

*Н. Гуськов*

## ТОПОС «ЗВЕРИ В ГОРОДЕ»: К ПРОБЛЕМЕ КОММЕНТИРОВАНИЯ СКАЗКИ К. И. ЧУКОВСКОГО «КРОКОДИЛ»

Статья посвящена топосу «звери в цивилизованном пространстве (городе, доме)», который появлялся в художественных, религиозных, дидактических и иных текстах как нравственная, социальная или историософская аллегория. В «Крокодиле» Чуковского этот топос использован в нескольких функциях (обличительной, нравоучительной, утопической), подается серьезно и пародийно. Это объясняется жанровым своеобразием текста и помогает скорректировать его интерпретации.

*Ключевые слова:* русская литература XX в., детская литература, топика, К. И. Чуковский, анималистические мотивы в литературе.

Сказка К. И. Чуковского «Крокодил» неоднократно подвергалась критическому и научному анализу, но комментариев к ней, даже представленный в наиболее авторитетных публикациях [Чуковский, 2002<sup>1</sup>; Чуковский, 2012–2013, т. 1], весьма неполон. Предлагаемая статья — результат наблюдений, сделанных при подготовке материала для неосуществленного научного издания «Крокодила», которое в начале 2000-х гг. задумывал В. В. Головин.

Первая сказка Чуковского породила у современников разнообразные политические аллюзии, а со временем даже послужила поводом к «борьбе с чуковщиной». Отвечая на критику в 1928 г. и позднее [Чуковский, 2012–2013, т. 2, с. 612–614; т. 12, с. 704–705], поэт, во-первых, подчеркивал спонтанность создания текста и как следствие — отсутствие в нем какого-либо идейного авторского замысла (рифмовал что попало под стук вагонных колес, чтобы успокоить зубную боль сына). Это, впрочем, не помешало тут же заявить, что при желании в «Крокодиле» можно отыскать благородную этическую и политическую концепцию [Чуковский, 2012–2013, т. 2, с. 614]. Во-вторых, Чуковский указывал на то, что читал поэму на Бестужевских курсах еще на Новый 1916 г., то есть до начала

любых событий, злободневную связь с которыми искали читатели [Чуковский, 2012–2013, т. 2, с. 614]. Исследователи уже демонстрировали неточность этих свидетельств. Даже если исходный текст возник спонтанно, в процессе публикации произведения в 1917 г. вносились изменения. 12 мая поэт записал: «Дела по горло: нужно кончать сказку, писать “Крокодила”» [Чуковский, 2012–2013, т. 11, с. 205], а 28 июня 1920 г. в дневнике сообщил: «Придумал сюжет продолжения своего “Крокодила”. Такой: звери захватили город и зажили в нем на одних правах с людьми. Но люди затеяли свергнуть звериное иго. И кончилось тем, что звери посадили всех людей в клетку, и теперь люди — в Зоологическом саду — а звери ходят и щекочут их тросточками. Ваня Васильчиков спасает их» [Там же, с. 300]. Этот сюжет не был разработан, возможно, по каким-то идеологическим соображениям, либо же потому, что частично дублирует опубликованные к тому времени эпизоды. Сама возможность продолжения, однако, показывает, что сказка Чуковского несла в себе, при всей импровизационности, идейный замысел, над которым автор рефлексировал и к которому возвращался. Впрочем, замысел этот гибок (способен варьироваться при изменении обстоятельств) и не поддается четкой формулировке.

«Крокодил» предназначен для широкой публики, прежде всего детской, и основан (как произведение массового искусства) на культурных топосах — «общих местах»: повторяющихся образах, мотивах, словесных формулах, наделенных, помимо конкретного значения, иносказательным отвлеченным подтекстом. Одновременно это оригинальное отражение новаторских представлений Чуковского о принципах творчества для детей, его поэтической манеры, тогда впервые оформившейся, и его реакции на окружающую действительность. Поиск и подробное комментирование претекстов и контекстов объясняет эстетическую и идейную природу «Крокодила», обнаруживает связь с традиционными топосами, актуализировавшимися в революционную эпоху, индивидуальное их восприятие и применение их Чуковским.

В этой статье внимание сосредоточено на двух центральных мотивах третьей части «Крокодила», созданной наименее спонтанно: на нашествии на Петроград зверей, которые возмущены положением их собратьев в человеческих городах, и на совместном мирном проживании зверей и людей после победы Вани Васильчикова над завоевателями. Оба мотива основаны на традиционном противопоставлении животных, особенно диких, цивилизованному

пространству. Мы оставляем в стороне соблазнительные для многих, но вызывавшие иронию Чуковского психоаналитические интерпретации рассматриваемого материала, наиболее очевидные мифопоэтические аспекты (например, змееборческие мотивы). Кроме того, мы не касаемся уже изучавшегося, особенно исследователями творчества В. В. Хлебникова и футуристов, сюжета о восстании вещей (он основан не на оппозиции «природа — культура», а на противопоставлении «живое — неживое/ожившее», даже когда речь идет об игрушках, имитирующих одушевленные существа) и образа зверинца [Гуськов, 2003; Мароши, 2014б; Мароши, 2015; Лекманов, Свердлов, 2018], где животные находятся в неволе, что создает принципиально иную ситуацию.

Цивилизованное пространство (город и дом как его синекдоха) в античной и европейской традиции — аллегория общества и государства, идеально организованного по законам, установленным свыше, а также метафора как физической, так и душевной организации человека (вспомним, например, сочинения блаженного Августина). Эта концепция широко известна.

В античной и особенно в христианской культуре зверь метафорически воплощает стихийные, иррациональные, темные, дикие, жестокие, социально опасные составляющие души, греховные порывы, порочные страсти, вплоть до олицетворения сил зла. Так, святитель Феофил Антиохийский (II–III вв.) в «Послании к Автолику» рассуждает:

В шестой день Бог сотворил животных четвероногих, зверей и гадов, но не произнес благословения на них, сохраняя его для человека, которого намерен был создать в шестой день. Животные четвероногие и звери суть также образ людей, которые не знают Бога, живут нечестиво, помышляют о земном и не раскаиваются. Ибо обращающиеся от беззаконий и праведно живущие подобно птицам взлетают душою, помышляя о горнем и угождая воле Божией. Незнающие же Бога и нечестиво живущие подобны птицам, которые имеют перья, но не могут взлетать и носиться в высотах Божиих. Такие люди имеют имя человеков, но мудрствуют о дальнем и земном, будучи отягчены грехами [Сочинения, 1999, с. 152]<sup>2</sup>.

