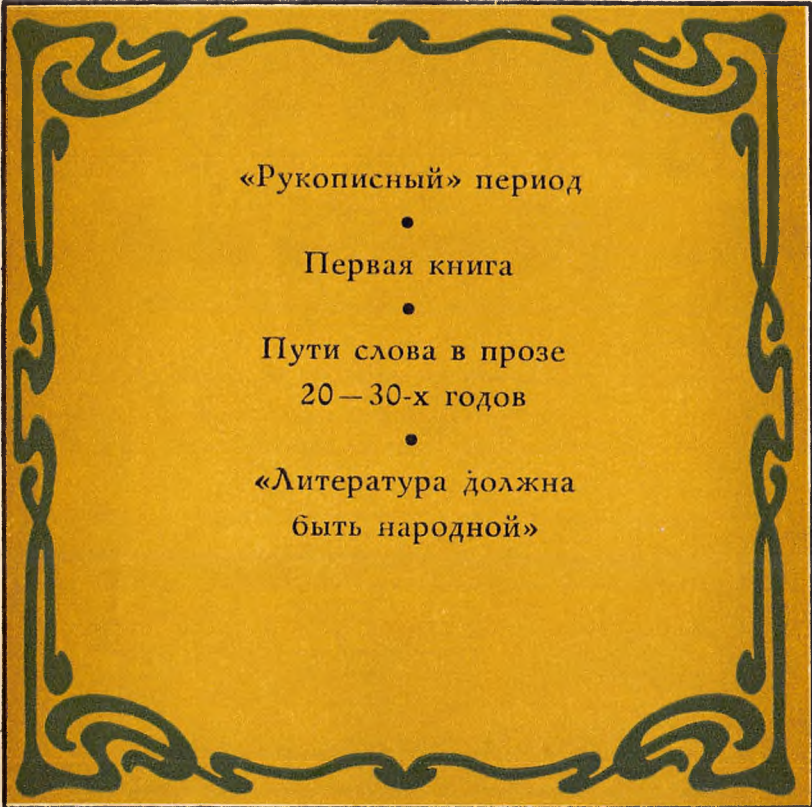


М. О. ЧУДАНОВА

ПОЭТИКА
МИХАИЛА
ЗОЩЕНКО



«Рукописный» период

•

Первая книга

•

Пути слова в прозе
20—30-х годов

•

«Литература должна
быть народной»

ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Литературоведение
и языкознание»

М. О. ЧУДАКОВА

ПОЭТИКА
МИХАИЛА
ЗОЩЕНКО



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1979

Ч 84 Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. — М.: Наука, 1979—200 с.

Книга рассказывает о творчестве известного советского юмориста и сатирика Михаила Зощенко (1895—1958). Автор показывает, как была выработана писателем манера письма, раскрывает связи прозы Зощенко с произведениями Пушкина, Гоголя, Достоевского и с работой советских писателей: Маяковского, Леонова, Вс. Иванова и др. Книга знакомит читателя с неизвестными архивными материалами: письмами писателя, его литературным наследием.

46.3

Ответственный редактор

С. Г. БОЧАРОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В центре данной работы — проблема авторского слова как ключевая в поэтике Зощенко.

Характерный зощенковский сказ недаром в первую очередь возникает в памяти читателя — прежде героев, прежде сюжетов даже наиболее известных рассказов. Со специфической интонацией рассказчика всегда связывается наше представление о художественной манере Зощенко и о самом его художественном мире. Вокруг слова рассказчика и взаимоотношений этого слова с собственно авторской позицией постоянно велись споры в современной критике, которой словесная манера писателя казалась случайной и необязательной. «Вы дайте нам обыкновенную вашу повесть или рассказ», — говорит ему в начале 20-х годов М. Кузмин. И далее на протяжении десятилетий критика непрестанно требует от Зощенко чего-нибудь «обыкновенного». Читая «Возвращенную молодость» или «Голубую книгу», она недоумевает над несоответствием «смешных» слов «серьезному» замыслу. Она ожидает, когда же Зощенко будет писать «нормальным», обыкновенным, серьезным языком, оставив «смешные» слова для смешных рассказов. Между тем А. М. Горький писал ему: «Отличный язык выработали вы, Михаил Михайлович, и замечательно легко владеете им. И юмор у вас очень «свой». Я высоко ценю Вашу работу, поверьте: это не комплимент».

Говоря о слове Зощенко, мы пытаемся показать принципиальную новизну словесно-художественного мышления, открытого писателем, о которой сам он сказал однажды: «...некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением», и дать хотя самое общее описание этого нового художественного языка.

В 1965 г. К. И. Чуковский писал: «Знаю, что многим мое определение покажется неожиданным, странным. Зощенко до такой степени забытый писатель — совершенно неизвестный читателям, что до сих пор остается неведомой

даже его основная черта — интенсивность его духовного роста. Он постоянно менялся, никогда не застывая на достигнутом, каждая новая книга знаменовала собою новый этап его психического и эмоционального развития. В каждой своей книге он — новый, совершенно непохожий на того, каким мы знали его по предшествующим его сочинениям. В двадцатых годах он — один, в середине тридцатых — другой, в сороковых годах — опять-таки непохожий на двух предыдущих. Он — писатель многосторонний и сложный». Уже Зоценко «Сентиментальных повестей» меньше известен и понятен, чем автор известных «зоценковских» рассказов 20-х годов; еще более удален от читателя автор поздних произведений. Говоря об эволюции писателя, мы стремились вместе с тем установить то общее, что роднит все его сочинения. Эта необходимая связь нередко теряется в исследованиях писательского творческого пути в его протяженности: фиксация изменений в работе писателя заслоняет то, что оставалось в нем неизменным и что в первую очередь связывается в читательском сознании с представлением о данном писателе.

Эта книга — не биография. Цели ее иные. Биографические факты важны для автора лишь в свете поэтики. «Зоценко принадлежит к тем немногим или, вернее, нескольким советским писателям, — писал К. Федин в 1943 г., — которые стремятся работать так, чтобы могли появиться книги «о литературном деле такого-то»». Статья «Михаил Зоценко» была напечатана в 1957 г. в сборнике Федина «Писатель, искусство, время». «Это страшно взволновало Михаила Михайловича, — отмечал К. Чуковский в своем дневнике 13 января 1957 г., — и он прислал Федину поразительно нежное письмо».

Автор данной работы имел перед собой задачу, научная актуальность которой давно очевидна (выполнимую вполне, разумеется, только усилиями многих исследователей), — рассказать о «литературном деле» Михаила Зоценко, т. е. прежде всего дать представление о всем контексте творчества писателя, — задача, которая лежит в пределах поэтики, но сближается, с одной стороны, с проблемами биографии, с другой — с кругом соответствующих историко-литературных вопросов.

Первая глава рассказывает о «рукописном» периоде, уложившемся приблизительно в 1915—1919 гг., — времени ориентации начинающего литератора главным образом в

современной ему беллетристике и поэзии; вторая — о первой книге, первых годах профессионализации (1920—1922 гг.), о взаимоотношениях с традицией (здесь приходится ограничиваться указаниями на некоторые факты, не углубляясь в анализ) и о формировании поэтики зрелого Зоценко в рассказах и повестях 1923—1927 гг. (отметим условность второй границы периода). Если первая глава носит обзорный характер, освещая по необходимости корпус источников, то вторая строится главным образом на типологии основных повествовательных форм раннего Зоценко.

В третьей главе, посвященной преимущественно «Голубой книге», исследование целиком перемещается в план теоретический, отходя от того вынужденного историко-литературного комментария, который составляет главное содержание первой главы и элементы которого присутствуют во второй.

Четвертая глава показывает, как соотносилось зоценковское слово с другими типами авторского слова в современной ему литературе. Кроме центральной для книги проблемы, здесь вводится связанное с ее решением противопоставление «книжного» и «устного» в прозаическом слове 20—30-х годов. Эта глава имеет характер обзорной и вспомогательной по отношению к предшествующей и последующим, сосредоточенным на узловых моментах концепции. Пятая и шестая главы показывают два существенных этапа эволюции писателя — во второй половине 30-х и в 40-х годах.

Автору хотелось бы, заканчивая предисловие, сказать, что эта книга была написана благодаря многолетней щедрой научной помощи и дружеской поддержке Александра Павловича Чудакова.

Автор признателен также Вяч. Вс. Иванову, Е. А. Годдесу и другим коллегам, читавшим работу в рукописи и высказавшим важные замечания и пожелания.

«РУКОПИСНЫЙ» ПЕРИОД

Созрела новая порода...

А. Блок

I

Для писателя новейшего времени важная веха — начало печатания. Рукописное наследие его, если оно сохранилось, в «классическом» случае складывается из двух неравных частей — рукописей ранних опытов, которые никогда не печатались, и разных редакций печатавшихся произведений. Особую часть архива составляют иногда рукописи законченных произведений зрелого писателя, по разным обстоятельствам не опубликованные им при жизни. Все это предстает перед будущим читателем в виде «литературного наследства».

Если печатное наследие писателя за время его обращения в читательской среде в большой степени «раскрыто» взгляду читателя и исследователя (хотя, разумеется, чем дальше отстоит от нас эпоха создания произведения, тем сложнее задача интерпретации), то в рукописных источниках творческое наследие скорее «скрыто», и нужен ключ, чтобы раскрыть его и найти ему место в общей картине эволюции писателя и окружающей литературы, прежде всего по той причине, что сам автор не считал возможным «вставить» его в эту картину.

Невозможно вовлечение рукописных источников в анализ на равных правах с печатными прежде, чем определено их место.

Михаил Зощенко вел отсчет своей писательской биографии с 1920 г. и все написанное ранее никогда не печатал.

В архиве его сохранились наброски рассказов начиная с 1914 г.; черновики писем, приравниваемых самим автором к литературным опытам, как показывает авторская схема ранних сочинений:

«1914— Письма. Наброски.

1915— Письма. Эпиграммы.

1917— Рассказы»¹.

¹ Зощенко В. Так начинал М. Зощенко.— Вопросы литературы,

О письмах как выражении потребности писать прямо говорится в письме к сестре Валентине от 13 ноября 1916 г.²

В марте 1917 г. Зоценко, демобилизованный с фронта мировой войны, вернулся в Петроград, и, как вспоминает В. В. Зоценко, «с лета он уже всерьез отдал себя литературе. Пишет рассказы, новеллы, коротенькие миниатюры, cartes postales — открытки. Пишет мне письма, хотя мы встречались тогда через день. <...> Потребность творчества вырвалась наконец на волю. Новеллы сыпались одна за другой»³. Каждое из писем «имеет даже название, так что скорее это не письма, как таковые, а тоже литературные произведения: «Гимн придуманной любви», «Дайте мне новое», «Пришла тоска — моя владычица, моя седая госпожа...»⁴. В записной тетради М. Зоценко 1917—1919 гг. — список, по-видимому, всех его сочинений 1915—1917 гг., включивший более двадцати названий. Здесь же попытка «разбить по жанрам»: «*Миниатюры*: 1. Двугривенный. 2. Урод. 3. Сумерки. 4. Актриса⁵. 5. Бездна. 6. Гимн любви. 7. Костюм маркизы», разделы «Рассказы» и «Сказки» (тетрадь хранится у В. В. Зоценко). Рукописные тексты их почти все уцелели и в совокупности представляют нам литератора, соотнести которого с известным писателем непосредственным путем — невозможно.

В сентябре 1917 г. Зоценко получает назначение в Архангельск и в должности адъютанта архангельской дружины остается там до марта 1918 г. Сохранились весьма важные в биографическом и литературном отношении письма этого времени к В. В. Зоценко и к матери Елене Осиповне (урожд. Сурина, 1875—1920).

С июня 1918 г. — он вновь в Петрограде, служит телеграфистом в пограничной охране под Стрельной и под

1975, № 10, с. 245. Ценность этой первой печатной работы о «допечатном» Зоценко неотрывна от понимания ее мемуарного характера: перед нами не научная статья, а источник (хотя и несколько адаптированный), причем это равным образом относится и к тем страницам, где сообщаются биографические факты, и к интерпретациям творческой работы будущего писателя (где слились, как в любом мемуарном источнике, оценки тогдашние и позднейшие, где интересен и сам язык этих оценок, столь отличный от зоценковского).

² Там же, с. 248—249.

³ Там же, с. 249.

⁴ Там же, с. 252.

⁵ Рассказ опубликован В. Зоценко (*Зоценко В. Указ. соч.*, с. 251).

Кронштадтом. Осенью 1918 г. датирован в рукописи фельетон «Чудесная дерзость», с которым, возможно, связана одна из первых попыток печатания. Отметим, однако, некоторую некорректность прямого отождествления этого фельетона с рассказом, о котором говорится в повести «Перед восходом солнца»⁶. В повести, которая безоговорочно используется в упомянутом случае как комментарий к биографии⁷, говорится: «Я написал маленький рассказ о деревне <...> мне казалось это нужным — написать о деревне <...> Немножко манерно, с украшениями, с латинской цитатой...». Если обратиться к тексту фельетона, опубликованному в 1967 г. В. В. Зоценко и В. Белобровцевым⁸, легко увидеть, что в нем нет ни деревни, ни латинской цитаты; совпадает только псевдоним, который мог быть использован неоднократно, что, возможно, подтверждается в одном из выступлений писателя в 1934 г.: «Пятнадцать лет назад я принес первые два рассказа в «Красную газету». Литературным отделом заведовал тогда В. Князев. Ответ я прочел в «почтовом ящике»: «Нам нужен ржаной хлеб, а не сыр бри»⁹. Этот ответ воспроизводится и в повести «Перед восходом солнца», и в воспоминаниях В. Зоценко, но в повести, по-видимому, речь идет о *втором*, не дошедшем до нас рассказе.

С ноября 1918 г. Зоценко около полугода на фронте, в Красной Армии. «В апреле 19 г. был демобилизован по болезни сердца и снят с военного учета»¹⁰. С этого времени начались, по-видимому, регулярные литературные занятия. Свидетельством расстояния, отделившего для самого Зоценко этот момент от опытов 1917—1918 гг. (и в то же время — короткости этого расстояния), осталась его надпись на обложке рукописи философического эссе «Боги

⁶ «Именно в это время М. Зоценко создает свой рассказ «Чудесная дерзость» и посылает его в «Красную газету». Рассказ, подписанный псевдонимом «М. М. Чирков», редакция не приняла. Сам автор впоследствии так комментировал это событие...» (*Ершов Л. Ф.* Из истории советской сатиры. М. Зоценко и сатирическая проза 20—40-х годов. Л., 1973, с. 6).

⁷ В. Зоценко апеллирует в этом случае к своей памяти, но не к тексту повести — разница существенная (*Зоценко В.* Указ. соч., с. 285).

⁸ Тарту рийклик юликоол, 1967, 16 июня, с. 3—4.

⁹ Литературный Ленинград, 1934, 15 марта. Здесь и далее курсив наш, разрядка — авторов цитируемых текстов.

¹⁰ *Зоценко М.* Автобиография от 5 июля 1953 г. — Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Рассказы и повести. Л., 1968, с. 46.

позволяют» (датированного — «Весна 1918. Петроград»); «Этакий филозоф! Все юноши в осьнадцать лет непременно пишут о звере в человеке⁴¹. Мечтаний и ницшеанства на 3 копейки, слов — на пятак, плагиата — на гривенник (компиляции, я хотел сказать). Впрочем, с настроением, а иные мыслишки даже не глупы, а иные фразы до гениальности неплохи. Весна 19 г. Петроград».

Следов непосредственно беллетристических опытов, которые можно было бы с уверенностью датировать этим, как увидим далее, особенно значительным в биографии Зощенко, годом, почти не сохранилось. Зато можно предполагать, что именно летом 1919 г. была задумана и начата книга литературно-критических статей с предполагавшимся названием «На переломе»; она должна была охватить литературу последнего десятилетия, «переломленного» мировой войной и революционным временем. Сохранилось несколько рукописных титульных листов с указанием границ обозреваемого периода: «1910—1919», «1910—1920». Осенью 1919 г., приступая к одной из глав, Зощенко писал: «Это отрывок из книги, которую я *задумал давно*. Моя книга о том переломе в русской литературе, который мы уже видим. Моя книга о тех писателях, которые были так характерны в болезненном кризисе» (Архив М. Зощенко). Очевидно, что это не было попыткой дать сколько-нибудь полную картину литературной современности.

Рукописные источники, относящиеся к замыслу, и самые его границы с достаточной для целей общего обзора

⁴¹ Одна из миниатюр, из которых составлено эссе, в прямой связи с Ницше озаглавлена «О звере умирающем и звере кричащем», другая — «Молитва богам»:

«Я люблю человека и нежную тайну его.

Я люблю умирающего зверя, ибо он будет побежден.

Я боюсь кричащего зверя, ибо он победит» (Архив М. Зощенко).

В 1960-х годах мы знакомимся с материалами архива писателя в Рукописном отделе Пушкинского Дома (куда архив поступил незадолго перед тем и еще не был обработан), а также в доме В. В. Зощенко, где оставались в это время ранние рукописи писателя. Поскольку данная работа не имеет задачей дать даже самое общее представление об архиве, а преследует совсем иные цели, при ссылках на раннюю часть архива мы ограничиваемся общим указанием (Архив М. Зощенко), не определяя всякий раз сегодняшнее местонахождение рукописи, при ссылках на позднюю — указываем: ИРЛИ, ф. 601. Общие сведения об архиве см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1969 г. Л., 1971, с. 93—95.

археографической и историко-литературной точностью освещены в сообщении В. В. Зощенко. Там же опубликованы, среди прочего, два наиболее пространных и существенных варианта плана. К ним мы сделаем далее лишь некоторые дополнения по материалам архива и библиотеки писателя (хранящейся у В. В. Зощенко).

В разделе I «Реставрация дворянской литературы» к именам популярных беллетристок начала века Н. Лаппо-Данилевской и С. Фонвизин в одном из рукописных вариантов прибавлен Ю. Слёзкин ¹².

К этому разделу, по-видимому, были сделаны лишь наброски о романах Лаппо-Данилевской: «Это дворянская литература писательницы-дворянки, и не только потому, что взяты герои из действительной дворянской и княжеской жизни, еще и потому, что все традиции дворянской жизни сохранены, блюдутся строго.— Нравственность. Долг. Скандал. И прислуга» (Архив М. Зощенко) ¹³.

Раздел II «Кризис индивидуализма» в одном из вариантов разбит на три главы:

«1. (...) Гиппиус. Поэзия безволя».

2. Неживые люди (Инбер, Северянин, Вертинский) ¹⁴.

3. Блок (зачеркнуто.— М. Ч.). Трагический рыцарь».

В библиотеке М. Зощенко среди многих книг, которые могут служить целям реконструкции его неосуществленного замысла, обнаружился важный источник для уяснения круга идей, составивших основу замысла второго раздела — особенно первой его главы. Это сборник статей Л. Гуревич «Литература и эстетика. Критические опыты и этюды» (М., 1912) с не очень многочисленными, но важными пометами М. Зощенко. Относятся они главным образом к статьям «Оторванные души (о Леониде Андрееве и Федоре Сологубе)», «Анатэма» (о пьесе Л. Андреева) и «Приближенье кризиса» — об альманахе «Смерть» и других литературных явлениях тех лет. В статье об «Анатэме» Л. Гуревич писала о кризисе такой литературы:

¹² Любопытно сравнить с этим рассуждение о «кармазиновско-дворянском присюсюкивании» у Ю. Слёзкина в единственной известной литературно-критической статье М. А. Булгакова «Юрий Слёзкин (Силуэт)» (Сполохи, 1922, № 12).

¹³ См. еще: Зощенко В. Указ. соч., с. 259.

¹⁴ В одном из рукописных набросков — конспект содержания главы: «Тяга к барской жизни. Маркизы, принцессы. Измышление своего я» (Архив М. Зощенко).

«Все сознают, что скоро — конец, и невольно гадают о том, что ждет нас, и прислушиваются, и присматриваются к окружающему: не нарождается ли что новое? И хотя ничего нового в этом смысле еще не видно, но (далее отчеркнут рукою Зощенко весь текст.— М. Ч.) не бесполезны наши оглядки, не бесплодна наша потребность дать решительную, но беспристрастную оценку всему, что было пережито русской литературой за последние двадцать лет, уяснить все, что было внесено в нее за это время нового — по сравнению с предыдущим. Я твердо верю, что такого рода работа, если она будет честно и вдумчиво произведена совокупными усилиями людей, способных проникнуть в душу этого завершающегося на наших глазах периода, сама может сделаться одним из определяющих факторов ближайшего литературного будущего» (с. 82—83). Можно предположить заразительность для Зощенко самой идеи критической ретроспекции — ради нужд «литературного будущего».

В статье «Приближенье кризиса» подчеркнуты слова: «И так как наш символизм вырос на почве индивидуалистической психологии...» и сбоку приписано: «Ницше, Пшибышевский» (с. 92). Прибавим, что В. Зощенко вполне справедливо (здесь особенно важно восприятие современницы) отмечает влияние Пшибышевского и Ницше — именно их прозы — и цитирует письмо марта 1920 г.: «...посылаю тебе две любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше»¹⁵ (ср. и приведенную ранее самооценку 1919 г., относящуюся к эссе «Боги позволяют»). В библиотеке Зощенко сохранились отдельные тома Полного собрания сочинений Ст. Пшибышевского, вышедшего

¹⁵ Зощенко В. Указ. соч., с. 254. Русский перевод сочинения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (СПб., 1911) сохранился в библиотеке Зощенко. Отзвук размышлений над книгой слышен в фельетоне «Чудесная дерзость»: «Было бессилие и все кричали: «Сильней». И вот исполнилось желание... Целуйте же хлыст, занесенный над вами... Вы говорите, что жестоко? Да, но зато властно...» (Тарту рийклик юликоол, 1967, 16 июня, с. 4); особое развитие в литературной эволюции писателя получает тезис «переоценки всех ценностей». В 1933 г. в «Возвращенной молодости» несколько страниц отдано истории болезни и смерти Ницше — в связи с его творчеством, а в 1943 г. последняя повесть Зощенко получает название «Перед восходом солнца» — не без связи с заглавием одного из разделов упомянутого выше сочинения.

в десяти томах (М., В. М. Саблин, 1905—1911)¹⁶. На титуле первого тома («Поэмы») — владельческая надпись; пометки на отдельных страницах (с. 30, 31, 36 и др.) второго (прозаического) тома обнаруживают внимательное чтение вступительной статьи З. Битковского. К его описанию портрета Пшибышевского сделана приписка на полях: «Этот портрет есть в книге Пшибышевского-критика» (с. 38), к словам «и эта двойственность его облика поражает» сделана следующая сноска: «Творец никогда не может быть «цельным». В нем двойственность, ибо в нем ряд эпох и ряд личностей».

Пометы обнаруживают сочувственное отношение к Пшибышевскому. «На переломе» задумывается во многом как акт борьбы с любимыми книгами.

В той же статье Л. Гуревич подчеркнуты далее следующие определения, относящиеся к одному из беллетристов: «Все более дают себя знать в мягкой и, по-видимому, безвольной душе <...> назойливые литературные влияния современности. Иногда у него промелькнет строка, словно взятая у З. Гиппиус»; сбоку приписано: «Именно так. Они родственны по духу — неживые» (с. 92); перед нами, возможно, прямой источник названия и отчасти материала первой и второй глав II раздела книги; такого же рода и помета на с. 96. Подчеркнуто далее следующее место статьи: «Бакст твердо и убежденно высказывается против индивидуализма как против «самого грозного врага искусства». Все великие школы искусства начиная с глубочайшей древности держались и расцветали благодаря совершенно обратному принципу — принципу «совместной слитой работы» художников и их учеников...» (с. 102). Страница за страницей, отмеченные маргиналиями, делают, как кажется, наглядным путь мысли самого Зощенко. В конце статьи на свободной части листа (с. 110) его рукой записано следующее: «...Гиппиус. Вяч. Иванов к младенчеству (ср. у Л. Гуревич: «...есть опасность в таких призывах к младенческому...» — М. Ч.). К классикам (у Л. Гуревич: «К классикам! — вот другой лозунг современности. Он носится в воздухе за последнее время». — М. Ч.). Кризис индивидуализма». Это кратчайшее резюме статьи и в то же время — набросок плана одного из разде-

¹⁶ В библиотеке писателя есть еще отдельное издание: *Пшибышевский Ст. Пляски любви и смерти*. М., 1910.

лов книги. В выражении «Кризис индивидуализма» (вытавшем тогда по страницам печати) было найдено средоточие замысла книги.

Приведем отрывок одного из рукописных вариантов главы «Неживые люди», датированной октябрём 1919 г.: «Как же странно и как болезненно переломилась в сердце русского писателя идея о свободном и сильном человеке. Эта идея, рожденная индивидуализмом, оказалась чрезвычайно больной.

Свободный и сильный человек, человек, которому «все позволено», грядущий человек-Бог — обратился в величайшего эгоиста, в совершеннейшего подлеца. А радость его жизни — в искании утех и наслаждений. <...> Но это лишь одна крайность индивидуализма. Другая страшнее. Другая — пустота, смертная тоска и смерть. Русский интеллигент — не Санин, свободный от всякой морали, совершенно болезненно воспринявший свое одиночество. Он не поверил в себя, он затосковал со старым своим идеалом, стал жить как-нибудь и стал ждать своей смерти. Он свыкся с нею и полюбил ее. Полюбил смерть!» (Архив М. Зощенко).

Огромная роль в формировании всего этого комплекса идей принадлежала Блоку.

Литературная жизнь Петрограда 1918—1921 гг. (и особенно 1919—1920 гг.) была пронизана присутствием и влиянием Блока. С весны 1919 г., когда Зощенко, демобилизовавшись из армии, начинает осваиваться в литературной жизни Петрограда, сравнительно часты публичные выступления Блока. К ним привлечено после «Двенадцати» и статьи «Интеллигенция и революция» особое внимание тех, кто ищет в этот момент новые ориентиры. Несомненно, эти выступления пересказывались, обсуждались очень широко. Доклад «Гейне в России», прочитанный 25 марта 1919 г. на заседании редакционной коллегии «Всемирной литературы», поставивший тему «кризиса гуманизма» и названный Горьким «пророческим», имел достаточно сильный резонанс в петроградской литературной среде. 9 апреля на собрании сотрудников издательства на частной квартире был прочитан доклад «Крушение гуманизма», повторенный через полгода, 16 ноября, в гораздо более широкой аудитории — на открытии Вольной философской ассоциации (заседания которой Зощенко посещал): сильное впечатление, произведенное докладом, опи-

сано в воспоминаниях К. Федина¹⁷. Комплекс идей, служащих содержанием обоих докладов, оказывал несомненное влияние на формирующееся литературное сознание Зощенко¹⁸ и, кроме этого, получил отражение и в замысле книги.

О III разделе книги, посвященном Блоку и Маяковскому¹⁹⁻²⁰ — несколько далее.

В разделе IV «Ложнопролетарская литература» (в одном из вариантов плана приписано: «истинно пролетарской литературы тоже не видно») намечалось две главы, первая — «Поэзия борьбы и разрушения» — на одном из рукописных листков расшифровывается следующими тремя именами: «Князев. Самобытник. Бессалько». О Вас. Князеве упоминается и в одном из предисловий к главе «Поэзия безволя» среди общих замечаний о замысле книги: «Я начинаю с неудавшейся реставрации дворянской литературы и кончаю «Красным евангелием» Князева»²¹. Надо помнить, что и имя Князева, и его поэзия связывались Зощенко и с недавним декларативным редакционным ответом: «Нам нужен ржаной хлеб...» (см. стр. 8). Позже его соединили с Князевым личные отношения, которые засвидетельствованы дарственными надписями на книгах поэта в библиотеке Зощенко: «Другу Михаилу Зощенко В. Князев. 3 VI. 26 г.» (Князев В. Фома Царьков. Повесть в стихах. Л., 1924); на сборнике «Глупая лирика» (Л., 1927) надпись от 9 февраля 1927 г.

Сборник «Красное евангелие» выдержал в 1918 г. четыре издания, сборник А. Самобытника «Под красным знаменем» в 1919 г. был издан в Пролеткульте 6 раз²².

¹⁷ Книга и революция, 1921, № 1.

¹⁸ Ср.: «...Критикуя гуманизм, Блок в некотором смысле выступал с критикой своей собственной, сформировавшей его духовной культуры» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 506).

¹⁹⁻²⁰ В одном варианте: «3. На переломе. 1. Ал. Блок (поэма «12»). 2. Поэт безвременья (Маяков[ский])», в другом — «3. Победенный индивидуализм: а) Поэт безвременья (Маяковский), б) Александр Блок («12»)» (см.: Зощенко В. Указ. соч., с. 256, 258).

²¹ Там же, с. 258.

²² Самобытника (А. Маширова) еще в 1913—1916 гг. относили к пролетарским поэтам (см.: Клейнберг Л. Очерки рабочей демократии. Фабрично-заводские поэты.— Современник, 1913, № 11); он был участником «Первого сборника пролетарских писателей» (Л., 1914). См. также: Маширов (Самобытник). Задачи пролетарской культуры.— Грядущее, 1918, № 2, 3.

В 1918—1928 гг. печатались также романы прозаика и публициста пролеткультовского толка П. Бессалько (тоже несколькими изданиями). Имеющийся в библиотеке Зощенко сборник статей П. Бессалько и Ф. Калинина «Проблема пролетарской культуры. Пути и достижения пролетарской культуры в освещении рабочих писателей» (Пг., «Антей», 1919 г., с надписью на обложке «Мих. Зощенко. 19») обнаруживает следы внимательного чтения. Приведем подчеркнутые в тексте и одновременно отчеркнутые на полях слова и строки: «Прежде всего *наши враги* — буржуазия, потом — церкви, *далее многочисленная интеллигенция*» (с. 23); «Следовательно, серьезно говорить о литературе, написанной интеллигентами, как о рабочей литературе, не приходится, и *ее нужно рассматривать лишь как попытку одного класса обработать в своих интересах психологию другого класса* и на место реального поставить мнимое» (с. 32).

Глава 2 из IV раздела — «Имитация Уитмена» — в одном из вариантов пояснена следующим списком имен: «Арский. Ключев. Кириллов».

Само название главы (и, можно думать, предполагавшееся содержание) ориентировано на книгу К. Чуковского «Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии»²³.

В библиотеке Зощенко сохранился экземпляр книги (4-е изд. Пг., 1919) с надписью: «М. Зощенко. 19 г.», а также и книга П. Арского «Кровь рабочего. Рассказы» (5-е изд. Пг., Пролеткульт, 1919). В том же 1919 г. было напечатано пятое издание второй книги Арского «Песни борьбы» (Пг., Пролеткульт) — с названием ее в очевидной связи название первой главы раздела «Ложнопролетарская литература» — «Поэты борьбы и разрушения».

Весьма важная для представления о замысле этого раздела книги запись сделана Зощенко, как мы предполагаем, во время работы над книгой на третьей странице обложки «Рассказов» В. Попова (2-е изд. Пг., 1919):

²³ Литературоведение 20-х годов фиксировало влияние Уитмена на пролетарских писателей; среди тем, рекомендуемых к проработке в литературных семинарах и кружках, предлагалось «проследить влияние Уитмена на творчестве Филиппченко и Садофьева. Свободный стих. Темы. Космизм. Преклонение перед демократией» (Белецкий А. И., Бродский Н. Л., Гроссман Н. П. и др. Новейшая русская литература. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1927, с. 150).

«Была война — писали рассказы военные.

Была революция — револ[юционн]ые».

Теперь пишут рассказы и песни борьбы — это не пролет[арская] л[итература]». Острое отношение к диктату актуальной темы и материала, игравшее формирующую роль в работе над книгой «На переломе», через несколько лет отразилось в «Святочных рассказах» — пародиях на литературные моды сезонов: 1913, 1915 («рассказы военные»), 1920 и 1923 гг.²⁴

Появление имени Н. Клюева в одном ряду с П. Арским и В. Кирилловым можно объяснить тем, что именно в 1919 г. были изданы Петроградским Советом рабочих и крестьянских депутатов его сборник «Медный кит» со стихотворениями 1917—1919 гг. («Красная песня», «Солнце Осьмнадцатого года», «Пулемет», «Товарищ», «Коммуна», «Матрос», «Революция» и др.) и двухтомник «Песнослов», самое полное собрание его стихотворений, последний раздел которого — «Красный рык», был также составлен из стихотворений революционного времени²⁵. Первые сборники В. Кириллова вышли в издании Пролеткульта в 1918 («Стихотворения. 1914—18») и в 1919 гг. («Зори грядущего»). К связи этих двух имен, которая возникла именно в условиях данного литературного года — уже следующий резко увеличил расстояние между ними²⁶, могло привести Зощенко и известное стихотворение Н. Клюева «Владимиру Кириллову»²⁷.

Так наброски плана неосуществившейся книги, сопоставленные с другими документами, открывают круг чтения и характер литературных оценок Зощенко 1919-го — переломного для него самого — года.

²⁴ Жизнь искусства, 1924, № 1; перепубликовано нами: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 233—236.

²⁵ В том же году В. Львов-Рогачевский писал: «Сила революционной поэзии Клюева в ее сплетении с революционными настроениями восставшего народа» (*Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин*. М., 1919, с. 61). Ср., однако, скептическую рецензию П. Бессалько на сборник «Медный кит»: «Зрелище того, как автор тщетно силится уберечь от всеразрушающей революции свой древний Китеж-град, свое христианское миропонимание» (*Грядущее*, 1919, № 1, с. 23).

²⁶ См., например: *Грунтов А. К. Материалы к биографии Н. А. Клюева*. — Русская литература, 1973, № 1 (особенно разделы 3 и 4, с. 123—126).

²⁷ *Клюев Н. Песнослов*. Книга вторая. Пг., 1919, с. 210—211.

Оценка современной писателю среды, без учета которой невозможен историко-литературный анализ, восстанавливается обычно по печатным отзывам, по переписке, дневникам и мемуарам. Для произведений, оставшихся в рукописях, круг таких источников сужен, возможности реконструкции восприятия современников — беднее. Между тем здесь эта реконструкция, как уже говорилось, особенно актуальна.

Ключ к периоду, границы и источники которого обозначены в статье В. Зощенко, дает, как мы попытаемся показать, история реферата Михаила Зощенко о Блоке, написанного в качестве учебной (по-видимому, первой) работы в литературной студии при издательстве «Всемирная литература»²⁸. (Регулярные учебные занятия в студии, существовавшей с февраля 1919 г., начались 10 июня 1919 г., и есть основания думать, что именно в это время Зощенко и вошел в студию.) Мы располагаем здесь четырьмя основными источниками: рукописным текстом реферата, сохранившимся в архиве писателя; найденным в его библиотеке третьим изданием поэмы «Двенадцать» с пометами Зощенко, относящимися, как показал анализ, к моменту его работы над рефератом; печатными воспоминаниями Е. Г. Полонской и К. И. Чуковского.

Е. Г. Полонская вспоминает: «Корней Иванович предложил нам написать «основательную», как он сказал, статью о Блоке вдвоем, включив туда же (речь шла о разборе трех томов «Стихотворений» Блока. — М. Ч.) разбор стихотворения «Скифы» и поэмы «Двенадцать», о которых тогда много спорили.

Не без страха я согласилась взять на себя разбор последнего тома стихов Блока. Тогда Чуковский поручил Зощенко проанализировать первые два тома и не вошедшие в третий том «Скифы» и «Двенадцать». В ответ Михаил Михайлович (к этому времени мы уже знали, что так зовут Зощенко), что-то пробурчал — по-видимо-

²⁸ Круг материалов для ее истории в общем виде очерчен в сообщении: *Зайдман А. Д.* Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919—1921 гг.). — Русская литература, 1973, № 1, с. 241—247.

му, он согласился. По окончании запятый я предложила ему встретиться и обсудить, как мы будем работать.

Мое предложение он отверг, заявив, что будет писать сам и ни с кем советоваться не желает»²⁹.

Пометы в книге из библиотеки писателя, на обложке которой надпись «М. Зощенко. 18 г.», отражают, по-видимому, первоначальный этап работы над рефератом. Подчеркнуты строки: «Помнишь, как бывало Брюхом шел вперед» (с. 12); «На время — десять, на ночь — двадцать пять...» — и следующие два стиха, внизу — запись Зощенко: «Персонажи Маяковского. У Блока несомненно две души» (с. 14). На с. 16 под рисунком Ю. Анненкова, где виден номер «Рыбацкая 12», подпись «Поэт Невского проспекта переехал на Рыбацкую» (ср. в реферате: «Впрочем, я еще не знаю, что случилось, но нынче не поехал поэт в Шувалово, нынче переехал поэт на Большую Рыбацкую улицу. И какое смятение у парнасцев и какое отчаяние у парнасцев: поэт ничего не взял с собой из старого»). Подчеркнуты строки: «Свобода, свобода, Эх, эх, без креста!» (с. 19), «Мы на горе всем буржуям...» — отчеркнута вся строфа (с. 25). Далее: «Снег крутит, лихач кричит» — отчеркнута вся строфа, подчеркнута «электрический», на полях запись: «Размер? Слова?», на этой же (27-й) странице подчеркнута: «С физиономией дурацкой», рядом не совсем разборчивая запись: «Для Блока (изумительно?)». В главке 5 отчеркнута первая строфа («У тебя на шее, Катя...») и на полях сделана запись: «Нож, женщины, вино — вот что непременно связано с пролет[арским?]

²⁹ Полонская Е. Из литературных воспоминаний. — Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 139. Труды по русской и славянской филологии. II. Тарту, 1963, с. 383.

9-й главки («Не слышно шуму городского...» и «Стоит буржуй на перекрестке...»), сбоку запись: «Контрасты» (с. 49). Подчеркнуто «без имени святого» и рядом запись: «Бог, Любовь — отменены Блоком» (с. 55), подчеркнуто «державным шагом» (с. 59), «Старый мир» (с. 60). Особенно важны записи на странице 60: «Двенадцать заставили подозревать меня, что есть такая пролетарская поэзия» — и две записи на последней странице поэмы: «Они отменили Бога. Блок не та[ков?]» и «Блок «вывел» прекрасную свою Даму на Невский. А потом и на Рыбацкую» (с. 62).

Прокомментируем сначала появление в маргиналиях имени Маяковского.

Почти одновременно со статьей о Блоке Зощенко пишет статью о Маяковском. Сохранился более или менее заверченный вариант «О Владимире Маяковском» и набросок «Вл. Маяковский: поэт безвременья»; одна из рукописей датирована июлем 1919 г.³⁰ Можно предполагать, что эта тема была получена Зощенко тоже как студийная — одновременно или несколько раньше темы о Блоке: в архиве К. Чуковского сохранилась работа Е. Полонской «Вл. Маяковский», датированная 29 июля 1919 г.³¹ А. Зайдман поясняет обращение Зощенко и Полонской к Маяковскому тем, что руководитель семинара «как раз в это время работал над статьей «Две России (Ахматова и Маяковский)», и в подтверждение ссылается на доклад Чуковского о двух поэтах, прочитанный в сентябре 1920 г. (т. е. через год), и публикацию его статьи в «Доме искусств» — через полтора года³². Следует упомянуть еще по меньшей мере два значительно более ранних и, несомненно, известных какой-то части студийцев его выступления о Маяковском — 27 апреля 1919 г., о чем сохранилась запись в дневнике К. Чуковского³³, и 19 декабря 1919 г. — на открытии Дома искусств, где «К. И. Чуковский прочел свою новую статью о Маяковском»³⁴. Характерен для литературного момента второй

³⁰ См.: Зощенко В. Указ, соч., с. 262—263.

³¹ ГБЛ, ф. 620.

³² Зайдман А. Д. Указ, соч., с. 195.

³³ «Сейчас в Петрогорсоюзе был вечер литературный <...> Очень, очень внимательно слушали мою статью о Маяковском и требовали еще» (хранится у Е. Ц. Чуковской).

³⁴ Дом искусств, 1921, № 1, с. 68.

журнальный отзыв об этом чтении: «К. И. Чуковский прочел свой очерк о Маяковском, указав на его ошеломляющие гиперболы и метафоры и на некоторые непоэтические вольности автора «Облака в штанах», которому, однако, ставит в заслугу обновление нашего стихосложения. Не принадлежа к почитателям поэтических творений Маяковского, мы находим слишком суровой сделанную Чуковским характеристику поэта»³⁵. Любопытно — и в этой связи, и особенно для реконструкции того отношения к Маяковскому, которое культивировалось на студийных занятиях Чуковского и отразилось так или иначе на работе Зощенко, — что сам Чуковский, споря с отзывом Горького о своей ненапечатанной статье, в ответном письме объяснял: «И еще: перехвалить поэта теперь я считаю полезнейшим делом. Я теперь не мог бы ругать своего брата-писателя. Теперь не время взаимной полемики. Маяковского будут ругать без меня...»³⁶.

Среди книг Зощенко сохранился сборник Маяковского «Простое как мычание» (1916; без обложки). В. Зощенко вспоминает, что строки из него «он часто цитировал тогда наизусть»³⁷. (Через много лет, в повести «Перед восходом солнца», в новелле «Невеста Вава», опирающейся на автобиографический материал зимы 1917/18 г., герой читает наизусть стихи: «Я стал читать стихи из модной книжки В. Инбер — «Печальное вино». Потом я стал читать Блока и Маяковского» — перед нами беглый перечень тем неосуществленной книги о современной литературе.) В сборнике — немногие, но важные для нас пометы на тексте трагедии «Владимир Маяковский». Подчеркнуты несколько строк «Пролога»: «к обеду идущих лет», «быть может, последний поэт» — и рядом приписано:

³⁵ Вестник литературы, 1919, № 12, с. 16 (с отличной, на день датой — «20 декабря»; отметим попутно неточность и в воспоминаниях М. Слоимского: «19 ноября 1919 г. он на открытии Дома искусств читал свою статью о Маяковском». См.: Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977, с. 86).

³⁶ Ср. еще в том же письме: «Вы пишете, что моя статья об Ахматовой и Маяковском — многословная. Верно. Я писал ее для лекции, для публичного чтения и, боясь рассеянного внимания слушателей, часто варьировал одну и ту же мысль на несколько ладов. <...> Но для печати статья будет сокращена чуть ли не на четверть» (цитируется по фотокопии, хранящейся у Е. Ц. Чуковской).

³⁷ Зощенко В. Указ. соч., с. 256.

«поэт безвременья». Так зафиксировано появление формулы, давшей название варианту статьи о поэте и одной из глав задуманной работы. Любопытно, что книга другого автора из библиотеки писателя проясняет появление одной из формулировок статьи «О Владимире Маяковском»: «В самом деле: футурист он или это нарочно?» На обороте оглавления книги А. В. Амфитеатрова «Разговоры по душе» (М., 1914) рукою Зощенко — краткие заметки о прочитанном и наброски сюжетов. Приведем начало этих записей: «Амфит[еатров] и Розанов. Это человек или нарочно. Андреев — сказки — Король-то голый. Молчаливый Чехов». Вторая запись из приведенных относится к статье «Нарочная жизнь», начинающейся так: «О покойном поэте Апухтине, кубическом толстяке, рассказывают, будто при виде его одна маленькая девочка прижалась к матери и спросила в испуге: „Мама, это человек или нарочно?“».

На первом листе рукописи реферата о Блоке заголовок: «Конец рыцаря печального образа³⁸. О поэзии Алекс. Блока. Статья Михаила Зощенко», в конце последнего листа — «7 авг. 19. Петербург».

Из статьи явствует, что поэзия Блока (до поэмы «Двенадцать») не вносит для Зощенко существенных поправок в картину «кризисной» современной литературы. Все поэтическое творчество Блока сведено к некоему специальному любовному мотиву, и прослежена судьба этого мотива, будто бы точно повторяющая судьбу любовной темы во всей европейской литературе. «Но тут-то я нахожу изумительное явление — совершеннейшую диаграмму любви.

И какая характерная кривая любви. Как изменялся постоянно поэтический культ женщины и культ любви от трубадуров и до нас.

...Вот женщина становится предметом поклонения.

Вот в чувственность вплетается духовная любовь и нежность.

И вот уже Рыцарь печального образа видит в каждой крестьянке свою Дульцинею...

И тут-то уже кризис. Дальше — пошлость». Тот же круг пройдет, по мысли Зощенко, поэзия Блока — «от

³⁸ Ср. название одной из главок второго раздела книги: «Трагический рыцарь».

Прекрасной Дамы, от чудесного призрака, до сомнительной Теклы, до «развенчанной тени» и реальнейшей Катьки...»

Уважительно и любовно рассмотренное творчество Блока сведено, однако, к нескольким мотивам — уныния, скуки. «И казалось мне часто, что отними у поэта его скуку, не позволь ему говорить о печали — и ничего не останется». Или: «Оттого-то так скучно поэту. Оттого-то у него вечное какое-то стесненное ощущение холода и тоски».

В элементарности этих характеристик уже содержится приговор.

Творчество Блока в целом признано отзвучавшим литературным словом.

В реферате есть, однако, гораздо более любопытная часть — о поэме «Двенадцать». Здесь отношение к поэту значительно усложняется, и становится ясным, что некоторые свои творческие задачи Зощенко перенял как бы непосредственно из рук Блока.

«Ал. Блок написал поэму «Двенадцать» о новом Петербурге, о Петербурге после октября 17 г.

И в этой г е р о и ч е с к о й поэме казалось все новым от идеи до слов.

Тогда был большой переполюх и смятение у одних, а другие немедленно предъявили претензию:

Он наш.

Тогда возник вопрос о признании пролетарской поэзии, искусства. Вопрос, который ничего не разрешил. И по сие время носятся с ним иные как с писаной торбой, иные заявляют такое:

Не признаю. Заказано в Пролеткульте».

Зощенко не соглашается с этой торопливой оценкой. Поэма Блока для него — явление особое, многое меняющее на карте литературной современности.

«Впрочем, раньше, до поэмы «Двенадцать», читая последнюю патентованную бездарь, я ужасно как сомневался и думал, что всегда найдутся этакие придворные поэты, воспевающие королевские прелести. И тогда очень думал, что поэты спешно исполняют подряд на знатного клиента.

Но Александр Блок...

Какой уж тут подряд... Тут уже новые слова, новое творчество и не оттого, что устарели совершенно слова и

мысли и идеи наши, нет, оттого, что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть — пролетарское.

И живет не шумно и часто бездарно, но живет.

Я слышу биение сердца —

...Идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

Но героический эпос с элементарнейшей основой во всем — явление ничуть не удивительное.

Я совершенно был уверен, что такое «умирание» и всякие изысканные изломы в искусстве, в частности в литературе, какие были в последние годы, вообще не способны к продолжительной жизни. Рецептов оздоровления я не знаю, но зато я очень знаю и помню, что однажды от такого умирания, от литературной анемии мы уходили и уходили —

к порнографии и пинкертоновщине.

И что нынче мы уходим к поэзии Варваров.

Я не занимаюсь предсказаниями... Я никогда не был провидцем, но предчувствую, что судьба двух литературных отступлений — одинакова, несмотря на органическое их различие и по глубокости и новизне.

