чуковского

1

Недавно в «Библиотеке поэта» вышел солидный том «Стихотворной сатиры первой русской революции (1905-1907)». В этом томе собрано под одной обложкой больше 400 стихотворений. Тут и сатириконовцы, и Бальмонт, и Сологуб. Тут и баллада Луначарского (Анатолия Васильевича), и «элегия» Александра Грина (того самого!).

Понятно, что сборник весьма интересен во многих отношениях. Но здесь хочется остановиться лишь на небольшом стишке — «Его апология», который был впервые опубликован в 1906 году в журнале «Свобода и жизнь». Стишок начинается строками:

Говорил Горемыкин Аладьину:
«Раздавлю я тебя, словно гадину».
И Аладьин твердил Горемыкину:
«Я тебя, Горемыкина, выкину».
А Столыпин,
Неусыпен,
Ничего не говорил....

Узнаете? Конечно, это интонация, и ритм, и синтаксис автора «Крокодила», «Тараканища» и «Мойдодыра» — Корнея Ивановича Чуковского! Помните, в «старой-престарой сказке»:

Отвечал ему Ваня Васильчиков:
«Хоть и жаль мне твоих крокодильчиков,
Но тебя, кровожадную гадину,
Я сейчас изрублю как говядину...»
И слониха,
Щеголиха,
Стопудовая купчиха...

² Журнал «Детская литература» № 1–2, 1995.

См. комментарий к предыдущей статье — Леонид Сатуновский.

Но ведь «Крокодил» — первое произведение Чуковского для детей. И написан он только в 1916 году. Что же это за стишок, который появился в печати ровно за десять лет до «Крокодила»? Кто его написал?

А написал его бывший редактор сатирического журнала «Сигнал» (запрещенного за оскорбление его императорского величества), человек, которого только что привлекли к суду и приговорили к тюремному заключению сроком на шесть месяцев, с лишением права быть редактором в течение пяти лет, молодой литературный критик... Корней Чуковский!

В одной из статей Чуковский вспоминает, как Горький посоветовал ему написать длинную сказку в стихах, вроде «Конька-Горбунка», и как Корней Иванович «тысячу раз садился за стол и выводил на бумаге какие-то жалкие вирши». А ведь еще за десять лет до этого в душе молодого поэта уже звучал, оказывается, «собственный» трехстопный анапест, так не похожий ни на лермонтовский («Не дожидаться мне, видно, свободы, А тюремные дни будто годы...»), ни на фетовский («Я тебе ничего не скажу, я тебя не встревожу ничуть...»):

Говорил Горемыкин Аладьину:
«Раздавлю я тебя, словно гадину».

И ведь за десять лет до первой детской сказки Чуковский свободно и раскованно перескакивал с этого анапеста на свой любимый четырехстопный хорей с внутренней рифмой:

А Столыпин
Неусыпен,
Никого не прогонял.

Тем самым Чуковский как бы задолго предвосхитил важную свою «заповедь». «Вырабатывая форму «Крокодила», — писал он во всемирно известном исследовании «От двух до пяти», — я пытался всячески разнообразить фактуру стиха в соответствии с теми эмоциями, которые этот стих выражает: от хорей переходил к дактилю, от двухстопных стихов — к шестистопным.

Такая подвижность и переменчивость ритма была для меня четвертой заповедью».

Обратим внимание и на то, что в «Его апологии» Чуковский применил редкий поэтический прием: строчки «ничего не говорил», «Никого не прогонял» и т. д. живут в стихотворении «самостоятельно», они не рифмуются и, казалось бы, никак не перекликаются с другими строками. Через десять лет Чуковский широко использует эту находку.

Тогда же, в 1906 году и несколько позже Чуковский написал еще целый ряд стихотворений. Тут и ныне возвращенные к жизни «Библиотекой поэта» «Маленький великий лама», «Тебя портрет наш удивит», «Журналисты и

Камышанский», «Пьер, премьер и «Огнегасители», тут и забытые на страницах «Нивы» и «Литературных приложений к «Ниве» — «Брама», «Из Лонгфелло», «Всякому», «Любовь», «Патриот», «Сумерки в городе», «Сумерки в поле», «Чудо», «Вальтер фон дер Фогельвальд», «Вечность и душа», «Декабрь», «Бессмертие», «Слава», «Белая ночь», «Лес», «Природа», «Вечернее», «Из Дж. Китса», «Август» и др.

Но во всех этих стихотворениях — и оригинальных, и переводных — днем с огнем не сыщешь ничего, что предвещало бы будущего замечательного детского поэта. По мнению Шкловского, это были стихи, «почти доходящие по своему качеству до уровня посредственности».

Целых десять лет понадобилось поэту, чтобы применить в большой поэзии для малышей то, что он открыл для себя во взрослом сатирическом стихотворении. Странно? Да, но ведь если бы не было «странностей», не было бы, пожалуй, и самой поэзии.

2

По целому ряду признаков читатель сразу же — без колебаний «угадывает» стихи Чуковского. Особенно те стихи, которые заключены в строфу, созданную и разработанную Корнеем Ивановичем; — эту строфу, по аналогии с Алкеевой и другими «именными» строфами античного стихосложения хочется назвать Корнеевой. Что же это за строфа? Какие вообще признаки определяют строфичность стихотворения? Б. Томашевский в работе о строфике Пушкина указывал, что это, во-первых, рифма. Строфа определяется последовательностью рифм. Вторым признаком структуры строфы является известная последовательность стихов разного размера. И, наконец, третий признак, определяющий единство строфы, — ее ритмико-интонационная замкнутость.

Главная особенность Корнеевой строфы — наличие в ней нерифмуемого, или холостого стиха. Несколько примеров:

Подбежал городской:
«Что за шум? Что за вой?..
Крокодилам тут гулять воспрещается».

.....
И дать ему в награду
Сто фунтов винограду,
Сто фунтов мармеладу,
Сто фунтов шоколаду
И тысячу порций мороженого!

.....
И прогнал Горемыкин Аникина,
И Аникин прогнал Горемыкина.
А Столыпин,
Неусыпен,

Никого не прогонял.

.....
Но он только «му» да «му»,
А к чему, почему —
Не пойму!
— Повесьте, пожалуйста, трубку!

Наиболее часто у Чуковского встречается первый вариант строфы, в котором шести-семисложные стихи с мужскими рифмами удивительно гармонично сочетаются с одиннадцати-двенадцатисложным холостым стихом с дактилическим (реже — гипердактилическим) окончанием. В одной только первой части «Крокодила» мы найдем больше пятнадцати строф.

В «Книге о Корнее Чуковском» критик М. Петровский заметил, что «для зачина сказки Чуковский использовал, видоизменив их, ритм и строфику стихов о «Крокодиле», принадлежащих мало кому сейчас известному поэту Н. Агнивцеву:

Удивительно мил
Жил да был Крокодил —
Этак фунта четыре, не более.

Продолжим оборванную критиком на половине строфы цитату:

И жила да была
Тоже очень мила
Негритянская девушка Молли.

Как видим, важнейший признак Корнеевой строфы — холостая строка — у Агнивцева отсутствует. Ничего оригинального в ритме и строфике Агнивцева нет, а сходство приведенного отрывка с зачином «Крокодила» — чисто внешнее.

К творчеству таких «свооголосых» поэтов, как Корней Чуковский, вообще неверно подходить с позиций «теории заимствования». Помня это, мы все же осмелимся сказать, что отдаленных предков Корнеевой строфы следует искать, вероятно, в строфике некоторых рифмованных загадок, поговорок, пословиц, детских припевок, а также народных песен — и лирических, и сатирических.

Труни, труни,
У Петруни,
полны клетки,
полны клуни,
все добра,
серебра,
скатна жемчуга...

Уж как зимонька-зима

да и холодна была,
холодна была, да и морозлива.

Рассыпался горох
на семьдесят дорог,
никому не собрать —
ни попам, ни дядькам, ни серебрянникам.

Стоят мужики,
на них белы колпаки
не шиты, не мыты, не вязаны.

Дёрну-подерну
по Герасимову горлу,
по белому суконцу
по бархатцу.

Затопали кони
на Елоховом поле,
Заревели быки на Ивковке.

В людях живал —
свету видал:
топор на ногу надевал,
топорищем подпоясывался.

Конечно, стихи Чуковского отличаются от приведенных миниатюр. Величайшая, если так можно выразиться, «заслуга» поэта — не то, что он изобрел новую небывалую строфу. Главное, что эта строфа усиливает звук его голоса, она кажется настроенной в унисон с внутренним содержанием стихов, со всей их интонационной структурой. Корнеева строфа обладает индивидуальным характером, своеобразной структурой, необычным ритмико-мелодическим рисунком. Созданием особого интонационного характера строфы, между прочим, способствуют обычные у Чуковского «подхватывания» части стиха в холостой строке: «жил да был Крокодил... — Крокодил, Крокодил Крокодилович», «и какой-то барбос... — нехороший барбос, невоспитанный», «и беднягу проглотил — проглотил с сапогами и шапкою», и т. п. Такие «подхватывания», как известно, весьма распространены в исторических песнях и былинах. Но и без подхватываний многие строки Чуковского с дактилическим и гипердактилическим окончанием вроде бы шутивно пародируют характер величавой медлительности героических былинных стихов.

Лишь один
Гражданин
Не визжал,

Не дрожал —
Это доблестный Ваня Васильчиков.
Он сказал: «Ты злодей,
Пожираешь людей,
Так за этой мой меч —
Твою голову с плеч!»
И взмахнул своей саблей игрушечной.

Былинный лад — важная индивидуальная черта Корнеевой строфы. Но есть у нее еще одна — определяющая — особенность: считалочный характер стихотворного ритма. Об этом надо сказать подробнее, и автор заранее просит прощения у тех читателей, которые не принадлежат к кругу собственно любителей поэзии и не жалуют рассуждений о ритме, рифме и т. п.

В литературе уже указывалось, что ритм большей части стихов Чуковского родственен ритму считалки. «Легко можно себе представить, — писал тот же М. Петровский, — что вместе с какими-нибудь «Эники-беники ели вареники» или «Катилася торба с верблюжьего горба» в детской игре зазвучит:

Жил да бы Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил, —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!

Мысль верна, но требует расшифровки. Прежде всего, что за ритм — считалки? Считалка, по Томашевскому, это особая стихотворная форма, имитирующая тактовый музыкальный ритм.

Считалочный ритм, несомненно, связан с самим процессом исполнения считалок, с «конанием». Вот как описывал известный ученый фольклорист П. В. Шейн в книге «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» этот процесс: «Все желающие участвовать в игре становятся в ряд или круг, и старший или старшая из них, обходя ряд или круг, говорит в такт один какой-либо из приговоров, притрогиваясь слегка рукою при каждом слове к плечу или груди каждого из участвующих» (СПб., 1900, с. 38).

Здесь есть одна неточность: вероятно, правильней было бы сказать: «притрогиваясь рукою при каждом такте». Дело в том, что далеко не у всех считалок такт совпадает со словом.

Чуковский любил считалки, собирал их, изучал. «Из поколения в поколение, — писал он, — сохраняют свою привлекательность песни с такими зачинами: Тень, тень, потетень...

Постригули, помигули...
Коля, моля, селенга... и т. д.».

Прислушаемся, как дети произносят считалку с зачином «Тень, тень, потетень». Сделать это довольно легко, так как исполнение считалки сопровождается при каждом такте движением руки — своеобразным «дирижированием»:

Тень, тень, поте-тень,
выше горо-да плетень,
на плетне сидит звезда,
кала-чи пек-ла —
там мед, саха-рок,
выйди вон, коро-лек!

Лишь в одной-единственной — третьей — строчке на каждое слово приходится единица меры считалочного ритма — такт. По характеру звучания в считалке можно различить полносложные хореические стихи (строки 2, 3) и их паузные формы с разным числом и разным расположением пауз. Все эти формы взаимозаменяемы, от их сочетания в сильной степени зависит «плясовитость» считалки, высоко ценившаяся Чуковским.

Обратите внимание на четвертую строчку:

Калачи пекла.

Вне стихотворения ее можно принять за трехстопный хорей, такой же, как в известной скороговорке:

На дворе трава,
на траве дрова.

Калачи пекла.

А строчки «Тень, тень, потетень» и «Там мед, сахарок» легко принять за амфибрахий, «Выйди вон, королек» — за анапест.

В действительности же, вся считалка — типичный тактовик (который, кстати, по Сельвинскому, «не скандируется, а дирижируется» (в данном случае все строки дирижируются на четыре четверти).

Переходя к стихам Чуковского, можно сказать, что в них некоторые строчки тоже только «притворяются» ямбами, хорейми и дактилями, на самом же деле они тяготеют к ритму считалки.

Есть несколько способов сочетать «разностопные» стихи в одной строфе. Первый — классический:

Замяукали котята:
«Надоело нам мяукать.
Мы хотим, как поросята,
Хрюкать!»

В последней строчке вместо четырех стоп хорее (например: «хрюкать, хрюкать, хрюкать, хрюкать!») оставлена одна, но у читателя в подсознании продолжают звучать и три недостающие стопы.

Есть и другой способ, который можно назвать музыкальным или тактовым способом сочетания разностопных и разносложных стихов. Вот пример:

В Африке разбойник,
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!

Здесь во втором стихе — шесть слогов, а в последнем — вдвое меньше. Зато каждый слог в стихе «Бар-ма-лей» произносится как ударный; при этом слог от слога отделены паузами. Таким образом, трем «стопам» одного бармалеевского стиха соответствуют, уравнивая их, три ударения другого стиха. То же и в «Тараканище»:

Вдруг из подворотни
Страшный великан,
Рыжий и усатый
Та-ра-кан!

К сожалению, Корней Иванович весьма редко отмечал графически скопления пауз и ударных слогов в своих стихах; но достаточно прислушаться к авторскому чтению и к тому, как произносят сказки Чуковского талантливейшие их исполнители — дети, чтобы убедиться, что тактовый считалочный ритм применялся в «крокодиладах» значительно чаще, чем ритм классический.

И в первую очередь это относится к стихам с дактилическими и гипердактилическими рифмами.

Это понятно: чтобы выговорить их, «какая усиленная нужна артикуляция, какая интонационная гибкость! Это почти как те скороговорки, с помощью которых учат правильному произношению: «От топота копыт пыль по полю летит» (В. Смирнова «О детях и для детей»).

Лет, пожалуй, до пяти-семи дети попросту неспособны произносить такие стихи иначе, чем:

А малютки бегемо-ти-ки
Ухватились за живо-ти-ки
И смеются, залива-ют-ся
Так что дубы сотряса-ют-ся.

А поганых тараканов — я повы-ве-ду,
Пруссаков и пауков — я повы-ме-ту!

Конечно, дело здесь не только в трудности для ребенка выговаривать стихи с такими словами, как «сотрясаются» и «повымету». Большую роль играют и другие факторы, в том числе частая перебивка ритмов в стихотворении. Вот для чего, оказывается, нужны были Чуковскому «подвижность и переменчивость ритма»: не столько для «разнообразия», сколько для создания нового ритмического эффекта, для перехода от классического стиха к «считалочному». Слух осваивается с полносложными хореическими строками:

Вот и чайник за кофейником бежит,
Тараторит, тараторит, дребезжит...

После этого само собой, как бы по инерции, выговаривается:

Утюги бегут, побря-кива-ют,
Через лужи, через лужи переска-кива-ют...

Ритмическая инерция, вероятно, играет особенно важную роль в дроблении холостых стихов Корнеевой строфы.

Вначале слух привыкает к двухударному, а при свойственной детям скандовке — четырехударному стиху:

Гимназисты за ним,
Трубочисты за ним,
И толкают его,
Обижают его;
И какой-то малыш
Показал ему шиш,
И какой-то барбос
Укусил его в нос...

Читатель дошел до последней строчки — холостого стиха. Опять-таки по инерции стих этот дробится на два полустигия, из которых первое в точности копирует ритм приведенных выше стихов, а второе становится его паузной формой:

нехороший барбос,
Невоспи-тан-ный.

Дети дробят на части холостые стихи, вносят в них дополнительные ударения и паузы, и в результате у них получается:

Слава, слава Комару
Победи-те-лю!

И жучок, и червячок,
И медве-ди-ца.

Нынче Муха-Цокотуха
Имени-ни-ца.

(В частном письме к автору этой статьи дочь поэта Л. К. Чуковская заметила, что «произносить эти стихи так — следует в любом возрасте»)

И врага
На рога
Подними-те-ка!

А чулки да башмаки,
Словно яб-ло-ки!

С чуда-дерева срывать,
Пригова-ри-вать...

Расти, туфелька моя,
Расти, ма-ленька-я!

Вот как звучат окончания Корнеевых стрóf!

Оказывается, «холостые» полустипишия (здесь везде разбивка самого Чуковского) в ряде случаев не только перекликаются друг с другом — «корреспондируют» между собой, но и рифмуются. Правда, рифма здесь не обычная, а так называемая разноударная: башмаки — яблоки, срывать-приговаривать, моя-маленькая. В полной мере разноударность таких рифм проявляется лишь в прозаической речи и почти исчезает при чтении сказок: благодаря особому ритму на конечном слоге каждого холостого стиха возникает «полуударение» (как в стихах былин). Разноударные рифмы не редкость в детском фольклоре: «колесом, колесом, твои дети за лесом», «Мировая борода, не ходи мимо сада» и т. п.

Заговоривши о рифмах, нельзя не коснуться еще одной отличительной особенности стихов Чуковского — наличия в них большого числа внутренних рифм. Вероятно, нигде, кроме разве что считалок и дразнилок, нет такого изобилия внутренних рифм, как в этих стихах.

Жил да был — Крокодил; и поет — и орет; и бегом — кувырком; по домам — по углам; помогите — спасите; лишь один — гражданин; не визжал — не дрожал; он боец — молодец; он герой — удалой; и вот живой — городской; и дружок — в один прыжок; очень рад — Петроград; все ликуют — и танцуют; прыгнул в Нил — Крокодил; прямо в ил — угодил; и Слониха — щеголиха; и Жираф — важный Граф, — и так далее, и тому подобное, чуть ли не в каждой строчке.

Поэтическая функция внутренних рифм в сказках Чуковского многозначна. Они придают стиху выразительность, звонкость, «плясовитость».

Они дробят стих, заставляя читателя делать паузы внутри строки, а это способствует сочетанию двух- и трехсложных размеров в одном двустишии, как в считалке:

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил.
Крокодил, Крокодил Крокоди-ло-вич!

4

Таковы главные особенности Корнеевой строфы. Остается добавить, что эта строфа «неравновелика», она не состоит из определенного постоянного числа стихов, и в этом — первое ее отличие от строф классических, например, онегинской — четырнадцатистишной строфы.

Не всегда легко установить, с которой строчки начинается Корнеева строфа — число стихов в ней обычно колеблется от трех до шести-семи. Зато конец строфы устанавливается без труда — он определяется местоположением холостого стиха. Порядок рифмовки в Корнеевых строфах также непостоянен, и только холостой стих, как правило, заканчивается дактилической или гипердактилической клаузулой.