Вечный конфликт отдельных животных или их групп с людьми и человеческим бытовым пространством (иносказательной заменой общества и государства) в литературе опирается на древние традиции и насыщен религиозно-философским, нравоучительным и политическим подтекстом.

Приводимые далее примеры — чаще всего не прямые претексты «Крокодила», а его контексты, отражающие бытование топоса «звери в городе/доме». Чуковский не был ни религиозен, ни сведущ в старине, но как многие самоучки, неустанно читал, имел широкий круг общения, включавший весьма ученых лиц, потому случайно мог ознакомиться с любым конкретным, даже редким источником, что, однако, недоказуемо. Зато сами по себе топосы, несомненно, могли быть ему прямо или в чем-то изложении известны, и присутствие их в «Крокодиле» не следует считать случайным совпадением, а необходимо учитывать при интерпретации.

Итак, само соединение понятий *зверь* и *город* в традиционном понимании казалось недопустимым из-за своей неестественности. Заметим, что ни в баснях, ни в сказках, в том числе авторских (например, у Щедрина), где животные отчасти социализованы (имеют сословия и титулы, состоят на службе, обитают в домах), действие не разворачивается в городе. Это справедливо и для сказок Чуковского (появление крокодила на аллее Таврического сада в «Мойдодыре» демонстративно подано как автоцитата из «Крокодила»).

Именно на той посылке, что диких животных нет в городах, а появление их свидетельствует о гибели цивилизации и человека вообще, строится топос «звери в городе». Он интерпретировался тройко: как аллегория нравственная, социальная или историко-философская. По происхождению этот топос восходит к сакральной сфере, но позднее нередко снижается, карнавализуется, остраивается, пародируется.

В качестве примера нравоучительного толкования приведем комментарий святителя Кирилла Александрийского (IV–V вв.) к словам пророка Софонии (2, 13–14) о Ниневии, где «будут отдыхать “все зверие земнии, и хамелеоны и ежеве в гнездах вогнездятся”, и в “разселинах”, то есть, или в ямах, или в пещерах будут выть дикие звери и в башнях над воротами ее будут жить вороны».

Для всякого здравомыслящего человека, — рассуждает комментатор, — не подлежит сомнению, что ни ежи не живут в домах, ни звери не избирают места ночлега для себя среди города, и ночные вороны неохотно живут в воротах его, если в этих местах нет полного и весьма приятного спокойствия для существ с такой природой; потому что звери и другие животные, о которых идет речь, не любят жить вместе с людьми, но (ищут таких мест), где были бы возможны большое уединение и совершенно спокойная для них жизнь, и где обширная пустыня как бы доставляет им безопасность и избавляет их от всякого страха [Творения, 1893, с. 367–368].

Из этого делается следующий вывод:

...мы должны охранять свое сердце и всеми силами остерегаться как бы чем-нибудь не оскорбить Бога, чтобы лишившись всякой добродетели не сделаться нам жилищем злых и неукротимых зверей, говорю, нечистых духов. А это, думаю, и есть то, что прекрасно и премудро устами Иеремии сказано было Израилю: «немощию и язвою накажешься, Иерусалиме, да не отступит душа моя от тебе, да не сотворю тя непроходну, землю необитанну» (Иер. 6, 8); если всецело овладеют умом и сердцем отвратительные и нечистые страсти, и как бы некие звери поселятся в ней, то вместе с ними вторгнется в них и сама дикая толпа нечистых духов [Творения, 1893, с. 368].

Аналогично и святитель Иоанн Златоуст (IV–V вв.) в беседе 59-й на Евангелие от Матфея говорит:

Тогда как душа наша страдает от жестокой болезни, предается гневу, злословию, безрассудным желаниям, тщеславию, возмущению, прилеплена к земле и терзается столь многими зверями, мы, не заботясь об избавлении ее от страстей, печемся о доме и о рабах. Если откуда тайно убежит медведица, то мы запираем дома, прячемся, чтобы не встретиться с нею, а тут, несмотря на то, что не один зверь, но множество их, т. е. нечистые помыслы терзают душу нашу, мы даже и не чувствуем их. Живя в городе, мы весьма строго смотрим за зверями, заключаем их в местах безлюдных и в пещерах, и держим их на цепи не на городской площади, или около судилища и царских чертогов, но где-нибудь в отдалении. А в душу — это место совета, эти царские чертоги, это судилище — вторгаются звери и производят крик и шум около самого ума и престола царского. От того-то все и приходит в беспорядок, повсюду возмущение, и внутри, и вне нас, и каждый из нас весьма похож на город, который привели в возмущение нашедшие на него варвары [Иоанн Златоуст, 1901, с. 615].

Именно как нравоучительная аллегория топос «звери в цивилизованном пространстве» формирует ряд динамических мотивов старинной литературы.

В житиях, например, часты нападения демонов, в том числе в облики животных, на жилище святого. Так, святитель Афанасий Великий (III–IV вв.) в житии преподобного Антония Великого повествует:

...ночью демоны производят такой гром, что, по-видимому, все то место пришло в колебание, и, как бы разорив четыре стены Антониева жилища, вторгаются, преобразившись в зверей и пресмыкающихся. Все место мгновенно наполнилось призраками львов, медведей, леопардов, волков, змей, аспидов, скорпионов, волков. Каждый из этих



Иллюстрация А. Кошкина к балладе «Суд божий над епископом» (Изд.: Жуковский В. А. Баллады. М.: Дет. лит., 1980)

призраков действует соответственно наружному своему виду. Лев, готовясь напасть, рыкает; вол готов, по-видимому, забодать; змея не перестает извиваться; волк напрягает силы броситься. И все эти привидения производят страшный шум, выказывают лютую ярость. Антоний, поражаемый и уязвляемый ими, чувствует ужасную телесную боль, но тем паче, бодрствуя душою, лежит без трепета и, хотя стонет от телесной боли, однако же, трезвясь умом и как бы с насмешкой, говорит: «Ежели есть у вас сколько-нибудь силы, то достаточно было прийти и одному из вас. Но поелику Господь отнял у вас силу, то пытаетесь устрашить множеством. Уже то служит признаком вашей немощи, что обращаетесь в бессловесных». И с дерзновением присовокупляет: «Если можете и имеете надо мною власть, то не медлите и нападайте. А если не можете, то для чего мятетесь напрасно? Нам печатью и стеною ограждения служит вера в Господа нашего». Так демоны после многих покушений скрежетали только зубами на Антония, потому что более себя самих, нежели его, подвергали осмеянию [Преподобный Антоний, 2010, с. 25–26].