Трудно переоценить поворотное значение этих характеристик в писательской судьбе Зощенко. Статья задокументировала переходную ситуацию — не только в общем взгляде на литературную современность, но, как увидим, и в отношении к слову.

Напомним запись: «Двенадцать заставили подозревать меня, что есть такая пролетарская поэзия». Поэма Блока увидена им как *зеркало* иной, новой, предполагаемой, долженствующей поэзии. Именно поэма, а не «ложнопролетарская поэзия» показала, по мысли Зощенко, «что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное» и это иное не может не быть принято во внимание. Он увидел в ней решительное изменение всего строя литературы, ее языка. Чужие, не авторские голоса, так решительно введенные в поэму, по-новому осветили вдруг возможности сказа.

Голоса эти звучат не только в диалоге — они заместили гобой голос автора:

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел.

Не введение разговорной и вульгарной речи — в тех или иных масштабах — в строй поэмы, а *замещение* ею голоса поэта — вот что, видимо, было наиболее сильным впечатлением Зощенко от поэмы («варварская лира» в «Скифах» Блока).

Язык «Двенадцати» был воспринят многими чуткими к жизни слова современниками как не только глубоко новый, но непререкаемый, императивный в этой новизне, как слово единственно возможное в этот момент. Это прекрасно выразил А. Ремизов: «Когда я прочитал «Двенадцать», меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскреб слов неожиданных у Блока... В «Двенадцати» всего несколько книжных слов!»³⁹ Вот она какая музыка, подумал я. Какая выпала Блоку удача: по-другому передать улицу я не представляю возможным. Тут Блок оказался на высоте словесного выражения»⁴⁰. Само это мнение Ремизова, несомненно, высказывалось в беседах с Зощенко 1919—1921 гг. и было важным для молодого писателя, относившегося к оценкам Ремизова с большим пиететом.

Работая над своей книгой «На переломе», Зощенко одну лишь поэму Блока помещает по эту сторону хребта, одной ей не отказывает в новизне и насущности.

³⁹ Ср. запись в дневнике К. Чуковского от 30 ноября 1919 г.: «Блок, когда ему сказали, что его египтяне в «Рамзесе» говорят слишком развязно, слишком по-русски, — сказал: «Я боюсь книжности своих писаний. Я боюсь *своей* книжности». Как странно — его вещи производят впечатление дневника, — раздавленных кишок. А он — книжность!»

⁴⁰ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 103. Ср. у О. Мандельштама: «Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде: «У ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы» (Барсучья нора. — Россия, 1922, кн. 1, с. 29. См. также «О поэзии», 1927). Ср. в статье Маяковского и Брика: «И поэзия и проза древних (так называют авторы дореволюционную литературу. — М. Ч.) были одинаково далеки от практической речи, от жаргона улиц, от точного языка науки» (*Маяковский В. В., Брик О. М.* Наша словесная работа. — Леф, 1923, № 1, с. 40).

Много позже Зощенко напишет: «У нас есть поэты, которые пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось. Они продолжают ту литературу, которая была начата до революции.

Тут кроется ошибка и большая беда, потому что прежний строй речи диктует старые формы. А в этих старых формах весьма трудно отражать современную жизнь. И от этого страдает и поэт и читатель». Для него самого именно «Двенадцать» служит самым сильным сигналом «перелома», недвусмысленно демонстрирует, что *все* «случилось»; именно с поэмы Блока начиналась для Зощенко новая литература.

Далее Зощенко и Блок никогда уже не выглядят единомышленниками; далее упоминания о поэме больше не появляются, но остается напряженное отношение к поэзии Блока, которая предстает отныне как нечто единое и в этом виде получает в литературной системе Зощенко свое определенное место — как вершина той литературы и той общественной психологии, с которой он стремится порвать. (В особой, более сложной роли предстанет поэзия Блока в «Голубой книге» и затем, в последней повести Зощенко «Перед восходом солнца».) Новые звуки, однажды услышанные Блоком, оказались для Зощенко путеводительными; в то самое время, когда для Блока, по его собственным словам, «все звуки прекратились»⁴¹, Зощенко хочет услышать их и ввести в литературу, сменив ее язык.

Нам представляется, что именно эпизод чтения реферата о Блоке в студии, ставший первым моментом *литературной гласности* работы Зощенко, зафиксировал перелом его литературного пути и в известном смысле его начало.

3

Вот как рисуют этот эпизод мемуаристы.

Е. Г. Полонская вспоминает, что, написав статью о третьем томе Блока, она предложила Зощенко прочесть ее работу и дать ей свою. Он отказался: «Читайте свой реферат, а я прочту свой»⁴².

⁴¹ Чуковский К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2 М., 1965, с. 312. Ср. еще в письме Блока: «Новых звуков давно не слышно. Все они притуплены для меня, как, вероятно, для всех нас...» (там же).

⁴² Полонская Е. Указ. соч., с. 383.

«Недели через три я огласила свою статью на очередном ваянии. Выслушав ее, Чуковский похвалил некоторые мысли, хотя кое в чем со мной не согласился. Потом Зоценко начал читать свою статью, но вдруг оборвал чтение: «Другой стиль», — заявил он⁴³. Чуковский взял у него тетрадку: «Давайте, я прочту».

Корней Иванович стал читать вслух, «с листа», «с выражением», привычно подчеркивая интонацией отдельные слова. Так он читал детям «Крокодила» или «Тараканище». Это было так смешно, что мы не могли удержаться от хохота. Не помню, что именно было написано у Зоценко, но в чтении Чуковского это было действительно смешно «по стилю»...

Корней Иванович, утирая слезы на глазах (так он смеялся), сказал: «Это невозможно! Этак вы уморите своих читателей. Пишите юмористические произведения».

Зоценко взял свою тетрадку, свернул ее трубочкой и небрежно сунул в карман, и наша совместная статья о Блоке не состоялась⁴⁴.

Работая над воспоминаниями, Е. Г. Полонская не имела перед собой текста реферата Зоценко, не знала даже, что он сохранился. Не знал об этом и К. Чуковский; письма Полонской, имеющиеся в его архиве, заставляют думать, что именно присланные ею мемуары напомнили ему об этом эпизоде (новых деталей письма не привносят). В дневнике Чуковского, замечательном прежде всего непрерывностью фиксации событий и оценок источнике по истории литературной жизни 10—60-х годов нашего века, не делались записи с 9 июля по 4 сентября 1919 г. — т. е. в наиболее интересующее нас время. В других записях не раз упоминаются студийцы, но имя Зоценко впервые появляется в 1921 г. Мы располагаем только поздними воспоминаниями Чуковского о реферате и произведенном им впечатлении: «Своевольным дерзким своим рефератом, идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям, Зоценко сразу выделился из массы своих

⁴³ Ср. сходную реакцию Зоценко, косвенно подтверждающую достоверность реплики: продолжая в октябре 1923 г. коллективное письмо серапионов больному Л. Лунцу вслед за Фединым, он пишет: «После Федина невозможно писать, Федин романы пишет. *После него мой стиль пропадает*» (цитируется по копии из архива В. А. Каверина).

⁴⁴ Полонская Е. Указ. соч., с. 383.

сотоварищей. Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока вульгарным слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова, физиономия которого стала впоследствии одной из любимейших масок писателя. Тогда эта маска была для нас литературной новинкой, и мы приветствовали ее от души»⁴⁵.

Сопоставление этого свидетельства с текстом реферата сказалось для современного исследователя столь разительным, что привело к следующему заключению: «Однако в студии Зоценко, видимо, читал иную статью о Блоке»⁴⁶.

Остается дополнить свод этих материалов словами Е. Г. Полонской, сказанными при нашей первой встрече с ней 19 июня 1964 г. (спустя около года после выхода ее мемуаров): «Слушайте, Вера Владимировна [жена Зоценко] дала мне недавно эту статью о Блоке — это ужасно: там ничего нет смешного! Но ведь я помню — мы страшно хохотали!»

Что же за реферат читался летом 1919 г.? Нет никаких доказательств существования какой-то другой статьи о Блоке, относящейся к этому времени. Напротив, и мемуарные сведения, и архивные материалы свидетельствуют в пользу того, что именно статья «Конец рыцаря печального образа» была прочитана на занятии студии: об этом говорит и беловой вид автографа, явно приготовленного для чтения, и главное — издание «Двенадцати» с пометами и записями, недвусмысленно ведущими к данному тексту статьи. Трудно предположить, чтобы на одном (теперь известном) экземпляре поэмы Зоценко делал пометы для одной (известной) статьи, а на другом (неизвестном) экземпляре — для другой (также неизвестной) статьи....

По-видимому, для объяснения странного эпизода необходимо идти другим путем — реконструировать по возможности литературно-бытовую ситуацию чтения.

Напомним прежде некоторые последующие факты. К. Чуковский вспоминает, что через две-три недели после этого чтения он «задал студентам очередную работу — написать небольшую статейку о поэзии Надсона»⁴⁷. Через

⁴⁵ Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 492.

⁴⁶ Зайдман А. Д. Указ. соч., с. 145.

⁴⁷ В архиве Чуковского в папке «Дом искусств» сохранилась одна из студийных работ о Надсоне неизвестного автора (ГБЛ, ф. 620).

несколько дней среди прочих принес свою работу и Зоценко. «Принес и подал мне с еле заметной ухмылкой.

— Только это совсем не о Надсоне.

— О ком же?

Он помолчал.

— О вас.

⟨...⟩ Придя домой, я начал читать его рукопись и вдруг захохотал как сумасшедший. Это была меткая и убийственно злая пародия на мою старую книжку «От Чехова до наших дней». С сарказмом издевался пародист над изъянами моей тогдашней литературной манеры, очень искусно утрируя их и доводя до абсурда. Пародия изображала, «что и как было бы написано мною, если бы я вздумал характеризовать в своей книге Андрея Белого, о котором на самом-то деле я никогда ничего не писал»⁴⁸. Эта пародия, по-видимому, не сохранилась, но в 1923 г. в № 36 «Литературного еженедельника» Зоценко печатает пародию на статьи Чуковского под названием «О Бор. Пильняке»⁴⁹. 2 мая 1929 г. она была перепечатана в однодневной «Литературной газете» (вышедшей в Ленинграде) со следующим предисловием автора: «Это пародия на критические статьи К. И. Чуковского.

Правда, К. И. Чуковский о Пильняке никогда не писал, но я предполагаю, как примерно должна выглядеть его статья, скажем, о Пильняке.

Эта пародия написана мною несколько лет назад. И я имел в виду старые критические статьи Корнея Ивановича, главным образом его книгу «От Чехова до наших дней»⁵⁰,

⁴⁸ Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 493. Далее есть упоминание о «небольшом реферате «Поэзия Надсона», принесенном Зоценко «через день или два (2 сентября 1919 г.— дата в рукописи)» (с. 494), но местонахождение этой рукописи нам неизвестно.

⁴⁹ См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 237—239. Литературная и личная оценка Пильняка запечатлена в дневниковой записи Зоценко: «Май 21 г. Бор. Пильняк. Познакомился с ним у Замятина. Любопытен. Умен и хорошо талантлив. Однако не верю, что будет крупной величиной. Читал повесть «Иван да Марья». Хорошая повесть, Растрепанная, пожалуй, деланная. Скучная. Пильняку 27 лет — рыжий, выше сред[него роста] ⟨...⟩. Ал. Макс. с ним носится» (Архив М. Зоценко).

⁵⁰ В библиотеке Зоценко сохранилось одно из изданий книги с владельческой надписью — автографом. Кроме названных ранее, в библиотеке Зоценко имелись следующие книги Чуковского: Заговорили молчавшие. Англичане и война. Пг., 1916; Памятни-

Далее текст пародии опубликован с небольшими — несомненно авторскими — изменениями. В альбоме А. Крученых наклеена газетная вырезка с этим текстом. Рядом с ней — приписки Зощенко: «Эта пародия написана в 1923 г. и несколько исправлена в 1929 г. Пародировал отчасти статью Чуковского о Крученых! Эта статья напечатана в сборнике статей Чуковского «Футуристы»⁵¹ (Пг., 1922). Но пародия направлена, конечно, не на одну эту статью — можно привести множество параллелей из статьи об Игоре Северяnine («Как много у поэта экипажей, кабиолеты, фаэтоны, ландо. И, какие великолепные, пышные! Уж не герцог ли он Арлекинский?» — ср. в пародии: «...уж не ослеп ли я? Уж не поступил ли в студию Дункан?»). О Василии Каменском: «Он подлинный, несомненный поэт, но тем страшнее он, как знамение эпохи. Постараемся понять и полюбить его песни...» (ср. у Зощенко: «...теперь попробуем полюбить Пильняка...»). Пародируются не только излюбленные риторические фигуры Чуковского, но сам способ его критического мышления, хорошо знакомый читателям тех лет.

Но пародия выглядит иначе в сопоставлении со сравнительно недавними собственными статьями (главами пред-

ки мировой культуры, т. I. Под ред. К. И. Чуковского. Пг., 1918, с владельческой надписью: «М. Зощенко. 17 г.»; в библиотеке имелись, видимо, и другие выпуски «Памятников»; Чуковский К. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926; Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. 2-е изд., доп. Пг., 1920, с владельческой надписью: «Мих. Зощенко, 20 г.» По-видимому, Зощенко имел все ранние сборники статей Чуковского. К книгам своего первого литературного наставника, вызывавшим и притягивавшим и отталкивающим, Зощенко обращался, как увидим далее, и позже.

⁵¹ ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 1, ед. хр. 1. Этот вариант пародии сохранился в архиве К. Чуковского — машинопись с авторской подписью: «Мих. Зощенко. Март 29 г. (написано в 1924)» (ГБЛ, ф. 620). К ней приложен листок с черновым наброском к воспоминаниям Чуковского: «Боюсь, что некоторым читателям эта пародия покажется не очень смешной — тем из них, кому незнакома та книжка, которую пародирует Зощенко. (Но я, автор этой книги, не мог не смеяться). Но стоит хотя бы бегло перелистать эту книжку, чтобы увидеть, что пародия бьет не только по внешним легко уловимым чертам ее стиля, но по самой ее внутренней сущности. Очень жаль, что...» (далее текст обрывается). В печатном варианте о пародии сказано только: «...в 1924 году он написал другую пародию на меня («Чуковский о Пильняке» — тоже уморительно смешную). Одна из рукописей у меня сохранилась». — Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 494).

полагавшейся книги) М. Зощенко о Блоке и других. В них — очевидное влияние Чуковского, отмеченное также и В. В. Зощенко⁵². Вот отрывок из реферата о Блоке: «Я мысленно в памяти ищу такую любовь. Нет. Ее не было еще ни у кого. Вот Данте, рыцари, трубадуры — первые певцы любви — нет, ни у кого нет!» (Архив М. Зощенко). Здесь переняты, кажется, даже особенности устной интонации Чуковского-лектора.

А. Зайдман замечает: «В студийных набросках Зощенко о Маяковском есть прямые переклички с мыслями учителя» — и приводит убедительные параллели (где напрашивается указание и на перекличку со *слогом* Чуковского)⁵³, но статью о Блоке она считает более самостоятельной. Между тем статья несет печать того же влияния не менее отчетливо, чем все другие критические этюды Зощенко.

Мало этого, в ней переняты те самые ходы критического рассуждения, которые всего через три года (а может быть, и того ранее) послужат объектом пародии. Сравним, например, в статье Зощенко: «И казалось мне часто, что отними у поэта его скуку, не позволяй говорить ему о печали — и ничего не останется» (Архив М. М. Зощенко) — и в его пародии на Чуковского: «Попробуйте отнять это чувство — от писателя ничего не останется»; «Кажется, отними у него босых — и ничего больше не останется»⁵⁴. Наконец, уже *в пометах* на книге, т. е. при первом приближении к словесной обработке замысла статьи, заключен пародирующий элемент, выявляющийся при сопоставлении с пародией на Чуковского («Сенсация! Сенсация!» — см. ранее в описании помет — и «Необыкновенно! Непостижимо!»⁵⁵), и это представляется особенно существенным и не оставляет возможностей, скажем, для толкования пародии на

⁵² Зощенко В. Указ. соч., с. 259.

⁵³ Зайдман А. Д. Указ. соч., с. 145 Можно указать еще более — текстуально — близкие примеры из набросков ко второй статье (варианту?) Зощенко о Маяковском: «Это трагический поэт крушений и катастроф»; «Ощущение катастрофы — тема войны <...> ему ближе всего» (Архив М. Зощенко).

Ср. у Чуковского: «Он поэт катастроф и конвульсий»; «Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак не возможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф?» (Дом искусств, 1921, № 1, с. 32).

⁵⁴ Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 238.

⁵⁵ Там же.

Чуковского в плане только позднейшей автоиронии Зоценко.

Считая более или менее доказанным, что Зоценко пишет статьи 1919 г. под влиянием критических работ К. Чуковского⁵⁶, и располагая тем безусловным фактом, что в 1923 г. Зоценко печатает пародию на Чуковского, выдвинем некоторые промежуточные предположения относительно странной истории с рефератом о Блоке.

Мы полагаем, что, работая над вполне позитивными, совсем не пародийными статьями о текущей литературе, в их числе и над рефератом о Блоке, Зоценко закреплял в этих текстах (с самых первых набросков) некоторое расстояние между собой и тем словом, которым пользовался, — словом ли Чуковского как характернейшего критика, *своим* ли собственным, но ориентированным на *другое*. Можно было бы сказать, что в статье присутствует элемент стилизации *любого автора*, который взялся бы писать сейчас критическую статью по известным на сегодня канонам этого писания.

Отсутствие этой стилизаторской (для него в данный момент, видимо, императивной) дистанции в реферате Е. Полонской и было, можно думать, воспринято Зоценко как «не тот стиль», помешавший ему продолжить чтение своего реферата. Реплика, донесенная до нас памятью мемуаристики, стала, кроме прочего, одним из самых ранних свидетельств остроты ощущения писателем языковых задач.

В чтении же Чуковского для слушателей-студийцев, перед которыми он много раз читал собственные статьи, обнаружилась и раздвинулась эта дистанция. Она оказалась дистанцией между его (всем памятным) словом — и слегка смещенным отражением его в слове никому не известного до этого автора. Ситуация чтения вслух перераспределила

⁵⁶ Отметим еще, что делая (весьма выборочно, как мы видели) пометы на книге Л. Гуревич в связи с замыслом «На переломе», Зоценко отмечает и характеристику Чуковского: «Но с мнением К. Чуковского естественно считаться как с мнением человека одаренного, впечатлительного, в котором, правда, чувствуется как бы отсутствие определенного духовного ядра, но который умеет ценить и любить настоящую литературу» (с. 133). В набросках к главе «Литературные фармацевты» Зоценко недоумевает, что «десятки страниц прекрасных изысканий о Некрасове» Чуковского заняты «формальными подсчетами» (Зоценко В. Указ. соч., с. 263).

отчасти элементы словесной системы реферата: персонафицировалось и зазвучало «с выражением» (Е. Полонская), отделилось от автора слово, встроенное в авторскую речь без пародийного намерения, — и стало «смешно по стилю». Это-то отделение впоследствии укрупнилось и переосмыслилось в памяти мемуариста (конечно, не без влияния последующего «слога Вовки Чучелова», преемственность которого по отношению к первым опытам слова «с дистанцией» была тонко почувствована Чуковским). Реферат, читанный им сорок пять лет назад, показался «идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям» (К. Чуковский), тогда как сохранившийся текст позволяет видеть в нем скорее старательное следование «установкам и требованиям», добросовестное усвоение формы и языка статей самого Чуковского (чего, судя по воспоминаниям, в момент чтения никто не заметил).

Стоит напомнить, что в описываемый момент, когда ощущение слома было в самом воздухе эпохи и вышли на суд разнообразные ценности, оживился интерес к пародии — у теоретиков литературы и, конечно, у тех, кто учился литературному ремеслу, слушая их лекции: в 1919 г. Тынянов читал курс по истории и теории пародии в Доме литераторов, в 1920 г. — на занятиях литературной студии (причем в течение года-двух его понимание пародии существенно эволюционировало⁵⁷). В другое время аудитория, быть может, не ощутила бы так живо стилизующего оттенка в этом тексте. К тому же сам Чуковский высоко ценил обучающую роль пародии в работе начинающих литераторов и поощрял студийцев в этом направлении (что видно и из его воспоминаний). Эту роль пародии он горячо защищал и позже, в неопубликованном письме к Горькому от 2 августа 1930 г., не без участия идей Тынянова, нашедших наиболее законченное выражение в статье «О пародии» 1929 г. (тогда не опубликованной). Тынянов подчеркивает среди прочего «учебную, экспериментальную» роль подражания и пародии и утверждает, что пародическая работа Некрасова «близка к усвоению им же старых форм путем подражания в первом его сборнике, является как бы второй степенью изучения — экспериментом. Это вовсе не исключает пародийного значения этих произведений, их

⁵⁷ См. об этом: Тынянов Ю. Н. Поэтика, История литературы, Кино. М., 1977, с. 484, 536—540.

направленности не только на старые явления, но частично и против»⁵⁸.

В ретроспективном свете описанного нами эпизода весь «рукописный» период в творчестве Зощенко (1915—1919) предстает как время фронтального освоения языка современной словесности — от философских эссе до критических статей, освоения добросовестно-подражательного, затем экспериментально-имитирующего и, наконец, пародирующего (и автопародийного). Больше того, эпизод 1919 г. позволяет предполагать, что уже ранние опыты несли отпечаток стилизации — были вариациями на темы существовавшего беллетристического слова, осознанного как пере-звучивающая литература, но не замененного в литературном сознании начинающего другим. И весной 1917 г. Зощенко пишет рассказы так, как приличествует в это время писать рассказы (ср. запись на книге В. Попова: «Была война — писали рассказы военные»), тщательно воспроизводя черты беллетристической «нормы»⁵⁹. Представляется важным это — расшифровываемое главным образом посредством того же эпизода — отсутствие полной слиянности автора с собственным повествованием (при видимой растворенности в окружающем фоне). В то же время повествование это не противопоставлено сколько-нибудь определенному авторскому представлению о должном. Этого представления в текстах 1915—1918 гг. еще нет; оно зарождается, видимо, в период работы над книгой «На переломе» (1919—1920), имевшей целью расквитаться с беллетристическим фоном, уже освоенным в собственных опытах. Именно в эти годы выяснилось, что писать без дистанции между принятым словом и автором Зощенко уже не может, но сама дистанция еще зыбка и подвижна (что при чтении реферата и дало эффект неожиданного, быть может, для самого автора ее *раздвижения*). Дистанция эта отвердевает, как увидим дальше, лишь в 1920—1922 гг., когда происходит почти мгновенная кристаллизация — вместо неуклонного «улучшения качества». Момент,

⁵⁸ Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 293.

⁵⁹ В биографическом плане это можно сопоставить с нормой устной речи и бытового поведения, которой он следовал в том же году. «Катались на лодках, — рассказывал нам А. В. Елкин в 1964 г. — «Не поедом туда — у меня сэрдец», — он произносил это по-тогдашнему, по-офицерски, томно прикладывая руку к груди».

с которого Зоценко повел отсчет своего писательства, не делает, разумеется, предшествующие ему усилия «ошибкой». Если всего лишь через год перед нами — зрелый и при этом совсем иной писатель, если налицо поразительная резкость слома — значит, в предшествующей, «рукописной» стадии было заключено нечто необходимое для последующего — то, что мы уже не можем уловить.

«Черновики никогда не уничтожаются... Сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения. Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону»⁶⁰. И вариант, и целый этап, от которого автор «отказался», — лишь «ветер, дующий в несколько иную сторону», но все это было учтено в последующей работе, участвовало в движении к цели. Чтобы это боковое направление ветра учесть, его надо было зафиксировать.

Мы уже не сумеем восстановить детали так, чтобы понять вполне, почему же стало «смешным» написанное «серьезно», — мы можем главным образом констатировать. В этом смехе нельзя не видеть, во всяком случае, начало того смеха, который сопровождал Зоценко всю жизнь и вызывал нередко его недоумение (лишь отчасти оправданное). В 1930 г. он напишет о своих рассказах: «Они не юмористические. Под юмористическими мы понимаем рассказы, написанные для того, чтобы посмеить. Но я писал не для того, чтобы посмеить; это складывалось помимо меня — это особенность моей работы»⁶¹. Дальнейшее наше изложение будет подчинено тому взгляду, который выразился в подчеркнутых нами словах писателя; в соответствии с задачами данной работы будут оставлены в стороне такие традиционные темы, как «юмор Зоценко», «смех Зоценко» и т. п.

Представляя себе письменную речь того времени в ее объективных характеристиках, мы можем, однако, лишь догадываться о том ощущении ее кризиса, которое — в разной степени — уже овладевало всеми, но было почувствовано Зоценко острее и раньше других и целиком определило его литературную судьбу.

⁶⁰ *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967, с. 28.

⁶¹ *Зоценко М.* Как я работаю. — Литературная учеба, 1930, № 3, с. 110 (неисправный печатный текст фрагмента исправлен по авторизованной машинописи. ЦГАЛИ, ф. 604, оп. 2, ед. хр. 1).



МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

ПЕРВАЯ КНИГА

...Я не собираюсь писать для читателей, которых нет.

Мих. Зощенко

1

1919 годом кончается «рукописный» период, охвативший примерно пять лет (1915—1919). Это пятилетие Зощенко никогда не включал в свою писательскую биографию, а написанное до 1920 г., как уже говорилось, — никогда не печатал. Существенна авторская характеристика этого периода в одной из автобиографий: «Я начал писать рассказы, когда мне было девять лет. До 25 лет (т. е. до 1920 г.— *М. Ч.*) я писал изредка. Иной раз не писал годами. Но стремление к литературной работе было почти всегда. Стало быть, я имел за плечами пятнадцатилетний опыт, когда после революции начал работать как профессионал»¹. Эта граница между допрофессиональным опытом и моментом писательского самоотожествления постоянно и резко подчеркивается. «Я начал писать после революции», — пояснял он, видимо отвечая на вопрос одной из литературных анкет (Архив М. Зощенко). Позже, в комментарии к «Возвращенной молодости»: еще в гимназии «хотел быть писателем и писал для себя рассказы и повести», однако «первыми своими рассказами» называет написанные в 1920 г. И в одной из последних автобиографий указывал по-прежнему: «В 1920 году ... занялся литературой»².

Канва жизни и творчества писателя, не восстановленная еще и для последующих, достаточно хорошо документированных лет, с особенным трудом будет воссоздаться по материалам данного периода³. В 1920—1921 гг.

¹ ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 2, ед. хр. 3.

² *Зощенко М.* Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Л., 1968, с. 48. Ср. в автобиографии 1924 г.: «В 1921 г. занялся литературой» (Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. Под ред. Вл. Лидина. 2-е изд., доп. и испр. М., 1928, с. 138).

³ Начало выполнения этой важной задачи положено публикацией

Зоценко интенсивно пишет, читает рассказы публично, но ничего не печатает. 1920 г. помечен в первой публикации рассказ «Рыбья самка»⁴; сохранились авторские рукописи рассказов «Любовь», датированного февралем 1921 г., «Лялька Пятьдесят», датированного апрелем 1921 г. До мая 1921 г. написаны также рассказы «Война» и «Старуха Врангель»⁵, в том же году — «Черная магия», «Гришка Жиган».

«Первые мои рассказы были написаны под влиянием старых традиций, может быть, Чехова, возможно, Гоголя. Это дело критики», — писал Зоценко в 1930 г.⁶ и позже — еще определеннее: «Мои первые работы я сделал подражая Чехову и Гоголю»⁷. Ориентация на Чехова ощущимей в некоторых более поздних рассказах — 1922—1925 гг.⁸, в ранних она равновелика, по-видимому, той зависимости от короткого чеховского рассказа, которую испытали все, обращавшиеся к этому жанру в чеховское и послечеховское время. Гораздо очевидней традиция сложных сказовых форм, восходящая к Гоголю и раннему Достоевскому.

Оба эти имени возникают в связи с первыми литературными выступлениями Зоценко — еще на «устной» их стадии. Первое же упоминание о Зоценко в дневнике К. Чуковского — 24 мая 1921 г. — связывает молодого писателя с этими именами: накануне «вечером в Доме ис-

нескольких рукописных документов 1919—1920 гг., осуществленной Ю. Томашевским (Вопросы литературы, 1973, № 10, с. 283—290).

⁴ В своих воспоминаниях о Зоценко К. Чуковский и М. Слонимский относят чтение этого рассказа к началу 1921 г.; в неопубликованном альбоме С. М. Алянского рукою Зоценко вписан кусок из рассказа — 30 мая 1921 г. (хранится у Н. С. Алянской).

⁵ См. письмо М. Горького М. Слонимскому от 5 мая 1921 г. (Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 375—376). Сохранились дневниковые записи М. Зоценко, зафиксировавшие одобрителльные отзывы Горького о рассказах «Старуха Врангель» и «Рыбья самка» — в мае и августе 1921 г. (Архив М. Зоценко; см. также: Зоценко В. Указ. соч., с. 265).

⁶ Зоценко М. Как я работаю, с. 111.

⁷ Зоценко М. О юморе в литературе. — Звезда, 1944, № 7-8, с. 109.

⁸ «В поисках жанра Зоценко обращается к новелле чеховского типа, пытаясь применить ее к современному материалу (...) Рассказчик в рассказе — сам писатель, ведущий рассказ на правильном литературном интеллигентском языке» (Журбина Е. Михаил Зоценко. — В кн.: Зоценко Михаил. Собр. соч., т. 1, Л., 1930, с. 4).

кусств был вечер „Сегодня“ с участием Ремизова, Замятина и молодых: Никитина, Лунца и Зоценко. Замятин в деревне — не приехал. Зоценко — темный, больной, слабый, вышел на кафедру (т. е. сел за столик) и своим еле слышным голосом прочитал „Старуху Врангель“ — с гоголевскими интонациями, в духе раннего Достоевского⁹. Современности не было никакой — но очень приятно. Отношение к слову — фонетическое. Для актеров такие рассказы — благодать. „Не для цели торговли, а для цели матери“ — очень понравилось Ремизову, к[ото]рый даже толкнул меня в бок». Ремизов и высказал наиболее определенно свой взгляд на традицию Зоценко — через несколько месяцев, 5 августа 1921 г. — об этом письменно сообщил нам 26 мая 1967 г. С. М. Алянский, которому Ремизов сказал: «Берегите Зоценко. Это наш, современный Гоголь». В том же году ремизовское понимание традиции Зоценко нашло и письменное закрепление — в записях, датированных 7 ноября и 1 декабря 1921 г.: «Гоголь — современнейший писатель, Гоголь! — к нему обращена душа новой возникающей русской литературы и по слову и по глазу»¹⁰, «М. Зоценко — из самых „Мертвых душ“ от Коробочки и „Скверного анекдота“: „Старуха Врангель“ — петербургские и уездные рассказы его — подковыр Гоголя и выковыр Достоевского»¹¹.

Связь с Гоголем, дружно замеченная вскоре — после первых публикаций — и современной критикой¹², особенно наглядна в рассказах 1921—1922 гг.: «Старуха Врангель», «Коза», «Любовь», «Мадонна». Последний написан

⁹ Возможно, о том же самом рассказе идет речь в воспоминаниях К. Чуковского: «Как-то в Студии я сделал доклад о натуральной гоголевской школе и привел типичные образцы повестей, создававшихся ею под эгидой Белинского, уже через несколько дней Зоценко принес в Студию пародийный рассказ, так искусно стилизованный им в духе повестей этой школы, словно рассказ был написан в 1844 году для одного из альманахов Некрасова» (Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 495).

¹⁰ Ремизов А. АХРУ повесть петербургская. Берлин — Москва, 1922, с. 22.

¹¹ Там же, с. 34.

¹² Приведем один из откликов этого рода: «В рассказе Зоценко „Коза“ перед нами трагикомическая фигура гоголевского Аккакья Аккакьевича, перенесенная в обстановку продовольственной разрухи революционного времени <...> Повесть „Коза“ представляет собою разработку злободневного бытового анекдота в стиле гоголевского юмора» (Переверзев В. На фронтах текущей

в форме дневника и фабульно и стилистически связан с «Записками сумасшедшего» и «Невским проспектом».

10 августа 1923 г. В. В. Зощенко делает важную запись в своем дневнике (на которую мы еще не раз будем ссылаться), воспроизводя разговор с М. Зощенко, происходивший накануне: «Как он часто это любил делать, проводил параллель между собой и Гоголем, которым он очень интересуется и с которым находит очень много общего. Как Гоголь, так и он совершенно погружены в свое творчество. Муки Гоголя в поисках сюжета и формы ему совершенно понятны. Сюжеты Гоголя — его сюжеты. Наконец, они оба юмористы. Даже происхождение одно — хохлацкое: „Может быть, одна кровь сказывается“. Даже в некоторых жизненных мелочах он находит сходство со своей литературной судьбой. Гоголя часть критиков не признавала, считала „жалким подражателем Марлинского“, а часть при жизни произвела в гении. И с ним тоже — одни считают анекдотистом, подражателем Лескова, другие, наоборот, „говорят такое, что неловко становится“ (его собственное выражение)» (личный архив В. В. Зощенко).

«Параллель между собой и Гоголем», как видим, ощущавшаяся во многих планах, оставалась живой и значащей и впоследствии. К. Чуковский описывал в своем дневнике одну из встреч с Зощенко: стремясь развеять его удрученность, «я стал говорить ему, что он самый счастливый в СССР человек, что его любят и знают миллионы людей, что талант его дошел до необыкновенной зрелости, что не дальше чем сегодня, я читал вслух его „Сирень“ — и мы хохотали до слез... Это его приободрило, он пошел провожать меня в ГИЗ и особенно обрадовался, когда я случайно по другому поводу сказал ему, что Гоголя тоже ругали,

беллетристики.— Печать и революция, 1923, № 4, с. 128—129). Из более поздних напомним специальную работу П. Бицилли «Зощенко и Гоголь», анализирующую главным образом рассказ «Мудрость»; приводя пример «перечня» у Гоголя, Бицилли пишет: «Ведь он вылитый Зощенко! Но эти отрывки — из Гоголя (...) Изучение подражателей плодотворно в том отношении, что позволяет видеть „манеру“ мастера, служащего образцом. Но когда мы имеем дело не с подражателем, а учеником, творчески наследующим образцу, то сравнение его творчества с творчеством мастера сулит еще большее: этот метод помогает обнаружить не только „манеру“ образца, но и то, что лежит за нею. Ученик является тогда комментатором учителя» (Числа, 1932, кн. 6, с. 214—215).

именуя его вещи „малороссийскими жартами“» (запись от 22 апреля 1930 г.). Сопоставление с Гоголем — и литературное и биографическое — было обычным для позднейших критиков и мемуаристов. «Я думаю, что когда Зощенко в своей „Голубой книге“ расширяет горизонт до охвата мира, то ему не хватает второй гоголевской стихии, гоголевской тройки, гоголевского высокого разговора <...> Зощенко — реалист, ему нужен гоголевский широкий голос», — писал В. Шкловский¹³. Развернутую параллель между писательской и жизненной судьбой Гоголя и Зощенко проводит Федин в 1943 г. и дважды поясняет, что сравнение с Гоголем — «единственное сравнение, которое никогда не могло бы обидеть столь обидчивого Зощенко»¹⁴. К. Чуковский в 1957 г. цитирует в своем дневнике письмо, описывающее впечатление автора от недавней встречи с Зощенко: «Кажется, он похож на Гоголя перед смертью. А при этом умен, тонок, великолепен <...> Болен: целый месяц ничего не ел, не мог есть. Теперь учится есть» (запись от 2 августа 1957 г.). А через несколько лет явно не без связи с Гоголем так вспоминает о Зощенко середины 30-х годов: «Он жаждал поучать и проповедовать, он хотел возвестить удрученным и страждущим великую спасительную истину, указать им путь к обновлению и счастью» — и далее¹⁵. Сам же Зощенко в это самое время, 12 марта 1936 г., записал в дневнике: «Как мерзко и противно читать письма Гоголя! Сколько пошлости, ханжества и, пожалуй, даже тупой ограниченности. Это уже болезнь» (последняя фраза зачеркнута; Архив М. Зощенко). К этим письмам он обращался, однако, неоднократно — и, быть может, впечатление от них менялось. 26 ноября 1927 г. Чуковский воспроизводит разговор с Зощенко: «Он сказал понуро: „А у меня такая тоска, что я уже третью неделю не прикасаюсь к перу. Лежу в постели и читаю письма Гоголя — и никого из людей видеть не могу! <...> Он задал мне вопрос: „должен ли писатель быть добрым?“ И мы стали разбирать: Толстой и Достоевский были злы, Чехов натаскивал себя

¹³ Шкловский В. Дневник. М., 1939, с. 154—155. См. также: Бочаров С. «Вещество существования». Выражение в прозе. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. II. М., 1971, с. 343.

¹⁴ Федин К. Писатель, искусство, время. 2-е изд., доп. М., 1961, с. 241.

¹⁵ Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 544.

на доброту, Гоголь — бессердечнейший эгоцентрист, один добрый человек — Короленко, но зато он и прогадал как поэт. „Нет, художнику доброта не годится. Художник должен быть равнодушен во всем!“ — рассуждал Зощенко, и видно, что этот вопрос его страшно интересует».

Если связь с Гоголем «авторизована» (выражение В. В. Виноградова) и неоднократно выходит в сферу биографии, то воздействие Достоевского остается чертой необъявленной и только литературной (как и последующий объявленный — и предложенный всей современной литературе — разрыв с традицией Достоевского; об этом далее, в четвертой главе). Между тем зависимость раннего Зощенко от Гоголя в большой мере опосредована прозой Достоевского 40-х годов — недаром обе эти традиции оказываются, как мы видели, «сдвоены» в восприятии первых же наблюдателей дебюта Зощенко — литераторов старшего поколения. На внутренней соотносительности с ранним Достоевским будут построены позже и «Сентиментальные повести». Наиболее очевидна при этом связь с «Двойником», самой «гоголевской» из повестей Достоевского. Характерные стилевые формы (подробно описанные исследователем «Двойника»¹⁶) заметно окрашивают повествование всех рассказов Зощенко 1920—1922 гг.; в рассказе «Любовь» воспроизведена частично фабульная ситуация «Двойника» и внутренние монологи героя построены целиком «по Достоевскому»: «Этакая ведь скверная штука, — думал длинноусый. — С чего бы мне идти. Зря иду. Ей-богу, зря. Я вот на них взгляну одним глазком и уйду. Не из романтизма взгляну, не глазом, так сказать, любви... хе-хе, а издали, из великого любопытства... Гм. Я даже радуюсь. Мне, милостивые государи мои, на многое совершенно наплевать, мне, милостивые государи, смешны даже в некотором роде высокие чувства любви. Подумаете — врет? Вот, скажем, и Наталья подумает про меня — погиб из-за великой любви. Даже вот убиться хотел... Вздор. Совершенный вздор. То есть, может быть, и убился, если б, скажем, поверила».

Перекрещивающееся влияние Гоголя и Достоевского заметно и в немногих уцелевших в архиве писателя страни-

¹⁶ См.: Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля. (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). — Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

цах повести «Красные и Белые», которую Зощенко писал и, по-видимому, закончил в июне-июле 1921 г., но публиковать не стал¹⁷: «Так вот, таким-то людям и не по душе Иван Власьич. А что до других, так это даже удивительно. Уж не намекают ли они на то, что Иван Власьич сместил старшего переплетчика Забежкина и на его место Ильюшу Топоркова поставил?

Уж не это ли всему причиной?

Но неужели могли подумать, что Забежкин смещен был за богохульство?

Забежкин, этот точно, великий был задира и богохул. Но пристало ли председателю Совета смещать за это с должности? Напротив».

На листке с началом повести «Серый туман», писавшейся в 1920—1921 гг. и оставшейся незаконченной, рукою автора машинально записано имя героя Достоевского:

«Степан Трофимович

Верховенский,

Верховенский» (Архив М. Зощенко).

В архиве писателя сохранилось несколько вариантов начала повести. Так выглядит один из них:

«Приезжали с войны молодые люди

Они всюду успевали бывать

Звенели ремешками, шпорами

Особенно с шумом заходили

в магазин и говорили

А ну-ка, брат Вознесенский, сделай-ка

мне вот такие сапоги, да

поскорей».

И в стороне — еще раз: «Приезжали с войны молодые люди». Этот набросок заставляет вспомнить, хотя и с осторожностью, начало гоголевской «Коляски»: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно». И дальше: «Но как начал стоять в уездном городе Б. кавалерийский полк, все переменялось <...> Низенькие домишки часто видели проходящего мимо ловкого статного офицера с султаном на голове, шедшего к товарищу поговорить о производстве, об отличнейшем табаке» и т. д.

Ближе к гоголевской повести другой, последующий вариант:

¹⁷ См. об этом: *Зощенко В.* Указ. соч., с. 265—266.

«1. В городе.

Совершенно изменился город... Бегут все, торопятся, будто у всех важные и государственные дела».

«Эй, ты, куда бежишь [?] — негромко через окно кричал Вознесенский какому-нибудь затрепанному чиновнику.

А тот, действительно, всем своим видом показывал: ужасно у меня есть важное дело. И быстро скрывался, особенно, по-деловому помахивая рукой.

Все торопились, всем было некогда, никто не останавливался у окон, никто не рассматривал белую прекрасную вывеску — И. П. Вознесенский, а если и заходил в магазин, то говорил:

— А ну-ка, брат Вознесенский, сделай мне вот такие сапоги, да поскорей»¹⁸. В «Сером тумане» скрестились, впрочем, самые разные влияния, в ней есть, возможно, и подражание прозе Горького 900-х годов: «И вот пришло время особенно тяжелое и непонятное. Ненастоящая и странная началась жизнь. На улице никто не смеялся и не пел, ходили люди, хоть и торопливо, но не радостно, а как-то по-звериному — с оглядкой да с гримасами. К ночи все прятались по своим домам и улицы были пустые и страшные.

Город был похож на осажденную крепость, где доедали последние запасы хлеба и уже страшило безумие неизбежного голода, вздутые животы, солома и молчаливый, таинственный, близкий враг. Скорей бы гремели орудия, скорей бы увидеть кровь, но нельзя же так долго слушать проклятую тишину!.. Так длился год.

Страшные болезни поразили людей, черные бесшумные кареты увозили куда-то умирающих, прохожие провожали их тупым и мутным взглядом и бормотали невнятное» (Архив М. Зощенко).

Под знаком прямой зависимости от традиции проходят у Зощенко 1920 и отчасти 1921 г. Много раз потом он говорил о своей работе этих лет как об «ошибке». «Первые мои

¹⁸ Отметим вместе с тем стиливые параллели из литературы современной, например в рассказе Мих. Козырева «Повесть о том, как с Андреем Петровичем ничего не случилось» (Возрождение, т. 2. М., 1923, с. 162). По-видимому, здесь можно говорить не столько о воздействии одного современника на другого, сколько об общем источнике — прозе Гоголя, о распространенности влияния ее в эти годы.

шаги после революции были ошибочны. Я начал писать большие рассказы в старой форме и старым полустертым языком, на котором, правда, и посейчас иной раз дописывается большая литература. Только через год, пожалуй, я понял ошибку и стал перестраиваться по всему фронту»¹⁹.

«Перестройка» эта началась «Рассказами Назара Ильича господина Синебрюхова». Это была первая отдельная книга рассказов М. Зощенко, вышедшая в начале 1922 г. почти одновременно в нескольких издательствах. История ее печатания и выхода в свет в издательстве «Эрато» рассказана в воспоминаниях Е. Полонской²⁰.

1 декабря 1921 г. «Летопись Дома литераторов» (№ 3) сообщала: «Издательство „Картонный домик“ выпускает книгу молодого беллетриста М. Зощенко „Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова“». Книга выпущена была также издательством „Эпоха“ (Петроград — Берлин). Вместе с рассказами, впервые опубликованными в течение первых месяцев 1922 г., — „Лялька Пятьдесят“, „Любовь“, „Последний барин“, „Черная магия“, „Чертовщина“, „Искушение“²¹, а также с выходом в апреле 1922 г. сборника „Серапионовы братья“²², куда включен был один из „Рассказов Синебрюхова“, она знакомила с работой, проделанной Зощенко в течение 1920—1921 гг. Известная до сего времени лишь достаточно узкой литературной среде по многократным авторским чтениям²³, теперь эта работа становилась заметным фактором литературного процесса начала 1920-х годов. Скорая и бурная слава засвидетель-

¹⁹ Автобиография 1932 (?) г. ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 2, ед. хр. 3.

²⁰ Полонская Е. Указ. соч., с. 384—385.

²¹ Укажем публикацию лишь этого рассказа, по-видимому нигде не зафиксированную: Культура и жизнь. Еженедельник по вопросам просвещения, науки, искусства и литературы. М., 1922, № 1, с. 21—22. Он представляет собой позднейшую редакцию рассказа «Двугривенный», написанного в 1914 г. (опубликовано В. Зощенко.— Зощенко В. Указ. соч., с. 247), и демонстрирует перемену стилистического регистра при сохранении фабулы, давая едва ли не единственный в своем роде наглядный материал для сравнения «рукописного» и «печатного» периодов.

²² Обоснование даты выхода сборника см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 447.

²³ К известным печатным свидетельствам добавим запись в дневнике Зощенко за июль 1921 г.: «„Передайте князю“ (первоначальный вариант заглавия «Великосветской истории» — одного из «Рассказов Синебрюхова». — М. Ч.) читал у Замятина. Понравилось всем» (Архив М. Зощенко).

ствована современниками. «Этот человек был первым из всей молодой литературы, который, по виду без малейшего усилия, как в сказке, получил признание и в литературной среде и в совершенно необозримой читательской массе,— писал К. Федин в 1943 г.— Он действительно проснулся в одно прекрасное утро знаменитым, с первых своих шагов почувствовав все неудобства популярности»²⁴.

Направление «перестройки» было связано со сказом — одной из актуальных литературных форм начала 20-х годов.

2

Если принять определения сказа, данные Б. Эйхенбаумом и В. Виноградовым²⁵ (достаточные для рассмотрения раннего этапа творчества Зощенко), то можно говорить вслед за критикой тех лет о двух главнейших разновидностях сказа и о быстром переходе Зощенко от одной из них к другой.

«Разбогател Гришка Ловцов. Пять лет в Питере не был — мотался бог весть где, на шестой приехал — с вокзала за ним две тележки добра везли («Любовь»)»²⁶. Это хорошо знакомая русской прозе повествовательная форма — тот самый «рассказ рассказчика», который заставляет вспомнить притчи Л. Толстого или его «Кавказского пленника». «„Служил на Кавказе офицером один барин. Звали его Жилин». Это те же самые интонации «живой, устной речи» (Б. Эйхенбаум), тот же самый безличный рассказчик, которого мы слышим, но не видим, который никак не проявляет своей определенности, кроме в самом общем смысле сниженной речи, с элементами просторечия.

Здесь налицо, в сущности, лишь самая общая установка на рассказывание, которая позволяет автору строить

²⁴ Федин К. Указ. соч., с. 172.

²⁵ Ценные соображения по поводу того, что эти определения и понимание сказа М. М. Бахтиным «не противоречат друг другу», а также полезные классификации даны в статье: *Кожевникова Н. В. О типах повествования в советской прозе.* — В кн.: *Вопросы языка современной русской литературы.* М., 1971.