Ни о какой разностопности стихов в Корнеевой строфе, понятно, не может быть и речи. Тактовый считалочный стих основан на ином принципе, чем классический. Следует все же отметить, что Чуковский не уходит от силлаботоники так далеко, как, скажем, Маяковский. Стихи Чуковского часто биметричны, они допускают двойную читку.

У Корнея Чуковского нет ни одной сказки, которая состояла бы целиком из одних Корнеевых строф, как, например, «Евгений Онегин» — из онегинских строф (тоже, правда, за исключением «Посвящения», «Письма Татьяны» и «Песни девушек»).

Больше всего Корнеевых строф мы встречаем в первой части «Крокодила», немало их и в «Тараканище», и в «Мухе-Цокотухе», и в «Чудо-дереве», и в «Бармалее», и в «Федорином горе», и в «Айболите». Есть мелкие стихотворения, представляющие собой одну Корнееву строфу, например:

Бедный Федотка — сиротка.
Плачет несчастный сиротка:
Нет у него никого,
Кто пожалел бы его
Только мама, да папа, да тетка,
Только дядя да бабушка с бабушкой.

Как естественно звучит стих, и как изящно и осмысленно противостоит пятая — холостая строка — четверем предшествующим! То же в конце загадки:

А вода
Тверда,
Словно каменная!

На протяжении десятков лет К. Чуковский применял, варьируя и совершенствуя, Корнееву строфу. Не удивительно, что сейчас у этой строфы есть и младшие сестры, и дочери, и внучки, и другие родственницы. Общий родовой признак у них у всех — наличие холостого стиха. Вот несколько примеров, взятых на выборку из оригинальных стихотворений и из переводов ряда поэтов.

Мы ушли далеко.
Я плыву высоко.
Я домой не вернусь.
Не проснусь. Не проснусь.
До утра.

(Я. Аким)

На открытке есть картинка:
Хвост морковки и дубинка.
А написано в открытке:
Собирай свои пожитки
И убирайся вон из нашего леса!

(В. Берестов)

Раз поехал он кататься в лес,
На сосну высокую залез
И кричит: — Подать сюда луну!
Засолить ее на ветчину!
Чего от безделья не выдумаешь!

(О. Высотская)

Если летом мы плывем,
Мы с собой дожди несем,
Если мы плывем зимою,
Мы снега несем с собою
Вот мы какие!

(И. Мазнин)

Пустой Кувшин
расписной Кувшин
Кувшин
большой
за водой
пошел
В понедельник.

(Э. Мошковская)

Кто
яблоко на землю уронил,
съел его и даже не помыл?
Это не Седа
Это — свинка.

(С. Капутикян, перевод с армянского И. Токмаковой)

Над этим железом
Я долго мудрил:
Я это железо
И чистил, и резал,
Ковал — и подковы
Коню смастерил.
Теперь у моего коня есть подковы!

(Л. Квитко, перевод с еврейского Е. Благиной)

Если ты ни разу в воду не нырял
И в лесу ни разу ночью не бывал,
И на след медведя не сумел напасть,
Не стрелял из лука прямо в волчью пасть, —
Что ж ты за мужчина?

(В. Царукаев, перевод с осетинского С. Когана)

Ах ты Мурка, озорница,
Спать в коляске не годится!
Ведь Мариночка мала,
Испугаться бы могла.
А Мариночка проснулась, увидела
кошку и смеется.

(Н. Забила; перевод с украинского З. Александровой)

Нет медузы
В руке.
Нет медузы
На песке.
Высохла!

(Е. Лось, перевод с украинского Э. Котляр)

Легко заметить, что в основной массе приведенных выше строф холостой стих звучит «прозаическим придатком», тогда как у Чуковского он ритмически «корреспондирует» с остальными стихами.

А недавно критиком В. Некрасовым было высказано суждение о родственной близости стиха «Двенадцати» Блока к стиху «Крокодила!» Думается, этот взгляд не лишен оснований. «...И какие национальные звуки в этих тягучих словах с ударением на четвертом слоге с конца (гипердактилическое)», писал К. Чуковский, цитируя из любимых им «Двенадцати»:

Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает.
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает.

Ах ты, Катя, моя Катя
Толстоморденькая.

Конечно, цитированные строки — Блоковы, а не «Корнеевы». Но известное духовное родство между ними ощущается, корень у них общий — русский фольклор.

Чуковский, Леонид Андреев, Блок³

Осенью 1904 года Леонид Андреев написал рассказ «Вор».

Герой рассказа, профессиональный вор Федор Юрасов, едет в гости к своей прежней любовнице, проститутке, живущей вёрст за семьсот от Москвы.

Вот поезд замедляет ход, останавливается, «и сразу, со всех сторон, Юрасова охватила такая необъятная тишина, как будто это была не минута, пока стоял поезд, а годы, десятки лет, вечность»...

Необыкновенное состояние чувств охватывает Федора, «и как будто так и нужно было: не говорить, а петь, — Юрасов запел... и тактом для этой песни был стук колес»...

«Он пел, провожая солнце, и всё грустнее становилась его песня... Приди ко мне! Отчего ты не приходишь? Солнце зашло. Темнеют поля. Приди же, приди...»

Но вот — что-то вдруг меняется в ритме отбивающих такт песни колес. И надвигается ужас — начинается возвращение к тому забытому, о чём теперь с нарастающей силой воют и скрежещут колёса.

— Маланья моя, дупо-по-гла-за-я...

«Так омерзительно живо вспомнилась Юрасову эта песня, которую он слышал во всех городских садах, которую пели его товарищи и он сам, что захотелось отмахиваться от нее руками, как от чего-то живого... И такая жестокая власть была в этих жутко-бессмысленных словах, липких и наглых, что весь длинный поезд сотнею крутящихся колёс подхватил их:

— Маланья моя, дупо-гла-зая...»

Рассказ заканчивается трагически — смертью героя под колёсами встречного поезда.

В. С. Миролубову, редактору «Журнала для всех», рассказ не понравился. — «Миралюбов-то! Забраковал моего «Вора», — писал автор А. С. Серафимовичу. — Очень, говорит, это мне грустно, но рассказ плох, и по совести я не могу и т. д.»

Забракованное произведение попало в руки А. М. Горькому. 5-го декабря он пишет Андрееву: «Рассказ — недурной, а Миролубов — дурак и нахале. И в конце письма: «И поэтому мы напечатаем рассказ».

«Вор» появился в 1905 году, в пятом сборнике товарищества «Знание». Взволнованно откликнулся на него Александр Блок. «О рассказе этом я написал рецензию, — вспомнит поэт через много лет в статье, посвященной памяти

³ http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/satunovskiy_blok.htm

Андреева. — Рецензия попала в руки Л. Андрееву и, как мне говорили, понравилась ему; что она ему должна была понравиться, я знал — уже потому, «что она была хвалебная, а потому, что в ней я перекликнулся с ним — вернее, не с ним, а с тем хаосом, который он в себе носил».

Так же взволнованно, в парадоксально-экспрессивной манере отозвался на рассказ и Корней Чуковский. В шестом томе его Собрания сочинений можно прочесть слова, сказанные еще в 1911 году:

«Всмотритесь в этого вора; вот он открыл рот и хочет пропеть щемящую песню о Ней:

Приди ко мне! Отчего ты не приходишь?
Солнце зашло, и темнеют поля. Отчего ты на приходишь?
Солнце зашло, и темнеют поля.
Так одиноко и так больно одинокому сердцу.
Так одиноко, так больно. Приди.
Солнце зашло. Темнеют поля. Приди же, приди!»

Лирическую прозу Леонида Андреева Чуковский печатает столбиком, как верлибр, подчёркивая сходство цитируемого отрывка с ранними стихам Блока. «Этим п р и д и, — заметит Чуковский в другой статье, — была охвачена вся его (Блока) первая книга».

В образе андреевского вора критику открылся «тот лирический поэт, тот Александр Блок, который таится в каждом из нас»! И всмотревшись в этого вора, как он «открыл рот и хочет пропеть щемящую песню о Ней», Чуковский пишет, что «вместо этой своей настоящей песни он, бедный поэт, бедный Александр Блок, наряженный вором, должен был прогорланить:

Пила чай с сухарями,
Ночевала с юнкерями!
Маланья моя,
Лупоглазая!»

Так вот она, песня, которую слышал во всех городских садах и пел с приятелями Фёдор Юрасов! Песня эта — должно быть, частушка — поистине удивительна: всем своим песенным строем она напоминает известные строчки из поэмы «взаправдашнего», а не метафорического Блока:

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерём гулять ходила —
С солдатъём теперь пошла.
.....
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

Что же здесь, однако, удивительного, может спросить читатель. Удивительно то, что блоковские «Двенадцать» только еще будут написаны — через восемь лет после статьи Чуковского! Богу случая было угодно, чтобы частушка, которую и Андреев, и Чуковский противопоставили лирике, поэзии, чтобы эта частушка понадобилась Блоку, чтобы её мелодия прозвучала в его революционной поэме!

По словам современного исследователя «Гетры серые носила» и т. д. — это «типичная и блестящая частушка... Но Блок её не подслушал на улице, даже не стилизовал нечто похожее, а сочинил» (В. Орлов «Поэма Александра Блока «Двенадцать»). Это утверждение чересчур категорично. Вернее другой вывод автора: «поиски аналогов блоковским строфам среди подлинных частушек не дают ощутимых результатов». Частушка, припев которой привёл в своём рассказе Леонид Андреев, а «основу» припомнил Корней Чуковский, — кажется, и в самом деле не включена ни в один фольклорный сборник⁴.

Известно, как восприимчив к чужим стихам был Александр Блок, по словам Чуковского, «эта пассивность звукового мышления сослужила ему ... немалую службу в его позднейшей поэме «Двенадцать», где даны великолепные перепевы старинных романсов, частушек и народных песен». Трудно сказать, слышал ли Блок «Маланью» «в городских садах», или он познакомился с ней только в статье Корнея Чуковского; но так или иначе, можно с большой долей уверенности полагать, что Блок знал и, вероятно, бессознательно воспроизвёл мелодию этой частушки в «Двенадцати». Ничего при этом не меняет и тот факт, что строчку «Шоколад Миньон жрала» сочинила жена поэта (вместо прежнего варианта: «Юбкой улицу мела»).

В заключение этой заметки, почти целиком составленной из цитат, я позволю себе привести ещё одну цитату из статьи Корнея Чуковского об Александре Блоке. Поэма «Двенадцать», писал он, «по музыке своей торжественна и величава. Если это и частушка, то — сыгранная на грандиозном органе».

⁴ В сборнике «Народная поэтическая сатира» напечатаны похожие частушки:

Чай пила я с сухарями,
Уходила с юнкерами.
Чай пила, конфеты ела,
Позабыла, с кем сидела.

Возможно, эти частушки тоже исполнялись с припевом «Маланья».

Ритмы считалки в стихах Маяковского⁵

Напомню тем взрослым, которые уже забыли, что такое считалки. Это — стихи, исполняемые детьми перед игрой вместо жребия: кому водить, кому жмуриться, кому играть роль волка, лисицы и т. п.

Вот как описывал известный ученый-фольклорист П. В. Шейн в книге «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» процесс «конания» (исполнения считалок): «Все желающие участвовать в игре становятся в ряд или круг, и старший или старшая из них, обходя ряд или круг, говорит в такт один какой-либо из приговоров, притрогиваясь слегка рукою при каждом слове к плечу или груди каждого из участвующих» (т. 1. Спб. 1900, стр. 38). При всем своем служебно-игровом характере считалки обладают несомненными поэтическими достоинствами. Важнейшие элементы поэтики считалок чрезвычайно близки поэтике и эстетике Маяковского. К их числу относится и ритм — основа, по Маяковскому, всякой поэтической вещи. «Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу».

Существует большой класс считалок, к которым данная формула Р. Якобсона полностью приложима. Поэзия таких считалок есть «поэзия выделенных слов». Вот несколько примеров (стихи записаны «лесенкой», чтобы лучше передать способ их произнесения детьми):

Тпруши,
 бычок,
по дорожке
 течет,
хомут
 не свой,
погоняй,
 не стой.
Тетка
 Арина
коров
 доила,
блины
 пекла,
со двора
 стекла

⁵ Журнал «Русская речь». № 4. 1968. С. 21—32.

Село
 расцвело:
бабы
 не встают,
петухи
 не поют.
Конь
 ретивый
с длинной
 гривой
скачет
 по полям
тут
 и там.

Катилася
 торба
с высокого
 горба.
Там
 рожь
и
 пшеница,
С кем
 хочешь,
с тем
 делися.

Чья
 копна
на моей
 копне?
Скинь
 долой,
вези
 домой.

Налим,
 налим,
на реку
 ходил,
рыба
 карась,
ты
 убирась.

Вряд ли нужен специальный анализ, чтобы почувствовать близость ритма этих считалок ритму таких двухударников Маяковского, как, например:

В смокинг вштопорен,
побрит что надо,
по гранд
 по опере
гуляю грандом

Четверо сосулек
свернулись,
 уснули.
Приходят
 люди,
ходят,
 будят.

Окна
разинув
Стоят магазины...

Широко распространены многочисленные варианты считалок со словами, имеющими «озаумленные» латинские корни: «Ум, друм, рэ, фатер, фитер, же, уну, дуну, раба, фатер, фитер, жаба». Ритм этих стишков и таких считалок, как: «Раз два, три, стара баба ты», «Анс, цвей, драй, Лида, Лада, лай», близок к ритму «маршевых» трехударников Маяковского в «Нашем марше»:

Дней бык пег,
Медленна лет арба
Наш бог бег,
Сердце наш барабан.

Кстати, в этом стихотворении имеются строки, не только ритмически близкие к считалкам, но и перекликающиеся с детским поэтическим фольклором «по самой строчечной сути». В качестве считалок часто применяются «заклички» — обращения к радуге, дождю и т. п.:

Радуга-дуга,
не давай дождя,
давай солнышка, колоколнышка.
Радуга-дуга, перебей дождя.

Маяковский в «Нашем марше» писал:

Радуга, дай дуг
лет быстролетным коням

В «III Интернационале»:

Серп,
огнем играя
обнимайся с молотом радугой дуги

А в «Дачном случае»:

Вверху
зеленеет
березная рядь
и ветки
радугой дуг.

С известными закличками: «Дождик, дождик, перестань, мы поедем в Арестань», «Дождин, дождик, припопоть» — перекликается написанная Маяковским реклама Резинотреста:

Дождик, дождь, впустую льешь —
Я не выйду без галош.

Близки к считалкам и детские стихи Маяковского. Еще в 1940 году М. Китайник в статье «Детский фольклор и детская литература» указывал, что, например, начало «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» — типичная народная считалка, приближающаяся по своим интонациям к традиционным числовкам («Детская литература», 1940, № 5):

Жили — были
Сима с Петей.
Сима с Петей
были дети.
Пете 5,
а Симе 7 —
И 12 вместе всем.

Есть такая считалка:

Три ста, три листа,
голубей полста,
Конь-переконь
золотым узлом.

Этот «конь-переконь» напоминает заглавие еще одного творения Маяковского — «Конь-огонь». В стихотворении есть такие строки:

Сын
отцу твердил раз триста

и дальше:

спросил
и вынес три листа
отличнейшей картонки.

Правда, никаких «голубей» и «золотого узла» в стихотворении нет (есть «голубые глаза, в желтых яблоках бок»), и поэтому возможно, что совпадение некоторых элементов здесь чисто случайное.

Способы выделения слов

Подобно стихам Маяковского, рассмотренные выше считалки написаны в системе акцентного стиха, или ударника, структура которого, как известно, опирается на равное количество логически сильных ударных слов, а не на количество стоп, как в силлабо-тоническом стихе. Ударные считалки интонационно близки к стиху Маяковского. Их близость обусловлена рядом факторов: словарным составом языка, крайним лаконизмом выражения и главным образом той «выделенностью слов», о которой было сказано выше.

Исследователи показали, что «выделенность слов» в стихах Маяковского обусловлена интонационным разобщением отдельных членов речи, ее особым синтаксическим строением. «Ритм и синтаксис Маяковского на каждом шагу объясняют друг друга», — писал Г. О. Винокур в книге «Маяковский — новатор языка» (М., 1943).

Наиболее простой и, как заметил Г. О. Винокур, очень распространенный у Маяковского тип дробного построения речи из разобщенных слов или словосочетаний — это перечисление предметов, лиц, названий, применение изолированных именительных падежей, обычно нескольких подряд, без глаголов:

В мягкой постели
Он,
фрукты,
вино на ладони ночного столика.

Не высидел дома.
Анненский, Тютчев, Фет.
Опять
тоскою к людям ведомый
иду

в кинематографы, в трактиры, в кафе.

Сразу —
люди,
лошади,
фонари,
дома
и моя казарма
толпами
пó сто
ринулись на улицу.

Огромное количество таких «перечислительных конструкций» содержат и считалки:

Щетки, гребенки, ножницы, вон.
Чух, рюх, белый дух.
Ступа, лупа, крест, пест.
Спинка, брюшко, рак, лягушка это — детская игрушка.
Соколянский день, соколянка, дворянка, сокол, вылетай.
Сито, корыто, мука, решето.
Пьяница, жук, грязный пук.
Плешки, медешки, чай, сахарок.
Ниточка, иголочка, синенька стеклочка.
Нижник, вышник, краля, король.
Краюшечка, горбушечка, ломтик, пол-ломтика, царь,
царица, красная девица.
Кузница, гребенка, потник, молоток, убирайся под порог.
Калина, малина, красная смородина, утюг.
Кашка, Машка, ты пятнашка.
Вера, Надежда. Любовь, свекла, картошка, морковь.
Чашки, орешки, медок, солодок, поди вон, королек.
Стульчик, мальчик, сам король подвалился под горой.

Функции обособленных именительных у Маяковского разнообразны, они могут служить для обозначения места и обстановки действия, для решения других художественных задач. В считалках изолированные именительные падежи служат иной цели. Они как бы заменяют отсутствующие числа. «Счет» в считалках — это каркас, вокруг которого строится стихотворение. Поэтому в состав многих считалок входят числительные (без существительного при них), стоящие в положении изолированного именительного:

Раз, два, три, четыре, пять,
вышел зайчик погулять.

Раз, два — кружева,
три, четыре — прицепили,
пять, шесть — кашу есть,
семь, восемь — сено косим,
девять, десять — белый месяц,
11, 12 — на улице бранятся,
13, 14 — перо и чернильница,
15, 16 — позвольте расписаться.

Ази, двази, тризи, изи,
шума, рума, дуба, крест,
пошел Ванька в лес,
срубил палку,
убил галку —
на, собака, ешь.

Первички, другички,
на колобе, на жёлобе,
ставка, плавка,
сучок, обручок,
мотовильце, рожок,
поди вон, пирожок.

Первенчики, другенчики,
летали голубенчики,
по божьей росе,
по поповой полосе.

Перводан, другодан,
на колоде барабан,
пятнёрка, тетёрка, утюг.
Янзы, дванзы, тринзы, волынзы,
пята, лата, шухтер, бухтер, квинтер, син.