Другой динамический мотив, связанный с рассматриваемым топосом — воздаяние за поступки, которое часто осуществляется посредством животных и их больших групп. В тех же житиях звери и птицы массово помогают святым и внимают им, окружают их уединенные жилища и сопровождают в города. Напротив, грешников они карают: вспомним «Суд божий над епископом» Р. Саути, известный у нас в переводе В. А. Жуковского (1831), где полчища мышей штурмуют дом жестокого Гаттона, виновника гибели голод-

ных крестьян. В романе С. Лагерлеф «Сага о Йесте Берлинге» (1891) подобным орудием возмездия выступают стаи сорок. Карнавальной перверсией этого мотива является знаменитая картина П. Поттера «Наказание охотника» (1647), где по краям охотник истязает разных зверей, а в центре животные совместно творят над ним суд и казнь. Ср. также часы «Наоборот» (1590), хранящиеся в дрезденском Цвингере: при действии механизма поочередно то охотник преследует дичь, то она его. Правда, в обоих случаях действие происходит на лоне природы. Эффектную карнавализованную реализацию топоса «звери в доме» мы видим в фильме Г. В. Александрова «Веселые ребята» (1934, сценарий Н. Р. Эрдмана и В. З. Масса). Знаменитая сцена разрушения колхозным стадом виллы с элементами классического декора (мраморная лестница, правильные цветники, статуи и пр.) открывается мучительным криком козленка и сопровождается трагикомической музыкой И. О. Дунаевского. Этот фрагмент имеет и сатирический, нравоучительный смысл (возмездие невежественным обывателям, ценящим лишь моду и материальные блага), и самостоятельное художественное значение как независимый вставной эпизод, поддающийся разным истолкованиям (включая символ вечного конфликта природы и цивилизации)<sup>3</sup>.

При социальном истолковании рассматриваемого топоса, которое часто сочетается с моралистическим, город, полный зверей, предстает аллегорией порочных общественных нравов. Здесь возвышенная богословская аллегория карнавализуется. Так, в романе Б. Грасиана «Критикон» (1651–1657) имеется сатирическая глава «Городские звери»: резонер, кентавр Хирон повел центральных персонажей

...на Главную Площадь, и там они увидели сотни прогуливающих зверей, все без привязи, все на воле — гроза для ротозеев. Были там львы, тигры, леопарды, волки, быки, пантеры и великое множество лисиц, да еще змеи, и драконы, и василиски.

— Что это? — в смятении спросил Андриено. — Где мы? Селение это человеческое или логово звериное?

— Бояться не надобно, — молвил кентавр, — но надо остерегаться.

— Видно, немногие оставшиеся люди, чтобы на здешние дела не глядеть, в леса ушли, — сказал Критило, — а звери пришли в город и заделались столичными жителями.

— Именно так, — подтвердил Хирон. — Вот лев-вельможа, на которого нет управы, вот тигр-тать, волк-богатеи, лис-лицемер, гадюка-шлюха — всяческие скоты и гады заволокли город. Щеголяют на улицах, прогуливаются на площадях, а люди истинно достойные

не смеют показаться, живут уединенно, замкнувшись в своей умеренности и скромности [Грасиан, 1981, с. 107].

Сходный образ встречаем в написанном через 200 лет стихотворении Г. Гейне «Скорбь вавилонская», известном у нас в переводе М. Л. Михайлова. Обращаясь к возлюбленной, автор сообщает, что, умирая, хотел бы оставить ее в дикой чаще или на бушующем море, которые полны свирепых чудовищ (среди них «вынырнул жадный кайман»). Причины столь странного желания объяснены так:

Верь мне, о друг мой прекрасный!  
Как ни опасно,  
В море сердитом, во мраке лесном,  
Вдвое опаснее — где мы живем.  
Верь мне: ужаснее волка, веприцы,  
Злее акул и всех чудищ морских  
Звери Парижа, всемирной столицы,  
В играх и песнях и плясках своих.  
Замерло сердце, и разум мутится...  
Вкруг сироты моей, дурью объят,  
Этот блестящий Париж суетится,  
Дьяволам — рай, ангелам — ад! [Гейне, 1904, с. 40]

В третьей части «Крокодила» появляется дактиль (правда, четырехстопный, а не вольный, с редкими усечениями при цезуре) сходного резонерски обличительного настроения:

— Как же ты смеешь, — вскричала Тигрица, —  
К нам приходить за сестрою твоей,  
Если моя дорогая сестрица  
В клетке томится у вас, у людей!  
Нет, ты разбей эти гадкие клетки,  
Где на потеху двуногих ребят  
Наши родные мохнатые детки,  
Словно в тюрьме, за решеткой сидят!  
В каждом зверинце железные двери  
Ты распахни для плененных зверей,  
Чтобы оттуда несчастные звери  
Выйти на волю могли поскорей! (с. 77)

Нельзя согласиться с характеристикой данного фрагмента в статье О. А. Лекманова и М. И. Свердлова: «зверей приходится выслушать, и говорят они некрасовским “скорбным” трехстопным анапестом, ассоциирующимся с темой народных страданий: “...Если моя дорогая сестрица / В клетке томится у вас, у людей...”» [Лекманов, Сверд-



лов, 2018, с. 176]. И этот пример, и дальнейшие, приводимые исследователями из Чуковского и Некрасова, написаны, конечно, не трехстопным анапестом, а четырехстопным дактилем. Впрочем, это уточнение никак не может отразиться на содержании работы Лекманова и Свердлова: цитируемые в ней тексты эффективно иллюстрируют выводы, которые заданы заранее, восходят к оппозиции свобода — насилие, описанной советологами 1980–1990-х гг., и не предполагают проверки посредством филологического анализа произведений.