²⁶ В этой главе все цитаты из произведений М. Зощенко — по первопубликациям, а также: *Зощенко М. Над кем смеетесь?* М.— Л., 1928.

«живое» повествование, иногда столь же далёкое от устной речи, как и от письменной традиции, и лишь помогающее достигнуть желаемой трансформации узаконенных форм повествования, ведущегося «от автора». Такого типа повествование встречается у многих современников Зощенко, например у А. Неверова в повести «Ташкент — город хлебный» (1923), у Мих. Козакова (рассказ «Немой Павел»), у Л. Леонова (ранние сборники), у М. Волкова (сборники «Летропикация», 1921; «Морока», 1922). Яркий образец такого сказа — «Иисусов грех» И. Бабеля (1922 г., напечатано в 1924 г.). Эта разновидность сказа предполагает известное мастерство рассказчика; можно утверждать, что, сохраняя устную установку в общем виде, повествование стремится к освобождению от характерных признаков устной речи с ее многочисленными помехами основной фабульной нити. Эта разновидность сказа была в свое время бегло отмечена Эйхенбаумом, писавшим, что в ней сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика, как такового, собственно нет. «Получается своего рода стилизация сказа. Так, у Н. Никитина: «На пристань ощерился череп — дом пазовский, гостинный двор. По фасаду облупились две пары столбов, раньше под колонку выбелены были. Перед домом иссохшая поляна. А на пазовском крыльце постоянно сидит, проминая приступочки, сам старик» и т. д.²⁷

«Первое лицо» в рассказе такого типа отсутствует, равно как и любые биографические детали (мы ничего не знаем о рассказчике «Кавказского пленника», хотя все время «слышим» его). Автору нужен не рассказчик с речевыми атрибутами его своеобразной «личности» и «биографии», а лишь особый тип рассказа, нередко ориентированный на сближение с речью героя²⁸. Для иллюстрации

²⁷ *Эйхенбаум В.* Лесков и современная проза.— В кн.: Эйхенбаум В. Литература. Л., 1927, с. 222. См. также: *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике.— В кн.: *Поэтика*, т. II. Л., 1926, с. 38—39. Современные исследования на пути эволюции этого сказа выделяют такой тип повествования, «который можно условно назвать несобственно авторским» и который «представляет собой как бы усеченный сказ... Впечатление устности еще может существовать как побочный эффект, но уже перестает быть специальной целью» (*Кожевникова Н. В.* Указ. соч., с. 103—104).

²⁸ Ср.: «Слово героя выведено за пределы его речи — прямой или несобственно прямой» (*Кожевникова Н. В.* Указ. соч., с. 104).

приведем отрывок из рассказа Н. В. Баршева, которого современная критика вряд ли правомерно сравнивала с Зощенко: «— Да, если курить не затягиваясь — много зря табак и воздуху перепортить можно...

Сказалось вслух, а слушать-то некому. Кронид Семенович в комнате сам один. Правда, бродит еще по ней дым — слепец ненужный — на все натывается, ну так не без того, что и глухой он — этакому все неинтересно. А что касается примуса — так то, слов нет, делега, общественный деятель, но такому у одинокого и дела-то всего, что молчать, а слушать он не любит. А больше кого же еще считаешь?»²⁹.

Такой сказ «без рассказчика» характерен для большинства ранних рассказов Зощенко. Попытки писателя уйти от языка современной беллетристики связались первоначально с этой именно формой. «Гришка Жиган», «Любовь», «Рыбья самка», «Рассказ про попа» — в этих «больших» рассказах 1920—1922 гг. нигде не появляется рассказчик как лично определенный персонаж (со своей «биографией»).

Внутри этих рассказов появляются, однако, островки сказа иного типа — с рассказчиком, выступающим вперед, стремящимся не рассказать о ситуации, а воссоздать ее, инсценировать, разыграть перед читателем: «Ох, вытащил пачечку. Ох, вытащил другую. Ох, опять душит, сатана» («Лялька Пятьдесят»). Тем самым активизируется и читатель (слушатель) — адресат. Если сказ первого типа в известной степени очищен от «лишних» слов, то здесь на этих «лишних» словах и строится главным образом художественный эффект.

«Вот, рассказывают, грелки у них поставлены в трамваях, чтоб сквознячок, вначит, ножку не застудил, пожалуйста...

Ведь это что. Ведь это дальше и идти-то некуда. Полное европейское просвещение и культура...» («Черная магия»). Перед нами на этот раз иллюзия спонтанной речи — со множеством оговорок, обмолвок, повторений, остановок действия, не идущих к делу отступлений и прочих атрибутов бытового устного рассказа: «Болезнь у него, можете

²⁹ Баршев Н. В. Четвертое. — В кн.: Баршев Н. В. Гражданин вода. Л., 1926, с. 49.

себе представить,—жаба болезнь». Хотя «я» рассказчика может и не быть поименовано прямо, оно почти все время на виду у читателя.

В «Черной магии» рассказчику по ходу дела приходят в голову все новые и новые соображения, и этот неровный ход его мысли шаг за шагом запечатлевается в рассказе. «Безличный» сказ не идет так слепо за всеми изгибами мысли рассказчика. Он не регистрирует всех его словечек, заполняющих паузы (ср.: «Ладно» — в рассказе «Война»; «Хорошо-с» — в «Черной магии»). События излагаются здесь в уже просеянном виде, повествование в значительной степени освобождено от композиционно-речевых особенностей живой беседы.

Можно, по-видимому, говорить о безличности *литературного* автора в сказе первого типа и о личности *внелитературного* рассказчика в сказе второго типа. Безличная форма сказа первого типа, охотно используемая в прозе начала 20-х годов, в творчестве Зоценко быстро отошла на задний план.

Писателю понадобился рассказчик, «не умеющий» рассказывать, то забегающий вперед³⁰, то затягивающий рассказ многословными, нередко беспомощными объяснениями.

Это свойство зощенковской прозы заметил в первых же рассказах писателя И. Груздев, один из самых внимательных критиков прозы «серапионовского братства», куда входил вместе с Вс. Ивановым, М. Слонимским, Н. Никитиным, К. Фединым, В. Кавериним, самим И. Груздевым и другими молодой Зоценко. В статье «Вечера „Серапионовых братьев“», написанной в основном по еще не опубликованным, а только прочитанным в Доме искусств рассказам молодых писателей, И. Груздев отмечает интерес к «народной фонетике» и «народной этимологии», к «местному диалекту» в некоторых рассказах Вс. Иванова³¹. «На фонетически подчеркнутой речи строит рассказы и Ник. Никитин, но вводит он ее иначе, не разговорным языком, а

³⁰ «Только об этом после. К этому и время еще не подошло. А мне только сказать нужно: если бы не упала тогда лошадь, то ничего бы, может быть, и не случилось с бабой, поспел бы Дмитрий Наумыч, ну, а тут лошадь, представьте себе, упала. Хорошо» («Черная магия»).

³¹ Книга и революция, 1922, № 3, с. 110.

форме эпического сказа, как в повести «Кол» — лучшей из цикла его провинциальных рассказов»³². И. Груздев весьма тонко дифференцирует разные типы сказа у разных «братьев» — с общим для них всех интересом к подобным формам повествования³³: «Для Мих. Зощенко «характерная» речь так же важна, как и для двух первых авторов. Но если Всев. Иванов пользуется ею для характеристики разных лиц, а Ник. Никитин дает ее в форме эпически-безличного сказа, то у Мих. Зощенко она развернута на всем протяжении повести (повестью И. Груздев называет рассказ «Рыбья самка». — М. Ч.) и характеризует одно лицо самого рассказчика. Мимика, жест, интонация этого рассказчика сопровождает всю повесть, нужды нет, что он остается скрытым, а для поверхностного читателя и не замеченным. Такой речи свойственны путаный синтаксис, повторения, уменьшительные словечки и рассуждения: рассказчик словоохотлив»³⁴. Форму «личного» сказа Груздев видит, таким образом, даже в «Рыбьей самке» — где нет формально выраженного «первого лица», но где им верно замечены все остальные, едва ли не более существенные признаки этой формы. «Это удивительно, какая нынче пошла мелочь в мужчинах. Но и то верно: истребили многих мужчин государственными казнями и войной. А остался кто — жизнь засушила тех. Есть ли, скажем, сейчас русский человек мыслящий, который бы полнел и жиры нагуливал? Нет такого человека», — цитирует Груздев (по-видимому, по рукописи: с печатным текстом есть расхождения). «Этим стилем Мих. Зощенко владеет в совершенстве. И потому, когда в своих последних вещах он очертил явно рассказчика — старого гвардейского солдата

³² Груздев И. Указ. соч., с. 111.

³³ Ср. также статью М. Шагинян «Серапионовы братья», помеченную поябрем 1921 г., т. е. временем, когда Зощенко не напечатал еще ни одного своего рассказа: «Они ввели в рассказ принцип устной речи, сказыванья, как один из пособников наибольшей занятости; предполагается, что читатель слушает. Это различно выразилось у каждого. Один пользуется рефреном... третьи, наоборот, все время вмешиваются в рассказ, давая от себя нечто вроде прибаутки: «Банан — фрукт вкусный. Впрочем, я банана не ел, и учитель Отчерчи тоже не ел...» (Вс. Иванов. Глиняная шуба)» (Шагинян М. Литературный дневник. Пг., 1922, с. 103).

³⁴ Груздев И. Указ. соч., с. 111.

«Назара Ильича, господина Синебрюхова», получился ряд очень колоритных рассказов....»³⁵.

Плодотворность сказа с явным рассказчиком для последующей работы Зоценко замечена здесь верно. Но в рассказах 1920—1922 гг. (за исключением, может быть, «Черной магии») преобладает сказ иного типа; в них постоянно встречаются фразы, по-видимому противопоказанные личному сказу: «В серо-заляпанное окно бил дождь. И капли дождя сбегали по стеклу и мучили актера» («Старуха Врангель»). Они показывают, что, стремясь в эти годы главным образом к преодолению традиционных беллетристических форм, писатель постоянно держит их перед глазами в качестве негативного образца — и тем самым остается с ними связан.

Осторожными движениями Зоценко подкручивает то одно, то другое колесико в механизме традиционного «большого рассказа», не затрагивая на первых порах основных пружин механизма. Он пробует найти новый способ повествования путем поочередной замены «шаблонных» и «постаревших» слов иными, свежими (ср. в набросках главы о романах Лаппо-Данилевской: «Писатель, который хоть немного любит и знает жизнь слов, не рискнет говорить так *шаблонно* и *по старинке*») ³⁶. Принципиально новое отношение к прозаическому слову им пока не найдено. Повествование монтируется из кусочков разной степени «новизны».

Среди материалов к книге «На переломе» сохранилась запись, озаглавленная «Жизнь слов»: «Иные слова стареют настолько, что произносятся нами как формулы, не вызывая никакого художественного впечатления... Иные слова умирают совершенно. (<...> От них запах тлена и величайшей пошлости» (Архив М. Зоценко). Пометы на многих страницах отдельного издания драмы В. Евтихьева «Requiem» (М., 1920), сохранившегося в библиотеке Зоценко, — свидетельство острооценочного отношения к языку: «„Плывущие облака“ заката, рассвета, утра» (с. 29); «Автор не стесняясь позволяет всем говорить, как он. «Облака заката» и у сводни, и у поэта, и у адвоката» (с. 45). Резюме вынесено на форзац книги: «Андреевская отвлеченность.

³⁵ Груздев П. Указ. соч., с. 111.

³⁶ Зоценко В. Указ. соч., с. 257.

Кукольная драма. Как декадент-драматург посредствен, как поэт ужасен. «Плывущие облака заката и рассвета» — отвратительно». Эти записи могут быть соотнесены с черновыми заметками к книге «На переломе», где под заголовком «шаблоны» выписаны столбцы примеров: «Сверкнув на герцога огненными глазами...»; «Ах, какой болван, — расхохоталась она»; «Васильков, я тебе шею сверну! — крикнул с другого конца гостиной герцог и шутливо погрозил кулаком» (Архив М. Зощенко). Здесь «огненными глазами» и «расхохоталась она» восприняты не менее оценочно, чем вся великосветская «реставрирующая» ситуация: литература рассказывает не о том и не теми словами.

У Зощенко — тонкое чутье к «запаху тлена», исходящему от слова, и некоторое время он, видимо, осознает свои литературные задачи в границах перебора слов. Есть «антихудожественные» слова, например «излить душу» («Какая дешевка, — записывает Зощенко. — Какое антихудожественное слово»). Эти слова попадают в один список; в другой, по-видимому, зачисляются слова «художественные», пользоваться которыми можно и нужно (серо-залипанное окно).

Последний пример показывает, кроме того, что Зощенко еще испытывает то безусловное доверие к «хорошему» эпитету, которое он впоследствии так бесповоротно утратит. Пока его привлекают еще задачи живописания, непосредственно от автора исходящей характеристики предмета.

Эти поиски «новых» слов взамен «старых» хорошо видны в его работе над авторскими ремарками к речи героев. В записной книжке писателя 1920 г. есть запись об исчерпанности ремарок, о необходимости их обновления. Он хвалит вычитанную где-то ремарку «царапнула глазом», находя ее свежей и убедительной.

Иногда речевая ситуация обновляется тем, что автор избегает в ремарках обычных глаголов говорения (одна из излюбленных его ремарок тех лет — «вскричал», «вскричала»), заменяя их обозначением побочного действия (ср.: «царапнула глазом»).

«— Что ж, — хрустят сахаром, — что ж, он это правильно требует» («Любовь»).

«— Здесь, — засов отодвинула американка, — Сюда заходите» («Война»).

Ремарки переставляются вперед. Они усекаются для большей динамичности, для расподобления с языком окружающей беллетристики:

«Гаврила Васильевич почтительно:

— Старуха проживает Старуха и актер проживают».

«А следователь свое:

— Расследуем старуху» («Старуха Врангель»).

Зощенко вообще с удовольствием использует в этих рассказах эллиптические формы: «А тонконогий в волнении необычайном»; «Следователь волчком по комнате».

Застывшая пара «реплика-ремарка» изменяется еще одним способом, как бы с другого конца: ремарка остается обычной, но вводит реплику с минимальным значением.

«— Угу,— говорит,— с сенаторами».

«— М-да,— сказал актер».

«— Гм,— сказал Чепыга».

Разными способами автор стремится достичь одной цели — заметности, несглаженности отдельного слова и строя каждой фразы. Служебные слова получают роль самостоятельных и заставляют с собой считаться, тогда как в той прозе, которую Зощенко отвергает, самостоятельные слова с его точки зрения низведены до роли служебных. Той же цели служит заметная особенность диалога в «больших» рассказах: автор регулярным образом не дает интонации вопроса или восклицания, заключенной в строе фразы, обычного пунктуационного выражения — знаки «верхнего регистра» заменяются точкой: «Чего зубы-то заговариваешь, сука старая. Если ты вор, так и веди себя правильно. Не заговаривай»⁸⁷.

У В. Шишкова, П. Романова и других беллетристов тех лет с ярко выраженным интересом к народной речи диалогическая реплика развивается обычно линейно, раз-

⁸⁷ Заметим попутно, что в авторском отношении к семантике бранного слова в ранних рассказах Зощенко можно увидеть начало стилевой тенденции, безусловно новой для языка русской прозы. Коротко об этом можно сказать так: табуированные слова помещены в такой контекст, который должен нейтрализовать их — сделать обычными, заурядными — при том, что для читателя неизбежно сохраняется их принадлежность к запретному жаргону. Их художественный эффект лаконично определил в свое время В. Шкловский: «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах, и о триппере» (Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1927, с. 80).

вертывается в одном направлении. У Зощенко речь героя описывает круги, возвращается к начальной фразе, продолжает то одну, то другую из спутанного клубка мыслей героев.

В диалоге Зощенко постоянно преобразуются самые трудные для письменной передачи формы живой речи. Безремарочный диалог, легко, как мячик, перебрасывающий свою тему от одного персонажа к другому, диалог, построенный на коротких репликах, быстро сменяющих одна другую и взаимозависимых (синтаксический строй последующей обусловлен строем и содержанием предыдущей), — остается чужд рассказам Зощенко. Каждая реплика его диалога как бы зависает в воздухе, отяжеленная сложным и самостоятельным построением.

Диалог уже почти не имеет параллелей в окружающей беллетристике. В рассказах В. Шишкова, М. Волкова и множества других авторы довольствуются общей установкой на «народную» речь, выраженной главным образом лексическими и орфографическими средствами: «быдто», «опосля», «камитет», «резонт», союз «да», повсеместно заменивший «и», «промсж пас», многочисленные «што» и т. п. Прозаики охотно строят отдельные сюжетные звенья и целые сюжеты на разглядывании и обыгрывании новых слов, которые входят в речевой обиход, нередко опосредованные пародной этимологией, на толковании этих слов героями или рассказчиком (рассказ Шишкова «Провокатор», построенный на незнакомстве крестьян со значением этого слова). Приведем начало рассказа Дм. Четверикова «Трахтырь» (характерно в смысле «орфографической народности» уже название; сходную роль играют многочисленные антропонимы):

«Сознательных на Костыревке, можно сказать, двое: Сергун Охлябов и Левонтий Гузлов.

Сергун Охлябов по плотницкой части сознательность имеет. Левонтий — кузнец.

Несознательных пятеро: два брата Липуновы, Гузлов Геннадий, Пырин и Порфирий Лубоня. Четверо — от самого ну, а Порфирий — сроду такой. Останняя деревня ни то, ни се. Средней сознательности.

Народишко костыревский — столбынь.

Левонтиев отец — даром нетяглый, понатужася кобылку на руках подымает.

Левонтий, дивясь на родителя, плюется:

— Уклепный ты, тять, сволота. Ну-кошь п я попробую»³⁸.

В диалоге Зощенко (в отличие от авторского — главным образом сказового — его повествования этих же лет) собственно лексика, словарь не играет самостоятельной роли. Характерны приемы пародии Зощенко на Вс. Иванова, показавшей как резко отделяет писатель уже в 1922 г. свою работу от разнообразной лексической и орфоэпической «простонародности» («Савелька Мелюзга засмеялся матерно и сказал: — Садись, лешай. Угощайся. Наварили сѣдни на маланьину свадьбу» и т. п.³⁹).

В авторском повествовании этих же рассказов, в отличие от диалога, мало специфического. В нем можно услышать даже распевный сказ, неотличимый от некоторых вещей Леонова, вышедших в том же 1923 г. (для более позднего Зощенко сходство с Леоновым полностью исключено).

3

Уже в ранних рассказах диалог нередко может быть расценен как островки личного сказа в потоке сказа безличного. Развитие повествовательной манеры Зощенко в первые годы можно представить как разрастание диалога и постепенное заполнение им всей ткани рассказа. Расплести голоса героев и рассказчика становится все более трудно: диалог передается теми же формами, что и речь рассказчика. Личный сказ полностью замещает собою безличный.

Впервые это происходит, по-видимому, в рассказе 1922 г. «Черная магия», где налицо «живой», снабженный биографией рассказчик, называющий себя в первом лице, и где весь рассказ представляет собою как бы ряд развернутых реплик диалога, затем — в «Рассказах Си-небрюхова».

Первое лицо рассказчика, введенное в повествование непосредственно, произвело в прозе Зощенко настоящую революцию: фабула отодвинулась на задний план и вычленяется с трудом: рассказчик как бы не в силах вос-

³⁸ Красный журнал для всех, 1925, № 2, с. 67.

³⁹ Литературные записки, 1922, № 2, с. 9. См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 237.

становить события в их связи и последовательности, факты, излагаемые им, противоречат друг другу; эпизод, подробно изображенный в одном рассказе, в другом объявлен несуществовавшим («... да только не было в тот раз прекрасной полячки Виктории Казимировны. И быть ее не могло. Была она в другой раз и по другому делу... Это уж я так, извините худого мужика...»). Ни один из рассказов почти невозможно связно пересказать, не спутав с другим, тогда как отдельные их фразы помнит любой читатель. Истинные события совершаются в этих рассказах не на уровне фабулы, а на уровне повествования.

Начиная с «Рассказов Синебрюхова» эта проза навсегда осталась связанной с именно такой — личной — формой сказа, претерпевшей, в свою очередь, на протяжении литературного пути писателя глубокие изменения.

«Рассказы Синебрюхова» возводились современной критикой к прозе Лескова⁴⁰. Имена двух писателей тем естественнее связывались в литературном сознании 20-х годов, что творчество Лескова еще не успело целиком отойти в область истории литературы. Еще допечатывались его произведения, не опубликованные при жизни. Проза Лескова, слишком бегло и недостаточно оцененная современниками автора, получила самые широкие права в литературном процессе 20-х годов. «Творчество Лескова начинает заново привлекать к себе внимание, — писал Эйхенбаум в рецензии на вышедшую в 1923 г. книгу А. Волынского «Н. С. Лесков». — Уже не раз отмечалось, что в современной русской беллетристике чувствуется сильное влияние Лескова. Тяга к нему обусловлена перемещением художественных принципов — от «психологического анализа» к сказу, к анекдоту, к фольклору. Отодвинутая на второй план линия Даля — Лескова начинает побеждать и выдвигается как свежая, неиспользо-

⁴⁰ «Особо надо отметить рассказы Зоценко, которые в новой форме возрождают комический сказ, восходя то к Лескову, то к Гоголю», — писал Б. Эйхенбаум в 1925 г. (*Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза.* — В кн.: Эйхенбаум Б. Литература, с. 223). В. Шкловский замечает, что серапионы, и, по-видимому, в первую очередь Зоценко, идут от Лескова через Ремизова (Книжный угол, 1921, № 7, с. 20). Имя Лескова называет и один из первых недоброжелательных рецензентов «Рассказов Синебрюхова» Н. Асеев (Печать и революция, 1922, кн. 7, с. 316).

ванная традиция. Настало время для новой историко-литературной оценки Лескова»⁴¹.

Интерес к народной этимологии, перенасыщенность сказа разнослойной колоритной лексикой, часто рассчитанной на комический эффект,— эти свойства прозы Лескова раньше всего вспоминались при чтении первых книг Зоценко и заслонили для современников принципиальную новизну его прозы, «Все это уже далеко не ново! И установка внимания на сюжет — не новость, и язык одного из героев одного из рассказов Лескова, который усвоил Зоценко,— тоже не новость, и внимательное ученичество опять-таки не новость»⁴². «М. Зоценко пишет «под Лескова». Подражание довольно умелое, но с чисто внешней формы. Подобно Н. С. Лескову, Зоценко умеет заставить читателя улыбнуться каким-нибудь причудливым, фигурным словом, удивить вычурным заглавием. В трех разбираемых рассказах, заключенных в тощенькой брошюрке издания «Былого» (в сборник «Разнотык», 1923, вошли рассказы «Старуха Врангель», «Лялька Пятьдесят», «Веселая жизнь», «Рыбья самка». — М. Ч.), таких «словеч» много: «рыжая наружность», «щепетильное дело» и т. д.»⁴³. Не вдаваясь в рассмотрение темы «Зоценко и Лесков», обратимся к первой книге Зоценко.

Продолжая работу, начатую в диалоге «больших» рассказов, автор охотно строит в «Рассказах Синябрюхова» на междометии значащую реплику: «Фу ты, думаю, так твою так». Рассказчик «думает» междометиями. Часто используемое вводное слово-глагол, оказавшись поблизости от главного глагола фразы, интенсивно наполняет ее интонацией устной речи: «Я даже, запомнил, людей лечил». Бесстрастная реплика рассказчика, призванная, казалось бы, погасить «содержание» излагаемого им эпизода, в то же самое время его усиливает: «Стали тут меня бить босячки инструментом по животу и по внутренностям. И поднял я крик очень ужасный.

Хорошо-с».

Напряженность языка достигается часто и тем, что разные речевые элементы оказываются поставленными в

⁴¹ Книга и революция, 1923, № 2, с. 56.

⁴² Егоров И. Семь Семионов.— Сегодня, 1922, № 1 (10—15 октября), с. 5 (рецензия на сб. «Серапионовы братья»).

⁴³ Жизнь искусства, 1923, № 17, с. 6.

одинаковые условия. «Ну, думаю, каюк-компания, лежи теперь, Назар Ильич господин Синебрюхов, благо трава спасает.

Хорошо. Лежу».

Интересна главным образом позиция слова «хорошо». Здесь это слово, служащее вспомогательным средством для устного рассказывания и в этом случае всегда выступающее со стертой семантикой (ср. обычное в устной речи «ну вот», «ну», которыми рассказчик самого себя понуждает к дальнейшему изложению), уравнивается в правах с соседствующей фразой содержательного, информационного характера. Эти колебания между семантической стертойостью слова и семантической нагрузкой, которая навязывается ему контекстом, и создают поле напряжения. Ср. еще: «Ладно. Бабка Василиса видит, что смело они так сели, и к ним».

Слово, выполняющее в речи вспомогательные функции или выступающее как вообще излишнее (в устной речи — повторы слов, слова-связки: „ладно“, „далее“ и т. п.) и в литературной речи обычно скрадываемое, в прозе Зощенко выделено: пунктуацией (точка вместо запятой и многоточия, обычно используемого для имитации особенностей устной речи), позицией (начало абзаца, изолированное положение, делающее слово интонационно ударным) ⁴⁴.

Тем же целям служит в «Рассказах Синебрюхова» употребление одного и того же слова во взаимоисключающих, казалось бы, контекстах. «Только вышел за дверь, слышу кто-то топчит ножками»: уменьшительная форма применена в изображении «прекрасной полячки» Виктории Казимировны. В другом случае передается

⁴⁴ Ср. замечание В. В. Виноградова: «У Зощенко широко применяются «опустевшие» слова как основной, организующий речь рассказчика или персонажа прием» (Виноградов В. Язык Зощенки.— В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 79). Зощенко, по-видимому, вполне сознательно относился к работе этого механизма. Он откровенно демонстрирует принцип его действия в удачной автопародии на «Рассказы Синебрюхова»: «Жил я, запомнил, в деревне Большие Кабаны. Дом каменный строил. Ладно. Строил». И еще: «— Ах ты,— думаю,— так твою так. Да. Слово» (Словное приключение.— Литературный еженедельник, 1923, № 39, с. 17, См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 239).

речь старого князя: «...схороним что можно и утопчем ножками». И наконец: «А один гвардеец дерг да дерг за ножку австрийское мертвое тело... и опять дерг да дерг, а ножка в руке и осталась». Это своеобразное безразличие рассказчика к языку, выбор им слов, поражающе «несоответствующих» предмету, становится одним из самых характерных признаков художественной системы этих рассказов. Сюда же относятся и «невозможные» стыки лексически разнородных слов: «А я сволок князюнку вашего сиятельства на волю...»: «А она, жаба, отвечает тихими устами...» И наконец в получившей особенную известность фразе: «Князь ваше сиятельство лишь малехонько поблевал, вскочил на ножки»⁴⁵. Близки к этому приему по художественной функции и характерные для рассказчика замены одного слова другим — почти синонимом, но сдвинутым в сторону преувеличения и неуместным именно в данной речевой ситуации: «Фу ты, — *восхищаюсь*, — так твою так — случай» (в смысле «радуюсь»); «А он вдруг мной *восхитился*» (слову приписано значение «расположился ко мне»).

Поиски в простонародной речи некой недоступной литературному языку образности — обычная задача писателей, обращающихся к сказу, в «Рассказах Синябрюхова» явно оттеснены иными целями. Зощенко интересуется не меткое слово, выхваченное из наиболее чистых глубин народной речи, не живописующее слово, а слово испорченное, слово-монстр, употребленное не по назначению, не к месту. В этих рассказах перед нами подлинное речевое пиршество: пробуются самые разные связи слов, всплывают пласты самых разных сфер устной и письменной речи. При этом рассказчик с недоверием относится ко всякому слову, и речь его показывает зыбкость всей языковой почвы, на которую он опирается. Убеждающими кажутся здесь примеры тавтологий: «в рабочие батраки», «собачий укус небольшой сучки».

В «Рассказах Синябрюхова» рождается интерес писателя к новому языковому сознанию, становившемуся достоянием самых широких слоев, ко всему его еще не расчлененному сумбуру. Интерес этот пока недостаточно отчетлив и последователен. Ю. Тынянов по поводу рас-

⁴⁵ Ср. в автопародии: «Оглянулся я по сторонам, поблевал малехонько и тихонько вышел».

сказа «Виктория Казимировна» решительно утверждал, что Зоценко ставит задачу «литературного преобразования нового быта (хотя бы и старыми средствами)», замечая при этом: «Мих. Зоценко говорит о войне пародическим мещанским сказом Лескова, успевшим уже сделаться ходячим (им превосходно владеют Бунин, Бор. Зайцев и др.)... Пути сказа не открывают, по-видимому, перспектив; оживление его не столько в диалектизмах (что использовано), сколько в новых языковых образованиях»⁴⁶. Суждения Тынянова оправдались последующей работой Зоценко.

Более осторожно, но тоже настойчиво побуждает молодого писателя к дальнейшему движению Е. Замятин — признанный метр «серапионов», читающий им лекции о писательском ремесле. «Зоценко применяет пока простейшую разновидность сказа — от первого лица. Так написан у него весь цикл «Рассказов Синебрюхова» <...> Отлично пользуется Зоценко синтаксисом народного говора: расстановка слов, глагольные формы, выбор синонимов — во всем этом ни единой ошибки. <...> И все-таки долго стоять на этой станции Зоценке не стоит. Надо трогаться дальше, пусть даже по шпалам»⁴⁷.

Итак, первая книга Зоценко включила рассказы, целиком построенные на сказе в общепринятом смысле слова (имеется и внешняя мотивировка отделенности рассказчика от автора — в подстрочном примечании: «Предисловие и рассказы записаны в апреле 1921 года со слов Н. И. Синебрюхова писателем М. З.»). Все рассказы выдержаны в личной форме сказа, оказавшейся наиболее перспективной в эволюции прозы Зоценко.

В 1922—1925 гг. эта форма не остается, однако, единственной.

Прежде всего сохраняется традиционное авторское повествование как в безличной форме, так и с автором, повествующим от первого лица («Два месяца я, больной нервный человек...» — «Крестьянский самородок»).

Во-вторых, широко представлена форма безличного сказа.

Однако примерно с 1925 г. в значительной степени вытесняются обе формы авторского повествования, сокра-

⁴⁶ Книга и революция, 1922, № 6, с. 62.

⁴⁷ Литературные записки, 1922, № 1, с. 7.

щается безличный сказ и все более преобладают формы личного сказа.

В рассказах середины 20-х годов, построенных на личном сказе, также можно выделить две главные разновидности. В одних главный персонаж совпадает с рассказчиком, т. е. герой рассказывает о себе, сам сообщает подробности о своей среде и своей биографии («Попугай», «Кризис», «Баня» и др.). В других — фабула отделена от рассказчика (герой — не рассказчик). Но и здесь, точно так же как и в первом случае, самый рассказ с его оценками мотивирован персональными свойствами рассказчика. Последний связан с лицом, о котором повествует, биографически (герой — товарищ или родственник рассказчика) или «идейно» (собрат по классу, по убеждениям). Сохраняется формальное указание на источник рассказываемой истории («Есть у меня дорогой приятель Семен Семенович Курочкин» или «рассказал землячок мой»). Это указание привносит (хотя бы потенциально) отпечаток еще одной устной речевой манеры и главное — так же как и в первой разновидности, сохраняет иллюзию решительной биографической (а не только речевой) отделенности рассказчика от автора. Таковы рассказы «Прискорбный случай», «Рабочий костюм» (1926), «Мещане», «Тормоз Вестингауза» (1927). Проиллюстрируем взаимоотношения героя и рассказчика в рассказе такого типа следующим примером: «Вот, граждане, до чего дожили! Рабочий человек и в ресторан не пойдя — не впускают. На рабочий костюм косятся. Грязный, дескать, очень для обстановки. На этом самом Василий Степанович Конопатов пострадал. Собственной персоной. Выперли, братцы, его из ресторана. Вот до чего дожили». Последовательная отделенность авторской позиции от оценок рассказчика поддержана фабулой: наутро герой узнает в милиции, что «выперли» его не за костюм, а за то, что «на лестнице наблевал» («Рабочий костюм»).

Именно рассказы этого типа наталкивали, видимо, на такого рода обобщения: «По существу рассказчик большинства рассказов Зощенко — это одно и то же лицо, со своим чрезвычайно статичным типом мышления и стремлением осмыслить все происходящее с точки зрения жильца густонаселенной коммунальной квартиры с ее мелкими дрязгами и уродливым бытом». Суждение это является общепринятым в литературе о Зощенко (глав-

ным образом в благожелательной ее части) начиная примерно с середины 30-х годов, когда зощенковского «рассказчика» отделили наконец от автора, но вслед за этим отождествили его с героем — с тем, о ком он рассказывает. Стали считать, что в рассказах Зощенко «ярко раскрывается подлинное лицо героя-обывателя». Это тот типичный в изучении литературы случай, когда, по удачному уподоблению В. Шкловского, неопытный кавалерист, пытаясь сесть на лошадь, перескакивает через нее. Рассуждения о «жильце густонаселенной коммунальной квартиры» увели достаточно далеко от поэтики Зощенко, от повествовательной структуры его рассказов.

Между тем начиная примерно с середины 20-х годов все более и более расплывчатыми становятся персональные черты рассказчика, его «лицо» и все более сомнительной возможностью прямым образом связать его с какими-то самоочевидными бытовыми явлениями.

Уже в 1924 г. можно встретить рассказы, где детали биографии рассказчика сведены до минимума, например «Монастырь», где о прикосновенности рассказчика к фабульным событиям упомянуто лишь дважды — в начале и в конце. Это уже шаг к исчезновению всякой мотивировки знакомства рассказчика с событиями, о которых он повествует. В рассказе 1925 г. «Нервные люди» эта мотивировка сведена к единственному слову: «Недавно в нашей коммунальной квартире драка произошла». Вместо недавнего биографически определенного рассказчика здесь выявляется уже рассказчик безликий, близкий к традиционному автору, изначально все знающему о своих героях. При этом само повествование целиком сохраняет форму личного сказа, хотя первое лицо может появляться в нем крайне редко. Вместе с сохранением речевой определенности сохраняется и общее впечатление причастности рассказчика к быту героев и его этического единства с ними.

По нашим подсчетам, одновременно все меньше и меньше становится рассказов «о себе», т. е. таких, где рассказчик — главный герой фавулы, как это было в «Рассказах Синябрюхова».

Примерно с середины 1920-х годов в рассказах Зощенко появляется и совсем новая черта: в них вводится «автор» — писатель, литератор.

Это автор, неожиданным образом выступающий в

форме сказа и вступающий с ним в разительное несоответствие. Тем самым традиционная роль сказа как характерной (главным образом устной) и чуждой для автора речи подвергнута сильнейшему сомнению. На сказ возлагаются какие-то иные, новые, художественные задачи.

И восклицания в рассказе «Мелкота»: «А скучаю я, братцы, по настоящему герою! Вот бы мне встретить такого!» — и рассуждение рассказчика в начале «Святочной истории» о том, чего «не пишут», прикрепляют этих рассказчиков к цеху литераторов.

Новизна — и, как мы попытаемся показать, далеко идущая, — заключена в том, что это условное прикрепление совершается через сказ — повествовательную форму, традиционно выполнявшую противоположную функцию — отделения «литературы» от «нелитературной» речи.

Сказ отрывается от своего естественного носителя, «на себе испытавшего жилищный кризис», друга «Васьки Бочкова» или «сочувственника», если воспользоваться старым словом, Василия Ивановича Растопыркина. Рассказчик, сохранивший прежнюю языковую маску, отождествлен с «автором», литератором, заговорившим от первого лица: «Пушай читатель за свои деньги чувствует — я печатаю этот рассказ прямо с опасностью для здоровья» («Хороший знакомый»). Речевая граница между ними размывается композиционно-фабульными средствами; автор выдает голос рассказчика за свой собственный.

Это — главный результат эволюции рассказа Зоценко 20-х годов.

Путь, проделанный Зоценко вскоре же после первой книги, не сразу был в достаточной мере оценен даже теми, кто наблюдал его с наиболее близкого расстояния.

«Талант Зоценко вызвал самое разностороннее и трагикомическое непонимание, — писал позднее К. Федин. — <...> Еще не вполне угадывая его самобытность <...> мы сравнивали Зоценко со всеми возможными его предшественниками, по сходству и по противоположности, и эти сравнения и давали ему повод обижаться на своих друзей, иногда очень серьезно»⁴⁸. Свидетельствами восприятия его работы тех лет братьями, а также теми, кто со-

⁴⁸ Федин К. Указ, соч., с. 245.

ставил их окололитературную среду, остались письма к Л. Лунцу, уехавшему лечиться в Германию 1 июня 1923 г. (и через год умершему там): «М. Зощенко очень талантливый человек» (К. Федин, 21 июня 1923 г.)⁴⁹; «Зощенко всерьез считает свою работу в юмористических журналах «стоящей»» (20 июля); «Он выпустил в «Радуге» юмористические рассказы⁵⁰ — скверное впечатление производит книжонка. А он — серьезно к ней, гордится спросом. Мне за него, за его талант обидно» (Лидия Харитон, 8 августа 1923 г.); «Издal он препаршивую книжку юмореск, и мне за него стыдно: совершенно утратил в этом отношении чувство меры» (Л. Харитон, 31 августа 1923 г.); «Зощенко пишег «мелочишку» в Вороне⁵¹ и ангажировал на Крышу куплетистом. Ну, да он не в счет» (Н. Никитин, 25 сентября 1923 г.); «Зощенко настолько ушел в мелочи, что страшно» (Л. Харитон, 27 сентября 1923 г.); «Зощенко уединен, молчалив по-прежнему и много халтурит» (В. Каверин, 9 октября 1923 г.). Сам Лунц оценивал «мелочи» Зощенко иначе: — 23 февраля 1923 г., еще из Петрограда, он пишет Горькому: «Превосходно записал Зощенко. Его последние вещи — лучшее, что было у серапионов. Тонкий писатель. Чудесный юморист», а 23 октября 1923 г. в общем письме к Слонимскому и Зощенко обращается к Зощенко с такими словами: «Говорят, у тебя вышли юмористические рассказы. Пришли, если можно. Ты помнишь, я их ценил очень и, в противовес многим, отнюдь не видел в этом умаления таланта».

Для понимания самоощущения писателя в этот год очень важна дневниковая запись разговора с ним В. Зощенко (от 10 августа 1923 г.): «Что он любит? — «Слово люблю, хорошую фразу, хороший сюжет люблю» — т. е. все то же, только свое искусство. Сейчас мучается над поисками новой формы, потому что для новых рассказов ему нужна и новая форма, писать все в одном тоне он не может».

Говорит, что за это время проделал огромную, незаметную еще для других работу, создал совершенно новый, страшно сжатый, короткий язык.

⁴⁹ Все письма далее цитируются по материалам личного архива В. А. Каверина (копии).

⁵⁰ *Зощенко М.* Юмористические рассказы. Пг.— М., 1923, с. 125.

⁵¹ В 1923 г. Зощенко постоянно печатал рассказы в журнале «Красный ворон».

Говорил, что его до сих пор никто не понимает, как нужно, смотрят на него в большинстве случаев как на рассказчика веселых анекдотов, а он совсем не то» (личный архив В. В. Зощенко).

Напряженность самоизменения, новизна поставленных перед собой литературных задач не остались незамеченными вовсе. 14 декабря 1923 г. В. Каверин писал Лунцу: «Зощенко замкнулся в себе, упорно ищет нового пути для работы и недавно прочел прекрасный рассказ — «Мудрость». Стилистически необыкновенно тонко. Но сделано из дряни — вот это здорово. Сказ он оставил, но ничего столь же сильного взамен — другой плотной формы — еще не дал и колеблется; по-моему, «Мудрость» — переходный, но прекрасный рассказ».

Глава III

НЕТОЖДЕСТВЕННОСТЬ АВТОРСКОГО СЛОВА

В нем не было ничего поддельного и кривляющегося, несмотря на то, что все слова стихов, которые он произносил, были поддельные и кривляющиеся.

А. Блок

— Ах, сволочь! Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно.

Мих. Зощенко

1

В одном из рассказов Зощенко описывается выступление автора на вечере эстрады. Был перепутан порядок номеров, и писатель вышел на сцену, когда ожидали эксцентрика. Публика встретила его хохотом и теми выкриками, которые вынесены нами в качестве эпиграфа. Эпизод этот поможет пониманию художественной работы писателя главным образом 1925—1935 гг.

Итак, сказ Зощенко уходил не к безличной форме и от нее — к авторскому и несобственно авторскому повествованию (пусть, характерный для большинства его современников), а, напротив, доводил до остроты все признаки личного сказа и конкретизировал в конце концов литературно-неумелого по приемам своей речи носителя этого сказа — личность литературного автора-профессионала!

Путем такого отождествления Зощенко заставляет увидеть за автором некое новое литературное право — говорить «от себя» (т. е. без посредства рассказчика, будь то Иван Петрович Белкин, Рудый Панько или друг Васьки Бочкова), но «не своим» голосом.

В этом свете обычные утверждения современной писателю критики о том, что Зощенко «пишет о себе», представляются исходившими из непосредственных читательских впечатлений, только не осознанных до конца и искаженных предвзятыми соображениями. По крайней мере, стремление более благожелательной к писателю критики

увидеть в его рассказчике вполне определенное лицо, которое автор последовательно и непримиримо обличает, кажется гораздо более далеким и от непосредственного впечатления, и от понимания поэтики Зощенко. Обличительная задача могла быть выполнена гораздо проще. Широко охватывая речевую деятельность своего времени, проза Зощенко интерпретирует глубинные стороны современной ему культуры.

В статье «О себе, о критиках и о своей работе» (1928) Зощенко делает «одно признание. Может быть оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях».

Мы позволим себе прокомментировать процитированный отрывок, где Зощенко выразился с обычной для своих публицистических суждений о литературе неразвернутостью мысли. По-видимому, Зощенко действительно стремился во многих рассказах воссоздать отчужденно от себя те словесные формы, в которые должна была бы, в его понимании, «честно» воплотиться «ураганная идеология» революционизированных слоев в том случае, если бы она искала себе адекватного воплощения. Это особенно очевидно в рассказах типа «Прискорбный случай», «Мещане», где рассказчик встает на защиту «рабочего человека», в рассказе «Мелкота», где, повествуя о человеке, «свернувшем» под конец «с героической линии» и испугавшемся крематория, рассказчик пытается передать «пролетарский» взгляд на смерть и поведение умирающего.

«Пародийность» же рассказов порождена тем, что «писатель» этот — воображаемый, что он «не может существовать по крайней мере сейчас», поскольку «теперешняя среда» требует такого «автора», который никак не укладывается в традиционные литературные представления, требует того, что никак не увязывается с «литературой». Зощенко создает новый тип литературной личности, воплотившей в себе новые отношения «автора» и «читателя». Он как бы идет навстречу тому читателю, которому нужен не традиционный литератор — властитель дум читающей

публики, а «свой брат» писатель, наделенный его собственной «наивной философией». Задача эта, казавшаяся — и не без оснований — неразрешимой литературными средствами ¹, была разрешена в рассказах Зощенко путем построения образа «автора», освобожденного от всякой культуры и неизбежно спародированного в этом своем качестве наличием иного, подлинного автора, не проявляющегося в тексте непосредственно, но сотворяющего его. «Я только пародирую, — пишет Зощенко. — Я временно замечаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям». В 1918—1919 гг. «Двенадцать» Блока заставили Зощенко подозревать, «что есть такая пролетарская литература»; через несколько лет Зощенко берется заметить в ней «вакансию поэта».

В январе 1932 г., выступая на Всесоюзной конференции драматургов, Олеша, идя, несомненно, по кругу мысли, заданной зощенковской статьей, говорил: «Я себя считаю пролетарским писателем. Может быть, через тридцать лет меня будут читать как настоящего пролетарского писателя. Возможно, это гордое заявление. Возможно, я чрезвычайно заносчиво говорю. Но я делаю это вполне сознательно: я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата». И далее: «Я думаю, что *придет настоящий пролетарский художник*, который спутает все карты. Это будет, может быть, через десять, может быть, через тридцать лет... Я думаю, что моя писательская функция (моя лично — я как-то привык рассматривать себя одиноким среди попутчиков), моя линия — продумать вопросы искусства, для того чтобы *подготовить путь для грядущего пролетарского художника*. Я эту функцию считаю громадной» ². У Зощенко эта задача из области декларативной перемещена в художественно-речевую.

¹ «...Обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю столь же неблагоприятная задача, как попытаться усесться на кол. Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией, и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей» (*Мандельштам О.* Литературная Москва. — Россия, 1922, № 2, с. 23).

² Впервые опубликовано по стенограмме в кн.: *Олеша Ю.* Пьесы, Статьи о театре и драматургии. М., 1968, с. 267—271.

Итак, в рассказах Зощенко второй половины 1920-х годов начинает фигурировать такой «писатель», который никак не может быть признан за писателя. Для автора равно несомненной оказывается и потребность в «авторе» данного типа, и невозможность удовлетворить ее иными литературными средствами, кроме пародийных. Специфика этого нового «я» в том, что в его слове совмещены пародируемое и пародирующий, объект иронии и носитель (автор) иронического взгляда, сохраняется двойной облик «живого» автора. В противоположность обыкновенной задаче литературной пародии в рассказах Зощенко пародируемый объект не лежит вне пародии — он конструируется здесь же, на глазах читателя, и в самый момент рождения подвергается пародизации.

То «я», которое присутствует в разнородных письменных текстах 1915—1919 гг. (рассказах, письмах, фельетоне и статьях) и колеблется на границе между собственно авторским и имитирующим, в течение 20-х годов подменяется новосформированным.

В повестях Зощенко, в отличие от рассказов, подчеркнута установка на письменную речь, на «литературу». Тем острее столкновение разработанной книжно-литературной речи с вульгарной речью современности, причем для повествователя³ эти разнородные элементы оказываются приравненными («Она с восторгом приняла предложение, говоря, что она давно ждала его и что если бы он не сделал этого, то был бы последним мазуриком и проходимцем»).

Слог повестей глубоко дисгармоничен. Чем более «солидное» впечатление производит фраза своим строем — тем сомнительней ее словесный материал. Рукописи показывают работу писателя, специально направленную на дисгармонизацию повествования. В рукописи повести «М. П. Синягин» (ИРЛИ, ф. 501) хорошо виден целый пласт авторской правки, осуществлявшейся, вероятно, в один прием. Мы не увидим в ней обычных для рукописей писателей сокращений, вычеркиваний, не встретим следов заботы о лаконичности. Наоборот, много вставок, и каждая

³ Не претендуя упорядочить терминологию, связанную с субъектом рассказывания, мы придерживаемся в данной работе следующего разграничения: «рассказчиком» называем того, кто ведет рассказ в форме сказа (как правило, в малом жанре), «повествователем» — рассказчика в произведениях, установленных на «литературу» (как правило, в повестях).