В стихах Маяковского также встречаются числительные в положении изолированного именительного:

Я живу на Большой Пресне,
36, 24

Что теперь?
Один заорал, толпу растя,
Второму прибавился
третий, четвертый.

Печи топить, или кони кормить?

В считалках используются и другие способы синтаксического обособления слов и словосочетаний, например, инверсия: («Погляжу играют как»).

В создании особой ритмико-интонационной структуры и эмоциональной окраски считалок играет также роль их инструментовка, в первую очередь внутренние рифмы и так называемые парные слова. В книге Г. Виноградова «Русский детский фольклор» (Иркутск, 1930) приведено более четырехсот слов, образующих такие пары. Вот несколько примеров парных слов и других внутренних рифм:

Ани-бани, что под нами, под железными столбами?
Аты-баты шли солдаты.
Колен-молен, чем подкован?
Сеги-веги, все медведи.
Сито-брито, под корыто.
Татар-батар, губернатор.
Тёк, тёк, блины пёк.
Эна-бена трубабэна.
Эни-бени три конторы, сахар-махар, помидоры, ас, два -с,
кислый квас, кто постарше, выше вас.
Эта-бета без корсета.
Сёма-Ерёма, сидел бы ты дома.
Тень, тень, потетень, выше города плетень.

Внутренние рифмы, дробящие стих и вынуждающие читателя делать остановки внутри строки, широко и разнообразно вводил Маяковский:

Угрюмый дождь скосил глаза
А за
 решеткой
 четкой...

и т. д. до конца.

Мы завоеваны!
Ванны,
Души.
Лифт.
Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!»
Резок
жгут

муки.

Четыре утра.

Скок со всех ног.

Стук

со всех рук.

— В пятницу,

к двенадцати,

пять рубах!

— В среду,

к обеду,

семь кальсон!

Несут

минуты — вестницы

по лестнице

вести.

Хотя, как правило, и в считалках и в стихах Маяковского внутренние рифмы являются дополнительным к обычной рифмовке средством организации стихотворной речи, роль их не ограничивается тем, что они «подготавливают и усиливают конечную рифму», как считал М. Штокмар (Рифма Маяковского. М., 1958). Внутренние рифмы обычно несут определенную художественную нагрузку, придают речи напряженность («тело жгут руки... резок жгут муки», «в гушу бегущим грянь, парабеллум!»), живость («скок со всех ног, стук со всех рук») и т. п. Вместе с тем, как отмечалось, внутренние рифмы при произнесении требуют выделения и служат важным средством «преодоления синтаксиса», к которому постоянно стремится речь Маяковского.

Словотворчество

Маяковский — творец и создатель новых слов и новых словосочетаний — не отделим от Маяковского-поэта, Маяковского-лирика, Маяковского — «горлана-главаря». Неологизмы Маяковского всегда мотивированы, новые слова поэту нужны потому, что они звучат иначе, чем старые. Выразительные, созданные в традиции русского языка и в то же время новаторские, они обращают на себя пристальное внимание читателя, требуют особой интонации, особого выделения, так же, как внутренние рифмы, метафоры и т. п. Они входят обязательной составной частью в художественную систему Маяковского. В литературе уже отмечалось, что многие слова, «изобретенные» — весьма близки к словам детского языка: «Вырастет из сына *свин*, если сын — *свинёнок*»; «*Жираф* — длинношейка — ему никак для шеи не выбрать воротника. *Жирафке* лучше: *жирафке-мать* есть *жирафенку* за что обнимать»; щен, обезьян, шимпанза,

китиха, лошади́ха, калекша, води́ца, луни́ца. Дождина, разбо́льшущий, разужасная, квартирошный, всехный, язык трамвайский, язык зверячий, слух ухатный и др. Такие или подобные слова издавна бытуют в речи детей.

Самая богатая область словотворчества Маяковского, как указывал В. В. Тренин в книге «В мастерской стиха Маяковского» (М., 1937), — это создание новых глаголов путем присоединения к обычным формам глагола различных приставок, например: «Между нами — вот беда — *позатесался* Надсон»; «Вся земля *поляжет* женщиной»; испозолочено; *выржу*, *выгрущу*, *вымозжу* и т. п.

В считалках тоже встречаются аналогичные глагольные формы, например:

Домик, домик двухэтажный,
наверху свисток отважный,
как *засвистнет*, заорет, всех на фабрику зовет

(у Маяковского в стихотворении «Рабочим Курска»: «Заревет сирена, и замрет тонка́, и опять *засвистывает* электричество и пар»).

Раз, два, три, — слышал, вышел, вон *повышел*.
Прибежали ермаки, все *посняли* колпаки.
Я поеду во Торжок, я куплю себе порток; *выстрочены*, *поисстрочены*.

Кроме того, можно отметить необычные глагольные формы:

Я скакала, я скакала, себе ногу *обломала* (вариант: «себе руку *изломала*»),
Ножку выставила, замуж *выскочила*.

Ехала карета по новому мосту, мост *изломался*.
Бежал зайчик по мятели, у него ушки *отпотели*.

Там шапки пушат, *перепушивают*.

Я на ёлке рос, меня ветер *стрёс*.

Уж я лапотки *плетёл*, на окошечки *складал*.

Иногда глаголы заменяются междометиями: «пузырь лоп», «костка хруст», «кошка хлюп». Некоторую аналогию находим у Маяковского: «над дверью звоночный звяк», «билет-щелк, щека-чмок» и т. п.

Можно также указать на близость неологизмов-прилагательных в считалках и в стихах Маяковского: «*фа́бричный* завод», «*грушный* квас», «*калинный* мост» близки по конструкции к «*лаечным* перчаткам» и «*кафейному* гомону» Маяковского, «*фабристая* фабрика» — к «*молоткастому, серпастому* паспорту», «*чугуновы* дети» — к «*стеганью одеялову*» и «*стропилам соборовым*».

Считалки особенно богаты новообразованиями существительными. Способы словопроизводства в считалках чрезвычайно изобретательны и часто близки, применяя термин Г. О. Винокура, к «словопроизводственной игре» Маяковского. Здесь и «кукушок», родственный «свину» и «обезьяну», и «соколянка», «чиженька» («жирафа, шимпанзе»), и «звончик», похожий на «плачик» и «стончик» у Маяковского. Любопытно, что ребята производят существительные с уменьшительным суффиксом *-чик* не только от существительных (жучик, крючик, корольчик, голубенчик), но и от прилагательных (мильчики), междометий (хрупчик) и др.

Приведу несколько считалок на *-чик*:

Шальчик-мальчик, сам король, шишел-вышел, сам пошел.

Шенчик, друженчик, летал теплетенчик по божьей росе,
по татарской косе.

Ехал чичик через мост, вел кобылушку за хвост.

Мильчики, мильчики, золоты копыльчики.

Интересны и другие уменьшительные формы в считалках: «Стрень, брень, горошинка, как у брошки брошенька»; «У чижа, у чиженьки хохолочек рыженький»; плетёнушка; сахаришка; татарушечка; вóдушка (не от *воды*, как *водища* у Маяковского, а от *вóда* – *водить*).

Распространен в считалках суффикс *-ан*: «Шёл молчан по всем городам»; «Ехал с городана, русу косу приплетала»; «Перводан, другодан, третьедан, на реке рыбодан»: «Перводан, другодан, на четыре лебедан». Часто встречается в считалках и суффикс *-ун*: «петух топтун», «петух клохтун», «селезень свистун» и др. С суффиксом *-ец* образованы: под колоду, под корец; сонолец; стригунец; царец; *-ей*: царь-царевей, соколей; *-ень*: хрустень-перстень; *-ик*: нижник, вышник.

Встречаются любопытные сращения: «Осиново полено по заморю полетело» и «Прело, горело, по занебу летело, в занебе то церква, в церкве Никола».

Интересны новообразования, например, в словах женского рода; королица, фабрика, грибеница, живалка-бывалка, отымалка, водилка, и широко распространенные в детском языке: стукалочка, застукалочка и выручалочка. Во множественном числе в считалках применяют: пряжки-звяжки, ножницы — скрипницы, баранцы, востренцы, крепонцы, голубенцы, голубички, голубилики и т. д.

Одно на характерных новообразований в языке Маяковского — превращение несклоняемых имен существительных в склоняемые и, в частности, употребление собственных имен во множественном числе, например: «ариями Ромеов и Джульетт», «стили бывают разных Луев: все три

Луя приблизительно в одну цену». В считалках встречается аналогичная конструкция: «пятьсот Юрьев».

Однако детский язык не ограничивается указанным типом словопроизводства. В считалках в огромном количестве представлены так называемые заумные слова. Один из разделов в собрании считалок Г. Виноградова так и озаглавлен — «Заумные считалки». В этот раздел входит более ста стихотворений (с вариантами). Но и в других разделах («Считалки-числовки и «Считалки-заменки») элементы зауми играют весьма значительную роль. Приведу несколько примеров заумных считалок:

О бар, бо бар
за бор зи
о бар, бо бар
кур.

Эськи, тоськи
колга-волга
синор-натор
кутор-фатор,
лим-лим
лим пом пим
поезд вышел
выи Крым.

Жил-был граф
Пузо Бузо-Лаперузо
пара гвоздей
ганабуза,
Граф Вируза
да бутыль.
Цын-цынь,
полатынь
попрыгунья,
полатунья,
ели мула
сапсыбиллы
флек, флек, флек.

Маяковский не писал заумных стихов (отдельные слова вроде «стихи веселые, как би-ба-бо» у поэта — исключение). Это не мешало ему, особенно в молодости, живо интересоваться работой своих друзей — «заумников» Велимира Хлебникова, здравствующего ныне Алексея Крученых, Василия Каменского. Заумные считалки, несомненно, ближе стоят к стихам творцов «взрослой» зауми, чем к поэзии Маяковского.

Стилистические приметы

Характерная особенность «предметных» считалок — их сжатость. Почти каждый стих заключает в себе фразу: «Боров в кафтане, свинья в сарафане, утка в юбке, селезень в сапогах, на коротеньких ногах, на подборочках».

Сжатость в высшей степени свойственна и стиху Маяковского. Важнейший стилистический признак языка Маяковского — это то, что он целиком пронизан стихией устного слова. Особое своеобразие стиху Маяковского придает сочетание интонаций трибуна (даже — пророка) с крайней непринужденностью, фамильярностью. Зачастую это связано с употреблением в стихе слов и выражений грубоватого, а иногда — откровенно грубого, вульгарного стиля, намеренно и сознательно противопоставляемых поэтом гладкому и стандартному словарю литературной продукции» (Г. О. Винокур). Здесь и «поэзия — пресволочнейшая штукавина, существует — и ни в зуб ногой», и «любви пришел каюк», и «светить, и никаких гвоздей», «дернул меня черт», «по роже», «к чертям свинячим» и т. д. Маяковского, который сам «уха словом не привык ласкать», вряд ли смутили бы в считалках многочисленные вульгаризмы, вроде: убирайся к черту вон; по шеем; подери его горой; стара баба; дурак; пузо; шиш; вонючий; вшивый и др.

Стихией громкой устной речи обусловлены многочисленные имитации устного интонирования и звукоподражания, обилие междометий у Маяковского: «Англия! Турция! Т-р-а-а-ах!»; «Т-с-с-с-с... — грохот»; «Идем! Идем-идем! Го, го, го, го»; «О-го-го могу — зальется высоко, высоко!»; «Траля-ля, дзинь-дза»; «Стал на четвереньки и залаял: Гав! гав! гав!»; «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу»; «Эй, синеглазые! Рейте!»; «Ах, зачем это, откуда это, в светлое весело»; «Эхом раскатилось восторженное А-ах!» и т. д.

Считалки созданы (или взяты из разных жанров фольклора) для громкого произнесения, для игры вслух. И в них тоже много звукоподражаний и междометий:

Дили-дили-дили-дон.

Дзинь-дзинь-передзинь.

Трам, трам тири — был в трактире.

Трам, трам грушки — ел ватрушки.

Трам, тром — с творогом.

Цынцы-брынцы балалайка, цынцы-брынцы заиграй-ка.

Цынцы-брынцы бубенцы.

Ой ду-ду, ой ду-ду,

сидит ворон на дубу,

он играет во трубу:

ой ду-ду, ой ду-ду.

Тулю, зулю, кошка мяв.

Эй, Иван, подавай стакан,

нарежь лимон, убирайся вон.

Эй, говори поскорей. Ах ты, батюшка-евод.

Пиф, паф, ой-ой-ой!
Драх, друх, а зайчик — ух,
полетел из зайки пух.

Мы не хотим, да хохочем: ха-ха-ха.
Тпру, тпру — не скачи, отдай мои калачи.
Тпруши-тпруши, мои санки.
Ехала барыня по кочкам, да бух!
Хлоп, хлоп колесо.

В считалках постоянно встречаются характерные признаки речи-беседы — восклицательные и вопросительные предложения, повелительные наклонения, местоимения и глаголы второго лица, слова-обращения:

Раз, два, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ходит баба с длинным носом:
а за нею дед. Сколько деду лет?
Говори поскорей, не задерживай людей.
Ты слуга, подай карету, а я сяду и поеду.
Ты, слуга, подай метлу, я в карете подмету.
Стой баба, не беги! Отдай наши пироги —
с луком, с перцем, с собачьим сердцем.
Перводан, другодан, села баба на баран;
покажи рубежи, куда хоть побежи.
Иван-капитан, чем коней пропитал?
Овсом, серебром. Из копыта, под копыта,
из телеги прямо в грязь. Оставайся белый князь.
Король ехал с Дону по синему морю;
кланяйся королю в ноги.
По шилу, по мылу, по маслу погасла,
по свинцу, по олову попади мне прямо в голову.

Поразительно, как много точек соприкосновения у считалки и стихов Маяковского! Речь идет не о второстепенных деталях, а об основных признаках поэтической системы. Знал ли Маяковский считалки — русские, грузинские? Ознакомившись с рукописью этой статьи, В. Б. Шкловский засвидетельствовал, что «В. Маяковский в самой деле знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству».

Все это, несомненно, помогло ему выработать собственную поэтическую систему, обусловленную яркими свойствами его личности и духом времени.

То общее, что есть в поэтике считалок и поэтике Маяковского, позволяет утверждать, что поэт — «родня» считалке, «родня», как писал Г. О. Винокур, русскому фольклору, русскому языку, т. е. некоторым общим и постоянным категориям истории русского слова».

Маяковский и детская поэзия ⁶

Мальчишкой мне посчастливилось видеть Владимира Маяковского на его выставке «20 лет работы».

Он был мрачен в этот день. Какой-то юноша скоком-боком налетал на поэта, выкрикивая, как заклинание: «Ваши стихи непонятны народу!»

Не знаю, кто дал ему право выступать от имени народа. На выставке было человек пятнадцать, один из посетителей привел сынишку, лет шести. Маяковский хмуро оглядел всех, подошел к мальчику, поднял его и, поддерживая одной рукой, а в другой зажав книгу, стал читать:

Крошка сын
к отцу пришел,
И спросила кроха:
— Что такое
хорошо
И что такое
плохо?

Прочитав стихи до конца, он спросил мальчугана: ну что, понятно?

— Понятно, — ответил тот.

— Все понятно? — Все понятно.

Маяковский обернулся к своему «оппоненту», но того уже и след простыл. Все вздохнули с облегчением; заметно было, что у самого поэта отлегло на душе после «признания» его стихов.

Не только стихи для взрослых, но и детские вещи Маяковского в те годы встречали на пути к читателю яростное сопротивление ряда критиков. Те самые «знатоки детской природы», которые шпыняли Корнея Чуковского за его сказки, травили и Маяковского, объявляли его стихи «нехудожественными агитками».

Иначе судил о Маяковском Маршак. У меня сохранилась запись, сделанная после беседы с Самуилом Яковлевичем 31 мая 1946 года.

О Маяковском разговор зашел как бы невзначай. Со двора донеслась слащавая радиомузычка, явно действовавшая на нервы хозяину. Со словами «Нет на прорву карантина — мандолинят из-под стен: тара-тина, тара-тина, тэнн», он захлопнул окно и сразу же заговорил о Маяковском, и вот что меня тогда особенно поразило: убежденность Маршака в народности Маяковского, в

⁶ Газета «Московский комсомолец» № 167, 1968 г.

его глубочайшей связи с русским фольклором, особенно — с детским фольклором, со считалкой, дразнилкой, скороговоркой.

Много лет спустя я понял, насколько прав был Маршак. Интуитивно угаданная им близость стихов Маяковского к детскому народному творчеству подтверждается скрупулезным литературоведческим анализом.

Маршак говорил, что «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» — типичная считалочка, близкая по интонации и словарю к так называемым числовкам:

Жили-были
Сима с Петей.
Сима с Петей.
были дети.
Пете 5,
а Симе 7 –
И 12 вместе всем.

Маршак был в восторге от этой строфы. Он несколько раз повторил ее, поочередно притрагиваясь в такт то к своей груди то к моей, точно гадая, кому из нас «выйти вон».

Потом он «исполнил» стихи

Окна
разинув,
Стоят
магазины.
В окнах
продукты:
Вина,
фрукты.

— Ну скажите, голубчик, — задыхающимся голосом спрашивал Маршак, — разве это не тот же ритм, что и в считалке:

Катилася
торба
С высокого
горба...

А ведь ритм Маяковский считал основой всякой поэтической вещи!

Сознательно Маяковский обращался к детскому фольклору не часто, главным образом при работе над окнами РОСТА:

Тили-бом, тили-бом!
Стал гореть Вильсоновдом,

Климансо бежит с ведром,
Тили-бом, тили-бом!
Врангель, Врангель, где ты был?
У Лойд-Джорджа танк добыл.
Дед бил-бил,
не разбил..
Баба била-била,
не разбила, и т. д.

Однако наиболее интересны не те или иные текстуальные совпадения, а общие зависимости, внутренние связи, которые объединяют поэтику Маяковского с поэтикой детского фольклора.

Оказывается, синтаксическое строение стихов Маяковского — обилие перечислительных конструкций, обособленно именительных падежей (обычно несколько подряд, без глаголов) и другие приемы словосочетания Маяковского — в высшей степени характерны и для считалок. А ведь «ритм и синтаксис Маяковского на каждом шагу объясняют друг друга», как писал выдающийся советский лингвист Г. Винокур.

Много споров вызвала в свое время «словопроизводственная игра» Маяковского, в которой иные критики усматривали «нарушении традиций». Но, оказывается, свин, жирафка, щен, шампанза, китиха, квартирошный, всехный, трамвайский и многие другие слова, о которых говорили, что их изобрел Маяковский, издавна бытуют в речи детей и широко применяются в дразнилках, песенках, считалках.

В газетной заметке невозможно выявить все «каналы связи» Маяковский — фольклор, а тем более дать примеры, их иллюстрирующие. Я попытался сделать это в статье «Ритмы Маяковского и считалка». («Русская речь», 1968 г. № 4). Поразительно, как много точек соприкосновения у произведений детского фольклора и у стихов Маяковского. И речь идет не о каких-то второстепенных деталях, а об основных признаках поэтической системы.