В рассказе А. М. Ремизова «Свет нерукотворный», написанном в том же 1916 г., когда начат и «Крокодил», нравственно-социальная трактовка аллегории «звери в городе» применена непосредственно к Петрограду:

И мне представляется и так отчетливо вся эта сутолока — суматошная жизнь насыщенного кровью П е т р о г р а д а (разрядка автора. — *Н. Г.*), громыхающего от Лопухинских воздушных мачт завывающей Искровки до голубых минаретов и Троицкого пожарища, и всем существом я чую закон этой правдошной, без сказок и сочинений, человеческой жизни.

Так вот оно, вот эта несчастная капля человечества, высокомерно отгораживающегося от зверя, зверье с человеческими громкими псевдонимами, — именами крестными!

Я спрашиваю:

— Какое же отличие этих человек от зверей?

— Да одна отлика, — отвечает кто-то тихонько, ко всему претерпевшийся, — они все небритые, а люди, сам видишь!

И вижу, как сквозь сон, — или мне снилось когда-то, — есть в мире среди зверей звери, достигшие человека, — как жуть, какое проклятие человеку во зверях среди братьев зверей и сестер звериц и зверного брата летающего и книжного разумного человечества!

— Тать и паутина! [Ремизов, 2000, с. 332]

Поскольку Петербург замышлялся как идеальный город, звериное начало традиционно воспринимается в нем особенно болезненно, как контраст (в том числе в городском убранстве); и в «петербургском тексте», основанном на конфликте дионисийского и аполлонического, природы и культуры, топос «звери в городе» постоянно актуализирован, начиная с «Медного всадника»:

Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,

На город кинулась. Пред нею  
Все побежало, все вокруг  
Вдруг опустело [Пушкин, 1994, с. 140]<sup>4</sup>.

Частое упоминание города и зверя (в том числе синтезирующего в себе черты различных животных) в «Откровении Иоанна Богослова» породили устойчивую традицию историко-философского осмысления этих символов. Так, в «Толковой Библии» А. П. Лопухина дается такое объяснение к гл. 17 Апокалипсиса:

Подобно тому как дикие звери разрывают на части и пожирают свои жертвы, так точно уничтожат город и апокалиптические цари; они предадут его полнейшему разорению огнем и мечом и расхитят все его драгоценности. Таким образом Бож<sup><ественная></sup> воля воспользуется царями, как послушным орудием своего мироправления, для того, чтобы постепенно довести историю мира до predetermined конца. Суд над городом, столицей антихристианского царства, разорение по желанию самого царя-антихриста будет предвозвещением конца мира и наступления Бож<sup><иего></sup> Суда [Толковая..., 2009, с. 1270].

Как мы видели, город, полный животных, обычно изображается как *locus terribilis* («ужасающее место»). Однако иногда он подается и как *locus amoenus* («прелестное местечко»)⁵. Такая трактовка тоже восходит к пророческим книгам, включая Апокалипсис, где возвращенный рай предстает как совместное проживание человека и всех видов животных в едином идеальном пространстве, которое есть и Божий град, и Райский сад.

В литературе нового времени пророческие мотивы обоих типов чрезвычайно востребованы в периоды переломные, когда широко распространяются апокалиптические настроения и внимание многих сосредоточивается на телеологии истории. Так было и в России эпохи модерна. В стихотворении В. Я. Брюсова «Последний день» (в черновике — «Обезумевший мир»):

Разбегутся звери по полям и нивам,  
Прыгая, кувыркаясь в полусне счастливом;  
И на белой площади северной столицы  
Будут ползать змеи и скакать тигрицы<sup>6</sup>.  
И люди, медленно пьянея,  
Забудут скудные дела,  
Как будто первая Астрея  
В мир изнемогший снизошла.  
Затихнут страшные машины  
И фабрик резкие гудки,

И не подымет ни единый  
Пилы, лопаты иль кирки.  
<...>  
В полярных пустынях, в тропических чашах,  
В открытых дворцах и на улицах шумных  
Начнутся неистовства сонмов кипящих,  
Пирьы и веселья народов безумных.  
Покорные тем же властительным чарам,  
Веселые звери вмешаются в игры,  
И девушки в пляске прильнут к ягуарам,  
И будут с детьми как ровесники тигры.  
<...>  
И звери меж людей на тех же камнях лягут,  
Ласкаясь и любясь, визжа и хохоча,  
На ступенях дворцов, у позабытых пагод,  
В раздолии полей, близ моря, у ключа  
[Брюсов, 1975, с. 360–361].

В приведенном тексте *locus terribilis* (одичание цивилизации) частично преобразуется в *locus amoenus* (пространство, разделенное по-братски всеми тварями), сохраняя, впрочем, оттенки безумия, аномалии, возвращения к исходному хаосу. Знаменательно, что одним из мест действия вновь оказывается Петербург — Северная столица. Брюсовская вариация на апокалиптические темы, написанная накануне революции 1905 г., относительно оптимистична, торжество природы над культурой здесь во многом органично и закономерно. По сравнению с этим стихотворением обращения к тому же изводу топоса «звери в городе» во время революций 1917 г. чаще строятся как изображение всемирной катастрофы<sup>7</sup>. Показателен роман Е. Н. Чирикова «Зверь из бездны» (1923):

Инстинкт жизни, освобожденный от «света разума», превращает нас в стадо баранов, волков, свиней, в бегемотов, в ядовитых гадов, в кровожадных тигров и трусливых зайцев.

А наши дни — сплошное царство толпы, потерявшей «свет разума» и наиболее трусливых и хищных выдвигающей в свои «герои»...

Видели ли вы большой город с двухсоттысячным населением, превратившийся в стадо баранов, свиней, тигров и зайцев?

Достаточно было где-то и кому-то сказать, что комендант города погрузил в вагон свою корову и рояль для вывозки, чтобы началось это превращение людей в животных [Чириков, 2000, с. 545].

При поверхностном подходе к материалу может показаться, что комплекс текстов, где в различных функциях реализован топос

«звери в цивилизованном пространстве», имеет слишком отдаленное отношение к «Крокодилу». Между тем внимательный анализ сказки Чуковского показывает обратное.