из них преследует одну из двух целей (или обе): во-первых, распространить фразу, сделать ее более многословной, во-вторых, привести к тавтологии, повторам, разного рода несообразностям. Приведем примеры, выделяя слова, вписанные при правке: «А некоторые просто даже плакали при виде *лишнего* цветка на клумбе или *прыгающего* на навозной куче воробушка»; «некоторая *какая-то такая* ненормальность (с. 29 рукописного текста); «и лет ей, говорят, *этой вазе чего-то такое, если не врут*, больше как две тысячи» (с. 30); «и *поминутно* восторгался художественным словом <...> Он сильно любил таких прекрасных, *отличных* поэтов и *прозаиков*, как Фет, Блок, Надсон и Есенин» (с. 31); «*бесхитрый несложный* стиль» (с. 37); «*гражданской безысходной* грусти» (с. 38; в печатном тексте это слово отсутствует); «Вдова успокаивала его как могла, говоря и *давая торжественные* клятвы о том, что она несомненно *и скорее всего* прыгнула бы, если б он не дал своего согласия. Но под конец, разозленная его *кривыми улыбочками...*» (с. 57); «Несколько торопливо, *небрежно* и со многими погрешностями» (с. 3); «На мелкие повседневные *мещанские* дела» (с. 8); «Такая работа, конечно, не могла удовлетворить духовных и *поэтических* запросов Мишеля» (с. 66); «В ту пору он сошелся с очень *такой исключительно* красивой женщиной <...> очень красивая, *даже* эlegantная женщина, *совершенно* неопределенной профессии и даже не член профсоюза» (с. 68).

«Сентиментальные повести», как и повесть «М. П. Синягин», нельзя понять достаточно полно вне полемически пародийного их аспекта. При этом разрушительное действие зощенковского пародирования направлено сразу на несколько объектов.

Первый из них — литература начала века. Задача, не осуществленная в критическом жанре, была выполнена в прозе. Отношение писателя к литературе начала века с кругом его героев, тем, всего арсенала художественно-речевых средств (естественно, в аспекте самим же писателем сформированного представления об этом арсенале) наиболее разветвлено представлено в повести «М. П. Синягин». Задача повести — не обличение ее героя, как казалось критике, а «обличение» литературы. Расквитаться с литературой целой эпохи — от Лаппо-Данилевской до Блока — оказалось делом нелегким, и странная смесь сочувствия и скепсиса присутствует решительно в каждом слове пове-

сти. Приведем свидетельство, ценное тем, что оно принадлежит не только современнице, но давней и тонкой ценительнице работы писателя. 14 мая 1967 г. Е. Г. Полонская писала нам: «О «Мишеле Синягине» Зощенко — я его не любила и даже сказала, что у Зощенко неизвестно, когда он шутит, когда говорит правду, и он обиделся на меня».

В первой главе мы упоминали, что один из популярных беллетристов начала века Ю. Слёзкин оказался почти одновременно объектом полемиического рассмотрения двух вступавших в литературу писателей — М. Зощенко и М. Булгакова. В упоминавшейся нами статье 1922 г. Булгаков, цитируя недавний рассказ Слёзкина, писал: «Разгадать лицо Ю. Слёзкина можно именно по его языку, который так тесно и выпукло облекает его внутреннее существо».

«Я гулял по Кузнецкому (в Москве), когда ко мне подошла женщина очень прилично, даже, если хотите, изысканно одетая и, извиняясь за беспокойство, спросила, который час. Я любезно приподнял котелок, мельком глянув в лицо незнакомки, скрытое густой черной вуалеткой (помню еще на вуалетке вышитые бабочки), и, достав из бокового кармана свой старинный золотой брегет, посмотрел на стрелки» («Пармские фиалки»). Господин, любезно приподнявший котелок — слащавый господин, а кроме того, необычайно точный господин: о Кузнецком говорит и добавляет, что он в Москве. И ведь не потому добавляет, что думает, будто есть на свете хоть один читатель, который бы этого не знал, а нарочно добавляет. И если напишет, что шел по Невскому, непременно пояснит, что он в Петербурге. Нарочно. Ибо манерный господин. Господин, встретившийся с дамой, отмечает ее изысканный наряд, не указывая, в чем его изысканность. Значит, и сам он человек понимающий, со вкусом, и в читателях своих вкуса ожидающий. Такого рода господа у Ю. Слёзкина на каждом шагу. Он хорошо их знает, прекрасно разбирается в их психологии и точно описывает их манеры. Так описывать их может только тот, кто сам вышел из их среды, пропитался ее эманацией»⁴.

Когда Зощенко рисует встречу своих героев в повести «О чем пел соловей», «тот же самый» язык облекает иное

⁴ Булгаков М. Юрий Слёзкин («Силуэт»). — Спыхи, 1922, № 22, с. 75.

«внутреннее существо»: «Он шел по коридору в ночной рубашке с расстегнутым воротом. Помочи от штанов болтались позади, развеваясь во все стороны. Он шел медленно, держа в одной руке полотенце и душистое мыло. Другой рукой он приглаживал встрепанные за ночь волосы.

Она стояла на кухне по своим домашним делам, раздувая самовар или нащепывая от сухого полена лучину.

Она тихо вскрикнула, увидев его, и бросилась в сторону, стыдясь своего неприбранного утреннего туалета».

Но первый адрес полемической направленности «Сентиментальных повестей» неотторжим от второго. Poleмику со «старой» литературой Зощенко ведет, обращаясь к сегодняшней, решительно настаивая на необходимости фронтального ее обновления, расподобления с предшествующей.

Прежде всего необходимо отказаться от прежнего героя: «Дело в том, что интеллигенты сейчас не характерны для нашего времени. Они меня не интересуют. Они были описаны и были представлены очень ярко в свое время»⁵. Одновременно она должна отказаться и от прежних тем: «В нашей литературе слишком много внимания уделено «переживанию» и «перестройке» интеллигента и слишком мало «переживаниям» нового человека. У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось»⁶. Хотя это писано в 1936 г., комплекс требований Зощенко к современной литературе сложился гораздо раньше — в его литературной практике начала 1920-х годов, а в первоначальных очертаниях — и в теоретизирующих главах неоконченной литературно-критической книги, когда ощущение мгновенной устарелости русской классической традиции второй половины века, и едва ли не в первую очередь толстовской, ярко окрасило литературное сознание современности. 28 июня 1920 г. К. Чуковский записывал в дневнике: «Читая «Анну Каренину», я вдруг почувствовал, что это — уже старинный роман. Когда я читал его прежде, это был современный роман, а теперь

⁵ Зощенко М. Как я работаю, с. 111.

⁶ Зощенко М. Литература должна быть народной.— В кн.: Зощенко Мих. 1935—1937. Л., 1937, с. 394. Ср. пародийное явление в повести «Аполлон и Тамара»: «Автор заявляет, что ему нет дела до этих подробностей, его интересует психология».

это произведение древней культуры,— что Кити, Облонский, Левин и Ал. Ал. Каренин так же древни, как, напр., Посошков или князь Курбский. Теперь — в эпоху советских девиц, Балтфлота, комиссарш, милиционерш, кондукторш — те формы ревности, любви, измены, брака, которые изображаются Толстым, кажутся допотопными. И то психологичничанье, то вниканье...». В июне 1921 г. Б. М. Эйхенбаум утверждал: «Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей — вне связи с психологическим романом Толстого и Достоевского»⁷. Но найти эти «пути» в художественной практике было задачей иного порядка.

«Сентиментальные повести» как раз очевидным образом спроецированы на раннего Достоевского и всю «школу сентиментального натурализма» (мы не исключаем, что с этим названием монографического исследования В. В. Виноградова, посвященного «Бедным людям», могло быть связано название цикла повестей Зощенко: новая беллетристика и новая филология развивались в первой половине 20-х годов в тесной близости). Формирование в этих повестях повествователя-непрофессионала, берущего на себя задачи профессионального литератора, восходит к «вырабатывающему слог» Макару Девушкину, который у Достоевского «был сделан сам литератором»⁸, но вне самосознания себя таковым. У Зощенко герой, так же «мучающийся» со слогом («с одной орфографией вконец намучился, не говоря уже про стиль»), открытым образом получает статус литератора, который «в скором времени займет одно из видных мест среди писателей натуральной школы». Если Достоевский настаивал, что в романе «говорит Девушкин, а не я...»⁹, то Зощенко начинает настаивать, что он и есть Девушкин. Название повести «Люди» — возможная редукция названия первой повести Достоевского; мы предполагаем отзвук этого названия и в статье Зощенко 1928 г.: «Фраза у меня короткая. *Доступная бедным*». Специальное исследование могло бы показать «переложение» ранней прозы Достоевского посредством «короткой фразы» и укороченных синтаксических единств (тогда

⁷ Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пг.— Берлин, 1922, с. 9.

⁸ Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы, с. 187. См. также: Бочаров С. Переход от Гоголя к Достоевскому.— В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974.

⁹ Цит. по кн.: Виноградов В. В. Указ. соч., с. 165.

как у Достоевского, можно было бы сказать, «длинная фраза») — как один из способов освоения этой прозы в «Сентиментальных повестях», где «Страшная ночь» обнаруживает связь с «Господином Прохарчиным» (фабульный мотив ужаса героя перед возможным упразднением его места), а «Аполлон и Тамара» — с рассказом «Слабое сердце». Упомянем еще связь повести «Мудрость» с «Вечным мужем» (композиционные приемы описания биографии героя). Связь с ранним Достоевским (в отличие от Гоголя) сравнительно мало была отмечена критикой. Приведем (в добавление к материалу второй главы) любопытную в этом плане надпись В. Князева на одной из его книг, сохранившихся в библиотеке Зощенко: «Михаилу Михайловичу Зощенке, в жутких «Сентиментальных повестях» которого пролетарская критика проморгала «Бедных людей» и «Несчастных» нашей эпохи... Начиная любить твои сентиментальные писания твой В. Князев. 1 Мая 30 г. Ленинград».

В то же время в «Сентиментальных повестях», в контраст с повестями Достоевского, ясно зафиксировано авторское неприятие «переживаний» героя как предмета для описания и анализа (при том что они подробно описываются и анализируются в этих повестях)⁴⁰. «Личную» тему судьбы интеллигента Зощенко считает делом сугубо интимным, широкому читателю неинтересным и в данных литературно-общественных условиях прямому «серьезному» изображению не поддающимся. Он не хочет писать для «читателей, которых нет» («Перед восходом солнца»), и не хочет давать слово тому, кого некому выслушать.

В этом смысле интересно было бы сопоставить с прозой Зощенко послереволюционную прозу А. Белого. В предисловии к «Запискам чудака» Белый писал: «Автор, стес-

⁴⁰ Комментарием к полемике, которую ведет в своих повестях Зощенко, может служить и статья Тынянова 1924 г. «Литературное сегодня»: «Стерлась психологическая повесть с героем, который думает, думает»; там же — о романе В. Вересаева «В тупике»: «Роман отличается необычайной *интеллигентностью*; при всем напряжении фантазии трудно представить, чтобы дело шло о *современности* (противопоставленность подчеркнутых нами слов близка к системе оценок, принятой Зощенко.— М. Ч.), хотя все в этом смысле как будто обстоит благополучно <...> вы все время чувствуете себя в небольшом, уютном кузове идейного романа 90-х годов. Герои очень много говорят и любят плакать» (Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 152).

ненный в объеме, стесненный во всех возможностях от-
даться своей единственной теме, будет бороться с усло-
виями существования писателя для того, чтобы все-таки
пробовать работать. Но он не обещает читателю победить
препятствий, стоящих на его пути; обстоятельства жизни
рвут его на части; автор подчас падает под бременем ра-
боты, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности со-
средоточиться и окончить хотя бы недописанную фразу;
его «Эпопея» требует уединения, покоя и сосредоточенной
жизни; а этого покоя и сосредоточенности у него нет; у
него нет счастья проработать свою тему.

И тем не менее автор попробует еще некоторое время
плыть против течения. Если ему не удастся по внешним
обстоятельствам углубиться в подлинное дело своей жиз-
ни, то он положит перо и откровенно заявит читателю о
невозможности русскому писателю в настоящее время ра-
ботать над крупным произведением; в таком случае автор
согласится скорей чистить улицы, чем подменить основную
миссию своей жизни суррогатами миссии...»¹¹ и т. д. Эта
исполненная пафоса авторская позиция оказывается во
многом близкой к позиции «автора» повестей Зоценко: и
прямым обращением к читателю, и некоей укоризной, ок-
рашивающей это обращение, и установкой на откровенное
обсуждение своей биографии. Проза Белого кажется одним
из возможных объектов полемического переосмысления,
звучащего в многословных беседах автора «Сентименталь-
ных повестей» с читателем. Сравним, например, с цитиро-
ванным предисловием: «А впрочем, если и этот мелкий,
корыстный расчет откинуть, то автор и совсем расплевался
бы со всей литературой. *Бросил бы писать. И ручку с пер-
ом сломал бы к чертовой бабушке*» («Страшная ночь»):
«Ну, а если и там будет плохо, тогда автор с пустым и хо-
лодным сердцем *согласится считать себя лишней фигурой
на фоне восходящей жизни*» («О чем пел соловей»).

Полемическое отношение Зоценко к прозе Белого на-
чала 20-х годов подтвердило одно из изданий в библиотеке
писателя: № 2-3 «Записок мечтателей» (1921), где на
полях и в тексте эпопеи «Я» сделан ряд помет (по-види-
мому, вскоре после выхода журнала) — причем только не-
гативного свойства. «Перроны кипят гулким людом
уже <...> уплясывают <...> *уплющились*» (с. 7); внизу одной

¹¹ Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 11.

из страниц запись: «Все это прежде всего — дурного вкуса!» (с. 9). В главе «Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать» подчеркнуты и нередко сопровождаемы восклицательным знаком куски текста, с точки зрения читающего несшие, как можно предполагать, печать наибольшего «индивидуализма». В конце резюмировано: «Черт знает что!» (с. 131). Резкость отношения к прозе Белого этих лет сближает Зощенко с позицией Мандельштама, в рецензии на «Записки чудака» (проникнутой специально антисимволистским пафосом) приводящего перечень «приемов», среди которых — «напыщенный, апокалиптический тон, трескучая декламация, перегруженная астральной терминологией вперемежку со стертыми в пяточок красотами поэтического языка девятисотых годов»¹². В ответ же на слова Белого в послесловии: «...но зато книга моя необыкновенно правдива» — рецензент декларирует: «Искренность книги Белого — вопрос, лежащий вне литературы и вне чего бы то ни было общезначимого. Плохая книга — всегда литературное и социальное преступление, всегда ложь»¹³. Для Зощенко сугубая серьезность (ср.: «апокалиптический тон») и искренность «интеллигентского» писателя, стоящего в центре прозы Белого, не только не делает эту прозу «хорошей», но оказывается, как можно думать, наиболее удачным материалом для выведения за пределы литературы неактуальной «психологической темы» и столь же неактуальной фигуры ее носителя¹⁴ — со всем многосоставным бременем культуры. Примечательны слова А. Белого, воспроизведенные репортером «Вестника литературы», беседовавшим с ним о работе над «Эпопеей»: «— Меня просят быть общедоступнее, уговаривают упрощать изложение мыслей. Я отвечаю: если хотите, чтобы я был искренним, позвольте мне быть сложным: так нужно. Истина проста, но пути к ней страшно сложны. И я невольно отражаю эту сложность»¹⁵. Для

¹² Красная новь, 1923, № 5, с. 399.

¹³ Там же.

¹⁴ Ср. авторское рассуждение о времени первой мировой войны в повести «М. П. Сиягин»: «В те годы было еще порядочное количество людей высокообразованных и интеллигентных, с тонкой душевной организацией и пежной любовью к красоте и к разным изобразительным искусствам».

¹⁵ Чем заняты наши писатели. Андрей Белый. — Вестник литературы, 1921, № 9, с. 15.

Зощенко 1921 г. эти слова — явно на *другом* полюсе литературных устремлений. Иное дело, что его собственная проза оказалась ничуть не менее сложным художественным явлением, чем проза Белого, — только сложностью другого порядка.

В этом смысле весьма любопытно следующее замечание поэта: «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого. Андрей Белый — вершина русской психологической прозы, он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих предшественников», и далее — опасения, что в текущей прозе «психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой»¹⁶.

Весь этот литературно-полемический контекст приобретает новую перспективу, если иметь в виду, что вскоре Мандельштам стал горячим поклонником прозы Зощенко (будто прямо ответившей позитивной программе рецензии на «Записки чудака»: «Настоящая проза — разноречивой, разлад, многоголосие, контрапункт»). К известным свидетельствам добавим лишь одно неизвестное: рассказывая Чуковскому о работе над одной из «Сентиментальных повестей», Зощенко говорил ему: «Знаете, Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть, *может быть, потому, что они, как стихи* (ср. в цитированной рецензии: «Записки чудака» — как дневник гимназиста, написанный *полустихами*). — М. Ч.). Он читал мне их в Госиздате» (запись в дневнике К. Чуковского от 30 марта 1927 г.). В прозе Зощенко поэт видел, можно думать, ту «морозную пыль образуемых вновь падежей», ощущение которой столь остро в его поэзии тех же лет, иногда внутренне перекликающейся с художественными послылками Зощенко («Пора вам знать: я тоже современник — Я человек эпохи Москошвея, Смотрите, как на мне топорщится пиджак, Как я ступать и говорить умею!», 1931) и с его мироощущением, вернее, волей к этому мироощущению, у поэта более напряженной («Держу в уме, что нынче тридцать первый Прекрасный год в черемухах цветет, Что возмужали дождевые черви И вся Москва на яликах плывет»; «Здравствуй, здравствуй, Могучий некрещеный поз-

¹⁶ Мандельштам О. Литературная Москва, с. 21.

вонючник, С которым проживем не век, не два...»), причем можно проследить некоторый параллелизм вплоть до второй половины 30-х годов.

В «Сентиментальных повестях» книжные формы, уже потерявшие выразительные возможности, сталкиваются с формами устными, внелитературными, этих возможностей, по-видимому, еще не приобретшими. «Через два дня, когда морду у Былинкина раздуло до неузнаваемости, Лизочка побежала за доктором». Речевые формы прежней литературы оказываются как бы слишком хороши для новой «темы». Былинкин не может, по мысли Зощенко, войти в литературу так, как входили герои «дворянской литературы», — не может войти в нее иначе как с раздувшейся мордой.

«Грубое» слово является и туда, где оно, казалось бы, ничем не мотивировано: «И всякий раз беспокойно следила за его движениями, видимо побаиваясь, как бы он чего не спер» («М. П. Синягин»), — литературная ситуация визита, композиционно-стилевое оформление которой было хорошо разработано традиционной беллетристикой, также оказывается не защищенной от вторжения этого слова. Дело не в отдельных вульгаризмах, а в демонстрации скомпрометированности еще недавно вполне уместных «литературных» слов и выражений («склонный к неопределенной меланхолии», «спокойно пожить в тиши» и т. п.).

Что же это за повествователь, с одинаковой естественностью владеющий двумя противоположными речевыми системами? И какова авторская позиция по отношению к его столь неоднородному слову? Равно неосторожным было бы приписывать автору враждебно-скептическое отношение к вульгарному слову, заполнившему быт, или полное отождествление себя с носителем этого слова. Спор между культурой и некультурой решается в этой прозе не столь однозначно. Зощенко признает законными притязания самого грубого современного просторечия на место в литературе, но само это место он не берет с уверенностью определять. И язык рассказов, где это просторечие составляет основную ткань, и язык повестей с его дисгармоничностью, с его сбоями по-разному, но с равной настойчивостью фиксирует изменения в речевой жизни общества. Нормативная письменная и устная речь утратила свою недавнюю авторитетность и универсальность, во-первых, потому, что оказалась недоступной слоям, получившим ак-

тивную роль в общественной жизни (ситуация, очерченная Маяковским в стихотворении «О фиасках, апогеях и других неведомых вещах»); во-вторых — с утратой социального престижа ее носителями.

2

Продолжим рассмотрение повестей в отношении к современной им прозе. Как уже говорилось, ненормативная речь новых слоев лишь на первых порах входит в собственную прозу Зощенко как характерная речь героев или экзотического рассказчика.

Уже с середины 1920-х годов она используется как элемент, дезорганизующий непосредственно авторское повествование. Новое сознание — и не только чисто языковое — включается в эту прозу не просто как новое для литературы слово, но как камертон, как точка зрения, как позиция. Оно делает подозрительным «интеллигентский» язык, который в свете этого нового слова теряет право голоса, становится «лишенцем». Он теснится и уступает место слову топорному, неоформленному, за которым одно лишь право — право, основанное на фактическом широком его бытовании в живой речи эпохи. Повести Зощенко утверждают литературную неизбежность этого подчинения, как бы гротескно ни выглядело оно на первых порах.

В литературной продукции тех лет не находится параллелей такому подчинению; проза говорит на языке, не учитывающем новых явлений речевой жизни общества, широко использующем при обработке сегодняшней тематики традиционные беллетристические композиционно-стилевые приемы (ср. один из пунктов плана книги «На переломе» — «Ложнопролетарская литература»), и авторы, как явствует из текста, не чувствуют здесь никакого диссонанса¹⁷. «Недумающий лоб не мог переварить и понять всех

¹⁷ Об этом явлении писал в 1924 г. Ю. Тынянов. Цитируя современную прозу («Мы въехали в монастырский лес, в сборище волшебных деревьев, заиндевеливших, похожих на предсмертные мечты замерзающего. Иногда деревья расступались, и видны были зачарованные синие полянки»), он замечал саркастически: «Это вовсе не из «Задушевного слова», и это вовсе не гимназист, отдыхающий на рождественских каникулах. Это воспоминания чекиста о расстреле из повести Либединского „Неделя“» (Литературное сегодня.— В кн.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 158).

идей революции, но в ее пламенной мощи было свое, родное, дедовское» (А. Яковлев. Повольники, 1922)¹⁸.

«Но загораться ярким пламенем, в невероятном напряжении, хотя бы на час, на минуту, и затем — погаснуть навсегда — о, на это у него как раз хватит сил! Герой, мученик, святой, разумеется, тот, кто в эти черные дни способен вести работу крота, невидную и неблагодарную» (А. Бибик. На черной полосе, 1921)¹⁹.

Это как раз тот самый «приличный» литературный стиль, который так безжалостно разрушает в своих повестях М. Зощенко. «Живая речь» эпохи в творчестве этих наиболее ориентированных на «нового читателя» писателей 1920-х годов никак не отразилась. Язык такой прозы свидетельствует, вопреки намерениям авторов, что «ничего не случилось».

Этот объект полемической направленности своих повестей Зощенко прямо называет. «В больших вещах я опять-таки пародирую,— пишет он в статье «О себе, о критиках и о своей работе». — Я пародирую и неуклюжий, громоздкий (карамзиновский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндраната Тагора, и сантиментальную тему, которая сейчас характерна». Отметим здесь, что это характерное словоупотребление Зощенко делит с лефовской критикой, отчасти сближаясь с ней и в оценке современной литературы — в критической части, расходясь при этом в определении положительных задач. С. Третьяков писал в 1929 г. в статье «Новый Лев Толстой»: «Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые?» Ср. у Зощенко в упомянутой статье: «Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой».

Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель, заказывают конечно же не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

¹⁸ Цит. по кн.: Писатели-современники. Пособие для лабораторных занятий в школе и для самообразования. Под ред. В. Голубкова. М.— Л., 1925, с. 39.

¹⁹ Там же, с. 52.

Я взял подряд на этот заказ.

Я предполагаю, что не ошибся.

В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей». «Автоматизм мышления,— продолжает Третьяков,— говорит: было буржуазное государство — стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность — стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой»²⁰.

Еще ближе к Зоценко в его полемике с «литературными реставраторами» и в стремлении отделить заказ «неосторожного издательства» от собственно литературной потребности стоит в эти годы В. Шкловский:

«...Начнем даже с заказчика. Он реставратор.

Довоенная норма в литературе — задача дня. Редактора учатся торговать в журналах.

Между тем мышление по аналогии — самое ненадежное. По аналогии вода при охлаждении сжимается.

Дело сегодняшнего дня — не создание советского Толстого <...>

Есть и моя вина в литературной реставрации.

Я как-то облегчил ее.

Научил делать макеты романов»²¹.

Но пародированием «красного Льва Толстого» (как и «красного Достоевского»), уже существующего в литературе, художественное задание «Сентиментальных повестей» не исчерпывается. Есть и еще один, притом главный и самый необычный, адрес у этой пародийной речевой системы, также ясно обозначенный в названной ранее зоценковской автокритике: «Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать, если б он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общестственности, которая сейчас выдвинута на первый план...».

Итак, поставлена была, как и в рассказах, задача редкостная и замечательная — пародируется не готовая худо-

²⁰ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под ред. Н. Ф. Чужака. М., «Федерация», 1929. с. 29.

²¹ Шкловский В. Пять человек знакомых. Акц. о-во «Закннига», 1927, с. 95—96.

жественная система, не известный в литературе писатель, как это обычно для пародии, а писатель *долженствующий быть!*

Что же это за писатель? Это — писатель «интеллигентский»²², т. е. владеющий, в отличие от объекта пародии *рассказов* Зощенко второй половины 20-х годов, арсеналом книжно-литературных речевых средств примерно в объеме беллетристического языка начала столетия. Однако это писатель «перестроившийся»²³, добросовестно изгоняющий из своего повествования всевозможные «переживания» — в соответствии с осознанными им потребностями времени. Он прислушивается к голосу современной критики и нередко едва ли не дословно вторит ему²⁴. Он стремится прислушаться и к голосу современного быта, неустанно фиксирующему речевой слом, дезавуацию целых пластов речи. Характерной иллюстрацией этого активно шедшего процесса может служить запись в дневнике книгопродавца, сделанная в марте 1934 г.; автор иронизирует над обращением к подписчикам в одном из журналов 10-х годов, объявляющим, что «журнал будет издаваться в 1918 г. по прежней программе <...>, уделяя все больше места вопросам и темам, связанным с высшими стремлениями и ценностями человеческого духа». Даже пионер сейчас на вопрос: что такое «высшее стремление и ценность человеческого духа» — ответит: «болтовня»²⁵. И «те-

²² Ср. в авторском предисловии к четвертому изданию «Сентиментальных повестей»: «В силу прошлых недоразумений, писатель уведомляет критику, что лицо, от которого ведутся эти повести, есть, так сказать, воображаемое лицо. Это есть тот средний интеллигентский тип, которому случилось жить на переломе двух эпох».

²³ Ср. в авторском предисловии ко второму изданию: «В настоящее время И. В. Коленкоров, принадлежащий к правому крылу попутчиков, перестраивается и, вероятно, в скором времени займет одно из видных мест среди писателей натуральной школы».

²⁴ Ср.: «...У кого есть время теперь расцветивать пестрыми узорами призыв души, украшать и осложнять свое существование мотивами мечты, мистики и эротики. Переживания, любовь, «всякая там мечта» — это между двумя заседаниями или во время двухнедельного отпуска» (*Коган П. С.* Литература этих лет. 1917—1923. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1924, с. 101).

²⁵ ГБЛ, ф. 416.

переший интеллигентский писатель», начиная фразу с «высших стремлений», на середине ее спохватывается, что это «болтовня». Обнаруживается также, что та система литературно-речевых средств, которой одной обладает этот писатель, перестала работать в применении к самому материалу современного быта, что нельзя описывать нетопленную комнату тем же способом, что и будуар. (Что же касается описания будуара, то еще в 1919 — 1920 гг. Зощенко выписывает из недавних романов наиболее «реставрирующие» фразы: «Большой туалет красного дерева, отделанный ручной резьбой. Умывальник с серебряной овальной миской». — Архив М. Зощенко). Между тем избежать столкновения с новым материалом современный писатель, по мысли Зощенко, не может и не должен. Его повести — процесс напряженного самоопределения некоего писателя с заранее заданными качествами в современной социально-речевой ситуации.

В этих повестях, как и в рассказах второй половины 1920-х годов, прodelывается двойная операция: конструируется мнимый стиль писателя, который существовал бы в современности, если бы «точно выполнял социальный заказ», а затем этот стиль пародируется, причем оба этапа операции протекают одновременно.

Зощенко строит тот стиль, которым должен был бы писать этот воображаемый писатель, если бы он был достаточно литературно добросовестен в своих притязаниях ответить потребностям современности. Так в повестях возникает диссонансное сочетание «старого» слова, уже переставшего быть своим для читателя-современника, и «нового» слова, еще не ставшего своим для писателя. Так писатель, созданный воображением подлинного автора повестей, оказывается перед противоречием, литературно неразрешимым, по мысли Зощенко, иными средствами, кроме пародийных. Внепародийный путь мыслится непригодным. «Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных авторов, — пишет Зощенко в статье 1928 г. — Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды». Эти слова — в прямой связи с замечанием Е. Замятина: «Языка нашей эпохи — быстро и остро, как код, Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних — синтаксис карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух — мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания

не хватит»²⁶. Эта связь подтверждается последующими словами Зощенко о Шкловском: «Он укоротил фразу. Он *«ввел воздух»* в свои статьи. Стало удобно и легко читать»²⁷.

Однако пародия не может быть единственной формой существования прозы. Круг замкнут; литература «не получается». Повести Зощенко, как и его рассказы, показывают, как «нельзя» писать, и оставляют открытым вопрос, как «нужно» писать, каким «может» быть современный писатель. Зощенко строит собственную систему литературной современности, указывает на пустующие в ней клетки — и сам же их заполняет, «временно замещая» должествующих писателей.

3

От повести к повести этот временно исполняющий чужие обязанности повествователь проявляет себя все активнее, вытесняет своим словом событийную часть. В повести «М. П. Синягин» его рассуждения занимают почти целиком две первые главы, а в «Возвращенной молодости» — 16 небольших глав (к тому же полкниги составляют авторские комментарии).

А. Г. Бармин первым, кажется, указал на постепенное выдвижение зощенковского повествователя (которого он вслед за самим писателем называет автором) и отодвигание назад, в тень, героя повести (как и в рассказе) — прежде всего путем размывания границ между «авторской» философией и философией героя. «Авторская языковая маска, намеченная раньше («Люди»), здесь («Страшная ночь» и «О чем пел соловей». — М. Ч.) настолько реализована и выдвинута вперед, что часть повести «от автора» не ощущается мотивировкой к повествованию о судьбе героя, а становится самоцелью»: «Неопытный, «безнадежный» автор ... становится действительным героем произведения»²⁸.

²⁶ *Замятин Е.* Новая русская проза. — Русское искусство, 1923, № 2-3, с. 59. Ср. в той же статье о Зощенко: «Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа...».

²⁷ О короткой фразе у В. Дорошевича, В. Шкловского и М. Зощенко см.: *Чудакова М.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, глава 5.

²⁸ *Бармин. А. Г.* Пути Зощенко. — В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 39—40.

Одновременно сквозь точку зрения повествователя все сильнее просвечивает часто не противоречащая ей, а только ею опосредованная точка зрения самого автора. Создается почти мучительное впечатление необъяснимой невозможности для автора заговорить «своими словами».

Нам кажется, что главный эффект стиля повестей Зоценко — в этом напряженном нащупывании читателем слова-доминанты (М. Бахтин), прямого авторского слова, будто бы возникающего где-то между фраз, между слов, но тут же опровергаемого. Активный тон повествователя постоянно побуждает нас искать это слово, подозревать его присутствие — и наталкиваться на постоянное несоответствие объемной позиции автора и ущербного слова повествователя, авторского ощущения неполноты каждой своей реплики — и полноты ее для того голоса, который он на время заимствует. На время принимая сказанное этим голосом за доминанту, мы все время обманываемся или, вернее, все время не даем себя обмануть, распознавая это неполное отождествление автора с тем словом, которым он пользуется.

Каждая отдельная реплика оказывается неполной, при «вычитании» из нее чужих наслоений образуется некий остаток, который автор старательно не дает нам сформулировать в его «чистом» виде. Ясно, что это не приемы эзопова языка, а выполнение более глубоких задач. Автор обнаруживает перед нами глубину, насущность обсуждаемых повествователем проблем — и вместе с тем подает их постоянно в облачении бытовых поверхностных интерпретаций (доводя нередко эту интерпретацию до прямого абсурда), заимствуя ходячие точки зрения и словесные формулы современного ему общественного быта.

Отдельной безусловно адекватной авторской мысли нельзя найти в произведениях Зоценко 20-х — первой половины 30-х годов. Зоценко ни разу не заговорил в них «своим голосом», чего так настойчиво добивалась от него критика. Даже доброжелательные критики уверяли, что сущность «неудач» Зоценко — «в непреодоленной писателем иронии в отношении ко всему, о чем он пишет»; «Не только лиризм, но даже простая серьезность неизменно сопровождается в повести не всегда уместным и грубоватым смешком»²⁹.

²⁹ *Мунблит* Г. Как важно быть серьезным.— Литературная газета, 1934, 20 февраля.

Почему же критика так и не дождалась этой, казалось бы столь нетрудной для писателя, «простой серьезности»? Или, если поставить вопрос правильной, каков художественный смысл, каково литературное значение этого упорного ухода от «серьезности», этой полной невозможности для него оперировать прямым авторским словом?

Говорить об этом удобнее всего на материале «Голубой книги» (1935) — не только лучшей, быть может, книги Зощенко, но и явившейся наиболее полным завершением многолетнего и, на наш взгляд, единого в своих конечных устремлениях периода его литературной работы.

«Голубая книга», в отличие от всех предшествующих повестей Зощенко, открывается не пародийным вступлением, а словами непосредственно авторскими — посвящением Горькому. Нет указаний на какое-либо подставное лицо (вроде Ивана Васильевича Коленкорова), которое замещало бы собою автора. По всей видимости, автор собирается заговорить со своим читателем самолично. Повествователь несет на себе черты зощенковской биографии («Вот уже пятнадцать лет мы, по мере сил своих, пишем смешные и забавные сочинения...»). И, однако, с первых слов книги мы замечаем уже знакомое неполное отождествление автора с его словом. Авторское «мы», проходящее через всю книгу, обычное «мы» публицистических и научных сочинений, попадает в нетрадиционный контекст, приобретая то самоуничижительный («мы, по мере сил своих»), то грубо бытовой оттенок («своей профессией, уважаемый читатель, мы не особенно довольны»).

Те слова, которые в рассказах мы слышали из уст «друга Васьки Бочкова», а в повестях — из уст неумелого (хотя и «интеллигентного») литератора, только подступающего к литературе, теперь мы слышим от «уже пятнадцать лет» пишущего для «многих граждан». Контраст между некомпетентностью, культурной неавторитетностью повествователя и его «писательством» очень резок.

В отличие от «Сентиментальных повестей», в «Голубой книге» задан тон публицистического или научного сочинения. Здесь нет, таким образом, оснований подставлять на место повествователя «воображаемого писателя» (в смысле приведенных нами высказываний Зощенко). Однако сохраняется главный признак языка повестей — регулярный и демонстративный перебой письменных конструкций разговорными, «правильной» речи — всевоз-

можными неправильностями, ничем не мотивированными.

«Голубая книга» доводит этот диссонанс до высшей точки. Мы встречаем в ней повествование протокольного (близкого к протокольности научных исторических сочинений) стиля, исполненное авторской «серьезности», однако протокольность всякий раз сменяется словом бытовым, разговорным, комическим в своей непосредственности, и традиционная авторитетность письменной конструкции обесмысливается стилевой беспомощностью. В это достаточно пестрое повествование впаяны и фрагменты публицистической — ораторской или газетной — речи. Словарь этой речи особенно интенсивно входит в «Голубую книгу», подобно тому как в его рассказы и повести широким потоком входило просторечное и вульгарное слово, — по праву широкого же и, можно сказать, широчайшего бытования.

В работе А. Селищева «Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917—1926)» (М., 1928), до сих пор остающейся уникальной в определенных отношениях, сделан первый набросок словаря упомянутой выше речи — словаря, в который влились элементы диалектные («Весьма широко распространилось сочетание «какая разница?», произносимое в вопросительно-индифферентном тоне. Значение такого сочетания: «это ничего не значит», «пустяки». Это сочетание представляет теперь речь разных слоев населения, в том числе и некоторых профессоров», с. 117), иноязычные (кальки с немецкого — «в общем и целом», «целиком и полностью», «сегодняшний день», «пара лет, пара замечаний»), церковнославянские («сугубый», «стезя», «доколе», «во главу угла», «все и вся»), военные термины («командные высоты», «фронт», «линия», «целевая установка», «сигнализировать», «установить связь», «кампания», «держат курс»), вульгаризмы. Охарактеризована эмоционально-экспрессивная функция новой речи — «эпитеты величественности, колоссальности»: «широчайшие массы», «самым решительным образом», «небывалый», «титанический», «чудовищный»; отмечена «катехизическая форма, посредством которой стремятся произвести более сильную интеллектуально-эмоциональную экспрессию» (с. 132). «Голубая книга» с не меньшей, если не с большей тонкостью регистрирует новые языковые черты, укоренившиеся в последние годы. Характеризуя профессию сатирика, автор поясняет: «Она расширяет кругозор и мобилизует внимание то од-

них, то других *на борьбу* то с тем, то с этим. Она иллюстрирует всякого рода *решения и постановления*, а также приносит известную пользу в смысле *перевоспитания людских кадров*, <...> И в силу *вышеизложенного* <...> решили мы с этого момента слегка, что ли, *переменить курс* нашего литературного корабля».

Автор «Голубой книги» (как и «Возвращенной молодости») приближен к нам не только внешне («автор», «мы», автобиографические подробности), но и внутренне — несомненной ценностью для него самого многого им высказанного. Вместе с тем его точка зрения нигде не находит себе прямой и адекватной формы выражения. Там, где автор дает, кажется, безукоризненно соответствующую его доподлинной мысли формулировку, — и там всегда остается сомнение в его компетентности. Трагический эффект этого повествовательного языка состоит в том, что авторский голос как бы всегда заключен в скорлупу чужих или получужих слов. Мы постоянно ожидаем его — и никогда его не слышим.

Приведем одно замечание, сделанное М. Бахтиным вне видимой связи с русской литературой XX в., но, однако, помогающее осмыслить литературные условия наших 20—30-х годов: «Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорок, без дистанции, без преломления.

Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с той или иной степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях...»³⁰.

На вопрос о наличии или отсутствии в этой ситуации, о которой идет у нас речь, возможностей «безусловного ав-

³⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 346—347.

торского слова» или авторитетной среды преломления, Зощенко отвечает своей прозой отрицательно — вплоть до середины 30-х годов.

Своеобразие его позиции заключается в том, что начиная с середины 20-х годов Зощенко вместе с большинством писателей-современников отходит от сказа, но в ином, чем другие, направлении. От сказа как речи рассказчика, отделенной от автора, Зощенко подходит далекими, круглыми путями вплотную к прямому авторскому слову, но не затем, чтобы утвердить его, а затем, чтобы опровергнуть. Он идет наперерез современной литературе, широко эксплуатирующей в эти годы прямое слово, и строит это слово как невозможное, само себя опровергающее. Автор «Голубой книги» пишет так, как писать «от себя» нельзя, но при этом каждым словом утверждает, что только так и можно писать в литературе «наших переходных дней». «В высокую литературу я не собираюсь лезть», — пишет он, имея в виду, мы думаем, в первую очередь то прямое авторское слово, на котором строится окружающая «высокая литература».

Зощенко утверждает, что построить такое слово, с которым автор мог бы отождествить себя полностью, в настоящий момент невозможно, поскольку своего голоса, то есть целостной речевой культуры, нет у тех слоев, на которые должен, по его мнению, ориентироваться современный литератор; та же культура, которой располагают другие слои, им не берется в расчет, как связанная со словом отжившим, для современной литературы непригодным. Таким образом, ни та ни другая речевая среда не может служить ни «последней смысловой инстанцией», ни авторитетной средой преломления.

Но «литература продолжается» (как писал Зощенко в своих комментариях к «Письмам к писателю»). Его собственное творчество и оказывается этой литературой. В нем господствует пародийное слово, но при этом пародийные цели постепенно оттесняются на задний план. Вернее, теперь пародируется не только «процитированное» слово или слово этого же ряда, а и противоположное ему, то, которое могло быть употреблено на этом месте, тот язык, на котором будто бы мысль автора могла быть изложена адекватно. Зощенко не ищет наилучших слов, а оспаривает саму возможность существования опирающейся на них художественной системы. Вперед выступает скептицизм автора

по отношению ко всем словам, которые могли бы, в духе любой литературной и публицистической традиции, стоять на этом месте. Автор как бы уравнивает в правах все эти предполагаемые слова, ни на одном из них не настаивая.

Он говорит очень серьезно и искренне, не рассчитывая «посмешить», идет как бы единственно возможной для него в этот момент походкой и производит при этом впечатление, что «переступает нарочно». Эффект этой речи можно уподобить эффекту перевода с воображаемого «серьезного» языка на язык, в котором «серьезные», *авторитетные* слова просто отсутствуют и потому становится простительным и годным любое. Зощенко смелее всех берет недопустимую якобы форму, примитивную мысль выражает в примитивной же форме, обнажая ее элементарность и схематичность. «Но только у нас именно то хорошо, что есть полная уверенность, что с течением времени этого у нас не будет. И с чего бы ему быть, раз на то никаких причин не останется». Язык, на котором выражается автор, свидетельствует о распаде культурного, авторитетного слова, о невозможности для пишущего выразиться уверенно, ясно, серьезно — и не попасть при этом в компрометирующий стилистический ряд. Но на основе этой неуверенности и постоянного самопровержения рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово.

Понимание этого явления расширяет следующая лингвистическая аналогия. В 1928 г. в статье «О лингвистическом изучении города» Б. А. Ларин, настаивая на изучении городской разговорной речи (городского аргю), формулировал проблему следующим образом: эта речь должна рассматриваться «как третий основной круг языковых явлений» (наравне с литературным языком и крестьянскими говорами). Специфической чертой этого языкового явления он считал наличие и тесную взаимную обусловленность «двух или нескольких языковых систем, находящихся в распоряжении каждой социальной группы (соответственно индивида)» в силу принадлежности каждого к нескольким коллективам. Б. Ларин пояснял это таким примером: «Так, например, группа земляков — скажем, саратовских — работает во флоте и входит в коммунистическую партию. Эта тройкая социальная принадлежность имеет отражение и в трехсоставности их языковых навыков: на саратовском диалекте они могут обращаться меж-

ду собой и с родней, на матросском жаргоне — с моряками и, наконец, в какой-то степени они располагают и литературным языком, без которого не могли бы участвовать в жизни партии»³¹. Полемизируя с другими лингвистами, Ларин утверждал: «Кто исходит при изучении аргю от литературного языка как нормы, тот, конечно, не может признать их за самостоятельные языковые системы <...> получается, да только и может получиться, учение о «паразитических» языках <...> Выдавая аргю за паразитическую наслойку, мы тем самым предполагаем, будто говорящие могут говорить и на литературном языке, но в силу тех или иных обстоятельств отталкиваются от нормального языка»³². (Это живо напоминает претензии критиков, обвинявших Зоценко в нежелании заговорить на «нормальном» языке.) В противовес этому взгляду, Ларин утверждает, что «„говорящим на аргю“ должен быть назван именно тот, для кого литературный или всякий другой знакомый ему тип языка так же вторичен, затруднителен, необычен, как <...> для нас подлинные аргю»³³.

Едва ли не в тот же самый год Е. Поливанов пишет: «Можно выставить даже такую точку зрения, которая будет определять язык среднего обывателя 1913 г. и, с другой стороны, язык современного комсомольца — не как разных два д и а л е к т а, а как два разных я з ы к а, в том именно понимании терминов «диалект» и «язык», которое употребительно в лингвистике и основано на категории взаимной понимаемости (диалекты) или непонимаемости (языки)»³⁴. Он утверждает, что «обывателю, «проспавшему» революционную эпоху и сохранившему языковое мышление 1913 г.»³⁵, «будут словами чужого языка такие идиомы, как: в ячейку, работу ставить <...> я солидарен <...> ребята, момент, значит, ужасно серьезный; вести соб-

³¹ Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. (Избранные работы). Учебное пособие. М., 1977, с. 178.

³² Там же, с. 184—185.

³³ Там же, с. 185.

³⁴ О фонетических признаках групповых диалектов, и в частности русского стандартного языка, см.: Поливанов Е. Избранные работы. Статьи по общему языкознанию. М., 1968, с. 206.

³⁵ «А я позволю себе допустить, что найти такого индивидуума, хотя и в особо исключительных условиях, было бы возможно и, значит, можно было бы в действительности провести предполагаемый здесь эксперимент» (примеч. Е. Поливанова).

рание; кого выставлять» и т. п., и добавляет: „Да, это уже другой язык“»³⁶.

Один пример поможет, нам кажется, проиллюстрировать утверждения обоих ученых. В дневнике литературоведа Н. М. Мендельсона, в 20-х годах много занимавшегося преподаванием, имеется любопытная запись (от 5 ноября 1923 г.): «Писали работу на тему: «Старые чиновники по „Ревизору“». Два дня потратил на выдачу и исправление и всяческие упражнения, с этим связанные. А затем сделал так: написал сам на эту тему, прочел и продиктовал. Некий Н. заявляет: Если это образец, то никуда не годится.— Почему? — *Непонятно, и это какой-то странный язык.* — ?? — Да вот, например: «Перед нами захолустный город, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Тут мысли нет.— Дальше — больше, спрашиваю его, как бы он сказал сам. Пошла околесица с «государственным аппаратом» и т. д. Не приемлют простого русского языка! Нужна какая-то тарабарщина!»³⁷ Зоценко перевел все, что хотел сказать, на этот «понятный» язык, однако «обратный перевод» с его языка — невозможен (источник давно утрачен). Подобно тому как, по Ларину, вторым языковым рядом городских арг («искомым», но еще не найденным лингвистами) «не окажется литературный язык в собственном смысле термина»³⁸, так и тот ряд, который стоит «за» языком Зоценко, — отнюдь не тот «серьезный» язык, которого ждала (и разочаровывалась в своих ожиданиях) критика и который для «автора» «Голубой книги» по меньшей мере «вторичен, затруднителен и необычен». Для него в те годы такой язык существовал разве только как «воображаемый»; в том-то и дело, что коррелят той речевой системы, которую конструирует из элементов разных и наглядно разнородных речевых систем Зоценко в «Голубой книге», — неизвестен, и он настаивает на этом. Неавторитетность данной системы продемонстрирована; второй же вопрос оставлен открытым. В 1934 г. в статье «Основные вопросы нашей профессии» Зоценко пишет: «И у нас должен родиться, вернее — отстояться *новый язык*. И он рождается. И не благодаря образцам старой литературы, а путем той живой речи,

³⁶ *Поливанов Е.* Указ. соч., с. 207.

³⁷ ГБЛ, ф. 165, л. 4, л. 2 об.— 3.

³⁸ *Ларин Б.* Указ. соч., с. 187.

которая существует <...> Во всяком случае язык нашей эпохи — это не язык прежней дворянской литературы и не язык дореволюционной интеллигенции, а это новый язык. *И многие законы этого языка нам еще не совсем известны*³⁹. То, что для многих его современников не представляло особого вопроса, для Зоценко заключало в себе огромный вопрос, на разрешение которого понадобилась вся его литературная жизнь.