«Маяковский в самом деле знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству», — свидетельствует друг поэта писатель Виктор Шкловский. Знание фольклора помогло Маяковскому выработать собственную новаторскую поэтическую систему, опирающуюся на лучшие традиции народной поэзии и обусловленную яркими свойствами личности поэта и духом времени. Поэт, о котором враги и глупцы твердили, что он «непонятен народу», стал народным поэтом нашей страны, одним из любимейших поэтов и взрослых читателей, и детворы.

Рифма — нерифма в детской поэзии⁷

«Для современного слуха разноударная рифма — «вообще не рифма» — писал недавно В. Холшевников¹. А «рифма — нерифма» возьми да и приживись и не где-нибудь в закоулочке, а в современной детской поэзии.

Доказательство налицо.

1. В сенокос — горька,
В мороз — сладка,
Что за ягодка!
(Е. Благинина)

2. Всем известно:
Буква Я
В азбуке
Последняя.
3. Заходите, что ли в гости —
Почитаться
Веж-
ли
вос-
ти!
(Б. Заходер)

4. Мать-гусыня посидела,
Трех гусятков высидела.
5. А удод ей: Ду-ду-ду,
Жить у вас я не бу-ду.
(С. Маршак)

6. Может быть, его украли,
На веревке увели,
Новым именем назвали,
Дом стеречь
Заставили?
(С. Михалков)

⁷ Журнал «Детская литература», № 2, 1971

7. Я считать могу до ста!
пожа-
луйста!
8. Позади —
прицеп.
Вдоль по у-
ли-
це...
9. Здравствуй тот, кто в темноте
В темной-темной комнате.
- 10.Только белая гора
Сделана из Севера
(Э. Мошковская)

11.Я еду
В автобусе,
И мимо лица
Проносится
У-ли-ца!

12.И нужны они
Кому?
Дому маленькому.
(Л. Николаенко)

13.Нет милее
Для синиц
Раскрасавиц
Гусениц.
(И. Пивоварова)

14.Книга очень велика.
Это АЗ-БУ-КА.

15.Посредине —
Глубина,
Там гуляла
Рыбина.

16.И Ставрики
И Бычки,
И Морские
Ласточки.

17.Чудо-юдо это — я —
Человек-амфибия

18.И ныряют с высоты
Гуси
Цапли,
Аисты...
(Г. Сапгир)

19.Я не Седа — сахар я,
Я сладкая и белая!

20.Если так, то кошка я,
Рыжая, пушистая.

21.Если так, то мышка я,
Серенькая, мягкая.
(И. Токмакова)

22.У слона была жена
Матрена Ивановна.

23.С чуда-дерева срывать,
Приговаривать...

24.Расти, туфелька моя,
Расти, маленькая.
(К. Чуковский)

Можно было бы привести и больше примеров (число их, кстати, все растет и растет!), но, думается, и без того видно, что разноударная рифма не случайный гость в детской поэзии. Я спросил Генриха Сапгира, зачем нужны разноударные рифмы, неужели обыкновенных не хватает? Вот что он ответил.

— Разноударную рифму ставишь там, где хочется создать напряжение. Чтобы ребенок почувствовал: вот слово! — оно и произносится не так, как другие, — и в доказательство Сапгир прочел несколько стихов — своих и Мошковой. С растяжкой, как бы уравновешивая сдвинутые центры тяжести, — может быть, так произносил Некрасов слово «запачканная» в знаменитой строфе

Эй, парень, парень глупенькой,
Оборванной, паршивенькой,
Эй, полюби меня!
Меня, простоволосую,
Хмельную бабу старую,
Зааа-паааа-чканную!

Конечно, этот ответ субъективен и не универсален. Маршак, возможно, ответил бы, что он воспользовался «рифмой-нерифмой» для того, чтобы воссоздать тактовый ритм чешских считалок².

А Токмакова — для передачи армянской речи. А Корней Чуковский с разноударной рифмой ввел в стихи интонацию русской сказки, — когда строки то ли рифмуются, то ли синтаксически сопрягаются³.

И как это не удивительно, все трое были правы.

Наконец, еще одно интервью я получил у Пети Павлова из детского садика № 38 гор. Москвы. Этот читатель, знающий наизусть уйму всяких стихов, считалок и дразнилок, не видит чересчур большой разницы между рифмами обычными и разноударными. Как и почти все люди его возраста (дошкольного) Петя скандирует стихи⁴. Вот как он произносит свои любимые стихи (с обычными рифмами): «еха-лИ-мед-вЕди на ве-лОси-пЕ-дИ, — «А за нИм комАри-кИ на воз-дУшном шАри-кИ». Вместо же стихов с разноударными рифмами Петя произнес «Трех гу-сЯток вЫси-дЕла», «дом сте-рЕчь застАви-лИ», «в темной-темной кОмна-тЕ, рыжа-Я, пушИста-Я».

А «что за ягодка», «вдоль по улице», «расти маленькая» окажутся для Пети Павлова, как родные братья, похожи на привычные ему стихи «Вы зубАс-тЫ-Е, вЫ клыкАс-тЫ-Е», «лИшь о-дИн граждА-нИн нЕ дро-жАл, нЕ виз-жАл». Так Петя играет и обыкновенными рифмами, и необыкновенными.

И не в этом ли «оправдание» разноударных рифм и объяснение той легкости, с которой они проникли в детскую поэзию? Ведь в поэзии «взрослой», которой скандовка противопоказана, эти рифмы давно уже заклеены как «неудавшиеся эксперименты, навеянные влиянием футуристической поэтики»⁵.

¹ Сб. «Теория стиха», Л., 1968, стр. 33.

² «Существуют особые стихотворные формы, которые имитируют тактовый музыкальный ритм», — писал один из виднейших наших стиховедов Б. В. Томашевский («Стих и язык», 1959 г., стр. 34). Особенно распространены эти формы стиха в детских хороводных стихах, обычно декламируемых коллективно, в обстановке ритмических игровых движений или марше. Достаточно напомнить детские считалки».

³ Чуковский здесь следует традиции русских народных рифмованных песен, присказок, игровых припевов и приговоров. Разноударная рифма в этих жанрах фольклора не редкость: «Колесом, колесом, твои дети за л е с о м есть пить просят», «Стук, стук у ворот. — Кто там? — Иван Косорот. — Чего надо? — Дайте хренку на г о в я д и н к у», «Широкая борода, не ходи мимо са да», «Шея и плечо как гусиное яйцо, да и лоб и лицо как з е р к а л ь ц о», «Учила вдова, учила оса, выскочила нага и боса без п о я с а» и др. Стремясь воспроизвести интонацию русского народного стиха, В. Брюсов еще в 1899 г. рифмовал:

Вот в венце он горит, а кругом — лучи!
Поклоняются князья — *Мономаховичи*.
Не услышит никто удалый клич,
За замком сидит последний *Ольгович*.
(«О последнем рязанском князе Иван Ивановиче»)

⁴ Эта особенность детского чтения подмечена уже давно: см., например, «Поэтический словарь» А. Квятковского, стр. 271.

⁵ М. Штокмар «Рифма Маяковского». 1958, стр. 81.

Поэт Генрих Сапгир
и его поэма «Старики»⁸

СТАРИКИ (поэма)

Море
широко набегает на пляж
Волны
трясут бородами
древнегреческих мудрецов
еврейских священников
и старых философов нашего времени
Вот они —
сухие старики
сидят и лежат на белом песке
Девочка подбежала —
бросила песком в Льва Толстого
песок —
сквозь тело упал на песок
Кто-то прошел сквозь равнина
и сел —
видна половина
прозрачная — равнина
и стена —
чужая темная спина
Лысый похожий на Сократа
глядя на морс
сказал: «Мemento мори»
— Что есть истина? —
спросила половина равнина
И пустой Лев Толстой сказал: «Истина внутри нас»
— Что внутри нас? Только солнце и тень —
возразила другая тень
Зашевелились старики
зادвигались
забормотали рассыпая песок

⁸ Написано в 1964 году. Впервые: «НЛО», № 5, 1993. С. 236—246.

и камни —
рассорились
сердитые бороды поднялись
и пошли по пляжу —
разбредаются в разные стороны
обнимая людей
деревья
и горы
говорят о жизни и смерти...
Одна борода — пена и другая — пена остальные — высокие облачка
Генрих Сапгир. 1963 г.

Хочу разобраться в явлении — поэт Сапгир. Не в масштабах: в настоящей поэзии нет абсолютно больших и малых величин. Хочу разобраться в общих чертах — что такое Сапгир, что в нем нового и что в этом новом старого. Нового — новая интонация. Я ее ощутил не сразу, вернее, не сразу правильно ощутил. В нашей русской поэзии (новой: от Иннокентия Анненского) поэтических голосов со своей интонацией, ну, может, 20—25: Много ли это? Не знаю. Чем больше, тем, вроде бы, лучше.

Интонации Сапгира (житейские) — это интонация человека, доверительно рассказывающего о том, к чему он вот сейчас прислушивается, или присматривается, к тому, что он вот сейчас открывает.

Иду по коридорам,
Прислушиваюсь к разговорам.

.....

Фонарь
Выхватывает из мрака
Улицу белую как собака

.....

Вдруг
У самых ног
Отрылся люк

.....

Фук
Спряталось
Закрылся люк

.....

От зеркала
Осталось
Ло
Колесо
Остановилось
Я Иду

И т. д. и т. д. и т. д.

Это нечто, открываемое поэтом, как правило, и как уже видно из прилагаемых отрывков, отстранено, реальность деформирована. Отстранены не только отдельные образы, часто отстранена вся система. В избытке — сны («Свидание», раньше — «Сон», «Праздничная ночь» и др.).

Иногда неизвестно — сон или не сон. «Главкукла» — впрочем, совершенно реалистическая сатира. Но во всех случаях — и снов, и не снов — реальность только сдвинута, а не снята. «Репейник ей вцепился в провода». «От зеркала осталось ло». Если сравнить с явлениями живописи, то это — никак не абстракционизм, скорей всего, Шагал. Полет фантазии (или поэзии) на высоте полметра от земли, не больше. Во сне, помнится, всегда летают на такой высоте.

Деформация реальности — первейший признак т. н. модернизма. Один критик-литературовед писал о «модернистах», что они «уводят читателя от больших общественных процессов, совершающихся в реальном мире, к процессам, происходящим в сознании и подсознании человека». И это, конечно, плохо.

Ну, а если не уводят? Если, наоборот, осознание этих самых подсознательных процессов приводит к более глубокому прочувствованию «больших общественных», как, например, в «Потопе», «Столице», «Радиобрёде», «Главкукле» и многих других стихах Сапгира? «Писатели-модернисты», пишет дальше критик, намекая на Андре Жида, обесценивают реальность, подчеркивая беспорядок, бессмысленность, фальшь и аморальность, якобы господствующие в мире». (Как вам нравится это «якобы» в устах критика капиталистической действительности?)

Аналогичные обвинения «модернистам» предъявляет и другой литературовед. Он говорит, что в творчестве модернистов, в частности, в романистике «декадента Андрея Белого исходный пункт — недоверие к действительности». «Отсюда проистекают и болезненная, почти безумная деформация действительности, и особенности стиля».

Я думаю, что деформация действительности — непременный компонент человеческого мышления вообще и творческого процесса — в особенности, болезненная деформация реального мира не в творчестве, а в жизни свойственна душевнобольным. Но актер вправе играть шизофреника, и поэт вправе деформировать действительность, поскольку ему необходимо для лучшего выявления действительности или для передачи необходимого настроения, чувства и т. д.

Вот простейший пример деформации действительности в поэзии: «Ехала деревня мимо мужика, а из-под собаки лают ворота». Это четверостишие вызывает у ребенка комплекс приятных ощущений, которые я сейчас разбирать не буду. Отмечу лишь, что ребенок, с одной стороны, знает, что все здесь «перевернуто» (отсюда чувство «я умный, меня не проведешь») и с другой стороны, более или менее ярко представляет себе ворота, лающие из-под собаки.

Вот другой пример: «репейник вцепился ей в провода». Это «вцепился» не в юбку, не в икры и не в ляжки, а в «провода», которые висят совсем отдельно —

передает смятение, может быть, усталость и другие чувства героини стихотворения Сапгира после ее «прелюдеяния с козлом» (а, вернее, передает чувства героя, т. к., несмотря на натуралистичность описания, читатель понимает, что «прелюдеяние» происходило только в воображении «оскандалившегося» героя).

Как и всякий другой прием, деформация действительности плоха тогда, когда она плохо служит мысли и чувству автора или когда она вообще ничему не служит, кроме как стремлению автора во что бы то ни стало казаться оригинальным. Сапгир этим не страдает.

Хочу объяснить, почему я подробно останавливаюсь на этом вопросе. Дело не в том, чтобы нацепить Сапгиру ярлык «реалист», «модернист».

Я даже не особенно разбираюсь, что это такое. Один западногерманский писатель говорил о Прусте, Джойсе, Кафке (это главные модернисты), что если эти писатели не реалистичны, значит, сама действительность не реалистична. Пруста я читал в ранней молодости, но не смог всего одолеть — конечно не потому, что он показался мне «модернистом». Просто очень длинно написано, а книга библиотечная, что делать. Все-таки я его читал понемножку, помнится, с удовольствием. «Дублинцы» Джойса мне не особенно понравились, а отрывки из «Уллиса», напечатанные, кажется, перед самой войной, показались интересными, вполне реалистичными, но трудновато написанными. Много слов непонятных. Кафку я еще не читал.

Я не считаю способ описания чувств, характеров, событий, которыми обычно пользуется Сапгир, ни реалистическим, ни нереалистическим. Я лишь характеризую его и попутно отмечаю, что он (этот способ) кажется нежелательным, чуть ли не враждебным нашим официальным критикам. О себе же могу сказать, что я почти всегда понимаю все, что Сапгир хотел сказать, и что эти мысли и чувства близки мне, человеку другого поколения и во многом, вероятно, других вкусов и привычек.

Если уж вешать на него ярлык, я сказал бы, что Сапгир — реалист с реально существующей в реальных людях тягой к ирреальному. Что это — Гоголь, или сюрреализм, этого я не знаю.

По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни. Я подозреваю, что его удивительное, переводящее предмет в звуки «от зеркало осталось ло» подсказано поэту вывесками, с которых свалились некоторые буквы, светящимися рекламами, в которых не все буквы зажглись: «сто...вая», «...ебель».

Для поэтов вообще характерна метафоричность мышления. У Сапгира метафора отрывается от своего корня и мгновенно начинает жить самостоятельно, по своим законам. Таких развернутых метафор, составляющих содержание стиха, у Сапгира — множество. Значит — мое определение «интонация Сапгира — это интонация человека, рассказывающего в первую очередь о том, что ему вот сейчас представляется, воображается. По этому поводу хочу высказать практическое замечание: жаль, что в детских стихах Сапгира почти отсутствует фантазия, выдумка, деформация действительности, характерная для мышления ребенка и поэта! С таким даром, да если ему дать

волю, может появиться небывало новый, интереснейший детский поэт, может быть сказочник, Сапгир.

Мне хочется высказать здесь еще одно утверждение, которое я доказать не сумею, но думаю, что я прав. Несмотря на всю свою тягу к ирреальному — к деформации действительности, галлюцинациям, снам — Сапгир, в сущности, очень «умственный», рациональный поэт. Он как бы пропускает сквозь мозги, осмысливает ирреальное. Ирреальное служит лишь предметом для осознания, и в этом смысле Сапгир ближе к Ходасевичу, к Сельвинскому и Слуцкому, чем к Блоку и Пастернаку, или, скажем, к Ахмадуллиной и Вознесенскому. Вообще — его ритм — никакого шаманства, ни намек на сомнамбулизм. Это ритм сознательной поэтической речи. Я лично тоже отношу себя к числу сознательных поэтов, хотя, как читатель, больше всех перечисленных люблю Пастернака.

И вот я думаю, что Сапгир — умница и хитрец. «Сознательные» стихи трудно писать. На первый взгляд они страшно похожи на стихи непоэтов — они малопоэтичны. Они не воздействуют на чувства читателя. Разные поэты по разному преодолевают эту трудность. Холин, например — автор мрачноватых афоризмов и парадоксов, прикрывается заумью. Это тоже умный, хотя и не универсальный способ: нельзя же, в самом деле, всю жизнь писать: «Ча-ча чи-чи чу-чу че-че». А Сапгир уходит в поэтический мир снов, фантазий, мир подсознательного, открытый для самых сногшибательных метафор и тропов, доступный любым деформациям. Трудно, мне кажется, выдумать лучший прием для того, чтобы «сознательные» стихи не получались, такими скучными и даже иной раз нравоучительными, как некоторые стихи Слуцкого или мои.

Итак, Сапгир никакой не декадент, хотя и «деформирует действительность», и любит писать о снах, и прочее, и прочее. Характерная черта его поэзии — совершенное отсутствие отчаянного подтекста (часто у Некрасова, Холина, иногда у меня): «а, чорт с ним, со всем на свете!»

Наоборот: «интересно, чорт подери!»

(Обратите внимание: у Некрасова «где хочу, там кончу» — злобно, может быть, трагично; а у Сапгира «что хочу, то чучу» — озорно, и, разве что грустновато. Это видно из контекста, конечно, а не из самих цитат). Сапгир — жизнерадостный поэт.

У Сапгира — хорошее чувство юмора.

Я уже говорил, что он всегда — в настоящем времени. Это — один из элементов экспромтности стихов. Лучшие стихи Сапгира как бы создаются в момент чтения, «исполнения» (как Шопен, Скрябин; как Шевченко; как Маяковский, Цветаева, Пастернак, Есенин, если хотите.) Конечно, ощущение экспромтности создается не только «настоящим временем» действия: тут и разговорность, естественность речи, тут и (иногда) импрессионизм («Ложусь на галечник, нагретый солнцем»; импрессионистических стихов у Сапгира вообще довольно много). Но даже стихи, «задуманные», написанные, скажем, ради хохмы, ради концовки (напр., «Дурак») у Сапгира экспромты, как анекдот.

Что же открывает Сапгир? В последних стихах, главным образом, то, что мир, в сущности, неплох. И что сам он, Сапгир, тоже, в сущности, неплох. Зло,

хотя и существует, давит на мозги («Главкукла», «Старый китайский способ», «Аналогичный случай»), но к нему необходимо относиться с неприкрытым ужасом и гадливостью, как в стихах 58—60 гг. А можно и похладнокровней. Вместо крика — рассуждение, чуть что не философическое (хотя бы и с алогизмами, это не «суть важно»).

Вместо щедрого, но порой мутного потока стихов 58—60 гг. — прозрачная (Муть осела), почти классическая волна. Мне лично эволюция Сапгира несколько напоминает эволюцию Заболоцкого — конечно, без насильственной ломки и без звуковщины и некрасовщины». Путь Сапгира — прогрессивнее.

Я думаю, что содержание стихов Сапгира 1963 г. и выраженное в них отношение поэта к себе и к миру — чрезвычайно ценны и для автора, и для читателя. Только бы он не пришел от них (с другой, правда, стороны «шарика» все к тому же «а, чорт с ним, со всем на свете!»