Она не просто сохраняет генетическую связь с бестиариями и подобной аллегорической литературой, как большинство детских книг о животных, но периодически ее слог приобретает возвышенность, а ближе к финалу даже звучат библейские интонации. Правда, и патетика, и апокалиптические мотивы перемежаются средствами иронического снижения, и это создает иллюзию легковесности повествования.

Вторая часть «Крокодила» заканчивается героически-сентиментальной строфой, в которой бонапартистская аллюзия [Лекманов, Свердлов, 2018, с. 176] переходит в риторическое причитание:

Через болота и пески  
Идут звериные полки,  
Их воевода впереди,  
Скрестивши руки на груди.  
Они идут на Петроград,  
Они сожрать его хотят,  
И всех людей,  
И всех детей  
Они без жалости съедят.  
О бедный, бедный Петроград! (с. 73–74)

В начале третьей части отсылки к библейской или нравоучительно-аллегорической традиции становятся менее очевидны, уходят в подтекст. Обратим внимание на характер анималистических образов и последовательность их введения.

Милая девочка Лялечка!  
С куклой гуляла она  
И на Таврической улице  
Вдруг увидела Слона (с. 74).

При всей необычности этой встречи она может оцениваться по-разному. Даже многим детям, читающим «Крокодила», уже знакомы строки: «По улицам Слона водили,/Как видно, напоказ — /Известно, что Слоны в диковинку у нас — /Так за Слоном толпы зевак ходили» [Крылов, 1946, с. 61]. Присутствие на столичной улице слона, как мы знаем из басни, хоть и аномально, но не катастрофично. Страх Лялечки поначалу больше объясняется неожиданностью: в зоологическом саду или цирке, в присутствии взрослых реакция была бы, вероятно, иной<sup>8</sup>.

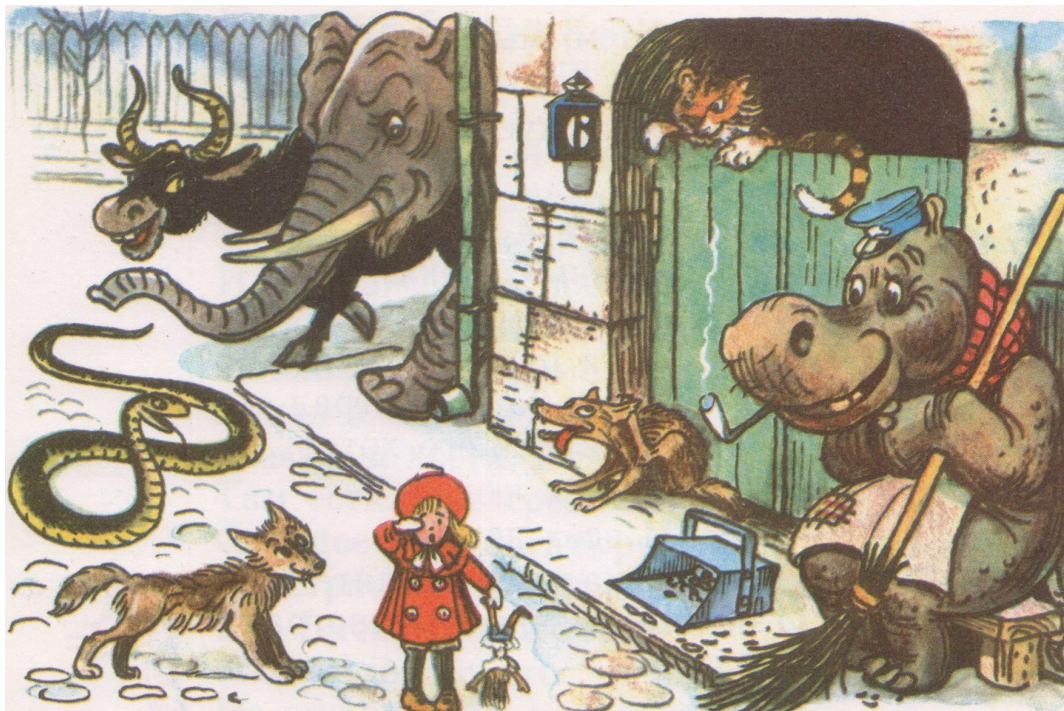


Иллюстрация В. Сутеева к «Крокодилу» К. Чуковского

Последующее повествование выстроено по принципу градации:

Боже, какое страшилище!  
 Ляля бежит и кричит.  
 Глядь, перед ней из-под мостика  
 Высунул голову Кит.  
 Лялечка плачет и пятится,  
 Лялечка маму зовет...  
 А в подворотне на лавочке  
 Страшный сидит Бегемот (с. 74).

Вслед за экзотическим, огромным, но не слишком агрессивным слоном последовательно упомянуты два персонажа с явным инфернальным ореолом. Кит не только в старинных бестиариях, мистической и дидактической литературе, но и в новое время (например, в романе Г. Мелвилла «Моби Дик») нередко смешивается с ветхозаветным фантастическим Левиафаном. В поэтической системе Чуковского, как известно, бегемот и гиппопотам строго дифференцируются как аптекарь и царь и осмысляются едва ли не как разные животные. Знаменательно, что Лялечка встречается после кита именно с другим обладателем страшного библейского имени. Традиционно бегемот и Левиафан, полуживотные-полудемоны, часто упоминаются вместе. Чуковский не мог не знать этой пары, хотя бы по книге Иова, знаменитое стихотворное переложение которой М. В. Ломоносовым (с подробным описанием обоих

существ) входило в обязательную гимназическую программу (подробнее об этих образах см.: [Лотман, 1992]). Впрочем, в приведенных строках ужасное бурлескно снижено, сочетается с забавным: исполинский кит помещен под мостик, очевидно, в Таврическом саду и находится явно в стесненном положении; страшный же бегемот пока что лишь заменяет собою привычного дворника.