4

В «Голубой книге» Зоценко, как объяснял он сам в посвящении Горькому, написал «краткую историю человеческих отношений». Он ставил себе целью написать ее наново — так, как следует ее рассказывать новому, еще ни в какой форме к переживанию истории не приобщившемуся читателю.

Исторический факт подается здесь таким, каким он должен, по мнению автора, представлять перед самодовлеющим бытовым сознанием, — вне всяких опосредований. Сняты все культурные барьеры, не позволяющие нам отнестись к историческому факту так же непосредственно, как к житейской истории, разыгрывающейся перед нашими глазами. Дан выход самым непосредственным реакциям, не отягощенным багажом культуры. «Нам исключительно жалко Сервантеса. И Дефо тоже бедняга. Воображаем его бешенство, когда в него плевали. Ой, я бы не знаю, что сделал!»

Эта художественная задача формировалась в связи с резкими переменами в самой системе культурных ценностей в начале 20-х годов.

Не имея возможности хотя бы кратко говорить здесь об этой радикальной трансформации, заметим лишь, что «простой» и нередко казавшийся критике плоским Зоценко дает широкую культурную перспективу, и укажем только в качестве возможной параллели на слова М. О. Гершензона, который писал в 1920 г.: «Может быть, мы не тяготились пышными фразами до тех пор, пока они были целы и красивы на нас и удобно облегали тело; когда же, в эти годы, они изорвались и повисли ключьями, хочет-

³⁹ Литературный Ленинград, 1934, 14 августа.

ся вовсе сорвать их и отбросить прочь»⁴⁰. Для Зощенко необходимость переоценки культурных ценностей связывается прежде всего с новым потребителем этих ценностей. Отход от огромного пласта культуры, начатый с передачи авторского права на ведение рассказа «полупролетарию», а затем «воображаемому пролетарскому писателю», далее совершался с редкой энергией и последовательностью, обозначив направление творческой эволюции Зощенко вплоть до военных лет. Одним из следствий и выражений этого был тот спор с литературой едва ли не целого века, со всей послепушкинской традицией, который слышен в «Сентиментальных повестях» и «М. П. Синягине».

В «Возвращенной молодости» ведется, в сущности, пересмотр «ходячих», по мнению Зощенко, представлений о целях жизни человека, о творчестве, о счастье и довольстве и пр., восходящих к различным философским традициям. Автор уверен, что «ничего особенно путного и положительного, а главное, доступного и понятного всем людям не было сказано в этой области». Он стремится дать своему читателю некое совершенно новое знание, отринув все, вычитанное из книг — ср.: «Я отдал бы все знания и мысли, вычитанные из книг, и в придачу еще те, что я сам сумел надстроить на них, за радость самому лично познать из опыта хоть одно *первоначальное, простейшее знание, свежее, как летнее утро*»⁴¹. Нам кажется очевидным пафос достижения именно такого простейшего знания в эпилоге «Возвращенной молодости»: «Я сижу на кровати у окна. Солнце светит в мое окно. Темные облака плывут. Собака лает. Детский крик раздается. Футбольный мяч взлетает в воздух. Красавица в пестром халате, играя глазами, идет купаться.

...Благополучие и незыблемость этих картин меня почему-то радуют и утешают.

Я не хочу больше думать. И на этом прерываю свою повесть».

В «Голубой книге» Зощенко полемически открывает чистую страницу в книге культуры и начинает писать в ней паново, подыскивая новые, еще неслыханные во всей традиции слова (ср. в авторском предисловии: «Нынче, когда открывается новая страница истории (...) нынче осо-

⁴⁰ Иванов В., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. Пг., 1921, с. 11—12.

⁴¹ Там же, с. 18.

бенно любопытно и всем полезно посмотреть, как жили раньше». И главную проблему составляет для него речевой ракурс этого разглядывания прошлого). Он стремится с безукоризненной (и потому-то полемичной!) последовательностью выполнить ту задачу, которая предстает ему в виде социального императива, — дать новому читателю историческое, социологическое, философское знание, минуя всю многовековую традицию передачи этого знания (определение рассказов Зоценко как «библии труда» позволяет увидеть и в «Голубой книге» стремление писателя дать своего рода «новую» библию). Это была по-своему грандиозная литературная задача, никем другим не осознанная в таком масштабе. Литературная перспектива времени углубляется, если мы вспомним, что в те же самые годы, когда пишется «Голубая книга», М. Булгаков создает первую полную редакцию (1932—1936) своего последнего романа, в который вовлекает многослойную культурную традицию — с той же полнотой и последовательностью, с которой Зоценко ее отринул. Если Зоценко стремится описать историю в категориях и слове современного разрывающего с прежними ее истолкованиями быта, то Булгаков, напротив, берется описать этот быт, пользуясь инструментом традиционного понимания истории человечества, где «жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, вплетается в нее, получая от нее новый, высший и непреходящий смысл»⁴². Он тоже предлагает некоторое «новое» понимание, но оно недоступно без знания «старого» — в противоположность задаче Зоценко. Культура — это главным образом память, и если в романе показано усилие памяти (нужно или вспомнить, или угадать: «О, как я все угадал!» — восклицает Мастер), то в «Голубой книге» — усилие ее стирания. Повествователь то и дело обращается к демонстрации нетвердой, смещенной, стирающейся памяти. Наиболее нагляден в этом смысле способ включения стихотворных цитат. «Что-то там такое вспоминается из Апухтина:

Сердце воскреснуло, снова любя,
Трам-та-ра-рам, там-там...
Все, что в душе дорогого, святого...
Трам-та-ра-рам...»⁴³

⁴² Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972 с. 127.

⁴³ Напомним, что Апухтин входит в круг чтения и даже литературного использования Зоценко 1910-х годов (см. первую главу).

«Как сказал поэт про какого-то, не помню, зверька — что-то такое:

И под каждым ей листком
Был готов и стол и дом.

Это, кажется, он сказал про какого-то отдельного представителя животного мира. Что-то такое в детстве читалось. Какая-то чепуха. И после заволокло туманом».

Блок, Есенин (равно как и Крылов, Пушкин, Лермонтов, Некрасов) — все выстроены в один и большей частью безымянный ряд. Если пятнадцать лет назад Зоценко пытался классифицировать литературные явления современности, как можно ясней увидеть их в свете «переломного» времени, то теперь объектом его изображения становится как бы сам «туман», заволакивающий те же самые явления.

Таково же и отношение Зоценко к историческим фактам. В «Голубой книге» использовано очень большое количество источников. Чтобы дать общее представление об их характере, перечислим несколько книг из библиотеки М. Зоценко (не повторяя указанных в других работах⁴⁴): Записки современников и участников события 11 марта 1801 г. Время Павла и его смерть. Часть 2 (на обложке надпись рукою Зоценко: «Неудачи и коварство», пометы на с. 228, 234 и др.); Человеческая трагикомедия. Очерки и картины Иоганна Шерра. Пер. с нем. М., 1877 (на обложке владельческая надпись; многочисленные пометы); Ф. М. Кирхейзен. Наполеон I. Его жизнь и его время, т. 1. М., 1913 (пометы на с. 170, 274—275, 277, 297, 313, 315, 333, 337 и др.). Очевидно внимательное чтение всей книги; в «Голубой книге» можно увидеть фрагменты, прямо восходящие и к тем страницам книги, на которых нет помет: ср., например, описание «балов жертв» в отеле Телюссон во время термидорианской диктатуры (с. 318) и фрагмент 47 из раздела «Неудачи» в «Голубой книге». Назовем еще: Галилео Галилей. Сочинения... (Избранные места); Приложение к журналу «Вестник знания». Л., 1931. На обложке владельческая надпись: «М. Зоценко. 1931 г.»; на внутренней и внешней стороне обложки — росписи, рисунки и т. п.; разрезаны с. 3—6, 35—64 — с главками «Приговор» и «Акт отречения» (ср. главку 44 в разделе «Неудачи»); Д. И. Коропчевский. Прежде и теперь. Очерки

⁴⁴ См.: *Молдавский Дм.* Повести М. Зоценко конца 20—30-х годов. — *Русская литература*, 1970, № 4, с. 56.

домашней жизни в старое и в наше время. 3-е изд. СПб., 1905 (с пометами на последнем листе); История культуры Р. Гюнтера. СПб., изд. А. С. Суворина, 1901 (на обложке — владельческая надпись); Русские современные деятели. Сб. портретов замечательных людей настоящего времени с биографическими очерками, т. II. СПб., 1877 (на титуле — черновые записи М. Зощенко).

Задача Зощенко — не в следовании источнику, а в смещении его, и соответственно задача исследователя источников «Голубой книги» — в определении угла этого смещения. «Нужно сказать о точности следования М. Зощенко источникам»⁴⁵, — пишет автор одной из работ о писателе — в согласии с общей традицией, тогда как в отношении «Голубой книги» «нужно сказать» именно о *неточности* как художественной задаче. «Там у них было, если помните, несколько Генрихов. Собственно, семь. Генрих Птицелов. <...> Потом был у них такой Генрих Морепоплаватель. Этому, наверное, нравилось любоваться морем. Или он, может быть, любил посылать морские экспедиции». Обратим внимание на авторскую работу над дальнейшим текстом (подчеркиваем слова, вставленные в гранках, — в процессе очень небольшой правки): «Впрочем, он, кажется, правил в Англии. Или в Португалии. Где-то в этих приморских краях. Для общего хода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих». (ИРЛИ, ф. 501; в печатном тексте — небольшие разпочтения). Это — типичный случай работы автора «Голубой книги» над историческим источником.

Понятно, что голос автора, так необычно обращающегося с историческими фактами и именами, «завучал оскорбительно для иных, которым казалось, что Зощенко игнорирует или попросту не имеет представления о всей сумме знаний, накопленных о Пушкине, Гоголе и других великих людях»⁴⁶. Зощенко же считает необходимым поддерживать нужное соответствие между средним речевым (а следовательно, и интеллектуальным) уровнем общества и языком, на котором говорит литература. Его удивляют те, кто остались глухи к тому, что люди вокруг говорят и пишут именно этим языком, использованным Зощенко для высоких литературных целей.

⁴⁵ Молдавский Дм. Указ. соч., с. 58.

⁴⁶ Слонимский М. Михаил Зощенко. — Звезда, 1940, № 7, с. 153.

Все эти слова для него осознанно чужие; но нет уже той раздражающей противоречивости, противоположности двух стиливых тенденций, как в ранних повестях. Возник уже некий довольно прочный и в высшей степени необычный стиль, к которому сам автор относится как к должному и во всяком случае — с ощущением полной невозможности выразиться иначе.

Примечательно в этом смысле, что нет заметной границы между его эпистолярием и прозой, и письма к Горькому не отличаются от страниц повестей: «Я нарочно для собственного успокоения прочел недавно чуть ли не все биографии сколько-нибудь известных и знаменитых писателей. Я, конечно, не хочу равняться ни с кем, но вот ихняя жизнь на меня очень успокоительно подействовала и привела в порядок. В сущности говоря, страшно плохо все жили. Например, Сервантесу отрубили руку. А потом он ходил по деревням и собирал налоги. И, чтобы напечатать своего «Дон-Кихота», ему пришлось сделать льстивое посвящение какому-то герцогу. Данте выгнали из страны, и он влачил жалкую жизнь. Вольтеру сожгли дом. Я уже не говорю о других, более мелких, писателях.

И тем не менее они писали замечательные и даже удивительные вещи и не слишком жаловались на свою судьбу. Так что, если бы писатели дожидались золотого века, то, пожалуй, от всей литературы ничего бы и не осталось» (письмо от 30 сентября 1930 г.)⁴⁷. Сравним с этим письмом отрывок из описания золотого века, оставшегося в рукописях повести «М. П. Синягин». «Для примеру такой крупный сочный сатирик — писатель-попутчик Сервантес. Правую руку ему отрубили. Правда, в плену, но отрубили. А потом приехал он на родину и жрать нечего было — поступил фининспектором. Ходил по деревням, собирал налоги. А после левой рукой Дон-Кихота написал. И печатать не очень уж горели желанием. Пришлось почтительное вступление написать в пользу какого-то рыцаря.

Другой крупный попутчик Данте. Того из страны выперли без права въезда. А Вольтеру дом сожгли. Где уж там золотой век искать.

Да в прежнее время, если бы писатели золотого века дожидались, так во всей литературе, кроме Евангелия от Луки, ничего бы и не было. Ну, может, Бернард Шоу и

⁴⁷ Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 161—162.

«Рабиндранат Тагор» Мультатули победно прошли бы к своим намеченным идеалам, а другие так бы и просидели, ожидая более счастливых времен» (ИРЛИ, ф. 501).

И в письмах к жене неизбежно преобладает «доступная бедным» краткая фраза: «Боюсь что долго не пробуду в Крыму. Уже хочется назад. Скучновато. Деревья разные и цветочки — не люблю. Жару переносу с трудом. Так что какой черт меня дернул до Крыма — неизвестно. Принимаю Крым как лекарство. Чем закусывать — не знаю. И вообще ваш супруг пребывает последнее время в жестокости неврастении. Нет, на самом деле. Я предпочел бы какую-нибудь небольшую речонку. А то горы и горы. Скажите, кому это надо? И по секрету скажу: Крым до того безвкусен, что хуже нету. Знаешь такие олеографии. Так и тут. Точь-в-точь» (30 сентября 1925 г., хранится у В. В. Зощенко).

Проблема новой языковой культуры мыслилась писателем в совокупности всех жанров письменной речи. Границы между языком науки и художественной литературы для него размывались, как и границы между литературой и нелитературой, между фельетоном и бытовым документом (см. «Письма к писателю»), между письменными жанрами и ораторской речью и т. п. Перемена языкового сознания проникала в его восприятие во все сферы общественного быта, равномерно, без жанровой дифференциации.

Зощенко как-то заметил: «Я родился в интеллигентной семье. Я не был, в сущности, новым человеком и новым писателем. И некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением». Писатель выбрал себе особую задачу — построение стиля в «бесстилевой» ситуации. Так как некому сказать иным языком, он сам говорит о том, во что верит, косноязычно и неточно: «И вот мы теперь видим то, что видим. И это было удивительное предсказание, которое на наших глазах выполняется». Новый тип словесно-художественного мышления, созданный в результате, был действительно целиком его изобретением⁴⁸.

⁴⁸ Краткое изложение основных тезисов второй и последующих глав, доложенных в сентябре 1965 г. на юбилейном заседании кафедры русской литературы ТГУ, посвященном 70-летию со дня рождения писателя, см.: Чудакова М. Михаил Зощенко и его слово. — Детская литература, 1968, № 4; она же. Михаил Зощенко и герои его книг. — Новый мир, 1969, № 3; она же. Поэтика Михаила Зощенко (проблема авторского слова). — Вопросы литературы, 1978, № 2.

**ПУТИ СЛОВА
В ПРОЗЕ 20—30-х ГОДОВ**

Прямое авторское слово в настоящее время переживает кризис...

М. М. Бахтин, 1929

1

В прозе Михаила Зощенко на протяжении пятнадцатилетия (1920—1935) реализуется, таким образом, новое, предшествующей литературе неизвестное отношение к слову.

Каким же образом соотносится это слово с работой современников?

Прямое авторское слово, принципиально отсутствующее в прозе Зощенко, не ушло, разумеется, из литературы тех лет. К середине 20-х годов, когда спадает волна разнообразных сказовых форм, заметней становится проза тех, кто это слово сохранил и в его именно пределах решал свои художественные задачи: К. Федина, М. Пришвина, В. Катаева, Ю. Тынянова, И. Бабеля, А. Толстого. Напомним, что нас интересуют не формы организации авторского повествования, разнообразные у разных авторов, а, во-первых, отношение автора к употребляемому им слову — считает ли он его правомочным, способным адекватно описывать действительность, и, во-вторых, отношение автора к живой речи современности и его оценка перспективности элементов этой речи для построения языка художественной литературы.

Прозу Ильфа и Петрова, которую по традиции нередко помещают неподалеку от прозы Зощенко, резко отличает от последней именно ориентация на авторитетное авторское слово, построенное на фундаменте разнообразных стилей. Соавторы используют самые разные, уже открытые литературой типы прозаического слова, селекционируя наличный литературный опыт. Легко и естественно воспроизводится стиль Чехова — тот «хороший» классический стиль, который, по-видимому, импонирует им энергичною сменой фраз, коротких и просто построенных, элегичностью што-

нации и т. п. Так же легко найти в этой прозе и подчеркнута «толстовские» фразы: «Лед, который тронулся еще в дворницкой, лед, гремевший, трескавшийся и ударявший о гранит набережной, давно уже измельчал и стоял»¹. «Подобно распеленутому малютке, который, не останавливаясь ни на секунду, разжимает и сжимает восковые кулачки, двигает ножонками, вертит головой, величиной в крупное антоновское яблоко, одетое в чепчик, и выдувает изо рта пузыри, Авессалом Изнуренков находился в состоянии вечного беспокойства» (с. 248) — особенно «толстовским» является здесь само положение этого отрывка в начале главы.

Они производят как бы пересмотр уже имеющегося в литературе материала и отбирают «годное» — то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей, разрывают с дурными традициями и авторизируют традиции доброкачественные. Забота о новых словах (а не о *новом слове*) стала для них едва ли не главной. Именно этой особенностью следует, видимо, объяснить сам факт их соавторства, вряд ли возможного при работе более органичной, не раздробленной на поиски отдельных «новых» слов, не требующей проверки каждого слова на «свежесть». То, что работа их складывалась таким именно образом, подтверждают и лаконичные воспоминания Е. Петрова. «Уже очень давно, примерно к концу работы над «12 стульями», мы стали замечать, что иногда производим какое-нибудь слово или фразу одновременно. Обычно мы отказывались от такого слова и принимались искать другое.

— Если слово пришло в голову одновременно двум, — говорил Ильф, — значит, оно может прийти в голову трем и четверем, значит, оно слишком близко лежало. Не ленитесь, Женя, давайте поищем другое. Это трудно. Но кто сказал, что сочинять художественные произведения легкое дело?» (V, с. 504).

Они именно сочиняют, причем сочиняют трудно; постоянно тянутся за тем словом, которое лежит дальше². Это

¹ Ильф И., Петров Е. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1961, с. 247. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

² «Очень легко писать: «Луч солнца не проникал в его каморку». Ни у кого не украдено и в то же время не свое» (И. Ильф. Записные книжки),

напоминает озабоченность раннего Зощенко, вышивающего еще по чужой беллетристической канве и оттого особенно чуткого к «запаху тлена», исходящему от отдельных слов.

В 1939 г. Е. Петров предостерегает молодых писателей: «Когда писатель сочиняет, он бывает тесно, как воздухом, окружен чужими метафорами, эпитетами, когда-то кем-то сочиненными словесными комплектами, тысячами, миллионами давно сложившихся литературных подробностей. <...> Достаточно писателю протянуть руку, как тотчас же в ней окажется совершенно готовый, иногда очень красивый, но, к сожалению, кем-то уже сочиненный словесный комплект. Нужно обладать сильной волей, хорошо развитым вкусом и огромной любовью к труду, чтобы удержать свою руку, вовремя схватить ее, когда она потянулась за чужим литературным добром» (V, с. 480). Их соавторство было, в сущности, домашней моделью той борьбы литературных традиций, которая шла вокруг. «Это было не простое сложение сил, а непрерывная борьба двух сил, борьба изнурительная и в то же время плодотворная» (с. 504).

Для Зощенко полемика с литературными стилями — не главная, тем более не единственная языковая задача. Стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе, хотя и осуществляется во многом путем пародирования неприемлемых литературных и вообще письменных форм. Поэтому эта стилевая манера быстро стала легкой для освоения традицией и затем шаблоном³.

Соавторы широко захватывали словесную жизнь современности. «И до самой своей смерти квартирант будет сыпать юридическими словечками, которых понаберется в разных присутственных местах <...> Но чаще всего и с особым наслаждением он будет произносить выражение «вчинить иск» (II, с. 148). С «особым наслаждением» вводят и сами писатели в свою прозу речения такого рода. Они демонстрируют знание всех деталей современного общественного быта и полноправное авторское владение разными его голосами. Автор в их прозе не теряется перед разногласием времени.

³ Подробнее об этом см.: Чудакова М., Чудаков А. Современная повесть и юмор. — Новый мир, 1967, № 7.

Обращение Ильфа и Петрова к нелитературным речевым формам — вполне традиционно по своей функции и далеко от тех универсальных задач, которые ставит себе Зощенко. Это была демонстрация отдельных «кирпичиков», изолированно взятых элементов литературной и нелитературной речи и экспериментальным путем полученных сочетаний, не предполагающая органического отношения к языку.

В этом смысле самые «уродливые» словосочетания Зощенко ближе к такому отношению, чем самые блестящие, построенные на свободной игре разными литературными стилями фразы соавторов. Своеобразное уважение Зощенко к аномалиям современной речи остается вполне чуждым для писателей, уверенно, энергично и последовательно осмеивающих попадающие в сферу их внимания речевые несообразности и в определенном смысле укрепляющих систему этой речи в целом. Ильф и Петров не столько прислушиваются к живой речи современности, сколько сами формируют ее, переводя на страницах своих романов в план устной речи всевозможные шаблоны речи письменной (газетной) и полуписьменной (митинговой) — «гигант мысли», «служитель культа», сообщая иронический оттенок словосочетаниям, потерявшим свою авторитетность (здесь — точки их соприкосновения с Зощенко): «отец русской демократии», «Россия вас не забудет» и т. п., и эти шаблоны уже вторичным путем, посредством их прозы (и массовой юмористики) попадают позднее в специфическую сферу устной речи — в молодежный сленг.

Но если говорить о слове, противостоящем зощенковскому контрастно, представившем по отношению к нему второй полюс на поле современной повествовательности, следует обратиться к прозе булгаковской. Булгаков с первых известных нам (достаточно поздних) литературных опытов пишет так, как будто та авторитетная среда, которую Зощенко ощущает как утраченную, — налицо. В «М. П. Синягине» Зощенко писал: «Конечно, сколько возможно, автор старался, но для полного блеска описания не было у него такого, что ли, нужного спокойствия духа (...). Тут не будет спокойного дыхания человека уверенного и развязного, дыхания автора, судьба которого оберегается и лелеется золотым веком. Тут не будет красоты фраз, смелости оборотов и восхищения перел

величием природы». Булгаков заговорил с таким «спокойствием духа», как если бы он и был тем автором, судьба которого «оберегается и лелеется», у него явилась «красота фраз» и «смелость оборотов».

В его московских фельетонах-хрониках 1922—1924 гг. мы сталкиваемся с эффектом противоречия «старой», условно говоря, повествовательной позиции рассказчика, восходящей к традиционной повествовательной уверенности фельетониста 900-х годов, *всегда* появляющегося в определенный день недели и в определенном месте газеты, — новому его жизнеположению в «квартире № 50» с подчеркнутыми здесь же реалиями ее «самогонного быта».

Представляется немаловажным следующее устное свидетельство В. П. Катаева (особенно близко связанного с Булгаковым в первые четыре-пять лет его московской жизни и даже предполагавшего издавать с ним вдвоем юмористический журнал «Ревизор»): «Вообще мы тогда воспринимали его на уровне фельетонистов дореволюционной школы — фельетонистов „Русского слова“, например Амфитеатрова... Дорошевича. Но Дорошевич хоть искал новую форму, а он не искал. Мы были настроены к этим фельетонистам критически, а это был его идеал. Когда я как-то заговорил пренебрежительно о Яблоновском, он сказал наставительно: «Валюн, нельзя так говорить о фельетонистах „Русского слова“!»... Он был для нас фельетонистом, и когда узнали, что он пишет роман, — это воспринималось как какое-то чудачество... Его дело было сатирические фельетоны. Помню, как он читал нам „Белую гвардию“. Это не произвело впечатления. Мне это казалось на уровне Потапенки... И что это за выдуманные фамилии — Турбины!» Для молодых литераторов, сотрудничавших в «Гудке», повествовательная позиция, живая для Булгакова, ощущалась как безнадежно устаревшая, годная лишь для пародирования.

Социальная определенность, устойчивость, подразумеваемая у «старого» автора фельетона, в фельетоне Булгакова (мы повсеместно имеем здесь в виду бытописательные фельетоны, писавшиеся для «Накануне», а не его же «обличительные» гудковские фельетоны, имеющие иную жанровую традицию) не замещается новой определенностью и не разрушается, а как бы меняет свой

знак: «Я — бывший... впрочем, это все равно... ныне человек, с занятиями, называемыми неопределенными» («Четыре портрета»). Если выйти за границы текста фельетона и обратиться к биографии автора, то за этим «бывший» стоит, возможно, бывший *врач*: с начала 1920 г. в течение нескольких лет Булгаков нигде не упоминал свою оставленную профессию). Булгаковский герой-рассказчик, потеряв свое место в определенной иерархии, не потерял в своих глазах. Человек неопределенных занятий (здесь остранено обычное, официальное наименование свободного художника) для *других*, для себя самого он сохраняет прежнюю определенность — и на этом основывает свою повествовательную позицию. Он мог бы сказать: «я с виду — не я, но это — я, и я это знаю», что у Зощенко, по-видимому, звучало бы так: «я могу воплотиться словесно только как не я». Рассказчик у Булгакова — «бывший», но «кто-то», «некто», а не «никто»⁴ и не совершенно новая литературная личность, ничем не связанная с традицией.

Такая новая повествовательная позиция (смех победителей, по определению Луначарского) была выработана в фельетоне Ильфа и Петрова. За их рассказчиком, «я» которого означает не личную, а некую общую позицию и с легкостью может быть заменено на «мы», закреплена позиция гражданина, нашедшего свое четкое место в новой реальности. Не озабоченный, как правило, своей *личной* судьбой, этот рассказчик оглядывает окружающий его быт как бы с высоты своего относительного благополучия, и тот счет житейских неурядиц, который он ведет, — это результат его наблюдений, направленных *вовне*. Иное у Булгакова. «На душе у меня было радостно и страшно. Москва начинает жить, это было ясно, но буду ли жить я?»⁵ — вот вопрос, невозможный в устах повествователя фельетонов Ильфа, Петрова или Катаева — повествователя, никогда не сомневающегося в прочности самих основ собственного существования, в своем праве на жизнь и в возможности ее сохранения. За «первым лицом» бул-

⁴ Сравним с этим слова Мастера в последней редакции романа «Мастер и Маргарита»: «Кто вы такой? — Я теперь никто» (*Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973, с. 701. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц).

⁵ *Булгаков М.* Сорок сороков. — Москва, 1963, № 5, с. 163.

гаковского фельетона, столь настойчиво утверждаемым, не подразумевается никакого нового «мы». Уверенность тона рассказчика выглядит немотивированной. Можно говорить о высоком утопизме, окрашивающем его повествовательную позицию. Характерно, что при переходе к безличному повествованию — в больших жанрах — эта окраска трансформировалась в фабульное выражение: всемогущество главного героя (или помогающих ему сил) и его конечная победа явились как условие, совершенно необходимое, с точки зрения Булгакова, для художественной модели *современности*⁶ (в резком отличии от принципов художественного освоения материала «Белой гвардии», осознававшегося автором как *исторический*).

В литературном пути Булгакова совсем не было периода того отчуждения от собственно авторского слова, через которое прошли едва ли не все его современники; немногие рассказы и фельетоны Булгакова 1920-х годов, написанные в форме сказа, неорганичны, случайны и не находят отражения в дальнейшей его работе.

В этом смысле весьма красноречиво в историко-литературном плане сопоставление фельетонной работы Зощенко и Булгакова, протекавшей в одно и то же время в одних и тех же примерно «организационных» формах, но получившей совершенно разное значение в контексте литературного дела каждого. Оба они первоначально служат обработчиками — Зощенко в ленинградской «Красной газете», а Булгаков — в московском «Гудке». Много лет спустя, в своей последней повести, Зощенко рисует это время так: «...Я просматриваю эти письма. Они беспомощны, комичны. Но вместе с тем они серьезные. Еще бы! Речь идет о немаловажном житейском деле — о банях.

Набросав план, я принимаюсь писать.

Уже первые строчки смешат меня. Я смеюсь все громче и громче. Наконец захохоту так, что карандаш и бумага падают из моих рук»⁷. Булгаков, напротив, в мемуарном наброске 1929 г. «Тайному Другу» признается: «Одно Вам могу сказать, мой друг, более отвратительной работы

⁶ См. об этом: *Чудакова М.* Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — В кн.: Записки отдела рукописей ГБЛ, вып. 37. М., 1976, с. 79—80.

⁷ Октябрь, 1943, № 6-7, с. 85.

я не делал во всю свою жизнь»⁸. Для Зощенко замещение «своего» голоса «чужим» было счастливым литературным открытием, к началу 1920-х годов уже совершившимся и определившим его творческую судьбу. Булгаков же к этому времени обретает свой голос — и именно с этой сугубо «авторской» словесной позицией связывает свои литературные надежды. Потому, хотя любые сказовые формы Булгакову явно не близки — форма безличного повествования от условного автора для него еще «трудней».

Именно в этом, нам кажется, надо искать объяснение того обстоятельства, что в фельетонах М. Булгакова авторский пересказ «уступает место сказу и диалогу»⁹. Откровенно чужое слово сказа и диалога ему все-таки дается легче, чем авторское, но отчужденное тем не менее от сугубо личной, субъективной повествовательной позиции (которую мы не беремся интерпретировать в пределах данной работы). В такой безличной манере (нередкое фельетонное «мы», например) ему не на что опереться — разве что на ту общую новую фельетонную традицию, которая уже успела сложиться за несколько лет. Авторская повествовательная позиция лишается цельности: в рассказе «от автора» вдруг начинают звучать немотивированно грубые ноты, заимствованные из «соседнего» сказа, — естественные последствия работы сугубо профессиональной, держащейся на голом навыке, а не на решении внутренних художественных задач. Собственная оценка этой работы и ее влияния на свое творчество, данная писателем через несколько лет, была суровой (не совпадающей, разумеется, с читательским восприятием): «Меж тем фельетончики в газете дали себя знать. К концу зимы все было ясно. Вкус мой резко упал. Все чаще стали проскакивать в писаниях моих шаблонные словечки, истертые сравнения. В каждом фельетоне нужно было насмешить, и это приводило к грубостям. <...> Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил»¹⁰.

⁸ ГБЛ, ф. 562, 5.2, л. 16. Здесь и далее цитируем по рукописи, так как в публикации извлечений из рукописи, озаглавленных «Мне приснился сон...» (Неделя, 1974, № 43), текст напечатан с неотмеченными сокращениями.

⁹ *Кройчик Л. Е. М. Булгаков — фельетонист «Гудка».* — В кн.: Вопросы журналистики, вып. 1. Воронеж, 1969, с. 121.

¹⁰ ГБЛ, ф. 562, 5.2, л. 22 и об.

Для Зощенко газетный или журнальный фельетон был способом решения тех же художественных задач, что и в собственно прозе. Его «смешной» фельетон тех лет обретает прочную опору в найденной им фигуре рассказчика-«полупролетария», и сказовая позиция, не всеми и не одинаково понятая, для него самого уже тогда совершенно бесспорна. Личная авторская словесная позиция бесповоротно покинута; он стал фельетонистом Гаврилой — такова его литературная реальность. Правда, в 1925 г. Зощенко пишет Е. Зозуле, что не может посылать ему в «Огонек» все свои рассказы («я же пишу много ерунды и дряни»¹¹), но для него это — издержки того самого производства, которое он считает своим главным литературным делом. Сам писатель оставил нам прямые разъяснения по этому поводу: «...Когда критики, а это бывает часто, делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказы — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, это не верно. И повести, и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. И у меня нет такого тонкого подразделения; вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства»¹².

Для Булгакова же его литературная жизнь тех лет четко разделяется на три разные жизни: «Одна в газете», где он пишет фельетоны, другая — работа над московскими хрониками («Эта вторая жизнь мне нравилась больше первой. Там я мог несколько развернуть свои мысли»), «И третья жизнь моя цвела у письменного стола. Груда листов все пухла»¹³ — ночная, домашняя жизнь, занятая романом, который пишет он начиная с 1922 г. Так что Булгаков мог бы, пожалуй, вполне добросовестно сказать о себе: днем я пишу собачью ерунду, а ночью — повесть для потомства. Особо следует выделить фельетоны, в которых он опирается на повествовательную позицию, уже выработанную в других жанрах. «Ну-с, забрали, стало быть, эту дачку под школу первой ступени. Главное — месторасположение приятное: лесочек, то да се... нужник, понят-

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 216, оп. 2, ед. хр. 6.

¹² Зощенко М. О себе, о критиках и о своей работе. — В кн.: Зощенко. Статьи и материалы, с. 9.

¹³ ГБЛ, ф. 562, 5.2, л. 19 и об., 22.

ное дело, имеется. Вот из-за колодца-то и произошло и пропала дачка к свиньям собачим»; «Ну-тес-с, заведующий школой бьет тревогу по всем инстанциям нашего аппарата»¹⁴.

Читателям «Белой гвардии» нетрудно теперь узнать этот голос и характерные детали речевого портрета поручика Мышлаевского, хотя бы его рассказ о ночном стоянии под трактиром: «Стали это мы в полночь, ждем смены... Ни рук, ни ног. Нету смены. Костров, *понятное дело*, разжечь не можем, деревня в двух верстах...»; «Считаем: тридцать восемь человек. Поздравьте: двое замерзли. *К свиньям*»; «Штатов нет числа. Никто ни черта, *понятное дело*, не знает. *И главное* — мертвых некуда деть!» (с. 26—27). Дело не только в отдельных лексических совпадениях, но и в одном и том же в обоих случаях пласте разговорной речи, далекой от сказа зощенковского толка и близкой к собственно авторской речи прозы Булгакова, адекватной слову целой среды, ему родственной. Это особенно заметно в отрывках, ориентированных на интеллигентское просторечие: «Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время? Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего» (с. 102), и, возможно, даже более узко — на офицерский жаргон: «А на Горку кто полезет? Абсолютная глупость»; «Черный костюм на нем сидел безукоризненно; белые чудное и галстук бабочкой...» (с. 104, 197). То и дело узнается не только взгляд на вещи, но и эмоции, и самый стиль речи полковника Малышева, Мышлаевского, Алексея Турбина, причем не во фрагментах «замещенной речи» героев, а именно в речи авторской. В «Белой гвардии» особенно хорошо видна та основа, на которой рождается булгаковское авторское слово.

Каким же было отношение Булгакова к той новообразующейся речи, жизнь которой так существенна для эволюции Зощенко? Если герои и рассказчики Зощенко уже в начале 20-х годов охотно прибегают к этой речи и «принимают» даже те ее слова, которые им совсем непонятны, — герой-рассказчик раннего Булгакова обнаруживает подчеркнутое ее непонимание. «— Подотдел искусств откроем! — Это ... что такое? — Что? — Да вот ... подудел? —

¹⁴ Как школа провалилась в преисподнюю. Транспортный рассказ Макара Девушкина. — Гудок, 1924, 1 августа, № 1260.

Ах, нет. Под-от-дел! — Под? — Угу! — Почему под? — А это ... Видишь ли, — он шевельнулся — есть отнаобраз, или обнаобраз. От. Понимаешь? А у него подотдел. Под. Понимаешь?! <...> Все будет. Изо. Лито. Фото. Тео. — Не по-ни-маю»¹⁵. Герой Булгакова осваивает практически язык этого быта, выучивает его, но продолжает *не понимать*. «После возвратного — мертвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведываю. Зав. Лито. Осваиваюсь.

— Завподиск. Наробраз. Литколлегия»¹⁶. Эта позиция отчуждения от предлагаемого языка путем его остранения навсегда останется с булгаковским героем и самим автором. Он предлагает свое понимание окружающего быта и речи: оно в том, чтобы неизменно *не понимать*, не сливаться с тем словом, значение которого непонятно или чуждо; когда один из героев задает другому вопрос: «Почему ваш аппарат не был сдан вовремя государству?» — тот отвечает «вяло»: «Не понимаю вопроса. Что значит: вовремя?» В романе «Мастер и Маргарита» это непонимание передано герою, наиболее близкому автору: вопросы редактора *«показались мне сумасшедшими*. Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда я взялся. давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему?» (с. 558—559).

Таков главный способ отношения Булгакова к чужому слову — отчуждение его от автора и от близких ему героев, выделенность, обособленность: «Стараясь не попадать своими глазами в мои, Лапшенникова сообщила мне, что редакция обеспечена материалом на два года вперед и что поэтому вопрос о напечатании моего романа, как она выразилась, *отпадает*» (с. 559). Любопытно, что в романе выведен герой — истолкователь того языка, которого не понимает Мастер, — Алоизий Могарыч: «Если я не понимал смысла какой-нибудь заметки в газете, Алоизий объяснял мне ее буквально в одну минуту, причем видно было, что объяснение это ему не стоило ровно ничего» (с. 561). Отметим, что такое охотное и легкое усвое-

¹⁵ Булгаков М. Записки на манжетах. — В кн.: Возрождение, т. 2. М., 1923, с. 8—9.

¹⁶ Там же, с. 10.

ние условленного, близкого к жаргону языка как общего и общепонятного, не требующего специальных разъяснений, встречает постоянное сопротивление и в бытовых документах, закрепивших речевое сознание Булгакова, в его письмах, в дневнике Е. С. Булгаковой. В письменных текстах такого рода слова и фразы этого жаргона неизменно обставлены как цитаты из чужой речи, вызывающие недоумение и непонимание: «Днем заходили в Агентство, Уманский показал заметку, которую он называет „неприятной заметкой“» (запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 5 октября 1936 г.; ГБЛ, ф. 562, 28, 25). Те речевые знаки, под которые так легко подставляет их значение Алоизий Могарыч, Булгаков, как и любимые его герои, вплоть до конца 30-х годов (время завершения последнего романа) упорно продолжает считать знаками непонятного, неизвестного, не желая самостоятельно подставлять или разгадывать их значение. Примеры цитации чужого слова иного рода — в одном из писем Булгакова: «А все-таки, Савелий Моисеевич, в срочном порядке, как говорится, меняйте язык. Верьте, что кажется, будто автор начитался современных авторов и кого-то хотел перещегоолять. Вернейший способ — угробить (как говорится) любой роман...»¹⁷.

В творчестве Булгакова есть, однако, герой, близкий к героям и рассказчику Зоценко, — это Иванушка Бездомный. Уже в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» формируется речь этого героя, резко отличная от речи Берлиоза или иностранца, подаваемая с нажимом: «— Чего это? — спросил А[нтоша]»; «— Какие же это фактически до[казательства?]; «Какой такой <...> Имм[ануил?];»¹⁸ «— Буржуйская карточ[ка, — подумал] Иванушка» (о визитной карточке Воланда)¹⁹. Особенно характерен следующий отрывок из сохранившейся части второй редакции: «— Знаете что, господин богослов! — резко

¹⁷ Письмо к С. М. Льву (Л. М. Савину; комментарий к письму см. в главе пятой). ЦГАЛИ, ф. 2510, оп. 1, ед. хр. 65.

¹⁸ Первая (незаконченная) редакция романа «Мастер и Маргарита» (ГБЛ, ф. 562, 6.1, л. 27 об. — 29); в квадратные скобки заключен предположительно восстанавливаемый нами текст (подробнее о реконструкции первой и второй редакций, в значительной степени уничтоженных автором, см.: Чудакова М. Опыт реконструкции текста М. Булгакова. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977).

¹⁹ ГБЛ, ф. 562, 6.1, л. 44.

я мешался вдруг Иванушка, — вы все-таки *полегче, но-но, без хамства!* Что это за слово „чернь“? Толпа состоит из пролетариата, месье!

Глянув с большим любопытством на Иванушку в момент произнесения слова „хамство“, инженер тем не менее в бой не вступил, а с шутовской ужимочкой ответил:

— Как когда, как когда...»²⁰. (Подчеркнутые нами слова — известный фразеологизм тех лет; ср. реплику персонажа Маяковского в стихотворении «Перекопский энтузиазм»: «Не толкаться! Но-но! Без хамства! Это вам не 18-й годик!») Приведем характерный фрагмент из третьей редакции романа (разрядкой выделим слова, заменившие зачеркнутые — той же лексической окраски): «А вместо его меня засадили, <и> еще двое в а ш и х б у з о т е р о в спину колют! Сумасшествие <и буза дикая!»

При слове <буза> «бузотеры» врачи чуть-чуть улыбнулись, а Стравинский заговорил очень серьезно»²¹. Примечательно, что работа над этими страницами идет осенью 1933 г. — почти одновременно с тем, как Зоценко выступает против изгнания из литературного языка именно слова «буза», выбранного им в качестве примера (см. об этом в пятой главе). Эта лексика сохраняется в речи Иванушки и в последней редакции романа: «*На все сто!* — подтвердил тот, любя выражаться вычурно и фигурально» (с. 428); «*Я извиняюсь,* — сказал он, и лицо его потемнело, — вы не можете подождать минутку? Я хочу товарищу *пару слов* сказать» (с. 433). Напомним, что только прибалтийский немец Тальберг зовет Елену «*на пару слов*» (с. 29). С особенной остротой воспринималось это слово в самом начале 1920-х годов. Вот характерное свидетельство мемуариста: «В ту пору сильно доставалось от старых петербургских интеллигентов некоторых «новинкам» русской речи, а их появлялось немало. Всякое засорение языка воспринималось как святотатство <...> Добужинский был одним из тех, кто не упускал случая обыграть подобную новинку <...> Иногда он — конечно, в шутку — нарочито грубо толкал Нотгафта (который ростом был много меньше его) и, обернувшись, с демонстративной надменностью произносил: «Извиняюсь!» Все, конечно,

²⁰ Вторая (незавершенная) редакция романа «Мастер и Маргарита» (ГБЛ, ф. 562, 6.2, л. 66 об. — 67).

²¹ ГБЛ, ф. 562, 6.7, с. 349; ср.: «— Я поэт дрянной, *бузовый*» (с. 365).

хотали, потому что это делалось с подлинным актерским мастерством. Тогда это словечко «извиняюсь» вместо «извините» только входило в язык.

Так же Добужинский обыгрывал слово «пока», которое стало применяться вместо «до свидания». Он неуклюже совал руку Александру Бенуа и, угрожающе поглядывая, произносил жестким деревянным голосом: „Пока“»²². Изображенная здесь языковая позиция очень близка авторской позиции в прозе Булгакова. Приведем еще одно свидетельство современника, Вл. Азова, оценивающего те же самые слова в «Открытом письме Академии наук, наркому просвещения А. В. Луначарскому, Ак-Центру, Губполитпросвету, Сорабису, Управлению академических театров, местномам частных театров и всем грамотным русским людям»: «С 1915 года, со времени наплыва в центры русской образованности беженцев с окраин, русский язык начал подвергаться уродованию. Началась колонизация обиходной русской речи. Беженцы принесли с собой нелепый и дико для русского уха звучащий оборот «извиняюсь». Сейчас весь Петроград и вся Москва говорят: «извиняюсь» вместо «извините», «виноват» или «простите». <...> Беженцы же привезли с собою и ввели во всеобщее употребление нелепое «пока», и это «пока» с успехом вытесняет русское «до свидания». Русские люди научились от беженцев говорить «размените» вместо «разменяйте», путать «надо» с «нужно» и ставить эти наречия как раз наоборот: «надо» вместо «нужно» и «нужно» вместо «надо»... Человеку, который любит русский язык, придется «одеть» рубище, сказать смиренно «извиняюсь» и «подойти» в пустыню. Проснитесь, спящие, и не дайте беженскому волапоку завладеть сценой академических театров, как он завладел уже трамваем, тротуаром, магазином и гостиной!»²³. У Булгакова речь этого рода всегда демонстративна, всегда оценена, прямым образом сопоставлена с довоенной нормой. И когда Иван признается своему ночному гостю:

²² Милашевский В. Вечера, позавчера. Воспоминания художника. Л., 1972, с. 158—159.

²³ Жизнь искусства, 1923, № 43 (913), с. 8. Ср. многочисленные примеры со словом «извиняюсь» в литературе XIX в., приведенные и интерпретированные Г. Винокуром, который полемизирует с «пуризмом» А. Г. Горнфельда (*Винокур Г. Культура языка. Очерки лингвистической технологии.* М., 1925, с. 38—43).

«Вчера в ресторане я одному типу по морде засветил», то в его фразе есть второй голос, передающий ее, цитирующий, и это сейчас же подтверждается специальным комментарием гостя: «Что это вы так выражаетесь: по морде засветил... Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо» (с. 548). Главное же в том, что слова эти отчуждены не только от речи Мастера или автора, но и от речи самого Иванушки: фразы такого рода в ней не только редки, но и, что важнее,— они вообще не служат *знаком* определенного речевого облика персонажа (ср. наиболее известный пример — немногие ломаные русские фразы немца-генерала в «Капитанской дочке», окрашивающие далее его *правильную* речь). Они *цитатны* с самого начала и тонут в потоке последующей речи Иванушки, близкой к речи других героев и даже к авторской: «— К Грибоедову! *Вне всяких сомнений он там*» (с. 470). «Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!» (с. 479); «кабы» и «чую» здесь сравнительно случайны. Когда Иванушка в клинике дает аттестацию Рюхину («Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе...» (с. 484), то скорее — это речь одного из «остророродых» ассистентов, появляющихся в разных произведениях Булгакова, чем невежественного (что всячески подчеркнуто) Ивана. Такие безукоризненные с логической и риторической стороны фразы положительно «не могут» принадлежать Иванушке. Однако именно они составляют основу его речи.

Приведем пример близости к авторскому слову явно Иванушкиной внутренней речи: «...он покинул неизвестную квартиру, что-то бормоча, конфузясь при мысли о том, что он только что пережил в ванной, неволью стараясь угадать, кто бы был этот наглый Кирюшка и не ему ли принадлежит *противная шапка с ушами*» (с. 469). Эта «шапка с ушами» многократно возникает в художественном мире Булгакова, но как предмет раздражения повествователя («Театральный роман») или близкого автору героя (Турбин в «Белой гвардии»).

Еще пример. Один из переулков, по которому Иван бежит за Воландом,— «унылый, *гадкий* и скупое освещенный»; переулок обзревается с точки зрения героя, но слово «гадкий» в таком оценочном значении — явно из

другой речевой системы. Этот далеко не нейтральный, а весьма характерный словарь, строго приписанный либо к повествователю, либо к тем героям, которые обладают близкой автору системой ценностей, время от времени оказывается если не включенным в речевую систему Иванушки, то, во всяком случае, не противопоставленным ей. Вернее же — он свидетельствует о том, что системы этой нет вовсе.

Язык прозы Зощенко рождается, в сущности, из скрещения двух факторов: писатель не может не учесть новые языковые явления, изменения языкового сознания, и притом учесть в полную силу, не как экзотику, не как орнамент, и в то же время не может увериться в полной авторитетности какой-либо речевой среды переживаемого времени. Интересным было бы сопоставление его в этом смысле с прозой современных ему поэтов, где вера автора в изобразительную и интерпретирующую силу своего слова осталась непоколебленной. Поэт — сам творец народного языка; он не столько отражает трепетанье современной еще не отстоявшейся речи, сколько строит речь должную. (Любопытно, что, скажем, у Пастернака проза гораздо более закрыта от речевого обихода, чем стихи.)