Несколько замечаний о форме его стихов. Стихи Сапгира — самостоятельней и новей по форме, чем стихи 58—60 гг. (среди которых были также шедевры, как «Разговоры на улице», как «Земля», «На шпалах», «Маневры» и другие, упоминавшиеся раньше). Они вполне свободны от влияния обереутов. В ритмическом отношении Сапгир с самого начала отказался от классических ямбов и затем от «хромых ямбов» (à la Заболоцкий) «Столбцов» (их было довольно много). Некоторые его стихи тяготели к раешнику, опирались на клаузулу (рифмы, асонансы, диссонансы, иногда с ударением на несогласующихся слогах), (пример наугад: «Начинается премьера — Драма Шекспира, Мольера и Назыма Хикмета. Дочь короля Лира Любит слесаря Ахмета. Ахмет не Любит Джульету. Ахмет встречает Анюту» и т. д.) Сейчас Сапгир все чаще пишет «свободным стихом». Так написана, например, поэма «Старики».

Перепишу всю поэму целиком. «Море широко набегает на пляж. Волны трясут бородами древнегреческих мудрецов, еврейских священников и старых философов нашего времени. Вот они, сухие старики, сидят и лежат на белом песке. Девочка — подбежала, бросила песком в... Льва Толстого; Песок сквозь тело упал на песок.

Кто-то прошел сквозь равнина и сел. Видна половина — прозрачная — равнина, и стена — чужая темная спина. Лысый, похожий на Сократа, глядя на море произнес: Мemento мори!.. — Что есть истина? — Спросила половина равнина, и пустой Лев Толстой сказал: — Истина — внутри нас.

— Что внутри нас? — Только солнце и тень — возразила другая тень. Зашевелились старики, задвигались, забормотали рассыпая песок и камни — рассорились сердитые бороды. Поднялись и пошли по пляжу — разбредаются в разные стороны, обнимая — людей, деревья и горы. Говорят о жизни и смерти. Одна борода пена и другая пена, остальные — высокие облачка».

Что это — проза? Да, и хорошая проза. А что это по замыслу, что это в «транскрипции», то есть в записи и в произношении Сапгира? Что это в нашем представлении, когда мы слушаем Сапгира или сами с должными интонациями и паузами читаем произведение? Конечно, это поэзия! Добавлю — превосходная, с моей точки зрения, поэзия.

Значит, хорошая поэзия (правда, утрачивая при этом колоссально много) может без натяжек быть прочитана и как хорошая проза. В этом, кстати, мне кажется, один из секретов естественности поэтической речи. Я постараюсь дальше дать поэтико-лингвистический анализ «Стариков» и объяснить, каким образом Сапгир «превращает прозу в поэзию» (примечание: ни в коем случае нельзя понимать это буквально — конечно, Генрих пишет стихи и, может быть, даже не догадывается, что они также и проза). Прежде всего — о конструкции, или о композиции поэмы. Поэма состоит из пролога, в котором формулируется метафора: «волны трясут бородами»; главы, в которых развитие метафоры дается в сатирических образах (старики «сидят и лежат», на них сыплет песок, сквозь них проходят); главы, в которой приводятся высказывания стариков: «мементо мори», «что есть истина», наконец, «что внутри нас? Только солнце и тень — возразила другая тень».

Здесь, по-моему, кончается первая часть единого целого — поэмы. Дальше идет вторая часть, в которой развитие метафоры дается в динамических образах: «зашевелились старики» и далее — до эпилога, в котором Сапгир повторяет метафору, ликвидируя тем самым стариков: «одна борода — пена, и другая — пена, остальные — высокие облачка».

Мне кажется, что именно расчленяемость стихотворения на отдельные, более или менее самостоятельные части, на образы в статике и образы в динамике — позволяют с полным правом назвать «Старики» поэмой. Стихотворение стройно и закончено. «Море широко набегает на пляж». «Широко набегает» — такого словосочетания нет. Это художественный образ. Конечно говорят: «Волна набежала на берег». «Волна на волну набегала, волна волну догоняла» — писал Лермонтов. Говорят также: «на небо набегают облака». Наконец, есть еще один ассоциативный ряд: в разговорном языке «набегать» означает «собираться складками, морщить». Это значение тоже не мешает основному, и даже обогащает его. Я, конечно, не утверждаю, что при чтении первой строфы поэмы вспоминаются все приведенные значения слова «набегать». Но какие-то ассоциации подсознательно возникают. Я думаю даже, что образ «широко набегает» связывается в глубине памяти с со словом «набег», заставляет полувспомнить «вещего Олега», собирающегося отмстить неразумным хазарам за их «дерзкий набег». Конечно, это субъективное ощущение, но иначе, вероятно, нельзя оценивать произведение поэзии.

«Море... набегает» не на скалу, даже не на берег, а на «пляж». Это как-то чуточку снижает стиль, делает его более интимным, что ли. «Волны — трясут бородами».

Илья Сельвинский в письме к одному студенту литинститута писал: «такая банальщина как... «пена, как седая борода». А теперь посмотрите, что сделал Сапгир из этой «банальщины». Перечисленная интонация:

«Волны трясут бородами: древнегреческих мудрецов, еврейских священников (sic — как писали когда-то!) и старых философов нашего времени». На берег широко набегает толпа бородатых стариков. Живые? Мертвые? Неизвестно.

Метафора сформулирована.

Сапгир вспомнил... нет, Сапгир вообразил «бородатых стариков» и... отвернулся от моря. Метафора оторвалась от корня и — стала жить по своим законам.

«Вот они — сухие старики». «Сухие старики» сразу воспринимается не как «худощавые», или «безучастные, неловкие, скучные». В первую очередь ощущается прямой смысл слова: сухие — «не содержащие влаги, не мокрые», высохшие, «как сухой песок, сухая корка, сухое дерево — сухие старики».

«Вот они — показывает пальцем Сапгир: «вот они сидят и лежат на белом песке».

Правильно: сухой, белый песок. Сухие старики. Не верите? «Девочка — подбежала, бросила песком в — Льва Толстого». В кого? В Льва Толстого!

«Песок — сквозь тело — упал на песок». «На песке... бросила песком... песок упал на песок». ...Песочные часы... строить на песке... из него песок сыплется... — ряд моментальных ассоциаций. Об аналогичных ассоциациях, помнится писал Маршак. И еще — «сквозь тело»; сквозь сон; сквозить; сквозит свет. Сквозит тело.

Тело — организм человека в его внешних формах. Тело — часть пространства, заполненная каким-либо веществом, или ограниченная замкнутой поверхностью. Бывают твердые, жидкие, газообразные тела. Бывают сыпучие тела. «Кто-то прошел сквозь равнина — и сел». Опять «сквозь».

«Видна половина — прозрачная — равнина — и стена — чужая темная спина».

Очень значительный образ. Мне лично он напоминает и о стене плача, и о «дырявых» статуях современных французских мастеров, которые я видел на московской выставке. Напоминает о разрушенном Иерусалиме и Роттердаме Цадкина. Масса рифм. Видна, половина, равнина, стена, спина. Остальные слова — определения. С одной стороны «прозрачная», с другой «чужая темная». «Прозрачная» — мы уже знаем — не как стекло, а как воздух, сквозь который проходит лесок. Интонация — объяснительная: «половина — прозрачная — равнина» («прозрачная» — как бы взято в скобки), «песок (сквозь тело) упал на песок». Дальше идут разговоры стариков. «Мemento мори», «что есть истина», «истина внутри нас» — эти выражения чуть ли не идеоматичны и абсолютно точно характеризуют «древнегреческих мудрецов» и прочих Львов Толстых. Здесь следует только отметить, что «половина равнина» отвечает «пустой Лев Толстой». И это вводит слово «пустота» с его богатым рядом ассоциаций.

В конце первой части поэмы «намечается конфликт». «Истина внутри нас» — сказал пустой Лев Толстой.

«Что внутри нас? Только солнце и тень, — возразила другая тень». Рифмуется «тень» и «тень». Это — разные тени.

Тень — это и темное пространство, заслоненное чем-нибудь от световых лучей, и призрак («тень прошлого»), и неотчетливое очертание человеческой фигуры («мелькнула тень»).

На этом, по-моему, кончается первая часть поэмы.

В мелодическом, или, точнее говоря, в интонационно-синтаксическом отношении первая часть поэмы характеризуется тем, что подлежащее в предложениях стоит впереди сказуемого. Стихи, как правило, начинаются с подлежащего, которым является здесь имя существительное в именительном падеже. «Море — набегаёт», «волны — трясут», «старики — сидят и лежат», «девочка — подбежала, бросила», «песок — упал», «кто-то — прошёл... и сел», «лысый — произнес», «Лев Толстой — сказал», «истина — внутри нас», «что — внутри нас?»

Зато во второй части поэмы почти все строки начинаются со сказуемого. «Зашевелились старики» (задвигались — дальше подразумеваются в так называемой постпозиции, т. е. после подлежащего): «поднялись (старики)», «разбредаются (старики)», — «обнимая людей, деревья и горы», «говорят (старики)» — о жизни и смерти». И только в эпилоге, при повторении метафоры (вернее — при возвращении к метафоре) на первом месте опять появляется подлежащее «одна борода — (есть) пена, и другая (есть) пена, остальные (суть) высокие облачка».

Такая разница в строении предложений первой и второй части поэмы вызвана тем, что от описания явлений, предметов во второй части Сапгир переходит к описанию «действия» (действие это — условное; просто — изменилось освещение или ветер подул; во всяком случае что-то произошло).

Надо сказать, что в повествовательных предложениях сказуемое, выраженное глаголом в форме изъявительного или сослагательного наклонения помещается обычно после подлежащего. Например: «Книга лежит на столе». «Поэт написал поэму», и т. д.

Но если сказуемое выражено глаголом со значением бытия, становления, протекания действия (быть, наступать, настать, пройти и т. п.) и не имеет при себе второстепенных членов, то такое сказуемое обычно ставится не после, а перед подлежащим. Подобные предложения часто обозначают явления природы, протекание какого-либо отрезка времени или изображает картины окружающей среды. (Так написано в «Грамматике русского языка». Т. II. Ч. 1). Например: «Наступила зима». «Прошло несколько лет». «Подул ветер», «Шел дождь» и т. п. Это — естественное строение такого рода предложений. Предложения со сказуемым перед подлежащим встречаются в начале повествования или какой-нибудь его более или менее самостоятельной части, когда они изображают общий фон, на котором развиваются дальнейшие события и как бы вводят слушающего (или читающего) в повествование. (Это сказано там же, в первой части второго тома грамматики). Поэтому так естественно членение поэмы на две части. Но предложения со сказуемым впереди подлежащего имеют еще одну особенность. Приведем пример: «Пошел раз мужик к огороду огурцы воровать». Или вот: «Почуял мальчик хлеб, потянулся, ухватил лопот обеими ручонками, с носом в лопот ушел. Вылезла из-за печки еще девочка, устала на хлеб». «Ждал, ждал, соснул, проснулся, еще посидел — нет товарища». Я специально привел несколько примеров из «народных» рассказов «пустого Льва Толстого», чтобы дать почувствовать, что препозиция сказуемого — характерна для народной

деревенской речи, для фольклора. Это нетрудно представить соответствующими цитатами из былин, сказок, песен. Итак: предложения во второй части поэмы построены естественно и, в то же время, заставляют вспомнить построение предложений в народной речи, сказе. И еще одна цитата из «грамматической книги»: «Посмотрите, как выразительны глаголы с приставкой «за» — обозначающей начало действия» (это пишет филолог Земская): «Я шла по Еревану. Замелькало, задвигалось все сразу, загалдело». Повторение ряда глаголов, — продолжает Земская, — с приставкой «за» — обозначающей начало действия, придает всему тексту динамичность, действенность». Это как будто о второй части поэмы Сапгира писано.

Но есть и общие черты — между 1-ой и 2-ой частями поэмы даже с точки зрения синтаксиса. Вся поэма написана простыми предложениями. Ни одного сложносочиненного предложения, в котором два (или больше) простых предложений объединяются союзами «и» (как например, «по ночам горели дома, и дул ветер, и от ветра качались черные тела на виселицах, и над ними кричали вороны») или в крайнем случае, одно такое предложение (Что есть истина... и пустой Лев Толстой сказал), «ни-ни» («ни сам никуда не ездил, ни у себя никого не принимал»), «а» («он шутил, а я злобствовал»), «но», «тоже», «также», «зато», «однако», «А то», «а не то», «то... то», «то ли... то ли», «или», «либо» и т. д. и т. п. И ни одного сложноподчиненного предложения, в котором два или больше простых предложений объединяются при помощи союзных слов «который», «какой», «чей», «что», «где», «куда», «откуда», «когда», «что бы», «будто», «как», «как будто бы» и т. д. Каждое слово как будто вырублено топором — стоит отдельно от других. А у Сапгира — как будто вырублено топором каждое простое предложение. Но, замечу в скобках, Маяковскому это было нужно для «железного» ритма его стихов — я здесь, конечно, утрирую, упрощаю, — а Сапгиру его «вырубка», по-моему, не необходима.

В ритмическом отношении первая и вторая части поэмы тоже значительно отличаются друг от друга. Не случайно, видимо, во всех первых словах, которыми начинаются строфы первой части поэмы, ударение падает на первый слог: «Море», «Волны», «Вот они», «Девочка», «Кто-то», «Лысый», «Что есть (истина)», «Что внутри нас» (единственное исключение «И пустой Лев Толстой» вызвано, по-моему, тем, что словами должна начинаться не строфа, а третья строчка четырехстрочной строфы). Зато во второй части: «Зашевелились», «Рассорились», «Поднялись», «Обнимая», «Одна (борода)» — ни в одном из этих слов ударение не приходится на первый слог. Все эти глаголы — многосложные, длинные. Они не произносятся одним тоном, на одной высоте, как «море», «волны», и т. д. в первой части поэмы. Они произносятся с переменной тона: «Заше-ве-лились», «Задви-гались», «Забор-мотали». Итак, в первой части поэмы, в начале строк и строф многократно повторяются короткие существительные с ударением на первом слоге. Во второй части — многосложные глаголы «задвигались», «рассорились», «разбредаются» и т. д.

Но это — один из элементов ритма.

Если говорить о тактовой основе (подчеркиваю, основе!) ритма поэмы, я бы считал, что она написана трех- и четырехударными стихами. Я не нахожу принципиальной разницы между ритмической основой стихов Маяковского, Сельвинского, Кузмина. Конечно, это очень разные поэты, особенно первый и последний. Но ритмическая схема у них одна, как одна схема у Пушкина и у Пастернака. В некоторых строках поэмы (их довольно много) ударения приходится заменять паузами (или, что равносильно, на одно слово ставить не одно, а несколько ударений).

Вот как, по-моему, надо записать поэму с точки зрения «тактовой схемы».

строфа	Строка	I такт	II такт	III такт	IV такт
I	1	Море	широко	набегает	на пляж
	2	Волны	трясут	бородами	
	3	Древнегреческих	мудрецов	еврейских	священников
	4	И старых	философов	нашего	времени
II	5	Вот они	сухие	ста-	рики
	6	Сидят	и лежат	на белом	песке
III	7	Девочка	под-	бежала	
	8	Бросила	песком	в Льва Толстого	
	9	Песок	сквозь	тело	
	10		Упал	на	песок
IV	11	Кто-то	прошел	сквозь равнина	
	12	И сел	Видна	половина	
	13	Прозрачная	рав-	вина	
	14	И	сте-	на	
	15	Чужая	темная	спина	
V	16		Лысый	похожий	на Сократа
	17	Глядя	на	море	
	18	Произнес	мементо	мори	
VI	19	Что есть	истина	спро-	сила
	20	Поло-	вина	рав-	вина
	21	И	пустой	Лев	Толстой
	22	Сказал	истина	внутри	нас
VII	23	Что	внутри нас	Только солнце и тень	
	24	Возразила	другая	тень	
VIII	25	Зашевелились	ста-	рики	
	26	Задвигались	за-	бормотали	
	27	Рассыпая	песок	и камни	
	28	Рассорились	сердитые	бороды	

	29	Поднялись	и пошли	по пляжу	
	30	Разбредаются	в разные	стороны	
IX	31	Обнимая	людей	деревья	и горы
	32	Говорят	о жизни	и	смерти
X	33	Одна	борода	пена	
	34	И	другая	пена	
	35	Остальные	высокие	облачка	

Рассмотрим наиболее резкие случаи «аритмии» (которая, вообще говоря, обязательно нужна и Сапгиру, и читателю, так как именно в ней — прелесть стиха — в не в тупом «бум-бум-бум-бум». «Аритмия» вызывается и различием интонаций в строчках, включая сюда и различную высоту, и различную скорость произношения отдельных слов, различную по длине строчки расстановку пауз, и множеством других средств. Но я здесь говорю об «аритмии», вызванной явными нарушениями приведенной тактовой ритмической схемы — нарушениями, которые тоже обязательно нужны в этой поэме!)

Строку 5 иначе можно написать «Вот они (пауза) седые старики». Дальше: «девочка (пауза) подбежала», «песок (пауза) — сквозь тело — упал (пауза) на песок». «Видна (пауза) половина — прозрачная (пауза) равнина». «Глядя (пауза) на море». «Что есть истина? (пауза) спросила...» «И пустой (пауза) Лев Толстой». «Зашевелились (пауза) старики, задвигались (пауза), забормотали». «Говорят о жизни (пауза) и смерти». «И другая (пауза) пена». Во всех этих случаях наличие пауз — по разным причинам — вполне оправдано. Кроме чисто синтаксически-интонационных причин, укажу на то, что в строчке 21 этого требует внутренняя рифма, разбивающая строку на два стиха: «И пустой (пауза) Лев Толстой». И потом — и это, может быть, самое главное — такого произношения требует чувство ритма у читателя. Дело в том, что в области просодии, ритма действует закон иррадиации. По этому закону, почувствовав ритмическую схему стиха, мы подсознательно распространяем ее и на те строчки, где схема несколько нарушается. Мы чувствуем ритм ямба, несмотря на наличие пиррихий, чувствуем силлабо-тоническую основу паузника у Блока, Есенина, Багрицкого, несмотря на отступления от тактовой схемы. Мы подсознательно ощущаем эту схему — и ощущаем отступления от нее, как отклонения от схемы в поэме «Старики» довольно трудно «иррадиировать». Это «и сел», «и стена» в IV строфе. Не потому ли Сапгир так насытил эту строфу (единственную) рифмами? Но и в других случаях мы не произносим стихи по схеме. Понятно, никто не станет читать «Что есть — истина — (эс) — спросила половина (эс — эс) равнина — и — пустой — Лев — Толстой — сказал — истина — внутри — нас». Мы произнесем эти строки, более или менее отклоняясь от этой схемы, и я лично произношу их так, как они напечатаны и произносятся Сапгиром. Теперь — о рифмах и вообще о клаузулах (окончаниях строк). Я не стану анализировать их подробно. Укажу только, что в первой строфе «созвучными» являются дактилические клаузулы «священников», —

«нашего времени», во второй строфе — мужские — «старики» — «на песке»; в третьей чередуются «подбежала» — «Льва Толстого» — «сквозь тело» — «на песок». О четвертой — густо зарифмованной строфе — я уже говорил. Во второй части поэмы структура окончаний тоже организована: «забормотали», «песок и камни», «бороды», «по пляжу», «разные стороны», «деревья и горы», «о жизни и смерти», «пена», «пена» и, наконец, «остальные — высокие облачка».