В следующей строфе наводненный чудовищами Петроград уже всерьез подается как *locus terribilis*:

Змеи, шакалы и буйволы  
 Всюду шипят и рычат.  
 Бедная, бедная Лялечка!  
 Беги без оглядки назад! (с. 74)

Правда, комическое снижение возможно и здесь за счет алогизмов: ни одно из сказуемых («шипят и рычат») неприменимо к подлежащему «буйволы»; кроме того, на фоне слона, кита и бегемота, шакалы и даже буйволы гораздо менее впечатляющие и пугающие существа. Однако читатель ощущает (возможно, подсознательно) возвышенность подтекста, которая генетически сохраняется при использовании архаической топики. В результате алогизмы сглаживаются и бурлеск нейтрализуется. Представляется, что сам выбор животных в цитированной строфе подсказан поэту библейской традицией, но привычные аллегории (пес, волк, вол, бык) заменены более экзотическими подобиями (шакал, буйвол), сохранена лишь классическая змея. Аналогичный пример замены библейской формулы «вол и осел» экзотизмом («буйвол и верблюды»), но зато в гораздо более очевидном стилистическом контексте, отсылающем к Священному Писанию, в конце сказки: «Счастливы люди, и звери, и гады, / Рады верблюды, и буйволы рады» (С. 80. Курсив здесь и далее мой. Примечательно использование хиазма. — Н. Г.).

Объединение в одной строке пресмыкающихся, зубастых хищников и носителей мощных рогов (встречавшееся нам выше во многих примерах) напоминает описание синтетического зверя Апокалипсиса. Еще ближе к этому таинственному и губительному Зверю появляющаяся в следующей строфе горилла, которая долго называется лишь эвфемистически: «Что это там впереди? / Гадкое чучело-чудище / Скалит клыкастую пасть», «Чудище прыгнуло к ней, / Сцапало бедную Лялечку» (с. 74–75). Такой принцип изображения обезьяны многофункционален: прежде всего это попытка дать происходящее глазами испуганной девочки. Вместе с тем,

именно пленение героини неведомым и ужасающим чудовищем оказывается поводом последнего сражения, взаимного суда и последующего вечного блаженства<sup>9</sup>.

В черновике «Крокодила» связь с традиционными архаическими проявлениями топоса «звери в цивилизованном пространстве» еще очевиднее, причем контраст высокого и низкого еще разительнее:

Глянула мама в окошечко. Боже мой! Весь Петроград  
Полон ужасных, кусающих, четвероногих солдат.  
Все магазины и площади, все переулки, мосты  
Злыми зверями усеяны, всюду рога и хвосты.  
Рыскают звери по городу, хватают, глотают детей.  
Милая девочка Лялочка! Смилуйся, Боже над ней! (с. 384)

Финал третьей части поэмы, как и ее начало, содержит библейские интонации и аллюзии, вновь облеченные в наивно-сниженную форму и перемежающиеся ироническими пуантами (ср. вставную реплику Кокоши в приведенной ниже патетической проповеди). Это особенно видно в программной речи Вани Васильчикова, где сформулирована мораль сказки:

И вскричал Ванюша:  
— *Радуйтесь, звери!*  
Вашему народу  
*Я даю свободу.*  
*Свободу я даю!*  
Я клетки поломаю,  
Я цепи разбросаю.  
Железные решетки  
Навеки разобью!  
Живите в Петрограде,  
*В уюте и прохладе.*  
Но только, *Бога ради,*  
Не ешьте никого:  
*Ни пташки, ни котенка,*  
*Ни малого ребенка,*  
*Ни Лялочкиной мамы,*  
*Ни папы моего!*  
*Да будет пища ваша —*  
Лишь чай, да простокваша,  
Да гречневая каша,  
И больше ничего.  
(Тут голос раздался Кокоши:

— А можно мне кушать калоши?  
 Но Ваня ответил: — Ни-ни,  
*Боже тебя сохрани.*)  
 — Ходите по бульварам,  
 По лавкам и базарам,  
 Гуляйте где хотите,  
*Никто вам не мешай!*  
 Живите вместе с нами,  
 И будемте друзьями:  
 Довольно мы сражались  
 И крови пролили!  
*Мы* ружья поломаем,  
*Мы* пули закопаем,  
 А вы себе спилите  
 Копыта и рога! (с. 78–79)

Обилие параллелизмов, разных видов повтора и иных риторических фигур (в их числе и еще один хиазм) указывает на связь стиля этого фрагмента с классической ораторской традицией, не исключая ее образцов, принадлежащих к Священному Писанию и Преданию. Однако аллюзии на источник все время ускользают: так, формула «перекуем мечи на орала» возникает дважды и оба раза останавливается на середине, причем возвышенные мечи меняются на обыденные клетки, решетки, ружья, пули, а замыкается все призывом спилить копыта и рога. Серьезное рассуждение перетекает в игровое: перечисление запретов («не ешьте никого!») от универсальных и традиционных аллегорий беззащитности (пташка, котенок, ребенок) переходит к наивной конкретизации (Лялечкина мама, Ванин папа); точно так и перечень дозволенной пищи, начатый библейской формулой, сведен к простым повседневным напиткам и блюдам, не имеющим даже сакрального ореола (как хлеб и вино) и мало пригодным для хищных тропических жителей. Все это порождает комический, отчасти пародийный эффект. Интересно предложение побежденным зверям жить именно в Петрограде, четко структурированном культурном пространстве, а не в привычных им естественных условиях. Образовавшийся в результате *locus amoenus* с явными чертами Райского сада<sup>10</sup>, где в невинности сосуществуют люди, звери, скоты и гады, Чуковский рисует все в той же двойственной, сентиментально-бурлескной манере:

*И наступила тогда благодать:*  
 Некого больше лягать и бодать.  
 Смело навстречу иди Носорогу —



Он и букашке уступит дорогу.  
Вежлив и кроток теперь Носорог:  
*Где его прежний пугающий рог?*  
<...>  
Ваня верхом на Пантеру садится  
И, торжествуя, по улице мчится.  
Или возьмет оседлает Орла  
И в поднебесье летит, как стрела<sup>11</sup>.  
<...>  
По вечерам быстроглазая Серна  
Ване и Ляле читает Жюль Верна,  
А по ночам молодой Бегемот  
Им колыбельные песни поет (с. 79–80).