Для прозы Булгакова также не существенна категория чужого слова, как слова несовместимого со словом авторским и при этом участвующего в речевой системе произведения. Его авторская речь развивается на фоне близких и импонирующих ей слов; других слов он не замечает и не берет в расчет. В прозе Зощенко чужое слово господствует; в ней запечатлелись и напряженнейшие поиски тех слов, «от которых» может заговорить современный писатель, и безнадежность этих поисков. Авторского слова, безотносительного к самому последнему слову уличного, на всех перекрестках звучащего разговора, Зощенко не мыслит. Авторитетного слова, родственного этим живым и наиболее интересным для него голосам, он не находит. Мимо же тех речевых явлений, на которых с такой естественностью воздвигается авторское слово Булгакова, Зощенко проходит равнодушно.

Если Зощенко с тщанием изучает данную среду и па ее реальной речевой жизни воздвигает художественную работу прямым образом с ней связанного «воображаемого пролетарского писателя», то его современник Андрей Платонов формирует в своем художественном сознании среду идеальную — и именно ее представляет в своей прозе. При этом автором владеет уверенность, что он только закрепляет своим словом то, что эта среда сама говорит о себе; он стремится услышать ее голос. Приведем отрывок из опубликованной части романа «Чевенгур»: «Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее чувство — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир <...> Он не давал чужого имени открывшейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтоб мир оставался ненареченным, — *он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выбранных прозваний*»²⁴.

Эта художественная задача (не переименование мира и не закрепление «неверных» названий, а поименование его) оказывается близкой — в определенном отношении — к задаче, предстоящей автору в прозе Пастернака, где идут одновременно два процесса: приглядывание героев к окружающим их словам с усыновлением одних слов («он знал и любил уже слова: депо, паровозы...») и отторжением других и неуклонное, представленное как непререкаемо важное дело поименование всего на свете, совершаемое словом поэта, не сомневающегося в своем праве и умении. Поток поименований все время движется в этой прозе, являясь главной ее характеристикой. Мир не загадочен, не неуловим (фраза «Далеко-далеко что-то загадочно чернелось» — крайняя редкость в этой прозе), а весь подвластен поэту, запечатлеваем и в стихе, и в прозе — в слове, не оставляющем сомнений в правомочности авторской поименовательной деятельности: «Он (орешник. — М. Ч.) сбегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого и, измельчав, сгустившись и

²⁴ Платонов А. Избранное. М., 1966, с. 209. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

замглась, круто обрывался, совсем уже черный». Сталкиваются как бы *две* деятельности во всякой фразе: непрестанная деятельность природы, которая сама над собой нечто производит («измельчав, сгустившись»), и речевая деятельность *называющего* ее действия поэта. Уверенно, без обиняков выговаривается то, что в первый момент ставит в тупик, но в следующий же убеждает в своей точности, в соответствии называемому: «Было ветрено. С домов и заборов *слетали их очертанья*, как обечайки с решет, и зыбились и трепались в рытом воздухе». Так и у Платонова: «Наступил вечер: комната остыла, потускнела и наполнилась воздыханием неясных лучей тайного и захолустного неба» (с. 130). (Аналогия перестает казаться неожиданной, если вспомнить о стихах раннего Платонова.) И там и здесь автор — фиксатор неких состояний. Он уверен в адекватности своего слова этим состояниям.

Как бы «странно» ни звучали слова в прозе Платонова (Пухов «всегда производил ответ без всякого размышления», с. 104) — нет той дистанции между автором и его словом, которая неизбежна для Зощенко. Пестрота новой речи (вкрапляемой фрагментами) здесь отнюдь не демонстрируется. Гротескному же впечатлению от нее есть объяснение. Оно рассмотрено у С. Бочарова; он цитирует важный отрывок из «бедняцкой хроники» «Впрок»: «Но зажиточные, ставшие бюрократическим активом села, так официально-косноязычно приучили народ думать и говорить, что иная фраза бедняка, выражающая искреннее чувство, звучала почти иронически. <...> Это были бедняки, завтрашние строители великой истории, говорящие свои мысли на чужом двусмысленном, кулацко-бюрократическом языке» — и поясняет: «На почве этих разрывов рождались платоновские словесные гротески», не отчуждаемые «*полностью как чужая речь*»²⁵.

Напоминая одну из статей Платонова 1920 г., исследователь констатирует, что «новые жесткие образования, сатириком которых он становился, он не мог судить совершенно извне, с позиции человека, внутренне непричастного

²⁵ Бочаров С. «Вещество существования». Выражение в прозе.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. II. М., 1971, с. 346. Наследию А. Платонова, дошедшему до читателя главным образом в последние два десятилетия, но еще далеко не в полном объеме, повезло в отношении историко-литературного его освоения. Извлечения из моногра-

им. Скорее ему было свойственно всегда признавать причастность и брать на себя ответственность». Ответственность Зощенко совсем иного, «блоковского» рода — за «грехи отцов» (особенно важна и знаменательна будет ее трансформация во второй половине 30-х годов). В 1919 г. Зощенко делает для себя открытие: «...параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть пролетарское. И живет не шумно и часто бездарно, но живет» (реферат о Блоке). И почти в то же время, сходными словами говорит о том же самом Платонов, помещая себя внутри того, что для Зощенко — «иное»: «Я уверен, что приход пролетарского искусства будет безобразен... Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и на нас... Но мы ненавидим свое убожество... Мы упорно идем из грязи... Из нашего уродства вырастет душа мира... В этом наш смысл...»²⁶. В 1920 г. Платонов в статье «Нормализованный работник» призывает к целеустремленному воспитанию каждого ребенка «с первого вздоха», имея в виду его будущую профессию. Он формулирует и конечную цель этого воспитания всех людей: «...уничтожить личность и родить их смертью новое живое существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца с одним кулаком против природы»²⁷.

Можно сказать, что Платонов и был — начиная с первых своих рассказов — тем «воображаемым, но подлинным

фии Л. Шубина «Андрей Платонов» (Вопросы литературы, 1967, № 6) послужили точкой отсчета для последующих работ; на хорошем уровне был составлен сборник «Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения» (Воронеж, 1970), в котором особенно следует выделить статью В. А. Свительского «Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника»; в указанной выше работе Бочарова сформулированы концептуальные положения о поэтике Платонова; из позднейших работ упомянем статью В. В. Эйдиновой «Рассказы А. Платонова 20-х годов (стиль и жанр)» (Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976). Все это ставит в выгодное положение того, кто обращается к творчеству А. Платонова побочно.

²⁶ Платонов А. Автобиография. Цитируется по публикации М. А. Платоновой «Живя главной жизнью» (Волга, 1975, № 9, с. 162). Ср. еще в одной из статей 1919 г.: «Пролетарское искусство отражает в себе все человечество в его лучших устремлениях...» (цит. по статье: Шубин Л. Критическая проза Андрея Платонова. — В кн.: Платонов А. Размышления читателя. Статьи. М., 1970, с. 5).

²⁷ Цит. по статье; Шубин Л. Указ. соч., с. 33.

пролетарским писателем», которого столько лет «временно замещал» Зощенко. Эта соотносительность, оставшаяся не замеченной современниками и открывающаяся ретроспективному взгляду, обнаруживает и еще большее напряжение между полюсами художественно-речевой деятельности 20—30-х годов. Соотносительность эта предстает еще более обостренно, если обратить внимание на следующую речь одного из героев Платонова — Шмакова: «Я вам сейчас открою тайну нашего века! ...Кто мы такие? Мы за-ме-ст-и-те-л-и пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Все замещено!» («Город Градов»; цитируя эти слова, один из исследователей справедливо видит «в такой демонстративности образа Шмакова ключ к пониманию платоновской сатиры»²⁸).

В прозе Платонова — в начале повести «Впрок» — оставлено читателю, быть может, единственное в своем роде наглядное описание этого слияния «воображаемого, но подлинного» (Зощенко) писателя с тем, кого он изображает: «У такого странника по колхозной земле было одно драгоценное свойство, ради которого мы выбрали его глаза для наблюдения, именно: он способен был ошибиться, но не мог солгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относился настолько бережно и целомудренно, что всю жизнь не умел найти слов для изъяснения коммунизма в собственном уме. <...> Если мы в дальнейшем называем путника как самого себя («я»), то это — для краткости речи...»²⁹. И хотя далек автор поясняет, что «в наше время — бредущий созерцатель — это, самое меньшее, полугад, поскольку он не прямой участник дела», скорее уж в этих пояснениях, чем в слове героя, слышится голос, отчуждаемый автором. Внезапный же переброс повествования на «первое лицо» производит сильное впечатление полной взаимозаменяемости автора с героем: равным образом автор может либо воспользоваться «его глазами для наблюдения», либо отдать собственное слово тому, кто не умеет «найти слов для изъяснения». Важна в этом смысле и характеристика другого героя повести, который представлен как

²⁸ *Кройчик Л. Е.* Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов»). — В кн.: Творчество А. Платонова, с. 123.

²⁹ *Платонов А.* Впрок (Бедняцкая хроника). — Красная новь, 1931. № 3, с. 3.

«главарь района сплошной коллективизации, не имевший постоянного местопребывания»: «Упоев глянул на говорящих своим активно-мыслящим лицом и сказал им евангельским слогом, потому что марксистского он еще не знал...» (с. 24). Важно и то, что слово в повести — того же рода, что авторская речь в других повестях Платонова. Герои его не только говорят, но и «думают» (несобственно прямая речь), как автор. Расстояние между словом героя и словом автора можно было бы описать словами одного из героев первой части романа «Чевенгур»: «Захар Павлович думал с наставником одинаково, отставая лишь в подборе необходимых слов, что надоедливо тормозило его размышления» (с. 94).

Уверенность Платонова в своем слове, в том, что именно так говорит (или должна говорить) та среда, которую он взялся представлять, к середине 30-х годов приводит к почти парадоксальным результатам. В статье «Пушкин — наш товарищ» (1937) Платонов пишет: «Раз-вс не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии — универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, «строителя чудотворного», что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, кубометрах, штуках, в рублях: в ценностном и в количественном выражении)...»³⁰. Крайняя серьезность приводит к границе непреднамеренного гротеска, вызывая в памяти почти одновременно появившуюся зощенковскую «Речь о Пушкине», произносимую неким управдомом: «Это был гениальный и великий поэт. И приходится пожалеть, что он не живёт сейчас вместе с нами. Мы бы его на руках носили и устроили бы поэту сказочную жизнь, если бы, конечно, знали, что из него получится именно Пушкин».

Мемуаристы вспоминают, что «Платонов не терпел зубоскальства. По этой причине он не с восторгом говорил об авторе «Голубой книги». Может, в отношении Зощенко Андрей Платонович был не прав. Но факт остается фактом — он действительно не благоговел перед зощенков-

³⁰ Платонов А, Размышления читателя. Статьи, с. 36.

ским юмором»³¹. Домысливая, можно предполагать недомыслие Платонова перед задачей двойного пародирования вместо построения прямого авторского слова — эта последняя задача казалась, видимо, Платонову естественной, возможной и достижимой³². Должна была к тому же неприятно поражать близость самой фактуры речи: Зощенко говорил будто теми же словами, но лишив их серьезности, авторитетности.

Мы не знаем, что говорил или думал о Платонове Зощенко; но в абстрактно-литературном плане Платонов в его восприятии может быть представлен Гоголем поздних писем, которого Достоевский видит в образе Фомы Опискина. В прозе Зощенко конструируется (см. об этом в третьей главе) именно такой (в реальной литературной действительности, быть может, единственный в своем роде) современный «подлинный пролетарский писатель», которого он не может видеть иначе, чем ранний Достоевский видел Гоголя, — если этот писатель претендует на авторитетность своего слова. (Точно таким было, как мы видели, и отношение к «теперешнему *интеллигентскому* писателю» — см. ранее об Андрее Белом.) Напомним: «Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысится во всех отношениях» («О себе, о критиках и о своей работе», 1928). В отличие от Зощенко, Платонов не стал дожидаться, пока среда эта «повысится», пока «новый язык» (Зощенко) родится и отстоит. Вернее, он имел, по-видимому, некий прообраз этой среды, на который и опирался. Во всяком случае, строя авторское слово, он не обращен, как Зощенко, вовне, к «языку улицы» (хотя пользуется и его элементами) — он черпает из каких-то внутренних ресурсов. Его проза разрабатывает «особую гибкость речи, активно сопротивляющуюся окостенению»³³, тогда как Зощенко охотно показывает речь уже окостенелую, хоть и кажущуюся гибкой.

Если в прозу Булгакова, основанную на традиционной книжной речи, широко входит давно сформировавшееся

³¹ Сучков Ф. На красный свет (об Андрее Платонове — мастере прозы). — В кн.: Платонов А. Избранное, с. 4.

³² «Уже во второй половине 20-х годов Платонов находит свой собственный слог, который всегда является *авторской речью*» (Бочаров С. Указ. соч., с. 344).

³³ Бочаров С. Указ. соч., с. 347.

просторечие реальной, хотя и потерявшей прежнее место в обществе среды, а проза Зощенко вся ориентирована на новейшую, еще непереводимую на литературный язык «живую» речь, то в прозе Платонова перед нами речь, несомненно, книжная, но переложенная наново. Это речь тех, кто «говорят, как пишут», — речь самоучки, получающего книжное знание, не поддержанное живой средой. Книжная речь перестраивается и получает функцию просторечия, но просторечия, лабораторно созданного.

3

Глубоко осознанное противостояние всей многолетней работы Зощенко «книжному» языку сформировалось не без воздействия А. Ремизова.

В 1920—1921 г. Зощенко близко сходитя с ним, принесит ему на суд свои первые сочинения. Краткие записи об этом встречаются в его дневнике 1921 г. «Июнь. Был у Ремизова. Читал повесть — одобрил. Говорили долго. Записан в кавалеры ордена Обезьяньего знака» (Архив М. Зощенко; речь идет, видимо, о повести «Красные и Белые»). Ремизов, в свою очередь, выделяет Зощенко среди молодых прозаиков.

Всего легче увидеть прямое влияние А. Ремизова в ранних рассказах Зощенко. Сравним, например, начало «Старухи Врангель» с началом следующего рассказа: «Вы знаете Сверчкова? — веселый человек. Со смеху уморит, как начнет турусы свои. И легко с ним: никакой притворенной скотины не чуешь, — осматриваться нечего. В делах деловых человек незаметный, — маленький чиновник и, конечно, никто его на руках не носил и не понесет, разве на Смоленское... Идет Сверчков по Старому Невскому. Зима нынче выдалась теплая, и драповое его пальтишко к самой поре.

Идет он, насвистывает, — веселый человек. Не на службу, так идет»³⁴. Еще заметнее влияние в другом жанре — ср., например, повесть А. Ремизова «Изошел» (1919) и повести М. Зощенко «Люди», «Мудрость», сохранившийся отрывок повести «Красные и Белые». Но дело не в этих

³⁴ Ремизов А. Святой ковчежец. — В кн.: Ремизов А, Шумы города. Ревель, 1920, с. 17.

немногих, ограниченных самыми первыми годами литературной работы Зоценко очевидных случаях, а в общем отношении к языку литературы. В годы радикального обновления литературной традиции, когда намечались крайние точки языковых исканий, взгляд Ремизова сводится к следующему: язык современной литературы с ее опорой главным образом на классическую традицию XIX в. оторван и от старой русской письменной традиции, не «испорченной» позднейшими иноязычными влияниями, опиравшейся на «природную речь» («...Вы, просветители наши, образовавшие наш литературный язык, книжную речь, вы подняли руку на русский народ: ваша машинка-грамматика оболванила богатую природную русскую речь!» — писал он позже), и от современной устной народной речи.

У А. Ремизова была своя концепция развития русского литературного языка, не во всем соответствующая современным научным представлениям³⁵ и отразившая главным образом его личные литературные вкусы и устремления. Он упрекал «создателей искуснейшего «словоплетения», непревзойденной, звучащей для русского уха как латынь, изысканной до невразумительности, рчивой церковнославянской речи... Мою русскую душу всегда влекло и было мне ближе церковнославянского изощрения наш природный русский язык. Я очень хорошо понимаю и ясно вижу, что только благодаря «словоплетению» (XV—XVI вв.) — ему придут на смену «немецкие периоды» с «как, что, который и потому что» (Карамзин) и бледная французская точность (Пушкин, Лермонтов), — благодаря этой всей нашей вековой словесной казне мог на весь мир заговорить по-русски Толстой и Достоевский, и все-таки, повторю за огненным Протопопом: «Люблю свой русский природный язык...»³⁶.

«Старинная русская повесть 17 века по правилам грамматики Мелетия Смотрицкого невылазная книжность. Живо оборот речи прозвучит в исторических памятниках — в подметных листах. Или когда прорвет и возмущенный свидетель — очевидец, забыв все правила, ляпнет и разве-

³⁵ См., например: *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974, глава «Зарождение концепций литературного языка и стиля у восточнославянских писателей XVI—XVII вв.»

³⁶ Слова Аввакума: «...не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природный язык...»

дет «по-нашему»... Будет высокое признание Аввакума Толстым, Тургеневым, Лесковым. Но без всякого упоминания о «вяканье» — синтаксисе просторечия. Никто не пытается раскрыть тайну чар «вяканья»³⁷. А учитель словесности скажет: «безграмотно»... Гоголю нечего было задумываться. В «Вечерах» и «Миргороде» он «вякал» на своем природном языке «быдла», «смерда». Оживление литературной речи «вяканьем» начинает Даль в своих пересказах народных сказок, его внимание не на сюжет, а на склад речи... Разлад устного и литературного строя, вяканья и книжной речи остро почувствовал и первый заявил А. С. Хомяков в Московском сборнике 1854 г.»³⁸. В преодолении этого разлада и видел Ремизов задачу современного русского писателя: лишь при оценке великих «не все ли равно... на какой лад написано — на книжный ли, европейский или русским вяканьем! <...> Достоевским и Толстым надо родиться. Но нам с нашими силами не следует свертывать с природной словесной дороги. Наша проза по европейской указке завянет... обратится в набор слов. Ходить по гладкой дороге без перепрыга только слепому путь!»³⁹.

Передача на письме живого звучания русской речи постоянно была для Ремизова едва ли не главной и труднейшей литературной целью. Еще в 1906 г., в письме от 25 ноября он жалуется В. Я. Брюсову, посылая в «Весы» свою рукопись: «Я не знаю какого-то секрета изображать музыку, которую слышу и чувствую. И написанная «Калечина-Малечина» не говорит глазу о тех движениях, которые в ней таятся»⁴⁰. В прозе молодого Зоценко его должно было привлечь это умение передать живую интонацию, «музыку» устной речи (ср. цитировавшиеся ранее слова Ремизова о «музыке» уличных слов и выражений в «Двенадцати» Блока).

Пересказывая древнерусские сюжеты, Ремизов сохра-

³⁷ О «вяканье» как стилизации «просторечия» см. *Виноградов В.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протоп. Аввакума. — В кн.: *Русская речь*, т. 1. Пг., 1923, с. 216—217 и др.

³⁸ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов, с. 142—146. Речь идет, по-видимому, о предисловии А. С. Хомякова к «Русским народным песням» (Московский сборник, т. 1. М., 1852, см. особенно с. 323—324).

³⁹ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов, с. 146.

⁴⁰ ГБЛ, ф. 386, 100.15.

няет старые языковые черты и обдуманно вводит некоторые новые. В 1900—1910-х годах повести такого типа пишет М. Кузмин, но на том же материале он решает совсем другие языковые задачи. Ремизов впоследствии говорил об этом так: «Начитанность Кузмина в русской старине не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости русской книжной речи: Карамзин и Пушкин. Следуя классическим образцам, он добирался до искуснейшего литературства: говорить ни о чем... Этого песку и в «Тихом страже», и в «Нежном Иосифе», и особенно в «Плавающих и путешествующих», написанных как будто под Лескова.

Свое несомненное (так! — М. Ч.) в незыблемость и единственность образцов русской классической книжной речи, увенчанной Пушкиным, Кузмин выразил и объявил, как манифест «О прекрасной ясности». Это был всеобщий голос и отклик от Брюсова до Сологуба. Мне читать было жутко.<...> Прекрасная ясность! Прекрасная ясность по Гроту и Анри де Ренье»⁴¹. Сам Ремизов обращается к древнерусской письменной традиции не за теми приметамы стиля, которые нужны стилизатору, — он стремится найти в ней основу для нового языка современной литературы, не имитировать, а возрождать угаснувшие черты⁴². Не всегда Ремизову нужны сюжеты древнерусской литературы; иногда он заимствует как бы самые общие очертания ее жанров — слов, поучений, связывая патетический их тон (неотделимый от синтаксиса) с современной публицистической темой⁴³.

Ремизов противопоставляет книжному языку современной прозы не только старописьменную традицию, но и сегодняшнюю живую речь, однако и в ней его интересует «народное» слово, уходящее корнями в традицию «природного русского языка». Ремизов в современной устной речи ищет слово не «испорченное», а сохранившееся, дошедшее до наших дней, а не рожденное ими. И именно к началу 20-х годов ему удастся найти некие константы не

⁴¹ Ср. у А. Н. Толстого: «Литература XX века в лице символистов открыто, канонически утверждает французский строй речи» (Чистота русского языка, 1924, цит. по кн.: Толстой А. О литературе. Статьи, выступления, письма. М., 1956, с. 58).

⁴² См.: Лурье Я. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат». — Русская литература, 1966, № 4, с. 178—179.

⁴³ См., например: Ремизов А. Огненная Россия. — В кн.: Пушкин. Достоевский. Пг., 1921, с. 147.

только слова, но и жанровой формы (хроника, воспоминания), и самой авторской личности, которые дают возможность читателю с первых строк узнавать ремизовскую прозу и слышать затем в этой меняющейся на протяжении тридцатилетия прозе некий один и тот же, непосредственно к читателю обращенный авторский голос. («Автор» у Зощенко, постоянно заговаривающий с читателем, формировался, несомненно, не без влияния глубоко личного тона ремизовской прозы.)

В противоположность Ремизову, Зощенко, однако, не ищет опоры в какой-либо языковой традиции вообще. Тем более не обращается он к старорусским устным и письменным языковым формам (за исключением нескольких страниц «Голубой книги» — ее «исторической» части), не задаваясь, как Ремизов, целью отыскать единые, на протяжении веков не меняющиеся черты русской речи. Начиная с 1922 г. (после первых своих «больших» рассказов) Зощенко обращается только к самым новым речевым явлениям, жизнеспособность которых еще не проявилась. И по сути своей это оказывается тем самым вниманием к реальной жизни языка, которое определило работу Ремизова. «Вывернутую и перевернутую» русскую речь Ремизов тоже признавал «своим» путем слова.

Быть может, особенно ярко ремизовское отношение к слову проявилось в своеобразном разделении писателей на два типа. Приведем цитату из одной его статьи 1920 г. «Писатели же по началу письма своего бывают или такие, ни подо что не подковырнешься — так все у них умно, опрятно и ледяная гладь, и вылетают они как ученые охотничьи собаки, никогда не бывшие щенками, другие же, напротив, кувыркаются и тычутся, как косолапые породистые щенки.

От первых берет опаска, от вторых ждешь.

И те и другие могут создать большие книги или ничего не оставить, просто промчатся или прокосолапить бесследно.

Одни писатели идут наматой тропой — простой дорогой с готовым словарем, с установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд, свое ухо и свою руку, и даровитейшие из них — летописцы — могут оставить большую писанную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, ухом и

рукой и даровитейшие из них — строители — могут оставить не меньшую писанную память и пример (...). Можно писать самые искуснейшие произведения, самые стройнейшие городить стройки и соединять слова самые наисердечнейшие, и, читая, ничего не увидишь и ничего не услышишь; ничто не тронет, и сердце останется глухо, как нет ничего и не было. И можно вавилонить и несуразить, и такие горные груды извивов и провалов ударят по самому сердцу.

И эта тайность письма от волшебства слова, а волшебство слова от пламенности духа, а пламенность духа — огонь — от дара, а дар по судьбе»⁴⁴. Это «строительное» отношение к языку, как и реставраторские языковые задачи, остается чуждым большинству прозаиков. «А как меня слушал Кузмин? — вспоминал Ремизов. — Одновременно с „Крыльями“ вышла моя „Посолонь“. Да так же слушал, как и все петербургские „аполлоны“, — снисходительно.

Природа моего „формализма“ (как теперь обо мне выражаются) или, точнее, в широком понимании, „вербализма“ была им враждебна: все мое не только не подходило к „прекрасной ясности“, а нагло перло, разрушая до основания чуждую русскому ладу „легкость“ и „бабочность“ для них незыблемого „пушкинизма“. Они были послушны данной языковой материи, только разрабатывая и ничего не начиная».

Слова эти будто вторят рассказу Зощенко о встрече с М. Кузминым — в повести «Перед восходом солнца» (1943).

«Он говорит:

— Понимаете, у нас толстый журнал... А ваши рассказы... Нет, они очень смешны, забавны... Но они написаны... Ведь это...

— Чепуха? Вы хотите сказать, — спрашиваю я. И в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением — «Чепуха».

Кузмин разводит руками.

— Боже сохрани. Я вовсе не хочу этого сказать. Напротив. Ваши рассказы очень талантливы... Но согласитесь сами — это немножко шарж.

⁴⁴ Ремизов А. Репертуар. — Жизнь искусства, 1920, 3 февраля, № 361, с. 1.

— Это не шарж,— говорю я.

— Ну, взять хотя бы язык...

— Язык не шаржирован. Это синтаксис улицы... народа... Быть может, я немного утрировал, чтоб это было сатирично, чтоб это критиковало...

— Не будем спорить,— говорит он мягко.— Вы дайте нам обыкновенную вашу повесть или рассказ... И поверьте, мы очень ценим ваше творчество.

Я ухожу из редакции. У меня уже нет тех чувств, какие я когда-то испытывал в гимназии. У меня нет даже досады.

— Бог с ними,— думаю я.— Обойдусь без толстых журналов. Им нужно нечто «обыкновенное». Им нужно то, что похоже на классику. Это им импонирует. Это сделать весьма легко. Но я не собираюсь писать для читателей, которых нет. У народа иное представление о литературе.

Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав».

Совпадение это не случайно. В самом начале своего литературного пути Зощенко, так же как и Ремизов, питает наибольшую антипатию к тем, кто остается послушным «данной языковой материи, только разрабатывая и ничего не начиная»,— и так же наталкивается на непонимание.

Имя Ремизова обозначило в начале 20-х годов один из возможных подходов к языку литературы. Рядом с этим именем вставали другие, не менее влиятельные. Почти одновременно с Ремизовым — в 1900 г. — начал как прозаик Бунин; к началу 20-х годов литературная работа их обоих имеет уже достаточно сильное влияние на молодых писателей. Уже в 10-х годах Бунин в центре литературной жизни, играет роль метра: рассказы, написанные в его манере (В. Лидин и др.), читаются на «средах» в его же присутствии, в ожидании его оценки⁴⁵. Та же роль метра, только перед другими зрителями, разыгрывается Буниным в 1918—1919 гг. (см. «Траву забвения» В. Катаева). Иным становится это влияние в конце 20-х — начале 30-х годов, когда проза Бунина приобрела значение обособленного литературного факта, полностью отъеди-

⁴⁵ Михайлов О. Иван Алексеевич Бунин, Очерк творчества. М., 1967, с. 114—115.

ненного от господствовавших литературно-бытовых связей.

Тот же путь — до определенного времени — проходит проза Ремизова. В 1920—1921 гг. молодые писатели ходят к нему читать свои новые — часто тоже написанные под его влиянием — вещи и с волнением принимают его оценки⁴⁶. Влияние его на прозу остается довольно сильным на протяжении всего десятилетия. Затем оно заметно спадает, уступая место бунинскому.

Ремизовское отношение к языку литературы было для Бунина неприемлемым с самого начала. В 1910 г. в отзыве для Академии наук на сочинения С. Городецкого Бунин пишет об «очень дурной манере так называемого „нового искусства“ выдумывать (чаще всего на русский лад) имена не существовавших никогда и ни в чьих представлениях и сказаниях демонов, богатырей, чудищ, набирать пестрые коллекции забытых областных слов и составлять из них какой-то дикий язык, выдавая его за старорусский, как это делает, например, А. М. Ремизов...»⁴⁷. С годами это резкое неприятие усилилось.

Свидетельница последних лет жизни А. М. Ремизова и его биограф Н. Кодрянская вспоминает: «Бунин считал и не раз об этом говорил, что утверждение Ремизова, будто все мы теперь пишем испорченным русским языком, неверно. Мнимую «порчу» Бунин называл упорядочением, очищением, окончательным установлением. А попытки Ремизова писать так, как писали до Петра, или уловить разговорный «живой» склад речи того (по-видимому, допетровского же. — М. Ч.) времени считал неосуществимыми, а главное, ненужными. Было еще и другое. Ремизов вел свою родословную от Гоголя (вспомним здесь отношение Зоценко к Гоголю и ремизовское уподобление Зоценко Гоголю. — М. Ч.). Гоголя Бунин недолюбливал...»⁴⁸.

Вслед за бунинской прозой, обращенной к современной книжной речи, направленной на ее «упорядочение» и

⁴⁶ В 1930 г. советы «первоклассного стилиста Алексея Ремизова» с благодарностью вспоминал В. Шишков (в кн.: Как мы пишем, с. 203—204).

⁴⁷ Кулябко Е. С. И. А. Бунин и Академия наук. — Русская литература, 1967, № 4, с. 175.

⁴⁸ Кодрянская Н. Встречи с Буниным. — В кн.: Литературное наследство. Иван Бунин, кн. 2, т. 84. М., 1973, с. 343.

«очищение», пошли в той или иной степени В. Катаев, Ю. Олеша, Ильф и Петров, К. Паустовский и др.⁴⁹ Среди писателей, не слившихся ни с тем ни с другим течением, упомянем А. Грина. (Его проза, неправомерно причисляемая к «юношеской» литературе, еще ждет своего описания.) В его работе очевидна ориентация на письменную, книжную речь. Один из критиков писал о сборнике рассказов Грина в 1925 г., что его герои «неубедительны, от них пахнет чернилами»; еще больше «пахнет чернилами» его фраза: от устной речи она чрезвычайно далека. «Первое лицо» повествователя, нередкое в рассказах Грина, мало что меняет. Притом Грин выбирает в «книжной» традиции особый путь. То слитное, плавное движение больших словесных масс, длинных периодов, которое стало своеобразным достижением бунинской школы (и особенно прозы самого Бунина), Грину совершенно чуждо. В его периодах спотыкаешься не раз. «...Какое объяснение могло утолить жажду рассудка, в то время как свехрассудочное бесечно поглощало обильную алмазную влагу, не давая себе труда внушить мыслительному аппарату хотя бы слабое представление об удовольствии, которое оно испытывает *беззаконно и абсолютно*»⁵⁰ (связь этих двух слов держится лишь на читательском доверии к той мысли, которую желал выразить писатель). Он нимало не озабочен плавностью, «мелодией» фразы, «оптимальным» порядком слов. Занятый одной фразой, одной строкой, он будто забывает об их окружении. Нет однородности, выработанности языка. Соразмерность легко сменяется невнятицей, безвкусица — чистой, хотя и неизменно книжной речью.

В «Крысолове» есть, например, места, по действительности речевых средств близкие ни более ни менее как к лермонтовской «Тамани», например описание ребенка-оборотня: «Его прекрасное личико было все сведено, стиснуто напряжением. «Эй, ты! — закричал я, стремясь освободить руку. — Брось держать!». И я оттолкнул его. Не плача уже и так же молча, оставил он на меня прят-

⁴⁹ См. об этом: Чудакова М. Мастерство Юрия Олеша. М., 1972, с. 25—40.

⁵⁰ Грин А. С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1965, с. 375—376. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

мой взгляд черных огромных глаз; затем встал и, посмеиваясь, пошел так быстро, что я, вздрогнув, оторопел» (V, с. 387).

Однако менее всего Грин занят культивированием такого рода прозы. Он тут же, на этой же странице, легко переходит к оборотам, поражающим «неправильностью».

Его неожиданности предложены не как наиболее ценные, с точки зрения автора, образования книжной русской речи (неважно — «старой» или современной), не как нечто услышанное в живом говоре современности и долженствующее обновить отныне литературную речь. Они введены «на случай», приурочены к выражению этой лишь коллизии. Технические термины, употребленные в случайном, ассоциативном смысле, в «неподходящих» сочетаниях, в избытке рассыпаны в его прозе. «Действие не замедлило сказаться. Я ощутил ровную теплоту и точный ритм момента, быть может определяемого скоростью биения сердца, может быть — пульсом внимания, интервалами его плавно набегающей остроты (эти «интервалы плавно набегающей остроты» внимания характерно противоречат элементарным нормам письменной речи. — М. Ч.); мышление протекало интенсивно и бодро» (V, с. 189).

«...Я поднес к губам теплую, эластичную руку и выразил надежду, что она будет находиться в добром здоровье» (IV, с. 123).

У Грина нет буинской веры в адекватность освященной традицией книжной речи. Он заранее убежден в прилизительности всех слов и потому принципиально пренебрегает настойчивым их перебором. «Эти налетания токов, относимые мною тогда за счет пророческого прозрения, я покажу наиудобнее простыми словами, ставя в вину несовершенству человеческого языка вообще то страшное обстоятельство, что мы осуждены читать в собственной душе между строк на невероятно фантастическом диалекте» (V, с. 291). В рассказе «Канат» эта мысль принадлежит герою, больному манией величия. Но, несомненно, она близка и автору, и потому он, не чинясь, прибегает к самому «фантастическому диалекту», чтобы прочесть нечто в собственной душе.

Задачи сознательного языкового строительства — с перевесом в сторону письменной ли, устной ли речи — Грину остались чужды. Он в принципе равнодушен к

языку, рассматривая его (в отличие от ремизовских «строителей») как орудие для выполнения иных, с самим этим орудием, с «материалом» языка ничего общего не имеющих целей. В его прозе оказались смешаны разнородные слова, всякий раз сведенные для того, чтобы дать возможность прочитать, по его словам, „между строк“. Само недоверие Грина к бунинской задаче «упорядочения» и «очищения» было, во всяком случае, немаловажным фактором в жизни прозы 20-х годов — противостоящим нормализаторской языковой деятельности.

С конца 20-х и особенно в 30-х годах текущая проза все заметнее обращается к уже сложившемуся, «готовому» беллетристическому языку. Обращение к опыту классиков (в середине 30-х годов возвращенных в школьные программы) становится нормой литературной работы. Широко распространяются прямые следования Толстому и Достоевскому (Фадеев — «Последний из Удэге», Леонов)⁵¹. Зоценко пытается задержать это неуклонное движение литературы по гладкой дороге «окончательного установления» уже выработавшихся языковых норм. Ему кажется, что процесс сближения языка литературы с народной речью должен не затухать, а углубляться.

Эти попытки построения литературы «должной» стали основным содержанием работы Зоценко второй половины 30-х годов, когда совсем новые очертания приобрели в ней соотношение слова «чужого» и «авторского» и отношение автора к просторечию.

⁵¹ «Определенное эстетическое единство писателей, обнаружившееся в середине 20-х годов, оказалось недолговечным. В советской прозе совершался решительный поворот к испытанным классическим художественным формам. Федин, прервав работу над крестьянской темой, приступил к «Братьям», в которых явственно ощутима психологическая традиция Достоевского. Леонов тоже вернулся к ней в «Воре»» (Краснощекова Е. А. А. Платонов и Вс. Иванов. Вторая половина 20-х годов. — В кн.: Творчество А. Платонова, с. 156).

«ЛИТЕРАТУРА ДОЛЖНА БЫТЬ НАРОДНОЙ»

..Противен этот наш теперешний язык и приемы (...) к другому языку и приемам (он же и случился народный) влекут мечты невольные.

Л. Толстой

После «Голубой книги» в работе М. Зощенко наступают серьезные перемены. Подготавливались они давно — еще с конца 1920-х годов.

«В 1931 г. я надолго уезжал из Ленинграда,— вспоминает К. Чуковский.— А когда воротился домой и встретил Михаила Михайловича, меня поразила происшедшая с ним перемена. Он сильно поблек и осунулся. Красота его как будто слиняла. Я стал расхваливать его «Сентиментальные повести». Он слушал неприязненно, хмуро, и когда я сказал, что они особенно дороги мне изобилием разнообразных душевных тональностей, из-за чего эту книгу не может понять бесхитростный, неискушенный, наивный читатель, он заявил, что это-то и плохо в его повестях, что он ненавидит в себе свою сложность и отдал бы несколько лет своей жизни, чтобы стать наивным, бесхитростным»¹. В эти годы он думает о такой прозе, которая должна противостоять и собственным его прежним рассказам и повестям.

В 1934 г. в статье, к которой мы не раз еще обратимся, Зощенко сочувственно цитирует письмо Л. Толстого к Лескову: «...как-то совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Форма ли эта художественная устарела, или я отживаю»². Зощенко надеется, «что именно тут, в области факта (я беру широко: история, наука, воспоминания) могут быть открыты новые

¹ Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 520.

² Зощенко М. Основные вопросы нашей профессии.— В кн.: Зощенко Михаил, 1935—1937. Л., 1937, с. 379. Далее цитаты в этой главе даются по данному изданию без ссылок.

жанры. А те жанры, которые мы знаем, — недостаточны и литература вряд ли на них остановится.

Тут нужно побольше смелости, риска и поисков.

Тут могут быть интереснейшие открытия.

Я лично делал опыты в этой области, в области факта.

Мои последние работы «Письма к писателю», «Возвращенная молодость» и «Голубая книга» — это поиски нового жанра».

Итак, «область факта» — т. е. история, наука, воспоминания. Сюда направлено в середине 30-х годов преимущественное внимание писателя. Причем раз от разу его намерения все более обнажаются. Через год после «Возвращенной молодости» выходит «История одной жизни» (1934) — биографическая повесть, написанная от первого лица и резко отличающаяся от еще недавней повести о Мишеле Синягине. Это история жизни вора, написанная писателем после поездки на Беломорканал. Она представляет собой цепь многочисленных событий, изложенных со всей возможной сжатостью и с минимумом «психологии». Это как раз те самые «воспоминания», которые, по мнению Зощенко, наряду с материалом науки и истории «освежают старую форму». В 30-х годах все чаще обращается он к документально-биографическим формам. Вот что написано им с 1930 по 1940 г.:

Мишель Синягин. 1930 (Новый мир, № 12)

Возвращенная молодость. 1933 (Звезда, № 6, 8, 10).

История одной жизни. 1934.

Черный принц. 1936. (Юный пролетарий, № 4, 5, 7—9).

Шестая повесть И. П. Белкина. 1937 (Звезда, № 1).

Возмездие. 1937. (Новый мир, № 10).

Керенский. 1937.

Тарас Шевченко. 1939. (Литературный современник, № 2, 3).

Рассказы о Ленине. 1939 (продолжение в 1940 г.) и целый ряд детских рассказов (1937—1939).

Зощенко почти не пишет теперь «про людей, которых не было». Если не считать «Голубой книги» (1935), из восьми повестей, написанных за эти годы, — шесть биографических.

Дело, однако, не сводилось только к привлечению в литературу нового материала и к новому построению сюжета. Зощенко с большой целеустремленностью выступает в середине 1930-х годов как реформатор прозы в целом.

Характерен неожиданный рост его публицистической продукции. До 1927 г. известна лишь одна его статья на литературную тему — написанная в 1922 г. автобиография «О себе, об идеологии и еще кое о чем»³. С 1933 по 1940 г. таких статей, выступлений, ответов на анкеты насчитывается больше двадцати. Это вызвано не только официальным признанием писателя, установившимся за эти годы, но и его желанием сформулировать свою литературную позицию.

Во всех этих статьях так или иначе выражена убежденность в том, что «литература должна быть народной»⁴. Связь литературной работы писателя во второй половине 30-х годов с этим тезисом — несомненна.

Принципы «новой прозы» оказались особенно очевидными в произведении, написанном в 1936 г. и не получившем от автора никаких жанровых определений. Это была история японской подводной экспедиции, разыскивавшей в 1927 г. золото на «Черном принце», затонувшем во время Крымской войны. Напечатанная всего через год после «Голубой книги», увенчавшей предшествующее пятнадцатилетие зощенковской прозы, повесть обозначила какой-то иной этап, продемонстрировала принципиально новый подход писателя к материалу, к композиции, к слову.

В разные годы Зощенко не раз декларирует направленность своей работы в сторону «массового советского читателя». В комментариях к «Возвращенной молодости» он объясняет: «И вся трудность моей работы свелась главным образом к тому, чтоб научиться так писать, чтобы мои сочинения были всем понятны». В одной из статей (1936) Зощенко с раздражением писал: «Еще не так давно в так называемой «маловысокохудожественной» литературе считалось просто даже неприличным написать о чем-нибудь простым, обыкновенным языком. И писатели, в особенности начинающие, из уважения к искусству прибегали к «художественному методу». Получалось крайне туманно и непонятно, что к чему. «Море булькотело...». «Где-то что-то жмыхнуло, жахнуло, заколужило...». Явлениям природы придавались человеческие свойства. „Деревушка, как-то подбоченившись, стояла, притаившись в овраге“». Здесь

³ Литературные записки, 1922, № 3, с. 28—29.

⁴ Так и названа одна из его статей — Литературный Ленинград, 1936, 20 апреля.

можно увидеть часть новой системы нормативных требований, предъявляемых писателем к литературе и ее языку. Причем значение его работы тех лет выходит, в сущности, за пределы языка художественной литературы, проникая в область литературного языка в целом.

«Черный принц» был написан, по-видимому, тем самым «простым, обыкновенным языком», которого так не хватает, по мнению Зощенко, современной прозе. Он написан так, чтобы было «всем понятно» — и реализует языковую программу Зощенко 1936—1937 гг.

Самое заметное, прежде всего бросающееся в глаза отличие от недавних повестей заключалось в преобладании коротких, простых по синтаксическому строю фраз, в явном стремлении автора к лаконичности.

«Между тем проходило лето. Траление подводным снарядом шло усиленно. Однако «Черного принца» нигде найти не могли. На дне моря находили массу деревянных кораблей. Находили тиковые мачты, реи, стеньги, якоря».

В «Черном принце» заметно исчезли наиболее резкие образцы «обезьяньего языка» современности. Так называемая «вульгарная лексика» сведена здесь до минимума. Вспомним некоторые отрывки из «Голубой книги»: «...этот мордобой не оценивался в тридцать копеек, не то все ходили бы с разбитой мордой». В «Черном принце» примеров такого рода найти невозможно.

Единичны примеры грубоватого просторечия: «Он в течение трех лет рыскал по балаклавской бухте и, не найдя злополучного парохода, помер, так сказать, естественной смертью. Но, как говорится, род его не угас» (см. там же: « по стопам своего папеньки» и, наконец, «подтвердил, что золотая монета лежит, прилипши к камню»).

Таким образом, производится отбор внутри просторечия и отобранному приписывается знак литературности. Именно в этом существовавшее отличие от предшествовавшего десятилетия.

Это не значит, что в 30-х годах писатель стремится приблизиться к «чистому» литературному языку. Цели его много сложнее.

Его проза второй половины 30-х годов отличается от прозы предшествовавшего десятилетия не только самим составом лексики, самим способом синтаксических связей, но главным образом иным авторским отношением к собственному тексту. Автор уверенно вводит в прозу мно-

гообразные отклонения от письменного литературного языка в сторону разговорности и просторечия, — но теперь уже только те, которые кажутся ему вполне созревшими для свободного хождения в литературе.

М. Зощенко ставит теперь перед собой вполне позитивные языковые задачи. Он хочет построить язык новой литературы.

Почти все включенные в повествовательный текст слова и обороты речи на этот раз действительно «авторизованы» — санкционированы автором в качестве элементов этого языка: ср.: «навряд ли», оборот «иной раз» («Вместе с камнями *иной раз* поднимали куски железа, части палубы и листы от обшивки») ⁵ — несомненно разговорный, с просторечной окраской.

Любопытно понаблюдать над употреблением в «Черном принце» слова «буквально». «Более интересна была севастопольская бухта, которая была *буквально* забита затонувшими баржами и кораблями».

В этом и в ряде других случаев — везде слово «буквально» употреблено в новоприобретенном своем значении, удалившемся от того, в каком употреблялось оно в пушкинское время (ср.: «Наполеон буквально выразил свое мнение. Но мы не верим простодушию гениев»). Зощенко использует это слово в значении усиления, подтверждения — т. е. в том самом, которое особенно широко используется в современном разговорном языке, в частности в бытовом диалоге.

И именно в своем разговорном варианте слово «буквально» рекомендуется письменному литературному языку. Зощенко явно злоупотребляет этим словом в повести, притом он дает как бы лингвистическую перспективу слова, демонстрируя одновременно (т. е. в пределах одного и того же произведения) все возможности его современного употребления.

Стремление автора извлечь из устной речи современности, из совокупности тех элементов, на которых строится бытовой устный рассказ, материал для языка «народной литературы» в синтаксическом строе повести еще заметней, чем в лексике.

⁵ Ср. еще в речи героя: «Нет, господа, Англия — великая страна, но я никогда не берусь угадать, что именно думает эта страна, когда она *иной раз* говорит».

В синтаксис «Черного принца» — произведения, почти целиком построенного на авторском повествовании, широко проникли разнообразные формы разговорной речи (а число книжных оборотов весьма невелико). «И даже место работ над «Черным принцем» сейчас не удастся в полной точности установить» (ср. в бытовом диалоге: «Даже посуду помыть она как следует не может»). Еще примеры: «То, что взрыв был,— это подтверждается находками»; «И это уже одно многое говорило»; «Но было ли золото — установить трудно»; «За то, что золото было, говорит, во-первых, вся печать, которая затрагивала вопрос о «Черном принце»» (этот оборот многократно повторен). В «Черном принце» широко используются разнообразные наивные, на разговорный язык ориентирующиеся, «доступные бедным» (по слову М. Зощенко) обороты речи, а также и нелитературные формы, несущие на себе явную печать разговорной вольности или даже речевой неумелости. При этом от повествования «Голубой книги» эти реликты «обезьяньего языка» отличаются своей сглаженностью, своей вмонтированностью в авторскую речь и подчеркнута позитивной функцией, ориентацией на „простой язык“. Однако само слово «простота» мало что объясняет. Если понимать под этим ясность грамматических связей, то легко увидеть, что рассказчик «Черного принца» часто путается в словах и не находит для своей мысли наиболее экономное выражение.

«Исторического факта этой выпивки мы, конечно, опровергать не будем, но что касается букв, то это нельзя считать установленным, и даже если буквы и были найдены, то еще неизвестно, принадлежали ли они к названию „Принца“».