Мне не удалось сказать здесь о многих важных и интересных вещах. О типах пауз у Сапгира. О мелодике стиха. Не удалось сказать, потому что нет времени и потому что это трудно.

И еще одно (это уже по поводу написанного): Сапгир может ответить мне — «уважаемый критик, вы меня совсем не знаете и не понимаете. Я как поэт ставлю перед собой совершенно другие формальные задачи и вовсе не думаю о том, что вы тут понаписали».

Ну, конечно, Вы об этом — т. е. о синтаксисе, клаузулах, тактах и т. п. не думаете. И не должны думать, иначе разучитесь ходить. Но можно знать и не думать, и можно не думать и не знать. Я лично предпочитаю первое.

Таланты и подстрочники ⁹

С интересом слежу за целенаправленной работой Наума Гребнева в области перевода с языков народов СССР детского поэтического фольклора.

В активе Гребнева есть такие превосходные миниатюры, как например «Трава» (перевод с таджикского):

Дождик, дождик, лей сильнее,
Влаги травам не жалеи!
Если козы и корова
Будут сыты до зимы,
Будем сыты и здоровы
Мы.

Процитированное стихотворение относится к жанру обращений к природе или «закличек». Поэтическая мысль выражена здесь естественно и лаконично, с большой силой и изяществом. А последнее слово стихотворения — «мы», — невольно растягиваемое (вслух или про себя) на весь период четырехтактного стиха и подсознательно ассоциируемое с мычанием скота, служит отличной концовкой, аналогичной «выходу» считалки.

Многие народы молили бога о ниспослания дождя. Вспомним наши «заклички» — дождик, дождик, припопоть, и т. п. Теперь мы будем знать, как вымаливали дождь в Средней Азии. Дети же наши будут выкрикивать это стихотворение, приказывая дождю лить сильнее.

А вот стихи иного рода:

Была юбка-юбочка
Узкая, как трубочка,
Девочка плясать пустилась —
Юбка зонтиком раскрылась.

Девочка из стихотворения с его динамическим рисунком переведена Гребневым на русскую почву из страны Кайсына Кулиева и Али Шогенцукова — народной поэзии Кабардино-Балкарии.

А недавно в Орджоникидзе в издательстве «Ир» в переводе Наума Быева вышла новая книжка — осетинские народные песенки «У меня растет сынок».

⁹ Публикуется впервые.

Хочется воспользоваться этим поводом для того, чтобы ближе присмотреться к творчеству поэта, как говорится — приоткрыть дверь в его мастерскую.

Первое впечатление, которое получаешь от новой книжки, — это ощущение, что автор как бы сторонится «острых» жанров детского фольклора. Здесь много колыбельных песен, созданных взрослыми для детей, и относительно мало произведений самих детей, в частности, вовсе нет считалок, дразнилок и т. п.

Что ж, это право переводчика — выбирать то, что ему ближе. Автор книжки «Ехали да ехали» (Баку, 1967 г.) Сиявуш Мамедзаде, напротив, предпочитает переводить на русский язык считалки, небылицы, скороговорки, а Алла Ахундова и Ирина Токмакова, кажется, с одинаковым аппетитом переводят и считалки и стихи, содержащие обращение матери к ребенку.

Есть, правда, в книжке Гребнева песенка, которую дети поют после купанья. Однако, перевод ему не слишком удался; прислушаемся сперва к словам подстрочника:

О, ворона,
всё сухо твоё — мне,
всё мокрое моё — тебе.

В этой магической формуле, как в пословице, сконцентрирована большая энергия, выражена вера ребенка в чудо. Гребнев же пускается в объяснения:

Ворон, ворон, пролетай
надо мной.
Поменяемся, давай,
мы о тобой.
Тебе одежды сырые
Мои.
А мне перья сухие
Твои.

Упрекать автора в том, что его перевод хуже оригинала — нестоящее дело. Другое дело, если он хуже подстрочника. Может быть, полезно разобраться, что именно теряет переводчик в процессе работы.

В осетинском поэтическом фольклоре есть несколько произведений «о чугушке молока» — об угощении ребенка молоком. Одно из них — скорее сатирическое, в нем мать притворно отказывается поить молоком дочку, которая хнычет, не желает спать в корыте на войлочной подстилке, а требует люльку с шелковыми повязками.

Гребнев перевел другое стихотворение, а возможно — вторую — антитетическую часть предыдущего. «Полный чугуш молока я дам сыночку. Он не капризничает, даже в лохмотьях он спит... Скрипящую вязанку сухих березовых дров принеси, сынок! Вязанку дров — печке, а она нам — годовой запас ячменного чурека, пылающий огонь, свет — глазам и душе — жизнь!»

Мне кажется, что можно предъявить претензию к концовке перевода, вот она:

Я дрова бросаю в печь,
Чтобы хлеб сыночку спечь.
Тлеет в печке огонек.
Перед печкой мой сынок.

В печке может прогореть
Много дров.
Будет пусть сынок и впредь
Жив-здоров.

Кстати, в книжке помещен и другой вариант песни, но и в нем отсутствует «свет глазам и душе жизнь» оригинала:

Встань до третьих петухов,
Принеси охапку дров,
Мой сынок.
Положу дрова я в печь,
Чтобы хлеб тебе испечь,
Мой сынок.

Отброшена переводчиком и концовка песенки «Чирик-чик-чик»: «Зачем птице друзья?» — «Чтобы уничтожить врагов!» К слову сказать, в переводе идет речь о синице, чириканье же — привилегия главным образом воробья.

Почти не отступая от подстрочника перевел Гребнев песенку о трех девицах-швях «Зуйла». Слово зуйла и по-осетински значит не многим больше, чем по-русски; этим звонким возгласом все время перебивается рассказ о том, как «три девицы» «как в темнице» «сидят», «кроят» «наряд»,

Нитку шелка,
Ой, зуйла,
Суют в иголку,
Ой, зуйла.
А в игольное ушко,
Ой, зуйла,
А в игольное ушко,
Ой, зуйла,
Нитку вдеть не так легко,
Ой, зуйла.

Это хорошо. Но только до тех пор, пока не узнаёшь, что в оригинале после слова «кроят» вместо приведенных строк стоит всего только одна единственная:

В ушко иголки заглядывают!

Вот какой он острый, как красный перец, осетинский фольклор!

В стихотворении «Жук» — отлично переведенном — ощущается влияние великого «Нартского эпоса», и зря, думается, исключал Гребнев имеющиеся в оригинале упоминания одного из героев эпоса — хитреца Сырдона.

Вообще же во всех переводах вполне точно передано содержание осетинских песен. Исключение, пожалуй, составляет песня «Избалован мой сынок»: в оригинале «Материнской песни» нет, по-моему, ни слова упрека, наоборот, слышится гордость за сына.

Чего же недостает переводам Гребнева? Мне кажется — остроты, резкости, «перца». Переводчик опускает или сглаживает самые «осетинские» места, считая, видимо, что они не будут правильно восприняты нашими детьми. Если это так, то Гребнев глубоко ошибается.

Только в лучших переводах Гребнева ощутима непринужденность стиха, как бы импровизационность — неотъемлемое свойство детского фольклора. Можно не сомневаться, что особенно полюбятся детям те стихи, в которых это свойство выражено наиболее ярко.

Вспоминается случай, описанный Яковом Хелемским. В ауле Дагестана поэт Юсуп Хапалаев читал горцам «Мцыри» в переводе на лакский язык. Один из слушателей, старик, сказал: — Дети мои, я сегодня впервые услышал имя Лермонтова. Но, верьте моему искушенному слуху, этот Лермонтов — самый лучший кавказский поэт.

Великолепный кавказский (и в том числе осетинский) детский фольклор должен стать и «самым лучшим русским фольклором». Для этого стоит потрудиться.

Сходство — несходство ¹⁰

Книга Виктора Шкловского «Тетива» имеет подзаголовок: «О несходстве сходного». Эта книга новаторская, автор сумел показать в ней, что «повторяемость явлений искусства мнима» (М., 1970, стр. 211): даже при сохранении мотивов меняются их функции — мотивировки.

Приведу пример случайного сходства мотивов у молодого Николая Заболоцкого и Курта Воннегута.

Читатели, вероятно, помнят, что в «Бойне № 5» (перевод Р. Райт-Ковалевой) каждое предложение, в котором идет речь о смерти, кончается восклицанием героя: «Такие дела».

«Лукреция А. Мотт была знаменитой американской суфражисткой. Она давно умерла. Такие дела».

«Дрезден был похож на луну — одни минералы. Камни раскалились. Вокруг была смерть. Такие дела».

И так — на протяжении всего романа.

Вспоминается отрывок из «Торжества земледелия» (1929-30 гг.):

— «Это бесконечно печально. —
Сказал старик, закуривая трубку. —
И я встречал ее случайно,
Нашу милую голубку.
Она, как столбичек, плыла
С могилки прямо на меня
И, верю, на тот свет звала,
Тонкой ручкою маня.
Только я вбежал во двор,
Она на столбик налетела
И сгинула. Такое дело!»

Абсолютно никаких оснований подозревать, что Воннегут читал Заболоцкого у нас нет. Помимо прочего, функции сходных восклицаний «Такое дело!» и «Такие дела!» в обоих случаях различны.

А вот пример несколько другого характера.

В сборнике Исикава Такубоку (изд. «Мол<одая>. Гв.<ардия>, М., 1971 г., перевод с японского Веры Марковой) напечатано пятистишие — танка:

¹⁰ Публикуется впервые.

Беленькая собака
Пробежала мимо двора.
Я повернулся к моей жене:
«Хорошо бы
Собаку купить!» (стр. 69).

В предисловии к сборнику сообщается, что Такубоку «любил русских писателей: Толстого, Тургенева, Чехова, Горького...» Позвоительно спросить: а Бунина? Знал ли японский поэт замечательное произведение русского со стихами

Ты мне стала казаться женой...
.....
Проживу и один — без жены...
.....
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Вера переводчику, я считаю почти несомненным, что в своей танке Исикава Такубоку сознательно перекликается с бунинским «Одиночеством». Не потому ли Вера Маркова и допускает в переводе прямую цитацию <?>

* * *

Впрочем — чего не бывает! Ведь существует же японская пословица: «умереть не трудно, жить трудней». Вряд ли, конечно, слышал ее когда-нибудь Маяковский, закончивший свое стихотворение «Сергею Есенину» словами, которые сделались крылатыми:

В этой жизни
помереть
не трудно
Сделать жизнь
значительно трудней.

А читал ли Маяковский старую немецкую книжку-игрушку Лотара Мегендорфера, чей сюжет, если верить Б. Бегаку, «подсказал Маяковскому идею книги «Кем быть?»¹¹

Трудно сказать. Во всяком случае уважаемому критику следовало бы привести хоть какие-нибудь доказательства того, что Маяковский прислушался к «подсказке» Мегендорфера, а не ограничиваться утверждением.

Зато вот Корней Чуковский, по все вероятности, читал описание народной турецкой игры «в черепахи», приведенной в книге Л. Бека де Фукьера «Игры древних» (выпуск I, стр. 46).

¹¹ Б. Бегак. Дети смеются. М., 1971 г., стр. 53.

В этой игре девушки, образующие круг, спрашивают у сидящей посередине «Черепахи» (цитирую в русском переводе):

— Чере-черепаха, что ты делаешь там, в кругу?
На что «черепаха» отвечает — «мотаю шерсть на нить»
и т. д.

Здесь важно обращение «чере-черепаха», которое, возможно, в свое время вдохновило Коргея Ивановича на создание превосходной шутки о черепахе и о путешественниках-лягушках, которые

...закричали от страха
— Это че!
Это ре!
Это паха!
Это чечере
папа
папах!

Здесь хочется отметить, что «заикание» в стихотворении Чуковского в отличие от игры отлично мотивировано.

* * *

Есть такая считалка:

Три ста, три листа,
голубей полста,
конь-переконь
золотым узлом.

Этот «конь-переконь» напоминает заглавие детского стихотворения, написанного Маяковским году в 27-ом — «Конь-огонь». В стихотворении есть такие строчки:

Сын
Отцу твердил раз триста
и дальше:

спросил
и вынес три листа
отличнейшей картонки.

Правда, никаких «голубей» и «золотого узла» в стихотворении нет (есть «голубые глаза, в желтых яблоках бок»).

Но вот в конце того же года (или в начале следующего) Маяковский пишет «Голубой лампас». И здесь снова улавливается переключка со считалочным конем:

Из веков
испокон
будто снова
в огонь
под бубны
и тулумбасы —
трется конь о конь,
золотится погон
и желтеют
на ляжках
лампасы.

«Конь о конь» здесь рифмуется со словами «огонь» и «погон». В золотой погон превратился считалочный золотой узел. Голубой и желтый цвета сохранились — теперь они отнесены к лампасам. Составим общую таблицу:

Стих	В считалке:	У Маяковского:
1.	триста, три листа	раз триста (I) трется (II) три листа (I)
2.	голубей полста	голубые глаза (I) голубой лампас (II)
3.	конь-переконь	конь-огонь (I) из веков испокон (II) конь о конь (II) огонь (II)
4.	золотым узлом	золотится погон (II) в желтых яблоках бок (I) желтеют... лампасы (II)

Что можно сказать на основании этих материалов? Вероятно, Маяковский знал считалку, может быть — забыл ее, но «след» остался. В дальнейшем — процесс сочинения стихов переплелся с процессом вспоминания. А вспоминались не только отдельные слова, но и звуки (три ста, три листа — трется), «голубей полста» превращалось в «голубые глаза», «голубой лампас», «золотым узлом» — в «золотится погон» и т. д.

* * *

Автор биографии Блока литературовед Андрей Турков обнаружил сходство между отрывком из «Двенадцати» и песней о Разине.

«Вот красногвардейцы, кто участливо, кто грубовато-насмешливо, расспрашивают своего помрачневшего товарища?»

— Что, товарищ, ты невесел?
— Что, дружок, оторопел?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

Любопытно, что интонация этих строк ассоциируется с известной народной песней о Степане Разине — «Из-за острова на стрежень...» (вплоть до почти текстуальных совпадений: «Что ж, вы, хлопцы, приуныли». Впоследствии же друзья сетуют: «Что ты, Петька, баба, что ль?»)¹². В литературе о Блоке отмечалась уже близость частушке:

Что, товарищ, не весел,
Али на сердце печаль?
Не одну ли с тобой любим,
Не тебе ли пуще жаль?¹³

Вообще, «истоки» «Двенадцати» чаще всего искали среди частушек. И хотя считается, что «поиски аналогов блоковским строкам среди подлинных частушек не дают ощутимых результатов»¹⁴, можно, пожалуй, привести еще несколько примеров, в которых сходство между строчками Блока и народными стихами не меньше, чем в указанном выше примере Туркина.

Частушка:

Полно, батя долгогривый
Поминать тебе царя...¹⁵

В «Двенадцати»:

А вон и долгополый...
.....
Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед...

¹² А. Турков. Александр Блок, изд. Мол. Гвардия, М., 1969 г., стр. 284.

¹³ В. Симаков. Деревенские частушки. СПб., 1912 г., № 872.

¹⁴ В. Орлов. «Поэма Александра Блока «Двенадцать».

¹⁵ Д. Молдавский. «Русская народная сатира», с. 190.

В городской частушке¹⁶:

Пила чай с сухарями,
Ночевала с юнкерями!
Маланья моя,
Лупоглазая!

А у Блока:

Шоколад Миньон жрала,
С юнкерём гулять ходила,
С солдатъём теперь пошла.
.....
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

В песне-предшественнице частушки «Не летай, мой соловей»:

Как пошли наши ребята
В большú улицу гулять,
Красных девок забавлять...

В «Двенадцати»:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить...

Кстати, песня «Не летай, мой соловей» была, как известно, записана в свое время Пушкиным (сохранилась в копии в собрании П. Киреевского). Ощутимы параллели и между отдельными стихами собственно пушкинских сказок с «Двенадцатью».

В «Сказке о мертвой царевне»:

Не видать милого друга!
Только видит: вьется вьюга,
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля.

В «Двенадцати»:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюгá, ой, вьюгá!

¹⁶ Текст частушки привел Корней Чуковский в статье «О Леониде Андрееве» (1911 г.), перепечатанной в Собр. соч., т. 6, М., 1969 г.

Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

В «Сказке о царе Салтане»:

Вот ужо! постой немножко,
Погоди...

И еще раз:

Вот ужо! пожди немножко,
Погоди...

А в «Двенадцати»:

...Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

Вот это «ужо!», памятное Блоку и по пушкинским сказкам, и по «Медному всаднику» («Добро, строитель чудотворный — ...Ужо тебе!..») фигурирует также в дневниковой записи Блока: «А господам, — приятные они или нет, — постой, погоди, ужотка покажем»... (6 января 1919 г.).

Сергей Третьяков — автор считалок¹⁷

По свидетельству Виктора Шкловского Маяковский «знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству».

Однако, сам Маяковский считалок не писал. Написал их близкий Маяковскому человек Сергей Михайлович Третьяков.

«Архангелогородская считалка навеяла Сергею Третьякову три наивно-прелестных текста-подражания» — писал большой знаток детского фольклора, иркутский профессор Г. С. Виноградов. Но, думается, дело здесь не в мимолетном впечатлении.

Приходилось уже отмечать, что важнейшие элементы поэтики и эстетики Маяковского и его единомышленников родственны поэтике детского фольклора.¹⁸ Марши-стихи Третьякова особенно настоятельно требуют скандовки четким речитативом, без которой немислимо и «конание» — исполнение считалок.

Частушка, утратившая мелодию, легко может стать считалкой.

Третьяков писал: «когда я принес Маяковскому рекламу-поэму о «Климе из черноземных мест, про Всероссийскую выставку и Резинотрест»... вещь ему очень понравилась. Он хвалил ее парадоксально-гиперболические, а также частушечные места:

Лошадь, а не кура.

В это время дождь пошел
в руку толщиною.

Без галош тяжело ж!

Каплет с носа, каплет с уха,
а в галошах всюду сухо.
Каплет с уха, каплет с носа,
а галошам нет износа».¹⁹

¹⁷ Публикуется впервые. В верхнем правом углу машинописи запись от руки: № 117 — VI 24.Ш.75 г. Видимо, статья была отправлена в какую-то редакцию (получила входящий номер), но, впоследствии, была возвращена автору. — Леонид Сатуновский.

¹⁸ Ритмы считалки в стихах Маяковского. Русская речь, 1968 г., № 4.

¹⁹ В. Маяковский в воспоминаниях современников, 1963 г.

Легко видеть, что «частушечные места» перекликаются с известными закличками «Дождик, дождик, перестань, мы поедem в Арестань» и «Дождик, дождик, припопoнь». В них игровое начало.

Считалки Третьякова были напечатаны в сборнике «Итого», в разделе «Рань». Вот они:

Ребьачьи считалки

Первенчики, другенчики,
Летали голубенчики.