В черновой редакции поэт не удержался от иронического комментария к этой идиллии: «Только в трамваях — увы! — теснота!/Много там всякого нынче скота!» (С. 385). Однако и в окончательном тексте Чуковский со свойственным ему лукавством нагнетает идеальные образы до грани гротеска:

Нынче с визитом ко мне приходил —  
Кто бы вы думали? — сам Крокодил.  
Я усадил старика на диванчик,  
Дал ему сладкого чаю стаканчик.  
Вдруг неожиданно Ваня вбежал  
И, как родного, его целовал (с. 80).

Этот умильный финал дал основание М. С. Петровскому предложить довольно убедительную идейную интерпретацию «Крокодила» [Петровский, 2002, с. 29–31]. Не останавливаясь на его теории общественного единения, синтеза природы и культуры, заметим, однако, что четкой формулировке позиция Чуковского все же поддается с трудом и за счет постоянного игрового снижения, пародирования самых серьезных постулатов, и потому, что, как упоминалось в начале статьи, автор в 1920 г. видел в качестве потенциального продолжения сюжета новую войну, порожденную именно идиллией.

Присутствие в «Крокодиле» библейских аллюзий, высокого стилистического плана и активной его карнавализации позволяет искать в нем и следы архаической топики. Топос «звери в цивилизованном пространстве» в поэме Чуковского разработан в высоком и пародийном стилевом регистре и наделен рядом функций, которые присущи ему в иных текстах: обличительной,

нравоучительной, утопической. Многоплановость как художественную доминанту произведения отмечали исследователи, сопоставляя «Крокодила» с «Двенадцатью» А. А. Блока [Гаспаров, Паперно, 1975; Петровский, 2002, с. 14]. В обоих текстах, по мнению ученых, метрико-строфические и стилистические модели низкой и высокой поэзии причудливо смешаны и потому обрели новые функции. То же самое можно сказать, анализируя обе поэмы, об элементах иных структурных уровней текста.

Так, например, «Крокодил» и «Двенадцать» содержат черты «петербургского текста», но современный Петроград в них выступает не идеальным, а скорее инфернальным городом, и его жители (кроме Вани Васильчикова) Чуковским поданы иронически — причем гораздо пренебрежительнее, чем животные. Мотив возмездия людям, который осуществляют звериные полки, отчасти справедлив, причем в вину ставится именно жестокое обращение с животными и вообще свирепость людей. Все это, впрочем, не снимает вины с крокодила и его сподвижников. «Крокодил» — типичное произведение о юном герое, борющемся со злом. Поэтому здесь присутствуют черты детского светского «жития», но и оно иронически снижается, чтобы героический пафос и сентиментальность не оказались чрезмерны (подобно тому как в поэме Блока апостолы новой веры совмещают в себе святость с кощунством).

В «Крокодиле», как и в «Двенадцати», — конечно, с учетом их прагматики, адресатов, жанровой природы и авторских индивидуальностей, — перемешаны топосы массовой и элитарной культуры. И те и другие подаются то дидактически, то релятивистски — то до наивности прямолинейно, то до сарказма скептически. Это в полной мере относится к рассматриваемому топосу, который угадывался любым читателем Чуковского, но публикой разного возраста, культурного уровня, общественного круга воспринимался и интерпретировался по-разному — что, несомненно, учитывалось автором и впоследствии активно использовалось им и его последователями, детскими поэтами.

След высокой, дидактической традиции ребенком ощущался как серьезность и драматизм проблемы при игровой поэтике. Подтекст исподволь воспитывал, формировал нравственные и социальные ценности, приобщал к классическим формам искусства. Карнавальная же ирония снимала у детей ощущение назидательности, приторной чувствительности и прочих черт, типичных для детской литературы того типа, который отрицал Чуковский. Это, разумеется, был эффектный обманчивый маневр.

Взрослый читатель, в зависимости от меры своей просвещенности, чувствовал связь с традицией и, зная степень ее значительности, искал в «Крокодиле» серьезного содержания и, если не ответов на проклятые вопросы, то хотя бы авторского отношения к тем нравственным, общественным и историко-философским проблемам, намек на которые давало само присутствие важного топоса, актуализировавшегося в литературе тех лет. Привыкнув свысока относиться к детской сказочной поэзии, публика и критика делала исключение для «Крокодила», ощущая в нем претензии на серьезность и отсутствие «высокого» идеологического плана, но раздражаясь при этом из-за того, что изобилие игровых приемов не только мешает четко формулировать тенденцию поэмы, но делает самую попытку такого подхода неуместной.

Показательна недавно опубликованная, упомянутая выше статья [Лекманов, Свердлов, 2018]. Сделав ряд ценных наблюдений, ученые неожиданно проигнорировали ими самими указанные важные источники и контексты «Крокодила» (свидетельствующие о многообразии стиля и тематики) и жанровые различия между сказкой Чуковского и другими детскими бестиариями (одно дело — бурлескная фабульная поэма, другое — эмблемат, подписи к картинкам). Авторы смешивают принципиально разные и этически нетождественные топосы — зверинец (насильственное заточение животных, вызывающее сострадание вплоть до протеста) и пребывание диких зверей в цивилизованном пространстве (нарушение естественного распределения сфер обитания, опасное для людей и вызывающее сочувствие к ним). Суть детских произведений о животных сведена к политической идеологии: «Зверинец» Хлебникова и «Крокодил» трактуются как реализация революционного пафоса, а последующие книги о зоосаде — как проводники (в различной степени) идей подавления свободы и примирения с насилием (нет призывов к освобождению зверей из клеток; сообщается, что многие из них на свободе опасны и т. п.). Такое сужение смысла детских книг до единственной проблемы представляется спорным и неоправданным.

Быть может, именно поиск источников, претекстов и контекстов сочинений Чуковского, подробное их комментирование могут внести если не ясность, то серьезные уточнения в интерпретации, предотвратить произвольность и тенденциозность выводов.

### Примечания

<sup>1</sup> Далее «Крокодил» цитируется по этому изданию со ссылками в тексте.

<sup>2</sup> Отметим, что Чуковский редко вводит образы птиц. В «Крокодиле» упомянуты лишь страус и орел: первый, не летающий, сродни зверям, о символике второго см. прим. 11.