Здесь — и небрежный, разговорный синтаксис — когда местоимение («это») замещает собою недопустимо большой с точки зрения устной речи отрезок текста, и нагромождение придаточных конструкций. Фраза строится так, будто рассказчик никогда не держит в голове ее целого плана: он начинает ее, не зная, чем кончит, попутно ему приходят в голову новые мысли, фраза обрастает цепью присоединений. Так же строится часто и абзац. В этом смысле отчетливость и ясность логико-грамматических связей научного языка может казаться даже более «простой». «Тем временем вокруг «Принца» стали расти слухи и стали создаваться легенды». Тяжеловесное в стилистиче-

ском отношении построение, перенесенное в непосредственно авторский текст, явственно предпочтено четкости и стройности отобранных, канонизированных конструкций письменной речи. И это, видимо, — один из способов приближения к «народной прозе».

В повести «Черный принц» (а также и «Керенский») получается особенно сложная и необычная картина. Повесть явно «установлена» на стиль письменный, повествовательный, монологический, в какой-то степени научный — и к этому письменному повествованию применены принципы устного рассказа, причем основная установка повести не перекрывается этой разговорностью, но скрепляется с ней, порождая особый тип повествования.

Избрано, например, лишь некоторое, строго ограниченное количество способов синтаксической связи: фразы начинаются нередко одними и теми же союзами, причем даже внутри этой подчеркнуто узкой группы союзов одни утрированно предпочитают другим, а в условиях начала фразы это предпочтение особенно заметно.

Подсчеты показывают, что заметное предпочтение — и абсолютно, и относительно — оказывается союзу «и», а также сочетаниям «и вот», «и это», «и что» (перечислены по убывающей частотности).

Все это — типичные для устной речи начала высказываний, присоединяемых к предшествующему. Все они, и особенно «и вот», заместившее собой письменное «таким образом»⁶, позволяют сохранить структуру устного рассказа⁷.

⁶ Этот сугубо книжный способ связи предложений вовсе изгнан из повествования; в других случаях он заменен союзом «так что», начинающим фразу (совершенно необычно для книжной речи): «Так что, судя по всему, эту конструкцию ожидает большое будущее».

⁷ Еще в 1900-х годах этот оборот даже в устных жанрах — в судебных речах — казался неприемлемым. «Многие наши ораторы, закончив определенный период, не могут перейти к следующему иначе как томительными, невыносимыми словами: И вот. Прислушайтесь к созвучию гласных в этом выражении, читатель. И это глупое выражение повторяется почти в каждом процессе с обеих сторон: «И вот, поддельный документ пускается в обращение». — «И вот, у следственной власти возникает подозрение» (Сергей П. Искусство речи на суде, СПб., 1910, с. 15).

В повестях этих лет — осознанная бедность словаря, в которой виден расчет не только на доступность, но на особые цели убеждения читателя. В повести о Керенском слышна интонация оратора, начало повести построено едва ли не по правилам адвокатской речи: «Давайте посмотрим через головы современников, что это был за человек, который из скромного, незаметного присяжного поверенного и судебного оратора стал верховным главнокомандующим и первым государственным деятелем страны».

Обращение к читателю, интонация свободного разговора с ним — все это было, конечно, и раньше свойственно прозе Зощенко и даже многое в ней определяло. Но именно теперь эта интонация предстала в обедненном виде голого убеждения, внушения определенных авторских соображений, причем в наиболее «доступной» для читателя форме — с постоянными повторениями, возвращениями к предмету речи.

2

В эти годы в прозе Зощенко заметно выпцвела разительность того несоответствия между «писательскими» функциями повествования и его литературной и общекультурной некомпетентностью, которое до сих пор держало читателя в таком напряжении.

В «Черном принце» вперед выступила задача далекого от эмоциональных оценок и свободного от всевозможных отвлеченностей изложения документально зафиксированной истории. И автор теперь совсем не так свободно многословен, как это было в «Голубой книге». Он стал гораздо скромнее и осторожнее; прямые обращения его к читателю появляются теперь изредка и только в очень сдержанных формах:

«Но тут случилось непредвиденное происшествие, которое мы просим запомнить ввиду его исключительной важности для дальнейшей судьбы «Принца». Еще более автор сглажен в повести «Керенский».

Пародирующий оттенок по отношению к всевозможным речевым неправильностям или банальностям в этих повестях уже редко ощутим. Позитивные стилевые задачи явно выступили на первый план. Любые случайные слова использованы с большим уважением и доверием. Перед нами литературная личность, исполненная сознанием

серьезности своих задач. И этой личности соответствует наконец не диссонирующее с ней, адекватное слово.

«Пылкие речи военного министра не производили должного впечатления. Солдаты фронта хотели слышать простые слова о мире, о земле, о возвращении домой, о конце войны. Интеллигентское красноречие их не устраивало. Вышние слова приводили в раздражение.

К тому же вид верховного главнокомандующего, не смотря на наполеоновские замашки, не внушал армии доверия.

Этот штатский, болезненного вида человек производил странное впечатление, когда во время его речей адъютант почтительно держал над ним черный дождевой зонтик, укрывая главу правительства от солнца и непогоды.

Это производило комическое впечатление. И войска с улыбкой смотрели на это глубоко штатское зрелище.

Едва ли не впервые за многие годы личность автора выступает здесь как бы без маски, обнаруживая даже некоторые автобиографические черты. (Так, за оценкой поведения Керенского можно разглядеть твердые представления самого Зощенко, штабс-капитана 1916 г., об офицерском и «штатском» поведении.) В первых двух частях этой работы была показана трагическая невозможность звучания подлинного голоса автора, хотя, казалось бы, именно этот голос не смолкает с первой и до последней страницы «Голубой книги». Теперь там, где повествование ведется от автора, мы постоянно слышим твердый голос человека, знающего, что он хочет сказать и какими именно словами.

«И вот в те дни, когда я был на Беломорском канале, в одном из лагерей был устроен слет ударников этого строительства.

Это был самый удивительный митинг из всех, которые я когда-либо видел». Чем же именно удивляет писателя этот митинг? «Эти речи при всей своей часто неграмотности и наивности звучали как торжественные поэтические произведения. В них не было ни капли ностальгии, или выдумки. <...> Я не увидел тут ни подневольности, ни даже преднамеренности. Тут было почти все подлинное и полноценное» («История одной жизни», в первой печатной редакции — «История одной перековки»). Повесть составила одну из глав в сборнике о Беломорканале, в котором приняли участие также М. Горький, Вс. Иванов, Вера

Инбер, В. Катаев, М. Козаков, Д. Мирский, Л. Никулин, В. Горцов, Л. Славин, А. Тихонов, А. Толстой, В. Шкловский, Б. Ясенский и другие участники поездки писательской бригады на строительство канала. При этом авторы указаны только общим списком к каждой из частей и определить авторство чаще всего невозможно. Пожалуй, впервые в литературной практике М. Зощенко его голос почти неотличим от других голосов⁸. (В писательской среде, однако, обсуждались литературные достоинства разных материалов сборника; 24 декабря 1933 г. М. Слонимский писал Вс. Иванову: «Очень рад, что ты считаешь возможным включить Беломорстроевские очерки в книгу (свою. — М. Ч.). О том, как делалась книга, слышал много. Из питерцев, кажется, лучше всех дал Зощенко? Если так — то не удивлен»⁹.) В этом смысле вполне уместны слова, предваряющие сборник: «За текст книги отвечают все авторы».

Повесть «Возмездие», как и «История одной жизни», основана на автобиографических материалах реальных лиц. Казалось бы, форма такого преломленного рассказа не нова для Зощенко. Но получилось нечто совсем отличное от рассказов 20-х годов (типа «Аристократки» и др.). Почти нигде нет иронического отсвета, брошенного на слово героини-рассказчицы.

Реальная основа фабулы рассказов 1920—1930-х годов, за редкими исключениями («Бедная Лиза», «Дама с цветами»), немного говорит исследователю поэтики Зощенко и может служить главным образом материалом для психологии творчества (и то далеко не всегда). Совсем иной интерес имеют архивные материалы, послужившие реальной основой для повестей 30-х годов. Здесь хорошо видно, как сама форма этих материалов оказывала существенное влияние на поэтику повестей, как были переняты строй повествования, принцип членения на фразы, синтаксис фраз, элементы лексики, как действовали необычные для литературы формы организации текста: застеночно-графированное выступление, связный автобиографический

⁸ Когда в 1927 г. журнал «Огонек» начал печатать коллективный роман 25 писателей «Большие пожары», то критика отмечала, что только глава, написанная Зощенко (глава XIX. «Златогорская, качай!» — Огонек, 1927, № 19, с. 6—7), отлична по стилю от всех других.

⁹ Архив Вс. Иванова. ГБЛ, ф. 673.

рассказ (монологический, почти не учитывающий слушателя), доклад, устное сообщение, хроника событий (материалы ЭПРОНа — для повести «Черный принц») и, наконец, — автобиография, записанная человеком, не искусственным в литературе, как бы переводящим на бумагу свой устный рассказ. Хорошей иллюстрацией служат стенограммы двух бесед с Бежановой и выступления А. И. Ройтенберга на слете ударников (на утреннем заседании 26 августа 1933 г.).

Сравним хотя бы следующие фрагменты стенограммы и повести: «Я пришел, у него был приготовлен чай, печенье, хорошие папиросы. Он начал со мной разговаривать, спрашивать, кто я такой, и начал меня убеждать. Говорит: «Ты везде побывал и видишь, какая за границей воспитательная политика». И угощал меня. На другой день я уже дал не 30, а 87 процентов. <...> Прохоровский спрашивает: «Почему ты не хочешь работать. Раньше мы работали для буржуев, а теперь для блага народа. Это общий интерес, и ты, как социально близкий, должен идти нам навстречу, ты ведь не контрреволюционер. Будешь хорошо работать, мы тебя досрочно освободим и дадим тебе специальность». <...> Учителем этого дела и воспитателем всех тридцатипятичников был тов. Фирин, который говорил, что по отношению к тридцатипятиникам, соцвредам <...> и женщинам должен быть самый гуманный и лучший (рукой Зоценко поправлено: «наилучший». — М. Ч.) подход, и если бы тов. Фирин узнал, что какой-нибудь администратор или начальник не выполнил его приказа, то горе этому начальнику, он не нашел бы себе место в лагерях» (Архив М. Зоценко). Ср. в повести: «И мы с ним пьем чай и едим печенье, и я вижу, что это приятный человек, с которым можно поговорить.

Он мне сказал:

— Вот ты везде побывал и везде видел, какая за границей воспитательная политика. Тебя крошили дубинками и били в морду. <...> Он мне дал папирос, и я пошел в свой барак и по дороге удивлялся новой моде в местах заключения.

На другой день скорее из симпатии к нему, чем из чего другого, я выбил 87 процентов. <...> Прохоровский говорит:

— Я тебя решительно не понимаю. Почему ты не хочешь работать? Разве мы для кого-нибудь постороннего

стараться? Мы работаем, чтоб в стране было лучше. А если будет лучше — и тебе будет лучше. Мы работаем для блага народа. Это общий интерес. Разве ты контрреволюционер? По-моему, ты нам социально близкий. Иди нам навстречу, а мы о тебе позаботимся. Будешь хорошо работать — и мы тебя досрочно освободим и дадим тебе такую специальность, которая лучше твоей <...> Тут появились приказы тов. Фирина. Товарищ Фирин в своих приказах говорил, что к тридцатипятиникам, к соцвредам и женщинам должен быть наилучший, гуманнейший подход.

Нас не только ударить — нас за руку не могли потянуть.

На нас замахнуться не имели права.

И если б тов. Фирин увидел, что это не так, — горе тому начальнику, который не выполнил его приказаний.

И мы от этих заботливых и любовных слов дошли до крайней степени настроения. Да, мы тогда дали рекордные показатели нашей работы. Мы дошли до 150 процентов. Вы можете не поверить, но мы тачки бегом возили».

Если в «Черном принце» перевешивает письменный первоисточник — строй хроникального повествования становится костяком художественного (это очевидно при сопоставлении с архивными материалами), то в «Истории одной жизни», как видно из приведенных отрывков, на повествование с силой воздействует первоисточник, зафиксировавший устный рассказ.

Повесть «Возмездие» особенно интересна теми усилиями, которые направляет в ней автор на уничтожение дистанции между ним самим и далеким от него «биографическим» рассказчиком — той дистанции, жесткая фиксированность которой дала такие значительные результаты в его ранних рассказах.

Любовь автора к своей героине, сочувствие к ней, ко всем ее поступкам окрашивает эту повесть. Там же, где не заметно этого почти умиленного сочувствия, остается полная языковая солидарность автора с героиней. «Этот человек был мне чужой. Он был мой враг, которого я использовала, как мне было нужно. И пусть он теперь уезжает к черту в Константинополь без всяких со мной объяснений».

Автор, разумеется, не хочет убедить нас, что это говорит он сам. Личность рассказчицы вполне точно определена и отделена от автора. Это ее язык, ее оценки, но та-

киё, под которыми готов с радостью подписаться и сам автор. Это чужой, но обретенный им ныне язык, признанный им и всячески рекомендуемый.

Характерно, что некоторые застывшие словосочетания, газетные и митинговые штампы, широкое проникновение которых в живую речь Зощенко еще недавно констатировал в своей прозе с чувством далеко не однозначным, теперь вложены в уста героини в высшей степени положительной и автор предельно снисходителен к ним, считая их вполне допустимыми и даже уместными в устной и письменной речи своего современника.

Интерес такого рода случаев заключается, однако, в том, что они не теряются в общем потоке повествования — они редки и всегда как бы тщательно взвешены автором; в одно и то же время ощущается и их шаблонность, и допустимость такого рода шаблона. Ср. в «Черном принце»: «Но в 1922 году один из ныряльщиков-любителей достал со дна моря несколько золотых монет, и тогда снова о «Принце» заговорили с удвоенной энергией».

Этот оборот выглядит в контексте так, как если бы он был набран другим шрифтом.

В повести «Керенский», как и в «Черном принце», функции рассказчика исполняет сам автор. Там особенно поучительно наблюдать, как с некоторым усилием, но и с несомненной добросовестностью он усваивает и ассимилирует наиболее одиозные, пожалуй, шаблоны современной речи. «В своем физическом облике он был сын своего времени — типичный представитель дореволюционной интеллигенции: слабогрудый, обремененный болезнями, дурными нервами и неуравновешенной психикой». Из бесчисленного множества общеизвестных параллелей, которые можно было бы здесь привести, ограничимся одной. В 1936 г. тема показательного урока в одной из школ г. Улан-Удэ сформулирована так: «Л. Н. Толстой — представитель аристократического, патриархального, усадебного дворянства, не втянутого в бюрократический аппарат самодержавия и стоящего на пути постепенного хозяйственного оскудения»¹⁰. И в это же самое время (в 1936 г.) близкие к тому и другому примеру фразы можно прочесть в статьях А. Платонова о Пушкине: «Как бы повел себя Пушкин, живи он полстолетием позже, когда русский

¹⁰ Литературная газета, 1936, 10 января.

капитализм, с еще живой земельной аристократией въедался в тело народа?»¹¹. (В близости языковой позиции двух писателей: во второй половине 30-х годов мы убедимся и далее.)

Не нужно думать, будто Зоценко, обладавший совершенно особенным даром слушания окружающей речи, во все не замечает тех дурных контекстов, с которыми нередко связано авторизованное им слово — более прочно, чем с контекстом его собственной прозы. Иногда как бы тень этих контекстов пробегает по страницам его повести и начинают колебаться устои, казалось бы, незыблемых формулировок. «Он был представитель мелкобуржуазной, весьма вялой интеллигентской прослойки, которая вообще не могла играть самостоятельной роли в революции».

В «Черном принце» особенно заметно, как автор заталкивает себя в рамки, казалось бы, органически не свойственной ему «авторизованной» речи.

Можно видеть также, как то и дело он из этой речи выбивается и его слово приобретает игру, блеск¹². «Однако некоторое самомнение, зазнайство и повышенная водолазная мания величия все же несколько вредили ходу дела.

Эти три *крупных*¹³ водолаза были представителями особой прослойки в капиталистическом строе».

Сохраняя ощущение цитатности слова, его принадлежности какому-то иному носителю речи, Зоценко одновременно стремится вместить это слово в рамки авторской речи или, точнее сказать, вместить свою собственную авторскую личность в тесные (ему же самому представляющиеся, по-видимому, широкими, граничащими со стихией народной речи) рамки *существующего* языка¹⁴. Эти рамки осознаются как общие и для героя с его словом, и для автора. «Я пробыл в лагере полтора года. И я выхожу отсюда с таким сознанием, как будто у меня не было мрачного прошлого, а есть только светлое будущее». Далее голос автора сменяет голос героя без всякого стиливого сдвига: «Осенью

¹¹ Платонов А. Размышления читателя. Статьи. М., 1970, с. 36.

¹² Это особенно заметно в речи японца Катаока, построенной с замечательным остроумием.

¹³ Ср.: «Такая *крупная*, веселая комната» («Уважаемый товарищ»).

¹⁴ «...Нельзя делать слишком резкий разрыв между существующим языком и литературным», — писал Зоценко в 1934 г. («Основные вопросы нашей профессии»).

1933 года Роттенберг был награжден почетным значком строителя Беломорстроя. И свободным гражданином выехал на строительство Волга — Москва. <...> И я делаю вывод: Роттенберг благодаря правильному воспитанию изменил свою психику и перевоспитал свое сознание и при этом, конечно, учел изменения в нашей жизни. И в этом я так же уверен, как в самом себе. Иначе я — мечтатель, наивный человек и простофиля. Вот грехи, которых у меня не было за всю мою жизнь» («История одной жизни»).

Так в середине 30-х годов, после «Голубой книги» отношение Зоценко к языку улицы, газеты, митинга претерпевает решительное изменение.

В эти годы меняется и отношение всего общества к литературному языку, особенно к языку печати¹⁵. Зоценко относится к начавшейся нивелировке с беспокойством.

Обратимся еще раз к статье 1934 г. «Основные вопросы нашей профессии». Говоря о том, что новый язык рождается «путем той живой речи, которая существует», Зоценко пишет далее: «И в нашу литературу вопреки всему входит эта живая речь. И это никаким образом нельзя затормозить». Именно это ощущение нового складывающегося языка как непреложного результата процесса, который «нельзя затормозить», определило работу Зоценко второй половины 30-х годов и во многом противопоставило ее тенденциям «очищения» языка (казавшимся ему, возможно, сверх всего прочего, утопичными, оторванными от действительного хода событий). Весьма красноречив в этом смысле анализ, проведенный в книге М. Презента «Заметки редактора» (почти одновременной с цитированной статьей Зоценко). «Предлагаемая вниманию читателей

¹⁵ «В 30-е годы начинается укрепление и стабилизация норм литературного языка. В связи с этим происходит некоторая нивелировка речи в ее многообразных жанровых проявлениях, что привело, в частности, к стилистической сглаженности языка художественной литературы и публицистики. Резко сокращается движение в литературный обиход жаргонных элементов; из употребления устраняются слова, чуждые по своим стилистическим свойствам нормированному стандарту. Буза и прочие слова не смогли олитературиться, не смогли приглушить свою ярко жаргонную окраску и поэтому не вошли в литературный словарь даже на правах разговорных элементов... Это же произошло со многими просторечными и диалектными словами» (Русский язык и советское общество. Социолого-лингвистическое исследование. Лексика современного русского литературного языка. М., 1968, с. 61).

книга,— писал автор,— попытка редакционного работника, ежедневно сталкивающегося с различными искривлениями языка, показать на образцах художественной, газетной и официальной литературы тесную связь между всеми видами письменной речи и взаимозависимость формы и содержания. Наблюдения над языком показали, что имеется ряд основных ошибок, которым следуют авторы и редакторы, не замечая этих ошибок. Это обстоятельство и содействует распространению так называемого штампа, шаблона, неправильного, стандартного выражения. <...> Я не сомневаюсь, что не всех могу убедить. Пусть это меньшинство упорствует. На примерах их писаний и выстулений остальные будут учиться, как не нужно говорить <...> Некоторые чудаки пытаются защищать такие слова, как «*проработка*», или такие выражения, как *удельный вес* (не к месту), *мы имеем на сегодняшний день* <...> Они несомненно будут утверждать, что язык развивается, что все эти выражения понятны миллионам и т. д.»¹⁶. В известном смысле к таким «чудакам» мог бы быть причислен и Зоценко. «... Приходится расценивать как отрицательное явление искусственное отстранение коренных русских слов, замену многих слов одним, что несомненно мешает восприятию смысла. Уни вер са ли за ц и я я з ы ка — процесс, мешающий поднятию культурного уровня. Процесс этот должен быть пресечен прямым вмешательством культурно-политических органов страны <...> Стремление упростить, схематизировать, представить себе все в виде соподчиняющихся кружков, треугольников, квадратов и пр. вызвало к жизни совершенно невозможное и никому не нужное выражение по линии, употребляемое часто неверно, напрасно...» (с. 23). Рассмотрев 14 примеров с этим оборотом речи (в противовес «правильному» употреблению слова «линия» — «своя линия» и т. п.), автор заключает: «Наблюдения над этим выражением показывают, что оно в русском языке — в том универсальном значении, которое придают ему теперь, — отсутствовало до самых последних лет. Пришло оно из канцелярий, из административного аппарата, где схема с начерченными линиями соподчинения играет свою роль. К положительным явлениям в

¹⁶ Презент М. Заметки редактора. [Л.], Изд-во писателей в Ленинграде, [1933], с. 9—10 (далее ссылки в тексте даются с указанием страниц).

языке это слово отнести нельзя» (с. 21). (Зощенко же в статье 1936 г. «Литература должна быть народной» пишет: «По линии формы — облегчить затрудненный стиль <...> По линии содержания — создать тему, интересную новому читателю...») «В деле развития... получается два раза дело вроде хлеба с хлебом. Проанализируйте: развитие есть дело, а дело развития — чепуха» (с. 54); «отдельный» (слово, неправомерно заменяющее слово «целый», «даже», «некоторый» и т. п. — и теряющее свое основное значение), «руководство» (в значении «руководитель», «руководители» — вместо «характер действий», «система актов») (с. 86—87); «увязать», «как правило», «обеспечить»; «мероприятие» — «чистейшее канцелярское выражение. Вместе с канцелярским языком бюрократических извращений оно должно быть изгнано из русского языка. Его должны заменить слова «мера», «действие» и другие»; приведены примеры из Щедрина: «Градоначальник никогда не должен действовать иначе, как через посредство *мероприятий*» (с. 96, 97); «под знаком» («Это выражение взято из астрологической литературы. Только там ему и место. Применяемое в общей литературе, оно не вносит ничего положительного в язык, не обогащает его»). Будто в ответ этому оденочному списку Зощенко пишет в статье 1934 г.: «Особенность нашей советской тематики именно в том, что эта тематика *увязана* с идеей социалистического реализма».

Задачей Зощенко (в отличие от многих участников дискуссии о языке, развернувшейся в те годы и вызвавшей появление его статьи) было поддержание некоего соответствия между уровнем среды и уровнем литературы. Это соответствие было для него непременным, хотя и сложно выполнимым условием творчества. Невыполнение его вносит фальшивую ноту, смещая представление о действительном положении вещей. «Уже критика и редакторы косятся на такие, например, слова, как, скажем, «трепаться», «бува» и т. д. (ср. пример на с. 110.— М. Ч.). Критика желает сразу получить какой-то изящный утонченный язык. У нас почему-то сразу и вдруг возникли какие-то особо эстетические требования к языку. Это, может быть, и хорошо, но тут нельзя делать слишком резкий разрыв между существующим языком и литературным. У нас уже имеется некоторая опасность перегиба. Уже многие слова, имеющие право на существование, изгоняются. <...> Да, конечно, надо бороться с загрязнением речи слишком пошлыми, про-

винциальными или надуманными словами. Но вместе с тем не следует вести слишком уж энергичную борьбу с тем новым, что входит в наш язык».

Эти пожелания выражены довольно осторожно. Для самого Зощенко несомненно кончилось то время, когда он писал «на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица». Но он не спешит передоверить другим писателям выполнение давно сформулированной им задачи — уничтожение разрыва «между литературой и улицей» (при том что «улица» — для него не только и даже не столько обиходная устная речь).

Зощенко теперь решает сам сыграть роль, ему, казалось бы, не свойственную, ту, что он все время прочил другим, будущим писателям, которых он, по неоднократным признаниям, лишь «временно замещает». Искусство, пишет он теперь, «должно идти по пятам за жизнью, но еще лучше, если оно будет увлекать за собой. Оно должно формировать то, что еще в хаосе. И в отношении языка это формирование — почетная и трудная задача писателя нашего времени».

Зощенко берется за это формирование, берется за построение «образцового» языка литературы. «Искусство писателя и поэта... должно построить такой мир и такую речь, которые не то что были бы тождественны с подлинной жизнью, но были бы великолепными образцами, к которым следует стремиться». Теперь из «живой речи» (т. е. нововозникшей, реально существующей и укоренившейся) он выбирает лишь то, что уже может признать безусловно своим, на чем может строить авторское слово: ведь только путем «авторизации» он и может сообщить читателю свое представление об «образце».

3

Именно в эти годы, когда писателя не меньше, если не больше, чем проблемы собственного творчества, начинают занимать перспективы движения современной литературы в целом, традиция второй половины прошлого века — в наиболее общих очертаниях — перестает ему казаться актуальной. В 1934 г. он пишет: «...те писатели, которые берут за образец язык Толстого или Достоевского, они, я так думаю, не будут играть решающей роли в нашей литературе». А двумя годами позже им будут сказаны слова уже про-

граммные, определившие работу Зощенко ближайших нескольких лет: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа.

Мне казалось (и сейчас кажется), что проза Пушкина — драгоценный образчик, на котором следует учиться писателям нашего времени»¹⁷. Та же, по сути, литературная схема вычерчивается — с гораздо большим нажимом, как увидим далее, — А. Платоновым.

Свой вариант возвращения к Пушкину как необходимо-го для революционной литературы пути дает А. Н. Толстой: «Пушкин первый производит революцию словесности. Он ломает четыре столетия и врывается своим гением в стихию народного языка (ср. ранее отношение к языку Пушкина у Ремизова. — М. Ч.). Но социально-политические условия не дали возможности полностью утвердиться этой литературной революции. С 50-х годов начинается литературная контрреволюция — возврат к 400-летним традициям. Пушкин не мог в то время стать достоянием масс и быть ими поддержан. Литература снова погружается в дворянско-чиновничью и затем в интеллигентскую среду. Литературный язык стремится к «гладкости», к «приятности», к европейскому синтаксису. Даже так называемый «русский» язык Тургенева в иных его вещах не что иное, как церелицовка по-русски французской литературной речи <...>. Октябрьская революция до основания и навсегда разрушила те условия, в которых развивался условный литературный язык. Не напрасно за нынешние годы литература полным лицом повернулась к Пушкину. Это был революционный инстинкт. Ничто не порождается без преемственности. Преемственность послеоктябрьской литературы — Пушкин» («Чистота русского языка») ¹⁸.

Характерно следующее признание писателя, записанное в дневнике В. В. Зощенко 28 июля 1923 г., где подробно зафиксирован разговор ее с М. М. Зощенко о его работе (среди прочего — о близости его к Гоголю; см. в первой главе):

¹⁷ Предисловие «От автора» к «Шестой повести И. П. Белкина» (ноябрь 1936 г.). — Звезда, 1937, № 1, с. 25.

¹⁸ Толстой А. Указ. соч., с. 58—59.

«Читать он совсем не может — противно. Сейчас может читать одного Пушкина. Даже Достоевский для него невыносим». Подчеркнутые нами слова могут быть, как кажется, соотнесены с позднейшим (1937) ответом на анкету о Пушкине: «Влияния Пушкина (в прямом смысле) на мою литературную работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами. И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте. И в этом (техническом) отношении влияние Пушкина на мою работу значительно»¹⁹.

К середине 1930-х годов имя Пушкина встало не только особняком, отъединенно от других имен — Пушкин воспринимается теперь как единственный литературный стимул и образец для сознательного подражания. Все другие имена для Зощенко теперь не только тускнеют — они осознаны как помеха осуществлению единственной «настоящей» народной линии в русской литературе.

Зощенко задумывает возродить эту угасшую линию.

Его работа этих лет вся окрашена интересом к новым жанрам — к «области факта», документа, к истории, к научным сочинениям, к воспоминаниям рядовых людей. Уже в этом одном Зощенко следует за Пушкиным 1830-х годов. Специального рассмотрения заслуживает интерес Зощенко к стилю исторического изложения, в котором Пушкин искал «твердых принципов построения повествовательной прозы»²⁰. Для Зощенко на какой-то период стилевая основа этого жанра приобретает столь же фундаментальное значение.

Хотя и в «Керенском», и в «Черном принце» Зощенко обращается к событиям сравнительно недавним, в обеих повестях очевидна забота о выработке речевых форм повествования именно исторического. В этом плане всего раньше заметно в них непосредственное следование образцам пушкинского стиля: в строении абзаца, в ориентации на короткие, насыщенные глаголами фразы^{21–22} Пушкина.

Осенью 1936 г. Зощенко предпринимает попытку и

¹⁹ Цит. по: Вопросы литературы, 1977, № 3, с. 299.

²⁰ *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 525.

^{21–22} В частности, в решительном предпочтении присоединительных связей относительным. Ср. у А. Н. Толстого: «Развитие литературного языка теперь должно идти путем изучения народной речи, народного синтаксиса, путем уплотнения, прояснения и экономии языка и, что очень важно, — путем развития гла-

прямого подражания пушкинской прозе — именно «Повестям Белкина»: «Я надумал написать шестую повесть в той манере и в той «маске», как это сделано Пушкиным». Указаны прямые цели этой «копии»: автор берется за нее «из уважения к великому мастерству, на котором следует поучиться». Зоценко встает в осознанно ученическую позу. «Шестая повесть» не остается при этом на периферии его работы этих лет, а оказывается необходимым ее звеном: она играет роль экспериментальной лаборатории.

Можно было бы отметить все случаи особенно удачных сближений с пушкинской прозой: «Но в ту пору начавшаяся война с Наполеоном задержала решение государя. Полчища французов быстро подходили к сердцу нашего любезного отечества».

Есть случаи и более наивного декорирования стиля «пушкинскими» словечками, многократно повторенными («Подошел к офицерам...»; «противу французов»; «кои» и т. д.), «пушкинскими» началами фраз («Тотчас же к великому князю подошел адъютант...»; «Тотчас все его обступили...» и т. д.). Важней для нашей темы, однако, случаи осознанных нарушений пушкинского строя речи, его обдуманной модернизации. «Все ахнули, когда он так сделал. Это было большое преступление. Но в ту же минуту все увидели, что поручик решительно был без памяти...». Здесь первые две фразы — конечно, язык Зоценко, а не Пушкина (которому к тому же не надо было специально разъяснять читателю, что сорвать георгиевский крест с груди и бросить к ногам полкового командира было преступлением).

Пушкинская проза, ее язык, представляется Зоценко той нейтральной речевой почвой, на которую может опереться современный писатель. У Толстого и Достоевского к этому времени была уже своя традиция, многие годы разрабатывавшаяся и уже связавшаяся с именами многочисленных эпигонов; идея «красного Льва Толстого» казалась поворотом к формам многократно испробованным и если не исчерпавшим своих возможностей, то ставшим во многом традицией «досадной» (Тынянов). Напомним здесь слова Платонова — в статье, вышедшей в *один ме-*

голов, столь обильных, ярких и мощных в народной речи» (указ. соч., с. 59). Ср. также замечание Ю. Н. Тынянова о переносе у Пушкина «центра тяжести не на период, а на краткую фразу» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 162).

связи с «Шестой повестью И. П. Белкина» и при этом прямо перекликающейся с цитированным ранее авторским вступлением: «Особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский <...> Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы. Гоголь, например, и сам ужаснулся. Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделили яд»²³. (Нельзя не видеть здесь и воздействия известных статей В. В. Розанова о Гоголе.)

Проза Пушкина не имела подражателей и ни в какой мере не связывалась с представлением о дурной традиции, о средней беллетристике начала века, от которой так настойчиво много лет уходит Зощенко.

Так заново ставился вопрос о разных ветвях русской прозы — пушкинской, гоголевской, толстовской — и о разном цветении этих ветвей в различные периоды нашей литературы.

4

Само по себе привлечение в литературу документального материала не было новым и исключительным явлением после 20-х годов и лефовской теории и практики. Открытое провозглашение какой-либо литературной традиции наиболее живой и действенной и прямое следование по стопам учителя тоже не было специфической чертой одного Зощенко²⁴.

Гораздо важнее, что Зощенко, как когда-то Пушкина, занимает в эти годы реформа прозы в целом — ее жанров, ее языка. При этом в работе Зощенко начиная с середины 30-х годов мы видим ту же осознанность или, точнее сказать, преднамеренность литературных поисков, что и у Пушкина (упрощенную, конечно, следованием образцу), одна из самых ранних статей которого, написан-

²³ Платонов А. Размышления читателя, с. 34.

²⁴ Ср. ответы Леонова на вопросы анкеты журнала «На литературном посту» (1927, № 5-6, с. 57): «3. Влияют ли классики на ваше творчество? Кто из классиков влияет? 4. Художественный метод какого классика вы считаете наиболее соответствующим отображению нашей современности?» — «3. Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями. 4. Ф. М. Достоевский, ежели на то хватает сил и разума».

ная задолго до появления его первых (из дошедших до нас) опытов художественной прозы, посвящена обоснованию необходимости новой прозы и формулированию основных ее качеств («Точность и краткость — вот первые достоинства прозы...»²⁵ и т. д.).

Зощенковская критика современной прозы опирается на критерии, аналогичные пушкинским. «Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами?» (А. С. Пушкин. О прозе). Сравним с этим хотя бы уже упоминавшиеся суждения Зощенко о том, что еще не так давно в литературе «считалось просто даже неприличным написать о чем-нибудь простым, обыкновенным языком», а также пронические рассуждения в повести «Сирень цветет»: «Автор искренне горюет, что у него мало способностей к художественному описанию и вообще к современной художественной прозе <...> Автор признается, что он не раз пробовал проникать в секрет художественного описания, в тот секрет, которым с такой завидной легкостью владеют наши современные гиганты литературы». Нельзя не отметить близость к этому рассуждению следующего фрагмента из «Театрального романа» М. Булгакова, где описывается, как писатель, закончив один роман, собирается приступить ко второму: «Прежде всего я отправился в книжные магазины и купил произведения современников. Мне хотелось узнать, о чем они пишут, как они пишут, в чем волшебный секрет этого ремесла» (с. 305), и далее: «...я ничего не извлек из книжек: самых наилучших писателей, путей, так сказать, не обнаружил, огней впереди не увидал...» (с. 306—307). Среди этих «книжек» — рассказы Агапёнова «Тетюшанская гомоза», где «все было понятно, за исключением совершенно непонятого слова „гомоза“» (с. 306). Этот пассаж, дальше еще усиленный («Гомоза? Что такое гомоза? <...> Все это чепуха, уверяю вас!», с. 307), намечает точку пересечения полярно противоположных (как было показано ранее) речевых устремлений двух писателей-современников: он вполне аналогичен попытке Зощенко «окунуться в высокую художественную литературу».

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. 2-е изд. М., 1958, с. 15.

Море булькотело ... Вдруг кругом чего-то закурчавилось, затыркало, заколюжило. Это молодой человек рассупонил свои плечи и засупонил руку в боковой карман. <...> Трава немолчно шебуршала. Суглинки и супеси дивно осыпались под ногами влюбленных. <...> Кругом опять чего-то художественно заколюжило, затыркало, закурчавилось. И спектральный анализ озарил вдруг своим дивным несказанным блеском холмистую местность...» («Сирень цветет»).

В библиотеке Зощенко сохранилась одна из книжек альманаха «Круг» с его пометами на тексте рассказа Вс. Иванова «Блаженный Ананий»: «Девка медленно (она тоже стыдилась яблок) отклонила свое тело от корзины. <...> Сапа, перекидывавший из одной руки в другую, уронил яблоко. И Ольга, тряся дрожащими руками и, видимо, особенно стыдясь их, кинулась к нему»²⁶. Против подчеркнутых мест — два вопросительных знака и запись на полях: «Иванов «переигрывается» как провинциальный актер». Аналогичное неприятие «непростого», вычурного в языке современной беллетристики — в разборе романа ленинградского писателя Л. М. Савина (псевдоним С. М. Льва; 1881—1947), предпринятом Булгаковым в письме к нему от 26 апреля 1930 г.: «Надо менять язык. Из всех способов ознакомить читателя с Вашим замыслом изволили выбрать самый неудобный.

«Он следил за плешивыми лентами, что оголяли череп» (гл. 2). Я — Ваш читатель, останавливаюсь и вместо того, чтобы следить за развитием событий, начинаю размышлять над тем, что это значит, и двигаюсь дальше с сильнейшим сомнением в душе.

Никакие «плешивые ленты» не оголяют череп! Читатели Ваши не раз стриглись в парикмахерских. Стрижка происходит не так, дело гораздо проще. Дело просто, как «рота готовилась к полковому празднику» (гл. 12). Это так. И все должно быть так. Просто. А то местами до того непросто, что просто неверно, туманно. Сомнительно. «Оголенный череп, плоский, как дно баркаса» (гл. 2)! Помилуйте! Разве что перевернутого баркаса? Да и при чем здесь баркас? Книга усеяна вычурными, претенциозными оборотами. <...> Впечатление

²⁶ Альманах «Круг», кн. 6. М., 1927, с. 113.

такое, что автор Юшкой совершенно не интересуется, Юшка ему не нужен, а нужно ему (зачем — бог знает) угостить читателя таким языком, чтобы тот подумал:

— Ишь как Савин пишет! Заковыристо.

И главное, всё нарочно, всё как похитрей и почудней. А там где просто, там и хорошо»²⁷. Зощенко же в статье 1936 г. призывает «облегчить затрудненный стиль (лучше сказать просто, чем «маловысокохудожественно»)». Добавим к письму Булгакова и образ литературной современности с ее языковыми пристрастиями, несколькими штрихами изображенный в сцене чтения Максудовым своего романа:

« — Язык! — вскрикивал литератор... — язык, главное! Язык никуда не годится. <...>

— Метафора! — кричал закусивший.

— Да, — вежливо подтвердил молодой литератор, — бедноват язык. <...>

— Да как же ему не быть бедноватым, — вскрикивал пожилой, — метафора не собака, прошу это заметить! Без нее голо! Голо! Голо! Запомните это, старик!»²⁸ Напомним известные слова Толстого о повестях Пушкина: «Голы как-то».

И Зощенко, и Булгаков, решая собственные художественные задачи, равно оттолкнулись от традиции Достоевского и Толстого (конечно, не избегнув ее), определявшей развитие прозы первой половины XX в. Противовесом была для одного — проза Гоголя, а затем Пушкина, для другого — главным образом Гоголя; и та и другая — как ориентированная не на «психологию» в бытовавшем смысле слова, а на нечто другое, для Булгакова принявшее один первообраз, для Зощенко — иной. Язык обоих столь разных писателей противостал преобладавшим литературным вкусам как «бедноватый».

Зощенко в середине 30-х годов делает настойчивые

²⁷ ЦГАЛИ, ф. 2510, 1.65. В ответ Л. М. Савин писал: «Правы! Десять раз правы. Сегодня, перечитывая «Юшку», я могу сказать, что много, много излишней кучерявости» (ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 423). Роман был первым произведением 39-летнего автора, и А. Толстой писал, посылая его Горькому: «Борется с языком, с формой, похож на конквистадора, попавшего в девственный лес словесности» (Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 404).

²⁸ Булгаков М., Указ. соч., с. 279.

попытки заставить язык прозы служить одному лишь «выражению нужной мысли» (Пушкин), не оживляя его «метафорами» и не отяжеляя «психологической темой», — понятия, для него в то время оказавшиеся в одном ряду. Сухость, определенная обесцвеченность стиля его повестей этих лет связана с выполнением именно данной задачи. Само появление документальных повестей Зощенко объясняется в первую очередь этим обстоятельством. Обращаясь к новым жанрам, Зощенко ищет языковую форму, необходимую для наиболее сжатого, точного, общепонятного изложения фактов документального (хроникального, мемуарного, научного и т. п.) характера. Юмор, без которого, казалось, не может существовать зощенковская проза, сводится здесь до минимума (в повести «Керенский», например, его участие ограничено как бы теми самыми пределами, какие положены юмору в пушкинской прозе). Обдумывается форма нейтрализованного, спокойного, не перебиваемого «лишними» репликами и другими неотделимыми, казалось бы, от зощенковской прозы чертами повествования.

Надо отдать себе отчет в серьезности тех намерений, с которыми прославленный мастер короткого рассказа и повести вполне определенного, с первых строк «опознаваемого» стиля отходит от своего проверенного многолетним успехом у читателя пути, чтобы написать вещи гораздо менее выигрышные, но крайне важные для него самого.

Зощенко в 30-х годах выдвигает требования, приложимые, по его мнению, ко всей современной литературе²⁹. Условия 30-х годов XX в. сказались на его реформаторских устремлениях. Именно в эти годы взгляд писателя на задачи литературы сужается, приобретает черты императивности. Мнение его «таково, что сейчас действительно следует бросить громадные силы для создания понятной и интересной для народа литературы, потому что прорыв тут нетерпим.

И это практически осуществить можно». Утверждается, таким образом, некая единая «правильная» проза, притом ориентирована она на прозу Пушкина.

Но мало этого, утверждается и принципиальная возможность некоего единого нормализованного языка совре-

²⁹ Не только к прозе, но даже к поэзии: см. его статью «О стихах Н. Заболоцкого» (1936) с вполне определенными рекомендациями всем современным поэтам.

менной литературы. Эта сторона задуманной Зощенко реформы прозы для исследователя поэтики писателя наиболее существенна.

Отношение Зощенко к просторечию в эти годы иное, чем в 20-х или в начале 30-х: просторечие уже не дезорганизует в его прозе авторскую речь и не замещает собою прямое и авторитетное слово, не могущее воплотиться. Он видит, как идет усиленный, активно направляемый внешними агентами (печать, радио, общественное мнение) процесс стабилизации языка и становится реальной угрозой нового (в 20-х годах, казалось бы, навсегда преодоленного) разрыва между языком литературы и живой речью. Зощенко сознает невозможность преодоления этого разрыва старыми средствами; увлекаемый общим течением, он предлагает в своих повестях язык нормативный, устоявшийся, санкционированный автором. Но эти нормы — особые в сравнении с теми, что интенсивно вырабатываются в это время в гораздо более широком масштабе, чем опыт одного писателя. Многочисленные «неправильности» языка (примеры см. ранее) встречаются почти на каждой странице повестей Зощенко этих лет. И все они имеют одну главную функцию — устанавливают подчеркнуто низкий порог для перетекания речевых форм из повседневного обихода (разговорного, газетного, митингового) в литературу. Рекомендательность этих свободных границ между просторечием и языком литературы, устанавливаемых в повестях Зощенко, подчеркнута тем, что повести строятся на слове непосредственно авторском или авторизованном.

Повести Зощенко не только стремятся указать дороги современной прозе. В них, несомненно, присутствует намерение автора воздействовать на лингвистическое сознание общества в целом.

В 20-х годах, наблюдая бурные изменения в языковой жизни общества, лингвисты говорили о необходимости активного влияния на эти процессы. Л. П. Якубинский в 1925 г. утверждал: «Едва ли в этот переходный период следует сидеть сложа руки и ждать у моря погоды, полагаясь на «естественный» ход вещей. Необходимо руководить развивающимся процессом, учитывая все его особенности»³⁰. «Приходится с сожалением констатировать, —

³⁰ Якубинский Л. П. Ответ на анкету журнала. — Журналист, 1925, № 2, с. 7.

писал Е. Поливанов в статье «О блатном языке учащих-ся и о «славянском языке» революции», — что у нас нет массовой культуры форм речи, нет, в большинстве случаев, ни стремления к формации речевого стиля, ни конкретных представлений в этой области. <...> И вот, в среде с таким нулевым или даже отрицательным отношением, т.е. минимумом заботливого отношения к формам речи, впервые появляется нечто вроде устоев, вроде вех для организации речевого материала публичных выступлений. Этим «нечто» были шаблоны прокламационного стиля, сперва, разумеется, полные смысловой и эмоциональной жизненности, а в конце концов превратившиеся в «славянский язык». <...> На наших глазах, например, теряет свою эмоциональность (т. е. функционально снижается) призывное «даешь!». А ведь некогда, совсем недавно, оно было свежим и сильным словом <...> Между тем и до сих пор еще можно встретить немало людей, усвоивших как незывлемый трафарет десятка два «приличных для публичных выступлений», «официально утвержденных» и подтвержденных их повторениями в прессе выражений, людей, которые крепко схватились за этот единственный компас, с которым можно, дескать, бросаться плыть по зыбучему словесному морю. <...> Громко надлежит сказать: нельзя говорить на «славянском языке». Нельзя употреблять мертвые слова: это не только бесполезно, но и губительно для животворной стихии слова. И участвовать в этом протесте против «революционной славящины» должны все, кому понятна роль слова как могучего фактора жизненной борьбы»³¹. Г. Винокур в 1924 г. говорил о возможностях «прикладного языкознания», которое мыслится им «как своего рода „лингвистическая технология“, на основе научного знания решающая практические вопросы социального речевого, так сказать, «поведения»³². И в повести Зощенко «Возмездие», да и не только в ней, на глазах у читателя решаются эти вопросы речевого поведения, предлагаются некие правила построения образцового устного монолога, в правильной, по мнению автора, пропорции использующего разнообразных языковые нововведения, отступления от традиционной

³¹ Поливанов Е. За марксистское языкознание. Сб. популярных лингвистических статей. М., 1931, с. 171—172.

³² Винокур Г. Указ. соч., с. 5.

литературной нормы и утверждающего таким образом новые нормы литературности.

Его художественно-речевая работа прошла с этой точки зрения три стадии. Герои и рассказчики зощенковской прозы начала 20-х годов любили говорить, ораторствовать и с удовольствием произносили «надменные слова с иностранным, туманным значением»: «Хотя я, прямо скажу, последнее время отношусь довольно перманентно к этим собраниям. Так, знаете ли, индустрия из пустого в порожнее» («Обезьяний язык»). Когда Б. Ларин в упоминавшейся ранее статье противопоставляет городскому аргю как системе «неумелое употребление литературного языка, неполное им владение в промежуточных группах городского населения»³³, он приводит в пример «некоторых героев Зощенко»: статья (представляющая собой обработку доклада 1926 г.) опирается на материал первой половины 20-х годов. Рассказы Зощенко закрепляли в это время те черты речевого обихода, которые были названы затем «обезьяньим языком». Именно этот язык противопоставляет Поливанов «славянскому языку революции», специально поясняя, что под последним он отнюдь не имеет в виду «заведомо неправильные слова и обороты». Он приводит в пример питерского рабочего, «который на уличном митинге почти каждую свою фразу начинал словами: «Если посмотреть с точки зрения...» — но не сообщал, с какой же именно точки зрения надо смотреть». Этот «безусловно неправильный случай языковой практики» противопоставляется Поливановым «уродливой дисциплинированности речи»; «хищные акулы империализма» и «гидра контрреволюции», «изжить» и «установить контакт» — это вовсе не неправильные выражения (ни с точки зрения общей их логичности, ни с точки зрения принятых в настоящее время языковых норм), писал он, наоборот, «в правильности их и заключается причина того, что они могли оказаться употребительными и превратиться в конце концов в заезженные штампы»³⁴; притом это — «выражения мертвые, утратившие уже способность функционировать в нормальной разговорной речи», т. е. потерявшие реальные коммуникативные функции.