Этак, так по турьим турам
Стал Ванюша штукатуром.
С лестниц песни целый день.
Вышел шишел телепень.

В полено колено
Споткнулась Елена.
В поле сидим.
По лесу дым.
Ночью свищем.
Утром сыщем.
Угори!
Раз, два, три!

Белочки, сосенки, белые палочки.
Гоня-погоня погожей Наталечки.
Вылезем селезень, пали дожди,
Малая — шалая, вон выходи!

«Ребьачьи считалки» — не исключение в творчестве Третьякова. «Наивно-прелестными» хочется назвать и «Лель», и «Ножницы», и «Вербный заклич». Приведу несколько строк из последнего стихотворения:

Эх, шевели гармонь,
Да раздувай огонь!
На Зацепу парень тощий
Шел из Марьиной из роци,
Под Блаженным остутился
Да за Марью зацепился.
Под Василием Блаженным
Хохоталка-ярмарка
Перезвоном оглашенным
Оглушит до паморка.
Если хочешь веселиться —

Дудку в зубы, деньги вон,
Запахни цветок в петлицу
И ходи как фараон.

Эх, веснянка, ветрогонка, —
золотые купола!
Разыгралась, ухватила,
закрутила, понесла!
Раз, два, —
Москва,
Три, четыре, —
В целом мире
Одна
До дна
Без вина
Пьяным пьяна.

При чтении этих пульсирующих счастьем стихов невольно вспоминаешь слова М. Штрауха, сказанные на вечере, посвященном памяти Третьякова: «Он мог поначалу казаться излишне строгим и суровым, но на самом деле это был человек полный жизни, юмора и большой душевности...» (цитирую по книге С. Третьякова «Слышь, Москва?!» 1966 г.).

Многие стихи Третьякова похоронены «в курганах книг», из которых не все можно отыскать даже в Библиотеке им. Ленина. Есть без вести пропавшие; к их числу относится детская книжка «Самозвери», которая должна была выйти с фотокартинками А. Родченко.

Л. Волков-Ланнит писал о ней: «Фотокартинки отлично дополняли текст и облегчали чтение. К сожалению, книга не вышла из печати» (Александр Родченко. М., 1968 г.). Может быть, еще не поздно разыскать рукопись?

Автор «Зайчика»²⁰

Крупнейший знаток народных игр Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс писал в 1933 г.: «Заметим кстати, что известное конание: „Раз, два, три, четыре пять, вышел зайчик погулять, вдруг охотник выбегает, прямо в зайчика стреляет — пиф, паф, ой, ой, ой, умирает зайчик мой“, по-видимому, выросло именно на почве охотничьих игр, а не заимствовано из литературы, как полагают многие» (Введение к сб. «Игры народов СССР», М.—Л., 1933 г.).

Но это ошибка. «Конание» или считалку о зайчике сочинил прочно забытый теперь писатель и переводчик прошлого века Федор Богданович Миллер. Сейчас в этом легко убедиться, раскрыв на стр. 457 сборник «Поэты 1840-1850-х годов», Л., 1972 г.

В молодости Миллер служил фармацевтом в университетской аптеке, одновременно слушал лекции по литературе. В 1837 г. он напечатал роман «Цыганка», стал переводить Шиллера, Гете, Гейне.

«Зайчик» был опубликован в 1851 году в качестве «подписи к картинкам (для детей первого возраста)». Видимо, Федор Богданович написал это стихотворение для сына Всеволода, которому в ту пору шел третий год.

Простота, лаконичность, сюжетность этого стихотворения, наличие счета в начале стиха — все эти черты чрезвычайно близки детям. Герой стихотворения — зайчик — один из любимейших персонажей детского фольклора. Широко известна русская считалка: «Заяц белый, // куда бегал? // В лес дубовый, // лыки драл. // Куда клал? // Под колоду, // под березу. // Кто украл? // Родион. // Поди вон». Эта считалка имеет множество разнообразных вариантов. Не менее любима детьми загадка «Маленький, // беленький, // по лесочку // прыг-прыг, // по снежочку // тык-тык», тоже нередко исполнявшаяся детьми в качестве считалки. Заяц — герой ряда народных игр: «Стрелец», «Зайчики», «Зайки», «Заяц», «Охота», «Заинька», «Заюшка», «Заинька в саду», «У зайчика» и др.

Дети приспособили стишок Миллера к игре, как до этого — старую песню («Ехал Ваня из Казани, // в полтараста рублей сани, // в полтора рубля дуга, // мальчик девочке слуга»), как частушку («Сидит Ваня на крыльце // с выраженьем на лице»), скороговорку («Ехал грека через реку»), загадку («Черная корова всех пропорол») и др.

Со временем дети несколько переиначивают считалку. Вместо строчек «Вдруг охотник прибегает, из ружья в него стреляет» (так было у Миллера) всеобщее признание получил народный вариант «Вдруг охотник выбегает,

²⁰ Публикуется впервые.

прямо в зайчика стреляет». Прямо в зайчика — конечно, гораздо выразительней, чем «из ружья в него стреляет».

В книге Г. Виноградова «Русский детский фольклор» приведен ряд вариантов этой считалки.

Во всех случаях сохранено первое двустишие оригинала. Последние миллерские строки также наиболее распространены и представляют собой классический вариант считалки. Правда, в некоторых случаях дети предпочитают более «жестокие» концовки: «Пиф-паф — фок// прямо зайку в левый бок» (или «прямо зайке пуля в лоб»), «драх-друх, а зайка — ух, // полетел из зайки пух» и т. п.

Однако, эти варианты не удовлетворяют большую часть ребят. Жалея зайчика, они дополняют считалку новым двустишием, вносящим элемент шутки, разрядку:

Принесли его домой,
Оказался он живой!

Кроме стишка о зайчике Миллер написал еще несколько «подписей к картинкам». Все они слабее «Зайчика».

Приведем два отрывка:

На базаре нет прохода:
Собралась толпа народа.
Там в присядку без сапог
Мишка пляшет под гудок.
А на Мишеньке верхом
Обезьяна и с ружьем.
.....
Жил был глупый мальчик Федя,
Он пошел искать медведя,
А медведь, разинув рот,
Прямо на него идет,
И рычит, и страшно воет,
И когтями землю роет.

Эти подписи к рисункам считалками не сделались. И все же стишок о зайчике — не единственное произведение Федора Миллера, сохранившееся в устном обиходе нашего народа. Еще два его стихотворения получили безымянную песенную жизнь: это «Погребение разбойника» и романс «Мне все равно».

«Погребение разбойника» (в сильно измененном, правда, виде) до сих пор исполняется народными певцами; в годы гражданской и отечественной войны эта песня вызывала к жизни ряд новых вариантов. «Мне все равно» вошло в репертуар московских цыган, а в 1959 году было записано фольклористами, как хоровая песня в Костромской области.

Считалкам больше полувека ²¹

История с «Зайчиком» имеет продолжение. В собрании считалок Г. С. Виноградова среди многих других вариантов «Зайчика» приведен следующий — наигуманнейший:

Раз, два, три, четыре, пять
вышел зайчик погулять,
но охотник не пришел,
зайчик поле перешел,
даже усом не повел,
в огород потом забрел.

Что нам делать,
как нам быть?
Нужно зайку изловить.
Снова будемте считать:
раз, два, три, четыре, пять...

Эта считалка, записанная в селе Голуметь Иркутской губернии, и еще пять считалок, вошедших в виноградовский список, принадлежат перу Н. Ашукина — профессионального литератора, автора и составителя ряда книг, посвященных творчеству Некрасова, Брюсова, Блока и др. Считалки печатались в журнальчике «Солнышко», а впоследствии были собраны в детских книжках Ашукина «Золотые былинки» (1919 г.) и «Песенки» (1923 г.). В сборник Виноградова стихи вошли с соответствующим примечанием об их книжном происхождении.

Без всякого примечания — на правах образца народного творчества — одна из считалок Ашукина перекочевала в хрестоматию «Русский фольклор», составленную Н. П. Андреевым:

В синем море-океане
золотой корабль плывет,
а на острове Буяне
темный лет растет.

²¹ Публикуется впервые.

Станем думать да гадать
как нам сосны сосчитать.
Как ни думай, ни гадай
только нас ты догоняй.²²

Больше полувека прошло с тех пор, как стихи Ашукина вошли в «считалочный репертуар». Виноградов писал, что их «можно рассматривать, как выражение — полностью или не вполне осознанного — желания обогатить наличный считалочный репертуар вкладом; при этом и назначение, и форма, и даже «содержание» произведений не только не подвергаются изменениям, но именно постижение и выражение их составляет смысл поэтического творчества».

В сентябре 1970 г. Николаю Сергеевичу Ашукину исполнилось 80 лет. Незадолго до юбилея я побывал у него, в заставленной книгами квартирке в двух шагах от метро «Проспект Вернадского». Известный миллионам читателей автор книги «Крылатые слова» спросил меня, «гуляют» ли и теперь его считалочки по белу свету.

С большим удовольствием сообщаю, что в сборнике «Український дитячий фольклор» (1962 г.) на стр. 87 помещена считалка:

Раз, два, три, чотири, п'ять —
вийшов зайчик погулять.
Як нам бути, що робити?
Треба зайчика зловити.
Будем знову рахувати:
раз, два, три, чотири, п'ять.
Зараз я їду шукать!

Дословный перевод «Зайчика», гулявшего когда-то в Голумети! Правда, гениальные соавторы — дети — исключили из текста считалки одну строфу. Ну, что ж, это их законное право.

Гуляй, гуляй, зайнька, и по Руси, и по Украине!

²² 1-е изд. 1936 г. — стр. 62, 2-е изд. 1938 г. — стр. 378.

У кого какое солнце²³

У Андрея Белого есть небольшая статья «Пушкин, Тютчев и Боратынский в зрительном восприятии природы».

«Как поэты видят природу? Каково отношение Пушкина — к воде, воздуху, небу и прочим стихиям природы? Каково отличие *солнца* Пушкина от *солнца* Тютчева?»

И Белый кропотливо подбирает, взвешивает, сравнивает слова, живописующие образы неба, месяца, солнца, воздуха и воды в стихах Тютчева и Боратынского, в пушкинской лирике и поэмах. Вот к каким он приходит выводам:

«Три поэта тройко дробят нам природу; три природы друг с другом враждуют в их творчествах; три картины, три мира, три солнца, три месяца; тройкое представление о воздухе; и — тройкое небо».

Опущу здесь ход анализа и ограничусь «синтетическими образами творчества» воссозданные исследователем.

У Пушкина: «— небосвод дальний блещет; в нем ночью туманная луна в облаках; в нем утром зарю выводится высокое чистое солнце; и еще как хрусталь: воздух не преодолагает дремоты; кипит и сребрится светлая ключевая, седая от пены вода.»

У Тютчева: «— пламенно глядит твердь лазуревая; раскаленный шар солнца протянут к ней молниевидным родимым лучем; когда нет его, то светозарный бог, месяц, миротворно полнит елеем волну воздуха, разлитого всюду, поящего грудь, пламенящего ланиты у девы; и — отражается в зеркальной зыби /и воде/.»

У Боратынского: «— на родном, необлачном небе холодное, неживое светило дневное; не приязненна летийская влага вод; она восстала пучиной; нет солнца; и сладко манит луна от земли.»

Хотя я не убежден, что изучение «природ» по трем зрительным образам способно ввести читателя «в глубочайшие ходы души поэта», однако, любопытно: а как выглядит картина природы... нет, не у самого Белого, но, скажем, у другого Андрея — Вознесенского?

И вот — результаты молниеносного «исследования». Ни единого собственного слова я не добавляю — говорит только он, он один, поэт Андрей Вознесенский.

²³ Публикуется впервые. Первоначально часть статьи, начиная со слов: «В облаках алебастровых фарфоровый...» была отдельным произведением под заголовком ЛАМПИОНЫ, ИЛИ ОГНЕННЫЕ ТРОПЫ (Вместо рецензии на Собрание сочинений А. Вознесенского), а впоследствии целиком перенесена в данную статью. — Леонид Сатуновский.

«В облаках алебастровых фарфоровый профиль, как белая лампа горит. Прозрачное чело горит лампообразно. Лампами сквозь абажуры светят женские тела. Как сквозь аквариумы просвечивают люстры и красные кардиналы. И как буквы Ашкеты в нашу ночь зажжены абажуры. Как лампочки, ввернутые в элегантные черные розетки костюмов, сияют лысины и прически. Купола горят глазуньями. А солнце черной сковородкой. Как на тарелке, горит нос, точно болгарский перец. И уши красные горят, как будто бабочки сидят. И лампами капли висят в бороде. Зеленой люстрой свистит трассирующая сирень. Горят георгины. Горят на синем апельсины. Огненной настурцией — гитара. Зажглась кошка с разными глазами. И из псов, как из зажигалок, светят тихие языки. А подземное пламя лижет снизу базары, как поднос с шашлыками. Как будто в огненных подфарниках несутся машины. Носы. Подфарники. Околыши. Как багровые светофоры, наши лица несутся во мрак. Пыхают снега нарядные. Гаснут алкоголики. Окна бубной жгут заснеженный фасад. И как червонные семерки палаццо в факелах горят. Но женщина мчится по склонам, как огненный лист за вагоном. Последнее, что я помню, это белки, бесстрастно-белые, как изоляторы на страшном, орущем, огненном лице».

В заключение позволю себе привести несколько фраз из научно-популярной заметки о свечении в живой природе. «Применив сверхчувствительные фотоэлектронные установки, ученые обнаружили, что прорастающие семена растений светятся. Светятся также ткани млекопитающих и человека, правда, свечение это очень слабое (возможно, впрочем, что глаза совы или кошки могут заметить любое живое существо по его свечению)».

Удивительно ли, что поэт не хуже кошки видит свет в темноте?

Саморифма в детской поэзии ²⁴

Ослик Иа-Иа из книги «Винни-Пух и все-все-все» сочинил однажды «Поэтическое Произведение, которое он назвал даже Стихотворением».

Правда, творческий процесс протекал не без трудностей. Обратите внимание на следующие строки:

Так и нет рифмы к слову «факт». Досадно!..
А ведь теперь нужно еще рифму к слову «Досадно». Досадно!..
Пусть эти два «досадно» рифмуют друг с другом, ладно?

Ослик, кажется, и не заметил, как скрепил стихотворение нормальной «гетерорифмой»²⁵ — «досадно — ладно».

В современной детской поэзии, напротив, многие авторы удовлетворяются «гоморифмой»²⁶ типа «досадно — досадно» (не потому ли, что затрудняются подыскать пару — подумает иной скептик?).

Герой повести — сказки Г. Балла и Г. Демькиной «Алошка» рассказал о тайном слове Пурзя, которое изобрел для него отец:

И по этому слову, я знаю,
Я сейчас же папку узнаю!
Это папка, мой папка
Придумал его
Я по этому слову узнаю его.

И дальше —

... все зовут Алошку —
Алло! Алло!
Друг к другу шлют Алошку
Алло! Алло!
Сидишь ты и вздыхаешь
Один, один.
Приду я, прибегу я —
И ты уже не один.

²⁴ Публикуется впервые.

²⁵ Гетеро — в сложных словах означает разнородность, напр., гетероморфизм — разноформенность.

²⁶ Гомо — (в противоположность «гетеро») в сложных словах означает равенство, сходство, однородность или единство.

Конечно, автор не отвечает за поведение своих персонажей, если даже им вздумается рифмовать «один» и «не один». Но вот вышла книжка детских стихов Г. Демькиной — в ней мы находим:

День капризничал весь день.
Говорил, что он не день.
А на следующий день
Встал веселый —
День как день!

«День» с «днем» рифмует и Ю. Коринец:

Мы готовы есть печенье
Каждый день,
Каждый день!
Отмечать свой день рожденья
Каждый день,
Каждый день!

Чуткая к новым веяниям А. Строило подхватывает:

Делим солнце!
Чур, на всех!
Делим дождик.
Чур, на всех!
Зиму белую
— на всех!
Все на всех,
на всех,
на всех!
.....
Но учитель Дважды Два
Мне за четверть вывел два

И так далее.

Удивительно ли, что у Э. Мошковской, В. Орлова, А. Шиббаева, Г. Сапгира, Я. Козловского, И. Токмаковой и у других поэтов появились не фрагменты, а целые произведения, сплошь испещренные «гоморифмами».

Едва ли не самое старое из них — «Футбол» Сапгира:

Сказала тетя:
— Фи, футбол!
Сказала мама:
— Фу, футбол!
Сестра сказала

— Ну, футбол!
А я ответил:
— Во, футбол!

Здесь зарифмовано одно слово в четырех интонациях.
Владимир Орлов «Гости».

Под крымское солнце,
На Черное море,
Ребята приехали
С Белого моря.
Приехали белые
С Белого моря,

Уехали черные
С Черного моря.

Автор рифмует два разных моря, образно выявляя, какие они разные. Пожалуй, больше всего «гоморифм» у Эммы Мошковской.

Тут и просто повтор: «а Дедушки Дерева добрые руки» (впрочем, он не так уж прост, этот простой повтор; слышите, как ласково звучат слова, с какой пластичностью протягивает к вам добрые руки веток Дедушка Дерево!²⁷

Тут и разнообразные омонимы: «в дом мы придем есть — как хорошо, что он есть!», «Как вы себя ведете? Куда вы меня ведете?», «где-то люди ждут его в очереди. Подождут и войдут по очереди», «возит, возит, сколько влезет, все он возит, все что влезет» и др.

Приведу два стихотворения Мошковской. Оба они требуют выразительной декламации.

Велосипед мой знаете?
Зеленый цвет ... ну, знаете!
Красивый вид ... ну, знаете!
Как он летит, вы знаете
Бесшумный ход ... ну, знаете!
Так вот,
Уже вы знаете,
Что я сломал велосипед?

Велосипеда больше нет!

.....

²⁷ Не зря, видно, в фольклоре разных народов так распространены «тавтологические рифмы». Ограничусь одним примером:

Что там на горе краснеет?
Это яблоня краснеет.
На кудрявой сколько веток?
Семь на ней зеленых веток.
А на ветке сколько яблок?

Семь на ней зеленых яблок.
Кто те яблоки срывает?
Маня яблоки срывает.
Вся корзинка серебрится
Только ручка золотится

(с эстонского)

Всего труднее дело —
Сидеть совсем без дела.
Сидеть совсем без дела.
Я б даже не сумела!
Ведь не простое дело
Сидеть совсем без дела!
Что делать без дела?
Вот в этом-то дело?..

Лет десять назад о «гоморифмах» писал студентке Литинститута Т. Глушковой Илья Сельвинский —

«Вы <...> защищаете клаузулы с одинаковыми словами («провода — провода», «рука — рука») и даже ссылаетесь при этом на классических поэтов Востока и Семена Кирсанова. Простите меня, но Вы решительно не правы ни в первом случае, ни во втором. Восточная лирика в газеллах и робайатах действительно не редко ставит на концовках одно и то же слово, но здесь она непременно рифмует предпоследние слова.

Мне очень *нравится* одна,
Увы, *красавица* одна...