<sup>3</sup> «Веселые ребята» сняты позднее «Крокодила», но в черновике у Чуковского были строки, напоминающие рассмотренный эпизод фильма: «Скотина ввалилася в дом, за нею другие скоты. / Хватают, жуют и грызут зубастые жадные рты» [Чуковский, 2002, с. 383]. В каноническом тексте второй части эта ситуация сохраняется, но теряет драматический и устрашающий характер. Это возможно потому, что звери вторгаются не в человеческий, а в имитирующий его крокодилий дом посреди дикой Африки. Погром здесь воспринимается как игра: «Не беда, что, расплясавшись, Бегемот / Повалил на Крокодилицу комод, / И с разбегу кругорогий Носорог / Рогом, рогом зацепился за порог» (с. 70). В том же духе топос «звери в доме» позднее разработал С. Я. Маршак в пьесе «Кошкин дом» (1945).

<sup>4</sup> О причастности «Крокодила» к «петербургскому тексту» см.: [Квак Хе Ми, 2011; Астафьева, 2015].

<sup>5</sup> Эти два противоположных друг другу пейзажных образа сформировались еще в античности, обладают набором устойчивых признаков (характер рельефа, освещения, флоры, фауны и пр.) и встречаются в разных жанрах.

<sup>6</sup> Образ тигра на улице (площади) привлекал и волновал многих авторов первой половины XX в. и заслуживает отдельного исследования. Не исключено, что в «Крокодиле» спародированы именно брюсовские строки: «Вон по бульвару гуляет Тигрица, / Ляля ни капли ее не боится: / Что же бояться, когда у зверей / Нету теперь ни рогов, ни когтей!» (С. 80).

<sup>7</sup> Черновики «Крокодила» доказывают, что в этой поэме был определенный политический подтекст, но позиция поэта была более скептической, чем у многих современников: «Каждому ласка и каждому воля! / Пляшут мартышки средь Марсова поля, / А по мосту удалой шимпанзе / Скачет верхом на козе-дерезе» (с. 385). Над могилой жертв революции на Марсовом поле в течение всего 1917 г. происходили митинги и демонстрации с участием представителей разных партий. Лидером одной из них можно считать удалого шимпанзе (крупной фигуры на фоне мартышек).

<sup>8</sup> Подробнее о мотиве встречи девочки и слона, обычно благоприятной, в русской прозе см.: [Мароши, 2014а]. В детской поэзии этот мотив под влиянием «Крокодила» разработал В. В. Князев («Страшный сон», где ребенка во сне несколько раз «куснул» соскочивший со стенки слон, но был изгнан мамой). У В. Лифшица («Зоя и Слон») только юннатке без усилий удастся остановить и вернуть в зоосад сбежавшего слона, перепугавшего весь Ленинград.

<sup>9</sup> Мотив похищения обезьяной женщины или ребенка подробно рассмотрен в обширной литературе о творчестве Э. Р. Берроуза и его подражателей, а также о соответствующем эпизоде в «Книге джунглей» Р. Киплинга. О. А. Лекманов и М. И. Свердлов также отмечают аллюзию на Э. А. По [Лекманов, Свердлов, 2018, с. 176].

<sup>10</sup> Исследователи отмечают [Лекманов, Свердлов, 2018, с. 177] аллюзию на книгу пророка Исайи [Ис. 11: 6], но возможно, и здесь лишь общее место.

<sup>11</sup> Литературным источником мотива покорения мальчиком пантеры может быть «Книга джунглей» Киплинга или рассказ Г. Уэллса «Дверь в стену» (1911), полет на царе птиц — перверсия мифа о Ганимеди, похищенном Зевсом в виде орла. Вместе с тем мальчик на пантере и на орле читателями эпохи модерна могли трактоваться как дионисийский и аполлонический образы: Дионис изображался верхом на пантере, служители Аполлона — поэт Пиндар и его последователи — сравнивали себя с орлом.

### *Источники*

- Преподобный Антоний Великий.* Житие и послания. М.: Синтагма, 2010.
- Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973.
- Гейне Г.* Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1904.
- Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон. М.: Наука, 1981.
- Иоанн Златоуст св.* Полное собрание творений. Т. 7. Кн. 2. СПб.: Изд. Санкт-Петербургской духовной академии, 1901.
- Крылов И. А.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1946.
- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 5. М.: Воскресенье, 1994.
- Ремизов А. М.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Оказион. М.: Русская книга, 2000.
- Сочинения древних христианских апологетов. СПб.: Алетейя, 1999.
- Творения святых отцов в русском переводе, издаваемые при Московской духовной академии. Т. 59. Творения св. Кирилла Александрийского. Ч. 9. М.: Изд. Московской духовной академии, 1893.
- Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. Т. 7 / под ред. А. П. Лопухина. М.: Дарь, 2009.
- Чириков Е. Н.* Зверь из бездны: Роман, повести, рассказы, легенды, сказки. СПб.: Фолио-плюс, 2000.
- Чуковский К. И.* Собрание сочинений: в 15 т. М.: Агентство ФТМ Лтд., 2012–2013.
- Чуковский К. И.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002.

### *Исследования*

- Астафьева О. В.* Образы Петербурга и Москвы в детской поэзии // Век информации. 2015. №3 (4). С. 265–268.
- Гаспаров Б. М., Паперно И. А.* «Крокодил» К. И. Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 165–169.
- Гуськов Н. А.* Проблемы творческой истории цикла С. Я. Маршака «Детки в клетке» // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. М.: ОГИ, 2003. С. 220–236.
- Квак Хе Ми.* Тема Петербурга в творчестве К. И. Чуковского // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. №6. С. 216–219.
- Лекманов О. А., Свердлов М. И.* Зверинец у Корнея Чуковского и у детских советских поэтов 1920–1930-х годов // НЛО. 2018. №152. С. 174–188.
- Лотман Ю. М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Таллин: Александра, 1992. С. 29–39.
- Мароши В. В.* Сюжетная ситуация «девочка и слон» в русской прозе первой трети XX века // Сюжетология и сюжетография. 2014. №2. С. 123–133.
- Мароши В. В.* Топосы зверинца и зоосада в русской литературе второй половины XIX–начала XX в. // Культура и текст. 2014. №2 (17). С. 155–173.
- Мароши В. В.* Зверинцы и зоосады в русской литературе XIX–начала XX в.: между раем и адом // Quaestio Rossica. 2015. №1. С. 153–173.
- Петровский М. С.* Поэт Корней Чуковский // Чуковский К. И. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 5–60.