И Кирсанова Вы не поняли. Приведенные Вами кирсановские стихи — это <...> омонимы:

Шторы опускаются.
Руки опускаются.

Первая строка — понятие чисто техническое, визуальное, вторая же воспринимается в переносном смысле» («Студия стиха», 1962 г, стр. 322).

Не будем вмешиваться в чужой спор, он решен в пользу поэзии. Истинных омонимов на свете не так много. Но каждое слово в языке может получать второе значение, и третье, и еще многие значения, которые временно о этим словом связываются. А такой временной связью нового значения со словом и характеризуется художественный образ.

В умелых и добрых руках «гоморифма» усиливает яркость образной речи, позволяет ребенку зримо ощутить многозначность слова.

А зачем нужен Азачем? ²⁸

Некогда Борис Житков писал от лица своего героя:

«Я был маленький и всех спрашивал: «Почему?» <...>
И меня за это называли Почемучкой».

Почемучка — такого слова в словарях нет, это существительное «произведено» от наречия с суффиксом -чка. Но оно настолько в духе русского языка и так пришлось кстати, что, право же, пора его ввести и в словарь.²⁹

А недавно писатель Владимир Голяховский рассказал нам о почемучкином двойнике, который

Приставал всегда
Ко всем
И замучил всех совсем
Своим вечным
«А зачем?»

По этой причине прозвали мальчика Азачемом. То есть, не мудрствуя лукаво, взяли да и превратили наречие в имя существительное, заодно прихватив и союз «а».

Правда, никакого преступления против языка и при этом совершенно не было: в различных категориях устной и письменной речи может происходить и подчас происходит перевод отдельных слов и выражений из одной морфологической категории в другую.³⁰ Есть такая загадка «Не случит, не гремит, подъехал под окно (День)» И есть вариант этой загадки: «Ни стук, ни бряк к окну подошел (Свет)». Здесь как раз и произошла смена морфологических форм слов.

Всем известна поговорка «На нет и суда нет». Имеются и другие присловья, в которых то же слово в еще более недвусмысленной форме употребляется в значении существительного: «Пирог с *нетом*», «всякого *нета* припасено с лета», «из *нета* не выкроишь *естя*».

²⁸ Публикуется впервые.

²⁹ «Почемучка» — называется и рассказ С. Михалкова из одноименной книжки, выпущенной в 1969 г. По аналогичному принципу с Почемучкой построены и некоторые имена в повести Г. Балла и Г. Демьякиной «Алошка» — сам «телефонный мальчик» Алошка, бабушка-медведица Копашушка и др.

³⁰ Об этом хорошо знали и Чуковский, и Маршак, назвавшие Айболитом (родной брат Азачема!) и Шалтай-Болтаем героев своих произведений.

В дневниках Блока можно встретить запись: «О, это БЫЛО, БЫЛО, проклятая историческая инерция». А в «Структуре художественного текста» Ю. Лотмана приведена «инвариантная схема»: «Взяла бы твое *ты* в мое *я*».

Мы обратились к этим примерам отнюдь не для того, чтобы как-то оправдать единственный случай словотворчества В. Голяховского. Оказывается, этот автор не одинок. Поглядите, в какой честной компании очутился он со своим Азачемом.

Из сегодняшних поэтов здесь прежде всего следует упомянуть Генриха Сапгира. Мастер ищущий, притом ищущий в самых различных направлениях, он одним из первых оценил возможности нового (в детской поэзии нового!) способа поэтического выражения и прямо таки «накинулся» на него. Вот несколько стихов Сапгира, в которых, говоря фигурально, «из нета выкраивается есть».

Наше встретило Моё.
— Всё моё! —
Кричит Моё.
— Где же твое ЗДРАВСТВУЙ?
— Взял петух горластый.
— Где твое СПАСИБО?
— Проглотила рыба.
— А скажи, пожалуйста,
Где твое ПОЖАЛУЙСТА?

Выражения типа «где твое здравствуй/спасибо, пожалуйста, прости и т. п.» выхвачены, можно сказать, из живой речи. У Сапгира они встречаются неоднократно (помнится, в другом стихотворении: «— Что ты мне за это дашь? — Дам свое СПАСИБО». — Умница, спасибо!»).

Еще несколько примеров.

Щу да щу, не маши!
Щу да щу, не шурши!
Щу да щу, скоро ночь.
Улетай отсюда прочь!
К нам пришел Закрой глаза...
Миша с Машей сами ели
И кормили Понарошку.
Только ел он понарошку,
А они на самом деле.

Понарошка в последнем стихотворении звучит так же естественно — хотя и непривычно как житковская Почемучка. Однако, сходство здесь случайное, — различны корни и различны способы построения этих слов.

Еще одно стихотворение, вернее, фрагменты из него.

Косматые Грустилы
Над мостиком грустили.
И тихая Журчала
Под мостиком журчала.
А серое Ухало
Летало и ухало.
Явился красный Веселей
И крикнул: - Ну-ка, веселей!
Запели, заплясали
Зеленые Плясали.
И желтые Бежали
По лесу побежали.

Легко заметить, что в стихах Сапгира слова самых различных категорий — и наречия, и частицы, и глаголы, и местоимения — не только «осуществляются», но и «одушевляются»: обозначаемые ими понятия наделяются свойствами живых существ. Это, впрочем, характерно и для многих других детских писателей.

Стихи Сапгира часто похожи на загадки, отгадки к которым, правда не всегда однозначны. Таинственный Шу да Шу, которого прогоняют прочь, потому что «скоро ночь»; косматые Грустилы; серое Ухало; и, наряду с ними — наступающий вечер — «Закрой глаза», день — красный Веселей.

Кстати сказать, не вполне обычная форма существительного «Веселей» не должна смущать читателя: ведь сказано в народной загадке (о крысе, петухе и коте) — «Выходила курица из-под каменной горицы, спрашивала: — Кукорей, кукорей, где твой Косарей?» Впрочем, ведь и воробей, и муравей, и злодей, и хоккей и много других слов оканчиваются так же. Вслед за Сапгиром назову поэтессу Аллу Стройло.

В книге «Первоклассные ребята» Стройло показала себя большой любительницей каламбуров. Именно в таком — каламбурном плане она чаще всего и пользуется «осуществлением» звукоподражаний, междометий и имен числительных.

Жил-был на свете толстый ХРЮ,
Всем говорил: «Благодарю!».
Всем обещал: «Я вам дарю!»
Но был ХРЮ-ХРЮ, ХРЮ-ХРЮ, ХРЮ-ХРЮ.
А рядом жили два КВА-КВА,
С утра до вечера — «КВА-КВА!»
От них болела голова,
От них КВА-КВА, КВА-КВА, КВА-КВА.
Три бородатых умных МЕ
Стояли гордо на холме,
Но не слышали на холме
От умных МЕ ни «бе», ни «ме».

Четыре хищных хитрых РЫ
Среди тропической жары
Сказать хотели: — «МЫ добры!»
Но получилось только «РЫ!»
А на полянке пять ХА-ХА
Взялись за чтение стиха,
Во время чтения стиха
Смеялись: «ХА-ХА-ХА-ХА-ХА!»

Можно не сомневаться, что много маленьких читателей и слушателей будут смеяться, радуясь этому стихотворению.

Особенно поэтически значительным представляется первое четверостишие, — это настоящая дразнилка, которых так еще мало в нашей поэзии.

Из других произведений можно привести:

Опустилось на траву
Тихое «АУ».
На неведомом суку
Вздогнуло «КУ-КУ!»
Побежало по стволам
«ТУК-ТУК»...

И при чтении стихов Стройло тоже невольно вспоминаются народные загадки, — именно те из них, в тексте которых содержится звукоподражание — подспорье для поисков отгадки. Например: «Взял я с собой трах-тах-ту (Ружье)», или: «Татар, татар по горам, татаруха по низам (Гром и молния)». Разумеется, функция стихотворений иная, но вовсе исключить элемент угадывания — что это за МЕ, за РЫ, что за ТУК-ТУК бегают по стволам, — думается, все же не следует.

Дважды два я не учил,
Дважды двойку получил.
Дважды два, известно в мире,
Получается четыре.
Но учитель Дважды Два
Мне за четверть вывел два.

Комический эффект усугубляется здесь так называемой метонимией: вместо упоминания Арифметики автор употребляет словосочетание Дважды Два. Вообще, стилистический прием использования каких-либо свойств лица в качестве его имени (прозвища) по сути метонимичен. Метонимия не ограничена комическим эффектом, напомним из Маяковского: Серые шлемы с красной звездой белой ораве крикнули: — стой! (впрочем, тут и «белая орава» — метонимия).

«Новое существительное» можно найти и у Эммы Мошковой, и у В. Левина, и у В. Орлова. Дошла очередь и до Белоруссии. В книжке «Синие дни» Е. Лесь рассказала о том, как

Жил был пых.
Он сначала
Был тих.
Он сидел в квашне
На самом дне,
и т. д.

(Перевод Э. Котляр).

Но не только в стихах, — и в детской прозе последних лет намечаются сходные веяния. Мы уже упомянули повесть Г. Балла и Г. Демькиной. Рядом с мальчиком Алошкой и медведицей Копашушкой в ней фигурируют Неизвестно Кто («Здравствуй» — сказал Неизвестно Кто и облизнулся), капки, которые ели кашку, пили бражку и, наконец, главное действующее лицо — мальчик Пурзя, названный так по всем правилам «домашней зауми».

А в другой повести — «Лоскутике и Облаке» Софьи Прокофьевой в числе многих персонажей действуют: главный королевский советник Слыш («Слыш всегда говорил шепотом, но зато слышал всё...»); слуга Комуговорят («все так привыкли кричать ему «Кому говорят», что это стало его именем»); продавец воды дядюшка Буль, поваренок Перецсоль и — почище Пурзи — «тощая, длинная старуха Барбацуца», имя которой пришло в книгу то ли из городского фольклора, то ли из воровского жаргона.³¹

Так обстоят дела в нашей оригинальной прозе.

Ну, а уж от нашей оригинальной прозы до прозы переводной — рукой подать.

Давайте подадим рукой до книги современного английского писателя Дональда Биссета «Всё кувырком», которая вышла около десяти лет тому назад в издательстве «Прогресс» в переводе Н. Шерешевской.

И познакомимся с некоторыми ее героями, хотя бы с помощью мини-цитат.

«Случается же такое на свете — потерялся однажды Шшшшшш!»

«Когда тебя зовут Бам, тоже неплохо, — подумал Ух».

«Дядюшка Тик-Так достал топор, гвозди и доски, и вместе с Рррром они построили лодку».

«Ззззззз была мухой и жила у мамы на кухне».

«А рядом села ее приятельница пчела, которую звали Жжжжжжж».

«Жил-был» петушок-на-крыше. Звали его Кукареку».

«— Гор! — воскликнул холодный кран...

— О Холл, вы очень любезный кран, — смутился Гор».

«— Вы встретите по дороге наших друзей Тучку-Невеличку и Пока-Пока».

«— Остерегайтесь вреднюг! Их зовут Нельзя, Несмей и Стыдись».

«— А кто такие Донескорого? — спросила Лошадь».

³¹ Не сестра ли она Бармаглота-Джабберуока из «Алисы в Зазеркалье»?

Как много новых имен! И каких разных, и каких странных!

Здесь Житковский и Почемучка с Алошкой, и носовские Знайка и Незнайка, и Азачем с Айболитом, и Здравствуй, Спасибо, Пожалуйста с Пока-Пока и Донескорого, и лингреневская Пеппи Длинныйчулок, и Понарошка с Веселеем и Грустилами, и Тук-тук с Тик-так, и милновские Винни-Пух, Иа-Иа, Кенга Ру и Щасвирнус, а уж обо всех этих Хрю-хрю, Ква-ква, Ме, Ры, Рrrrrr, Пых, Бам, Жжжжжж — и говорить нечего!

И тут приходят на память не так давно прошедшие времена, когда наши ЗАГСы едва не затопила волна новомодных имен, таких, как Дизель, Трактор, Комбайн, Элеватор, Индустрия, Энергина, Радиус, Идиллия, Идея, Электрон, Полюс, а то еще Ревмира (мировая революция), Диамара (диалектический материализм) и того почище. Правда, «мода эта быстро прошла, так как большинство новых имен оказалось такими же чуждыми для русского языка, как и многие старые имена, имевшиеся в «Святцах»... (Справочник личных имен народов РСФСР, М., 1965 г.)

А не произойдет ли то же с новомодными «именами» и в прозе, и в поэзии? Проще говоря — не приесться ли вскорости эта «игра языковых форм»?

Думается, все будет зависеть от таланта автора, от его, с одной стороны, богатства фантазии, с другой стороны, — чувства меры. В послесловии к книге Биссета говорится «о той игре, которая в какой-то момент начинает называться Искусством». Вот такая Игра не может приесться никогда!

Что же касается «отходов производства» — не обойтись и без них.

Одно стихотворение ³²

Была такая поэтесса — Мирра (Мария Александровна) Лохвицкая. Старшая сестра писательницы Тэффи. Красивая женщина, нарожавшая кучу детей. Она умерла молодой, в 1905 г., от туберкулеза легких.

Ценимый Маяковским поэт Игорь Северянин любил стихи Мирры Лохвицкой. Он писал:

И лишь у Лохвицкой, чья мысль и грёза — лава,
В поэме солнечной и жизненной, как май,
Я встретил женщину, прекрасную как слава,
И ясномудрую, как царственный Синай.

И в другом стихотворении:

Двадцать седьмое августа; семь лет
Со дня кончины Лохвицкой; седьмая
Приходит осень, вкрадчиво внимая
Моей тоске...

Больше десятка стихотворений написаны Северяниным на мотив Мирры Лохвицкой или посвящены ее памяти.

Лохвицкая умела слышать, как

Шмели в черемухе гудят о том, что зноен день,
И льет миндальный аромат нагретая сирень.
И ждет грозы жужжащий рой, прохлады ждут цветы.
Темно в саду перед грозой... Темны твои мечты.

Она спрашивала:

Что такое — весна? Что такое — весна?
Это трепет природы восставшей от сна...
.....
Это райская сень, обретенная вновь.
Смерть над миром царит, а над смертью — любовь!

³² Публикуется впервые.

И еще:

Слава тем, чья любовь побеждает смерть.

В пятом — последнем томике стихотворений Лохвицкой затерялись 12 строк, опубликованных уже после смерти поэтессы. Вот они.

«Вещи»

Дневной кошмар неистошимой скуки,
Что каждый день съедает жизнь мою,
Что давит ум и утомляет руки,
Что я напрасно жгу и раздаю;

О, вы, картонки, перья, нитки, папки,
Обрезки кружев, ленты, лоскутки,
Крючки, флаконы, пряжки, бусы, тряпки,
Дневной кошмар унынья и тоски,

Откуда вы? К чему вы? Для чего вы?
Придет ли тот неведомый герой,
Кто не посмотрит, стары ль вы, иль новы,
А выбросит весь этот хлам долой!

Это стихотворение кажется написанным вчера, а не шестьдесят с лишком лет назад. Поразительно, с какой свободой, с какой широтой дыхания написано все стихотворение. Чего стоит одна только эта перечислительная интонация в средней строфе, столь близкая Пастернаку:

Светает. Осень, серость, старость, муть.
Горшки и бритвы, щетки, папилютки,
И жизнь прошла, успела промелькнуть,
Как ночь под стук обшарпанной пролетки.

Или

Стоит, и за сердце хватает бóрмот
Дворов, предместий, мокрой мостовой,
Калиток, капель... Зудный гул, без формы
Как обморок и разговор с собой
(«Спекторский»)

Еще не исследованы истоки «Спекторского». Отвлекаясь от непосредственной темы этих заметок, я хочу процитировать несколько

четверостиший из поэмы Константина Случевского «Без имени», кажущиеся слепком с пастернаковского романа в стихах:

Ты в двадцать лет могла бы стать предметом
Любовных хроник разной новизны...
В день именин — он чтится полусветом —
Тобой на пир друзья приглашены.

Они все тут, и большинство — богатых;
Спустилась ночь, друзья — навеселе.
Забавней прочих — парочка женатых:
Они сидят с ногами на столе.

.....
Кружок друзей был мал. Но суть не в этом
Он состоял из родственных людей,
Он состоял из оглашенных светом
Во имя тех или других идей.

Таких кружков живет теперь немало:
Их жизни проще, выгодней, складней...
Они растут в болезни идеала
Законных браков наших скучных дней...

Как известно, поэма Случевского была опубликована за полвека до «Спекторского» и за пятнадцать лет до выхода последней книги Мирры Лохвицкой.

«Вещи» интересны читателю и вне зависимости от того, знал ли их Борис Пастернак (скорее всего, конечно, знал; при его-то эрудиции!). Новатор, кровно связанный с разнообразными традициями русской и мировой поэзии, Пастернак мог и не обратить особого внимания на это стихотворение. На современного же читателя, остро ощущающего близость «Вещей» и поэмы Случевского к стилю Пастернака, воздействует закон «обратной временной перспективы», обусловленной силой пастернаковского гения.

О чем говорит Лохвицкая в своем стихотворении? О пустяках: о картонках, перьях, флаконах, бусах, тряпках. Об опутавших ее мелочах. О хламе, с которым героиня жаждет — и почему-то не силах расстаться. Возможно, стихотворение мыслилось автором, как шутка.

Но каким тоном говорится об этом! Эмоциональный напор (в сильной степени присущий всему творчеству Лохвицкой) резко усиливает голос поэтессы, трансформирует тему, делает ее весомой, придает стихам трагический оттенок.

Дело даже не в том, что мелочи быта перерастают в «дневной кошмар», «съедающий жизнь» героини. Стихотворение написано, как «разговор с собой». Объяснить, каким образом растянувшийся на три строки пятистопного ямба перечень картонок, перьев, ниток, папок и т. д. начинает звучать, как «список

злодеяний» — непросто. Это обусловлено всей ритмико-интонационной структурой стихотворения, его синтаксисом, его лексикой. Это одна из тайн поэзии.

Кажется, что «картонки, перья», «весь этот хлам» — для автора — только повод, что автор подразумевает здесь нечто несравненно важное, может быть эпоху, жизнь. И в то же время стихотворение не становится аллегорией — оно живет, как полнокровный художественный образ.

Бунин, знавший Лохвицкую и «бывший с ней в приятельстве», писал: «Воспевала она любовь, страсть, и все поэтому воображали ее себе чуть не вакханкой, совсем не подозревая, что она, при всей своей молодости, уже давно замужем... мать нескольких детей, большая домоседка, по-восточному ленива: часто даже гостей принимает лежа на софе в капоте, и никогда не говорит с ними с поэтической томностью а напротив, болтает очень здраво, просто, с большим остроумием, наблюдательностью и чудесной насмешливостью».

Несколько стихотворений Мирры Лохвицкой вошли в хрестоматию «Русские поэты XIX века». М., 1958 г.), более 30 стихотворений — в сборник «Поэты 1880—1890 годов», вышедший в 1964 г. в малой серии «Библиотеки поэта». «Вещи» не перепечатывались нигде. Думается, наш читатель по достоинству оценит это небольшое произведение, являющееся одной из вершин творчества талантливой поэтессы.