«Голубая книга» противостоит в речевом отношении прежней «безусловной неправильности»; весьма знаме-

³³ Ларин Б. А. Указ. соч., с. 185.

³⁴ Поливанов Е. Указ. соч., с. 169.

нательно возражение писателя критикам языка «исторических» новелл: «...новеллы написаны мной просто правильным языком, а эффект упрощения достигнут иными путями. И пусть критики более внимательно смотрят, как это сделано. Никакого «мещанского сказа» тут у меня нет» («Литература должна быть народной»). В то же время в этой книге автор как раз и обращается к читателю с фразами, где штампам придается разговорность.

Именно он открыл важную черту речевой современности — смешение «славянского языка» с разговорной речью в странную, но устойчивую систему, непереводимую на другой язык: «...и если они работу будут нежно любить, а людей шпынять, то получится превеликий конфуз и неожиданное поражение с фланга» (корректурa «Голубой книги», с. 336. ИРЛИ, ф. 501). Именно разговорная окраска этой речи, достигаемая разными средствами, показывает, что носитель ее («автор») — человек, *не владеющий* «нормальной» разговорной речью³⁵, мало того — констатирует неопределенность понятия «нормы» этой речи в переживаемой ситуации. Те самые процессы речевой жизни общества, которые отразил путь, пройденный Зощенко от рассказов 20-х годов до «Голубой книги», охарактеризованы Л. В. Щербой в статье 1931 г. «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании»: «...капитальнейшим фактором языковых изменений являются столкновения двух общественных групп, а следовательно, и двух языковых систем, иначе — смешение языков. Процесс сводится в данном случае к тому, что люди *начинают говорить на языке, который они еще не знают* [см. у Зощенко: «индустрия из пустого в порожнес». — М. Ч.]. Языковой материал, которому они стремятся подражать, един; языковая система, которая определяет их деятельность,

³⁵ «Разговорная речь» в современном понимании — это устная неофициальная речь лиц, владеющих *и литературным языком*; ее исследователи отмечают, что «в виде исключения, существует феномен невладения РР. Он может объясняться либо профессиональными навыками — длительной необходимостью говорить только на КЛЯ (кодифицированном литературном языке) (например, у некоторых учителей средней школы), либо индивидуальной психологической говорящего» (Русская разговорная речь. М., 1973, с. 23). Отметим, что разговорная речь лиц, не владеющих литературным языком (городское просторечие), проблема изучения которых ставилась отечественными лингвистами на рубеже 20—30-х годов, остается пока не изученной и мало наблюдаемой: художественная проза опередила здесь науку.

едина. Поэтому они *одинаковым образом* искажают в своей речевой деятельности то, чему подражают (<...> Результаты одинаковым образом «искаженной» речевой деятельности, являясь в то же время и языковым материалом, обуславливают *резкое изменение языковой системы*»³⁶.

Во второй половине 30-х годов новая языковая система не только сложилась, но и приобрела, в глазах Зощенко, известное право на новое к ней отношение. «Когда мы будем располагать большим соответствующим материалом,— писал Б. Ларин в 1928 г.,— то вторым языковым рядом городских аргю, может быть, и окажется некий «низкий» общий разговорный язык (я бы назвал его «городским просторечием»)....»³⁷. Зощенко, не дожидаясь, пока этот второй ряд будет найден научными средствами, стал формировать его сам — как язык «народной литературы», не удаленный от живой, т. е. действующей, речи. Иными словами, эту речь он адаптировал литературе — и авторизовал ее. Ему важно было показать, что этим вторым рядом не мог быть тот, «какой-то изящный, утонченный язык», который «желала сразу получить» критика.

Г. Винокур предлагал лингвистике новую для нее задачу «планомерной организации той сферы культурной жизни, изучение которой составляет ее содержание»³⁸. В опытах Зощенко середины 30-х годов можно видеть литературный аналог позиции ученого; по его мысли, внести «планомерную организацию» в хаотическое состояние живой речи должна литература: «... искусство должно формировать то, что еще в хаосе. И в отношении языка это формирование почетная и трудная задача писателя нашего времени» («О стихах Н. Заболоцкого»).

Общеизвестно влияние художественной литературы на развитие литературного языка. Новизна литературного опыта Зощенко этих лет — в стремлении сделать это влияние осознанным и преднамеренным, установить непосредственные связи между работой писателя и общезыковыми процессами.

Так Зощенко в середине 30-х годов, выходя за границы личного творчества, стремится выступить не только как реформатор прозы в целом, но и как законодатель литературных норм языка.

³⁶ Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974, с. 30.

³⁷ Ларин Б. А. Указ. соч., с. 187.

³⁸ Винокур Г. Указ. соч., с. 21—22.

«СВОИМ ЯЗЫКОМ»

В следующей книге — «Ключи счастья» — я буду говорить «своим языком»

(из выступления М. Зощенко в 1936 г.)

1

В начале 40-х годов Зощенко обращается к выполнению давнего замысла. Для того чтобы понять этот замысел и место его в творческой судьбе писателя, надо вернуться к повести «Возвращенная молодость».

Первые упоминания о ней, сохранившиеся среди рукописей Зощенко, относятся к 1930 г. В конце тетради с рукописным текстом повести «М. П. Синягин» (окончательный ее вариант датирован сентябрем 1930 г.) сделана крупными буквами следующая запись: «Возвращенная молодость. 25 окт. 30 г.» Первые два слова подчеркнуты. По-видимому, в этот день Зощенко нашел окончательное название для будущей повести. Соседняя страница (на развороте этого же листа) расчерчена на десять клеток, и по ним разнесены основные звенья фабулы будущей повести: «Вступление» — «Тривиальная истор[ия]... Дети... Музыка. Самовар. Вялость. Вечер[ом] шел на ул[ицу]. Жена гадала» — «Астроном. См[ерть] дочки. Революш. Заболел гл. обр. от нее. Неврастения». — «Плюнул на медиц. книж. — записи. Бегал. Ходил голый. — Цинизм. Перемена отнош.» — и т. д. (ИРЛИ, ф. 501).

Позже, в комментариях к повести, Зощенко написал: «Нынче, в 1933 году, я начал писать „Возвращенную молодость“. Я писал ее три месяца, а думал о ней четыре года». Повесть была закончена в августе 1933 г. и вышла в 1934 г. двумя изданиями (в Издательстве писателей в Ленинграде).

Повесть «Перед восходом солнца» была написана только через десять лет — в 1943 г., но первые же строки предисловия говорят: «Эту книгу я задумал очень давно. Сразу после того, как выпустил в свет мою „Возвращенную молодость“».

Почти десять лет я собирал материал для этой новой книги и выжидал спокойного года, чтоб в тиши моего кабинета засесть за работу».

В «Прологе» к повести подробно изложены ретроспективный авторский взгляд на «Возвращенную молодость» и те основания, по которым решается автор взяться за новую повесть на ту же тему.

Одно из первых упоминаний о замысле этой повести — в «Голубой книге»: «А что касается нашей дальнейшей работы, то мы задумали написать еще две забавные книжонки. Одну на этот раз — из области нашей личной жизни в свете медицины и философии». Это пишется приблизительно в июне 1935 г. Следующее упоминание — в марте 1936 г., когда, выступая на диспуте о «Голубой книге» в Ленинградском дискуссионном клубе прозаиков, М. Зощенко квалифицирует «Возвращенную молодость» как неудачу и (об этом можно догадаться по пересказу его выступления в короткой газетной заметке) как результат первого и неисчерпывающего подхода к теме («„Возвращенная молодость“ дискуссионна и по форме, и по материалу...»; «Неудача „Возвращенной молодости“ шла со стороны формы, и это потребовало от меня изменить метод моей работы»).

В этом выступлении Зощенко упоминает название новой книги — «Ключи счастья»; она должна быть следующей после «Голубой книги»¹. Наконец, в статье «О моей трилогии»² он называет новую книгу последней в трилогии.

В 1936—1937 гг. Зощенко пишет другие повести, не переставая, по-видимому, работать над «Ключами счастья». К. И. Чуковской вспоминает: «...в августе тридцать седьмого года, когда я зашел к нему на минуту <...> он показал мне грудку тетрадей и рукописей, аккуратно сложенных у него на столе.

— Это будет книга «Ключи счастья», — сказал он, глядя на свои бумаги с нескрываемой лаской. — Это будет моя лучшая книга.

В тот год он писал очень много в разных жанрах, на разные темы, но главной всепоглощающей темой было: завоевание счастья»³.

¹ Литературная газета, 1936, 15 марта, № 16.

² Литературный Ленинград, 1935, 26 октября.

³ Чуковский К. Собр. соч., т. 2, с. 547. Любопытная запись в дневнике Чуковского этого времени — 16 августа 1937 г.: «Был в

«Автор подозревает,— писал Зощенко в «Возвращенной молодости»,— что единственная настоящая тема, после политики (что, в сущности, будет в конечном счете почти одно и то же, ибо социальное переустройство общества ведет к новым, здоровым формам жизни, а стало быть и к новому здоровью) — та единственная тема, которая у всех почти на уме, которая всем почти близка и понятна и необходима, как вода, как еда и как солнце,— это наша жизнь, наша молодость, наша свежесть и наше умение распоряжаться этими драгоценными дарами».

Здесь впервые, видимо, сформулированы некоторые пункты развернутой в середине 30-х годов программы построения «новой» литературы. Эта программа была показана нами как преимущественно языковая. Но Зощенко постоянно говорит также о смене темы как неперемennom условии создания новой литературы. Напомним его требование новой темы «не психологического сорта».

Тема «возвращенной молодости» фэбульно была родственна имевшей активное хождение в литературе начала 30-х годов теме «борьбы со смертью» (в эти годы писались и шли на сцене пьесы об оживлении умерших путем вливания крови животных и т. д.). Пафос этого литературно-общественного момента, строй его речевых шаблонов ярко демонстрирует следующая концовка воспоминаний Бабеля о Багрицком (1936): «Багрицкий умер 38 лет, не сделав и малой части того, что мог. В государстве нашем основан ВИЭМ — Институт экспериментальной медицины. Пусть добьется он того, чтобы бессмысленные эти преступления природы не повторялись больше»⁴. Эту удивительную в своем роде уверенность в короткости пути от «новой жизни» к «повому здоровью» Зощенко и разделяет, и проповедует.

В «Возвращенной молодости» автор обращается все к той же «психологии», но только иначе: он пытается найти для неоднократно зафиксированных литературой явлений духовной жизни человека некие простые объяснения.

Эти объяснения представили в новом свете не

Сестрорецке, виделся с Зощенко. Говорил с ним часа два и убедился, что он великий человек — по сумасшедший. Его помешательство — самолечение».

⁴ Цит. по кн.: *Бабель И.* Избранное. М., 1957, с. 281.

только литературных героев, но и их создателей, канонические биографии которых пересмотрены автором: болдинская осень Пушкина объяснена «сублимацией»; «Крайнее утомление мозга и неумение создать себе сколько-нибудь правильный отдых привели и Маяковского к ранней смерти»; «Интересно отметить, что некоторые знаменитые люди иной раз рассматривали свою хандру и «презрение к человечеству» как нечто высокое, малодоступное простым смертным, полагая при этом, что это не признаки физического нездоровья и не результат неправильной жизни, а что-то возвышенное и исключительное, полученное ими в силу большого назначения жизни».

Так «хандра» выведена из литературы, где она пребывала много десятков лет; у нее отнято значение литературного факта, литературный факт на глазах читателя превращен в факт медицинский: «хандра» есть совершенно определенное физическое состояние, вызванное во многих случаях «нерасчетливой тратой энергии, не пополненной вовремя»⁵. Теперь всю полноту значения литературного факта получает «физиология» — главным образом в пространственных комментариях к повести.

Соотношения литературного и научного, непосредственно творческого и «лабораторного» в повести оказались решительно нарушены. Это нарушение было не только замечено современниками, но сочувственно ими воспринято. Говорили о своевременности реформаторской работы писателя и одиночестве его на этом пути. В августе 1934 г. в докладе «Проза советских писателей» К. Федин, отмечая, что «почти все до одной недавно вышедшие книги ленинградских писателей по жанру представляют собой романы», констатирует: «Почти замерли в прозе поиски

⁵ Ср. воспоминания Чуковского о Зощенко: «Хандра действительно была проклятием всей его жизни. Теперь, к середине тридцатых годов, он окончательно утвердился в той мысли, что она-то и мешает ему, писателю, изображать жизнь во всем ее блеске и что усилием воли он должен преодолеть эту хворь. Только тогда у него будет право на творчество» (Собр. соч., т. 2, с. 539). Отметим, что и работы Чуковского служили Зощенко материалом для этого замысла: в его библиотеке сохранилась книга критика «Некрасов» (М., 1926) с надписью карандашом на обложке: «Для повой книги. Психология Некрасова» — имелся в виду, конечно, подробный анализ некрасовской «хандры», предпринятый Чуковским в главе «Кнутом иссеченная муза».

жанра. Мы как будто вполне удовлетворились господством романа и притом мало разнообразим виды этого жанра. Однако поиски нужны потому, что роман решает многое, но не все»⁶. Деятельность Зощенко оценивается в это время как едва ли не единственная в своем роде. «Зощенко остается крупнейшим мастером короткого рассказа на современную тему. Теперь он расширяет эту тему, выходит из быта в соседние с искусством научные области, ищет новые формы». Его повесть «Возвращенная молодость» «вызвала целое „движение“, но все еще не оценена со стороны ее роли в развитии жанра»⁷.

Жанровое значение повести Зощенко, в большой степени утраченное для теперешнего читателя, как видим, отчетливо осознавалось современниками. Повесть была принята как вещь безусловно новая и с большим будущим. Мы не можем еще, однако, достаточно убедительно оценить ту роль, которую сыграли попытки Зощенко этих лет в последующем литературном развитии. Оно было в определенной степени нарушено. На смену одним, упорно разрабатывавшимся пластам литературы, выдвинулись другие, и то, что казалось рассчитанным на длительное излучение, приобрело видимость случайности, литературного эпизода.

«Возвращенная молодость» была, по крайней мере, замечена, обсуждена на всевозможных диспутах и хотя бы наспех оценена. Новое литературное качество, принесенное его последней повестью, в годы войны не успело быть понято. Три предвоенных года ушли, по-видимому, на разработку чисто научного материала: чтение, выписки. Если довериться предисловию к повести, к началу войны в рабочем столе писателя лежали «двадцать тяжелых тетрадей», относящихся к этой теме. 22 сентября 1941 г. Зощенко был эвакуирован из Ленинграда, а 14 октября он выехал из Москвы в Алма-Ату, где и начал серьезную работу над повестью. Однако наиболее интенсивная работа над нею приходится на 1943 г., когда Зощенко был вызван из Алма-Аты в Москву и назначен соредактором «Крокодила». Этапы напряженнейшей работы зафиксированы в сохранившихся письмах к жене. 22 апреля: «Вчера 21-го только приехал в Москву»; 20 июня: «Сейчас заканчиваю «Ключи счастья» (теперь называется «Перед восходом солнца»).

⁶ Литературная газета, 1934, 10 августа.

⁷ Там же.

Первая часть уже идет в 6 № «Октября». Торопят, чтоб дал финал <...> Мешает работать «Крокодил», выступления, газеты. А сдать надо все в июле». Приведем здесь же строки самой повести: «Итак, книга закончена. Последние строчки этой книги я дописываю 8 октября 1943 года». 15 октября: «Я сейчас заканчиваю книгу. Дописываю последнюю главу. И потому как в бреду»; 29 октября: «Эти дни у меня прямо тягостные — кончаю книгу (IV часть). Я думал, что после III части отдохну месяц. Но редакция должна закончить печатание в этом году, т. е. дать последнюю часть в декабрьской книжке. По этой причине я второй месяц работаю по 16—18 часов в день! Устал безумно. Плохо сплю. Напряжение такое, что не без труда лежу и сижу. Но закончить надо — получается очень сильно»; 1 ноября: «Только что закончил в основном последнюю часть книги. Теперь только переписка и правки. Устал невероятно.

<...> В общем много потерял сил, работал девять месяцев подряд без перерыва по 12—15 часов в день»; 17 ноября: «Не пишу сейчас много, так как предельно переутомлен, только на днях кончил книгу (финал), работал месяц минимум по 18 часов <...> Пока даже читаю с трудом, так устал <...> Это не есть подлинная биография. Это литература <...> Кстати, отношение к книге исключительное <...> надеюсь в начале года напечатать книгу целиком».

Замысел, в течение десяти лет не оставлявший писателя, был наконец осуществлен и, судя по всему, с желаемой полнотой. Повесть печаталась в журнале «Октябрь» — в № 6—7 (подписан к печати 20 июля 1943 г.) и в № 8—9. По-видимому, в 20-х числах ноября возникли затруднения с продолжением печатания; в архиве писателя сохранилась копия письма от 25 ноября 1943 г., где Зощенко пытается объяснить: «Мне кажется несправедливым оценивать работу по первой ее половине, ибо в первой половине нет разрешения вопроса. Там приведен лишь материал, поставлены задачи и отчасти показан метод. И только во 2-й половине развернута художественная и научная часть исследования, а также сделаны соответствующие выводы». 4 декабря в газете «Литература и искусство» была опубликована статья с резко отрицательной оценкой повести. В тот же день Зощенко пишет жене: «Меня тут немного прорабатывают за книжку — это уж как обычно, приходится мне терпеть. Но, ничего, вытерплю, тем более

я прав». 22 декабря: «Неудача с книгой все-таки плохо повлияла на меня. Придется много работать — налаживать дела». Последующие события сделали невозможной публикацию второй части книги, где подробнейшим образом разъяснялся замысел повести и обосновывалась ее своевременность — в понимании самого автора. Эта часть была напечатана в 1972 г. в журнале «Звезда» (№ 3) под названием «Повесть о разуме» и вскоре издана отдельной книгой (М., «Сов. Россия», 1976), к сожалению, в обоих случаях без ссылок на существование первой части, опубликованной ранее. 1 февраля 1944 г. Зощенко писал жене: «В общем, ужасно глупо получилось. Написал хорошую книгу (хотя, может, трудную, не массовую и не вовремя). Имел отличные отзывы — ученых, писателей и т. д. И вдруг все эти похвалы сменились криками и бранью <...> Смех сейчас не очень-то нужен. И вряд ли до конца войны он понадобится»; 15 февраля: «Работу предлагают кругом, но не по комическому жанру. Смешное сейчас не очень нужно. А сатирическое и вовсе не требуется. Что понятно. И в этом главное».

2

Обе повести писались под сильным влиянием работ академика И. П. Павлова; стремясь изменить главную «тему» литературы, Зощенко увидел в них опору — сначала главным образом в теории условных рефлексов, в учении о возбуждении и торможении и т. д., потом и в еще более широком смысле. В повестях пересказаны некоторые положения работ Павлова, причем пересказаны близко к тексту, и чем ближе они к языку науки, тем «литературнее», с точки зрения Зощенко, тем необходимее для его реформаторских намерений.

Этот специфический интерес к работе Павлова Зощенко делил в те годы со многими писателями. Широкий общественный резонанс деятельности ученого получал неожиданный отзвук в литературе. Во вступительной заметке к отдельному изданию «Зверинца» В. Хлебникова Ю. Олеша писал (в декабре 1929 г.): «В ответ на одну из анкет Вс. Иванов написал, что учиться прозе следует ныне у академика И. П. Павлова и В. Хлебникова.

Я всецело поддерживаю эту мысль. Молодой писа-

тель, мечтая о новой русской прозе, не должен продолжать традиции великой русской литературы (ср. неоднократно цитированные здесь статьи Зоценко.— М. Ч.). Этот соблазн губителен, и горе тому, кто поддается вышеуказанному соблазну».

Учителя были поделены: Олеша выбрал себе Хлебникова («Зверинец»), а Зоценко в «Возвращенной молодости» — академика Павлова, его манеру изложения научного материала, часто тесно связанную с условиями устного прознесения, с ситуацией разъяснения широкой аудитории своей теории (большинство статей, вошедших в его сборник 20—30-х годов, представляют собой тексты произнесенных докладов): «Но если это повторить несколько раз, то эта комбинация станет недействительной: метроном плюс запах камфары слюны не гонят. Вот такой факт мы называем фактом условного торможения, и тот агент, который прибавляется, мы называем условным тормозом»⁸. Этот способ изложения материала легко узнается в «Комментариях» Зоценко.

Нужно подчеркнуть, что именно интерес к языку научной прозы влечет за собой интерес Зоценко к теориям некоторых авторов — как вторичный. В повести «Возвращенная молодость» около десятка страниц оказываются отданными пересказу научно-популярной книги английского ученого Джеймса Джинса (1877—1946) «Вселенная вокруг нас», только что вышедшей тогда (пер. Н. Идельсона. М.—Л., 1932), — без всякой видимой мотивировки, лишь потому, что Зоценко увлечен ее языком. Он дает ему такую высокую оценку, которую не давал, кажется, ни одному литературному явлению: «Эта книга замечательна во многих отношениях. Это одна из редких серьезных книг, написанных отличным, легким и даже изящным языком. Книга, несмотря на всю серьезность, читается как увлекательный роман». В те годы книга Дж. Джинса вообще привлекла к себе большое внимание и активно обсуждалась. Весной 1968 г., выступая на вечере воспоминаний об А. Платонове в Центральном Доме литераторов, писатель А. Е. Явич, описывая начало 30-х

⁸ Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Условные рефлексы. Сб. статей, докладов, лекций и речей. 4-е изд., доп. М.—Л., 1928, с. 141.

годов, говорил: «В ту пору была мода на Джинса. Его теория жизни как «гнилой плесени» на поверхности Земли никого из нас не устраивала».

«Из всей книги лучше всего написан конец,— пишет Зоценко.— Несколько последних строк звучат необычайно сильно и мужественно. Я с охотой подписался бы под этими строчками: «В далеком будущем наши потомки, взирая на длинную перспективу времен, будут считать наши века за туманное утро истории мира. <...> Мы окутаны еще слишком густым предрассветным туманом, чтобы могли даже смутно представить себе, каким явится этот мир для тех, кому суждено увидеть его в полном сиянии дня».

Метафоризм этого отрывка не только подсказал, возможно, название повести Зоценко, но и развернуто отравился в самом тексте. «Предрассветный туман» и восход солнца (т. е. солнца полного и ясного сознания), «мрак» и «свет» («полное сияние дня цивилизации») — эти параллели многократно использованы в книге в применении к эволюции всего человечества и к сознанию отдельного человека.

Джинс пишет: «Как обитатели Земли, мы живем в самом начале времен: мы вступаем в бытие в свежих красках рассвета, и перед нами расстилается день невообразимой длины с его возможностями почти неограниченных достижений».

Как перифраз этой метафоры, возникает у Зоценко зрелище «маленького несчастного дикаря», «который бредет по узкой горной тропинке, едва освещенной первыми лучами утреннего солнца».

Сама проблема путей человеческого разума — его движения вперед и возвращения вспять — к дикости, варварству, мраку («Перед восходом солнца»), связанная для Зоценко в эти годы главным образом с теориями современных физиологов, была, в сущности, возвратом к традиционной философской и историсофской проблематике. Работа над повестью «Перед восходом солнца» в какой-то степени стала для писателя, как увидим, запоздалым ответом на проблемы его молодости. В повести временами угадывается поэтому и хорошо знакомый ему когда-то язык русской философии конца XIX — начала XX в.

И однако чаще всего в обеих повестях узнавался энергичный, почти нетерпеливый тон статей И. П. Павлова, про-

диктованный ученому его личным ощущением неукротимого приближения к предполагаемой истине. В них воспринята неколебимая вера ученого и его единомышленников в объективные методы объяснения внутреннего мира человека. Работы Павлова побуждали ускорять это объяснение, указанием на которое как на конечную цель всех наук и искусства заканчивается большинство его статей и речей. И не без влияния этих статей все более укоренялась в сознании Зоценко мысль, что литература должна примениться к скорейшему достижению этой цели и чтобы достигнуть ее — должно объединить работу писателя с усилиями деятелей естественных наук.

Учительная позиция, принятая автором в повести «Перед восходом солнца», стремление найти «основные законы» и обучить людей их практическому применению (вывести «правило», по которому следует вести свою жизнь) тоже восходит, можно думать, к чтению Павлова, к социально-этическим размышлениям, встречающимся в его трудах⁹.

И, наконец, в работах Павлова находит Зоценко родственный ему в те годы пафос грядущего торжества человеческого разума и веру в безусловную достигаемость счастья — путем познания законов человеческой природы.

Во второй части повести этот пафос многократно усилился. Целая глава — «Горе уму» — посвящена разъяснению целей этой книги и доказательствам ее своевременности.

Десятки страниц новой повести были отданы доказательствам той «пользы», которую может принести разум, проникнув во все сферы человеческой жизни (вспомним надежды И. П. Павлова на способность разума отвести от человечества ужасы войн и окончательно урегулировать «сферу межлюдских отношений»): «Нет, решительно нет! Разум не приносит страданий. В любом из этих дел разум не является лишним. Напротив. Наоборот. Боже мой! Ка-

⁹ Ср., например, статью «Рефлекс цели» (Павлов И. П. Указ. соч., с. 282) и высказывания Зоценко по поводу «рефлекса цели» и его роли в жизни человека («Скорость работы нашего организма, как мы говорили, зависит всякий раз от цели и устремления. Без цели и устремления движение как бы прекращается или сводится к минимуму...») и т. д. — в «Комментариях» к «Возвращенной молодости». Вообще комментарий XVI местами представляет собою почти пересказ упомянутой статьи И. П. Павлова).

кие счастливые надежды зажглись бы в наших сердцах, если бы высокий разум присутствовал на каждом шагу, при каждой малости, при каждом вздохе». Ближе всего это, пожалуй, пафосу многочисленных публицистических статей А. Платонова 1920—1921 гг., а также в тем его произведениям, где «писатель предпринимает свой художнический, почти лабораторный опыт достижения счастья»¹⁰. «Доверие Платонова к целесообразности происходящего в мире»¹¹ близко стремлению Зощенко дать в «Ключах счастья» «итог моих размышлений о роли человеческого разума в истории. Мне удалось теперь показать, что сознание должно восторжествовать во всем мире...»¹². Эти слова Зощенко, сказанные автору книги о нем (так и оставшейся неопубликованной: через несколько месяцев Ц. Вольпе погиб, выбиравсь из осажденного Ленинграда), появились в июньской книжке журнала «Звезда» за 1941 г., что само по себе играет роль выразительнейшего комментария к ним.

3

В последнем комментарии к «Возвращенной молодости» Зощенко пишет: «Как часто, закрывая какую-либо книгу, мы думаем об авторе — какой он, как он прожил свою жизнь, что он делает и что думает <...> Нынче, заканчивая свою книгу, мы решаем дать читателю некоторые сведения о себе». И далее следует автобиография — пожалуй, самая обширная из известных. Она подается, кажется, вне всякой дистанции между автором и его словом — эта дистанция сокращается одновременно с сокращением расстояния между биографическим и литературным материалом. Автор открывает также и свои литературные намерения — в том же ключе прямого доверительного слова.

Нелишне будет также привести рассуждения самого тонкого критика Зощенко о трех разных типах читателей

¹⁰ *Свидельский В. А.* Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника. — В кн.: Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970, с. 19. Напомним слова Чуковского о «завоевании счастья» как главной теме Зощенко этих лет.

¹¹ *Бочаров С.* Указ. соч., с. 348—349.

¹² См.: *Вольпе Ц.* Двадцать лет работы М. М. Зощенко. Статья вторая. Поиски «Ключей счастья» (1930—1940). — *Звезда*, 1941, № 6, с. 143.

повести: одни считают ее несерьезной вещью; другие — серьезным научным сочинением; «третий тип читателя — читатель иронический и искушенный в литературе. Зощенко он почитает одним из самых глубоких писателей современности, писателем в такой степени значительным и глубоким, что он всегда на целую голову выше своего читателя. <...> Зощенко, полагает этот иронический читатель, не мог всерьез вступить на путь столь откровенной и элементарной дидактики. Комментарии — это издевательство над тем человеком, который бы мог так писать всерьез. <...> И, однако, вопреки этому третьему, быть может наиболее умному, типу читателя, нужно сказать, что комментарий <...> написан Зощенко с полной серьезностью»¹³.

Именно «Возвращенная молодость» начинает выполнение задачи приближения к автобиографическому материалу и к серьезному слову, — задачи, в полном объеме решавшейся в повести «Перед восходом солнца». Напомним здесь еще раз о неодобрительном отношении Платонова к зощенковскому юмору, а также о том, что при этом сам Зощенко неоднократно объяснял: «Я писал не для того, чтобы посмеять; это складывалось помимо меня...». Несомненно личная заинтересованность видна и в том, как в статье 1945 г. «О комическом в произведениях Чехова» Зощенко, пережив неудачу с повестью «Перед восходом солнца», стремится показать трагический разрыв между толкованием творчества Чехова современной ему критикой и самооценками писателя, «проанализировать, каким образом возникло это недоразумение». И в литературной судьбе Гоголя он находит столь хорошо знакомое ему непонимание. Он даже сгущает его, выделяя из ряда других фактов: «Комическое дарование Гоголя создало ему, как мы видим, определенную репутацию. Даже в литературных кругах предполагали, что Гоголь пишет шутливый, веселенький роман. Само название этого романа («Похождение русского генерала в Италии». — *М. Ч.*) показывает, что ожидали от Гоголя».

Нуждается, по-видимому, в особом осмыслении (которому не место в рамках данной работы) то — иное, чем, скажем, у Булгакова — продолжение гоголевской традиции, которое воплощено в творчестве

¹³ *Вольпе Ц.* О «Возвращенной молодости» Михаила Зощенко. — Звезда, 1941, № 8, с. 165.

Зощенко и Платонова, — традиции позднего Гоголя. Можно предполагать, что оба писателя, будучи по своим задачам реформаторами, надеясь изменить литературу в целом, ориентировались на некую новую (разную в понимании каждого из них) читательскую среду, которая воспримет явления этой литературы в соответствии с помыслами их создателей. Во всяком случае, перед нами крайне интересное явление: некоторые тексты Зощенко и Платонова выполняют комическую (или — и комическую) функцию, тогда как их создатели, в сущности, игнорировали в своих намерениях комическую стихию (комическое «складывалось помимо» них). И трудно сказать, сумеют ли они когда-либо выступить в иной функции, или время это уже потеряно для них навсегда.

Недоверие, с которым была встречена «полная серьезность» комментариев к «Возвращенной молодости», еще усилилось, как можно реконструировать по разрозненным данным, при появлении первых частей повести 1943 г. Расширяя представление о традиции позднего Зощенко и очерчивая круг тех русских писателей и философов, которые ставили себе столь всеохватывающие задачи, можно напомнить слова, сказанные о Н. Ф. Федорове: «У Федорова была не наша серьезность. У него фраз не было. <...> Он был совершенно лишен литературной красоты. Свои необычайные мысли излагал почти мужицким языком. Его книга самая нелитературная, потому что самая убежденная, серьезная. *Первый раз в мире случилось, что человек заговорил серьезным языком и о самом серьезном деле*»¹⁴.

В «Возвращенной молодости» серьезное слово оказалось неузнанным, а в повести 1943 г. — неуместным. Теперь, когда перед читателем возникла наконец вожделенная «простая серьезность» (см. об упреках критиков — в третьей главе), проще которой, казалось бы, и быть уже не могло, она не смогла быть востребована и вызывала недоумение. Так «свое» слово, которого столь долго ожидали от писателя, предстало как слово наиболее чужое.

Еще более острым было восприятие той «незащищенной откровенности» (Ц. Вольпе), которая отмечена критикой уже в «Комментариях» к «Возвращенной молодости».

¹⁴ Федоров Н. Ф. *Философия общего дела*, т. 1, вып. 1. Харбин, 1928, с. XVII.

сти». В «Прологе» к повести «Перед восходом солнца» возникает диалог автора с собеседником-ученым:

«— Стало быть, эта работа будет о вас?»

— Полкниги будет занято моей особой. Не скрою от вас — меня это весьма смущает.

— Вы будете рассказывать о своей жизни?

— Нет. Хуже. Я буду говорить о вещах, о которых не совсем принято говорить в романах. Меня утешает то, что речь будет идти о моих молодых годах. Это все равно, что говорить об умершем».

Так всплыла подводная, незримая часть, всплыл материал, оставшийся не воплощенным в силу невозможности прямого авторского слова, неизменно на протяжении многих лет остро осознаваемой писателем. С каждой страницей повести все более и более открывается, насколько «неавтобиографично» было все творчество Зощенко, все более уясняется его доминанта: писатель все время говорил «не о себе», не только на долгие годы заместив свое слово чужим, но и отграничив себя от собственной биографии — от любых форм ее литературного осознания.

Среди десятков автобиографических повелл, включенных в повесть «Перед восходом солнца», лишь в нескольких рассказаны эпизоды, уже послужившие однажды фабулами его рассказов. Все остальное — материал, вовсе не затронутый в двадцатилетней работе, хотя в повести многократно оговорено, что повеллы строятся на том, что «наиболее сильно» волновало писателя в жизни (и потому-то навсегда запомнилось). Приведем любопытное свидетельство о первых впечатлениях от материала книги — еще до ее создания: «У нас в гостях М. М. Зощенко. Разговариваем, пьем чай.

Смущенно улыбаясь, он говорит мне и моей жене:

— Хотите послушать? Расскажу кое-какие эпизоды из моей скромной биографии. Если будет скучно ... скажите. <...> И Зощенко начал не спеша рассказывать ... о своих любовных приключениях. Короткие рассказы. Победы и поражения. Наступления и отступления. Очень смешно и порою грустно. <...> Он говорит почти два часа. И все одно и то же: любовь, измена, ревность, и главным героем всех этих событий был он — Михаил Зощенко.

Когда он ушел от нас, мы с женой долго не могли опомниться от изумления. Почему он посвящал нас в свои весьма интимные, не всегда скромные похождения?

Ответ на этот вопрос мы получили года через полтора, когда вышла книга М. Зоценко «Переход восходом солнца». В книге были те самые рассказы, которыми Михаил Михайлович угощал нас за чашкой чая. Он на нас проверял эти новеллы»¹⁵. Заметим: Зоценко говорит два часа, и слушателям, один из которых — профессиональный литератор, ни разу не приходит в голову, что рассказываемое может служить материалом для литературы, тогда как далее приводится более ранний эпизод, где Зоценко говорит: «— Мне нравятся веселые люди. Нравятся сияющие глаза, звонкий смех, громкий говор, крики» и т. д. — и тут же получает совет мемуариста: «Вы бы написали об этом рассказ» (и действительно показывает собеседнику уже написанный рассказ на эту тему).

Этот начатый в 30-х годах путь к глубинному автобиографическому материалу, осуществляемый и при помощи устных рассказов, продолжался до конца жизни писателя. В одном из таких рассказов, опубликованных недавно по записям Е. Ю. Хин-Дьяконовой (предваренным свидетельством публикатора, что она «записывала виртуозно»), есть рассуждение Зоценко об описанной у Достоевского игре «в самый дурной поступок». Оно кончается следующими небезынтересными для нас словами: «Но если предельно искренне о том, что запрятано в глубокой толще сознания, — это и есть литература в подлинном смысле своем»¹⁶. Два рассказа из трех¹⁷, несомненно, связаны с Зоценко. Рассказ «Как лгала женщина» воспроизводит сюжет и детали новеллы «Поезд опоздал» из повести «Перед восходом солнца». Не менее важно, что он имеет параллельные варианты, сохранившиеся в памяти других мемуаристов. Засвидетельствуем только текстуальное совпадение в описании героини в опубликованной версии рассказа («Она упала в широкое кресло, маленькая, испуганная, в короткой рубашке, не прикрывавшей голых детских коленок»¹⁸) и во фрагменте, несомнен-

¹⁵ Рыклин Г. Если память мне не изменяет... М., 1968, с. 131.

¹⁶ Устные рассказы М. М. Зоценко. — Звезда, 1975, № 7, с. 105.

¹⁷ Рассказ «Свадьба» не имеет сколько-нибудь видимого отношения к Зоценко: в нем нет ни биографических, ни творческих связей с писателем; можно думать, запись рассказа какого-либо другого лица случайно оказалась в личном архиве Е. Ю. Хин-Дьяконовой рядом с «зоценковскими» записями.

¹⁸ Устные рассказы М. М. Зоценко, с. 109.

но, того же рассказа, записанного нами со слов О. Г. Суок-Олеши 21 мая 1971 г. Ее пересказ позволяет думать, что рассказ этот был повторяющимся; важным кажется и ее разъяснение: «Понимаете, у него это не звучало пошло — тут все дело в интонации».

Подробный рассказ о любви к женщине, «которой любовь моя была не нужна»; описан отъезд в Мценск с целью избавиться от любви, ежедневное ожидание письма на почте, наконец рассказчик запечатывает в конверт клочок газеты и отправляет до востребования на свое имя. Наутро ему отдают письмо, а через несколько недель мценская газета печатает заметку, где сказано, что «писатель Зоценко, проживая в нашем городе, так был озабочен своей популярностью, что даже сам себе письма отправлял, дабы лишний раз напомнить о своем имени»¹⁹.

Дневниковая запись К. И. Чуковского, относящаяся к последнему году жизни Зоценко, воспроизводит тот же самый устный рассказ (отличный лишь деталями). В марте 1958 г. Зоценко был приглашен в Москву для участия в вечере, посвященном 90-летию со дня рождения Горького. «Чуть только Наталья Алексеевна [Пешкова] узнала об этом, она позвонила ему и попросила его приехать раньше и остановиться у них на Никитской. Это могло бы быть для Михаила Михайловича новым стимулом к жизни» (запись от 21 марта 1958 г. Здесь же Чуковский описывает свое тяжелое впечатление от Зоценко у Пешковых). «Я был не в ударе, — записывает Чуковский 1 апреля, — такое тяжелое впечатление произвел на меня Зоценко (уже в доме Чуковского. — М. Ч.). Конечно, ему не следует выступать на горьковском вечере. Когда нечего было делать, я предложил, чтобы каждый рассказал что-нибудь из своей биографии». Далее следует рассказ Зоценко: «Это было в 1935 году. Был у меня роман с одной женщиной — и нужно было вести дела осторожно, так как у нее были и муж, и любовник». Рассказывается история отъезда и письма. «Прошло 11 лет. Ухаживал я за другой дамой»; она рассказывает ему про его письмо самому себе; «Откуда ты знаешь?»; в ответ рассказана история фотографирования письма, изучения обрывка газеты и т. д.; дама упоминает о своем муже: «Это твое письмо наделало ему много хлопот». Чуковский пишет далее: «Это было бес-

¹⁹ Там же, с. 108.

тактно. Рассказывать среди малознакомых людей о своих любовницах, о кознях <...>! Причем все это пахнет выдуманной». Эту запись примечательно корректирует следующая, от 5 апреля: «На днях Зощенко был у Коли (Н. К. Чуковского.— М. Ч.); в своем кругу умен, остроумен, совсем не такой, как у Пешковых».

Существенно, что и в 1958 г. устные рассказы Зощенко в ключе новелл «Перед восходом солнца» воспринимаются как шокирующие и не связываются с литературой.

Начав, как многие его современники, с отказа от материала²⁰ и слова, переживаемого биографически, и, обратясь к разным формам сказа,— чужих слов о чужих миропониманиях, Зощенко дольше и последовательней других вел расчет с психологической темой, связанной с «переживаниями интеллигента», вытесняя из творческой сферы биографически важный, но не поддающийся литературной обработке материал.

Показательна в этом смысле история неосуществившегося замысла романа «Записки офицера». В 1922 г. в автобиографии, опубликованной в «Литературных записках» (№ 3), Зощенко пишет: «Офицером был. Дальше я рассказывать не буду, иначе начну себя обкрадывать. Нынче я пишу «Записки бывшего офицера», не о себе, конечно, но там все будет». 28 июля 1922 г. Федин сообщает Горькому, что Зощенко пишет «цикл рассказов «Записки бывшего офицера»»²¹. Создается впечатление, что речь идет о каком-то большом произведении, которому автор придает особое значение и которое пишется параллельно многочисленным рассказам 1922—1923 гг. Можно представить себе, что «Записки офицера» мыслились второй книгой после только что вышедших «Рассказов Синебрюхова» — рядового участника германской кампании. Но в печати не появляется ничего связанного с этим замыслом (рассказ «Война», в котором можно было бы подозревать эту связь,

²⁰ М. М. Пришвин, вспоминая работу над своим первым романом «Кашеева цепь», открыто автобиографичным, объяснял, что оставил своего героя на пороге революционных лет не потому, «что исчерпано автором содержание его собственной жизни, а скорее напротив, кончилась юность Алпатова и началась новая жизнь: старая правда встретилась с повоём, между ними завязалась борьба. Стало невозможным писать о себе: писать автобиографический роман в те годы, когда все жизненные ценности предстали на суд» (Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, 1956, с. 522).

²¹ Федин К. Горький среди нас. М., 1967, с. 206.

написан в 1921 г.²²). Однако в последующие годы Зощенко продолжает говорить об этом замысле как о реальном, ожидающем близкого осуществления. 30 октября 1927 г. К. И. Чуковский записывает разговор с Зощенко, который говорит ему среди прочего: «Ах, какую я теперь отличную повесть пишу, кроме *«Записок офицера»* — для второго тома *«Сантиментальных повестей»* — вы и представить себе не можете...» Речь идет скорее всего о повести *«Сирень цветет»*; *«Записки»* упоминаются теперь как устойчивая параллельная тема; впрочем, созданное впечатление разрушается при следующем же разговоре: «...у меня такая тоска, что я уже третью неделю не прикасаюсь к перу <...> никого из людей видеть не могу.— Позвольте!— крикнул я.— Не вы ли учили меня, что нужно жить, «как люди» <...> не вы ли заявляли, как хорошо проснуться спозаранку, делать гимнастику, а затем сесть за стол и писать очаровательные вещи — *Записки офицера* и проч.!»

— Да, у меня есть отличные семь или восемь сюжетов,— но я к ним уже давно не приступаю» (запись в дневнике Чуковского от 26 ноября 1927 г.).

8 января 1928 г. И. И. Слонимская (жена М. Л. Слонимского) застенографировала его разговор с Зощенко: «— Я хочу быть нормальным человеком... Вот напишу *«Записки офицера»*, и у меня там положительный тип будет... У меня еще продлится какой-то период моего нездоровья, но возможно, что скоро наступит благоприятная полоса, такая, какая была до неврастения, два года тому назад. В эту полосу я напишу вторую книгу повестей, для большинства которых у меня сюжеты уже есть. Потом я стану приблизительно здоровым, нормальным человеком и напишу совершенно здоровую вещь со счастливым концом, авантюрную — *«Записки офицера»*, которую я ношу черт знает сколько лет. И умопомрачительный сюжет у меня есть, и ни одного факта я не тронул... И если бы я не подумал, что для этого нужно здоровье,— конечно, вышла бы ерунда собачья, я бы осекся... В *«Записках офицера»* какая-то линия будет от исходной точки. Я вернусь к ней. Был у меня какой-то период возмужалости, когда мне стыдно было говорить лирические вещи. Я понемножку приду к ним опять...»²³

²² Слонимский М. Из воспоминаний о Михаиле Зощенко. К 70-летию со дня рождения.— Звезда, 1965, № 8, с. 205.

Наконец, 23 июня 1933 г. редакция «Знамени» обращается к Зощенко с письмом: «Мы сейчас готовим августовский номер (в котором, как можно видеть далее, журнал хочет отметить 20-летие начала мировой войны.— М. Ч.). Большая просьба к Вам дать рассказ (или воспоминания) об империалистической войне, в которой, насколько я знаю (автор письма С. Вашенцев.— М. Ч.), Вы принимали участие. Кстати, мне Михаил Леонидович (Слонимский.— М. Ч.) говорил, что Вы пишете (или собираетесь писать) повесть на эту тему. Нам очень хотелось бы печатать ее у нас, вступив с Вами в договорные отношения»²³. В это время Зощенко в разгаре работы над «Возвращенной молодостью».

И только в повести «Перед восходом солнца» появляются двадцать две новеллы, где действует автор — офицер, участник мировой войны. Путь к воплощению замысла занял двадцать с лишним лет.

Сохранилось единственное указание на первоначальные очертания замысла — в воспоминаниях М. Слонимского. В начале 20-х годов Зощенко так пересказывал ему этот замысел: « — Едут по лесу на фронте два человека — офицер и вестовой, два разных человека, две разные культуры. Но офицер уже кое-что соображает, чувствует...

Тут Зощенко оборвал и заговорил о другом.

Но потом он не раз вновь и вновь возвращался вдруг все к той же сцене в лесу. Что-то очень важное, очень существенное возникало в том ненаписанном эпизоде — *автобиографическое, может быть, определившее жизнь*. Но всегда Зощенко не договаривал, и похоже было, что он не рискует коснуться испытанного им в том прифронтовом лесу чувства словами приблизительными, *да и вообще любыми словами*. М. Слонимский предлагает свое объяснение тому, что «Записки офицера» Зощенко «так и не написал»: они «с неизбежностью прикоснулись бы к темам, которые в ту пору усиленно разрабатывались писателями, — «перестройка интеллигенции», «революция и интеллигенция», а по всему складу зощенковского характера и таланта эти темы, как мне думается, не годились ему. Наверное, он мог бы уловить словами — чувство, испытанное в прифронтовом лесу офицером, оставшимся наедине с

²³ ЦГАЛИ, ф. 618, оп. 1, ед. хр. 20 (копия),

вестовым. Но ему, видимо, было неинтересно переносить в литературу это замеченное уже другими писателями чувство»²⁴. Это тонкое наблюдение подтверждается всей работой Зощенко. Автобиографизм в тех формах, которые были отработаны окружающей литературой, был для него неприемлем (ср. слова Зощенко: «У нас все еще слишком много внимания уделяется теме „дерестройки интеллигента“»).

В повести 1943 г. заново ставятся вопросы, казалось бы давно решенные или отстраненные.

То, что так настойчиво стиралось из памяти на страницах «Голубой книги», — здесь вызывается в памяти вновь, причем с большой точностью и без затемняющих оговорок. «И вот, думая об этом несчастном поэте, я невольно стал вспоминать поэзию моего времени. Я вспомнил чувствительные и грустные романсы, какие пели тогда: «О, это только сон», «Гори, гори моя звезда», «Хризантемы в саду» <...> Я стал вспоминать стихи моего времени. Это были отличные стихи, отличная поэзия. Поэзия Блока, Есенина, Ахматовой. Но какая боль в ней чувствовалась!» и т. д. Оказалось, что надо вспомнить именно дословно; в повести много точных цитат из, казалось бы, навсегда вытесненного из памяти поэтического наследия. Задуманная в 1919 г. литературно-критическая работа была актом борьбы с любимыми книгами (см. первую главу). Почти четверть века спустя Зощенко вновь обращается к этим книгам, чтобы удостовериться, была ли борьба с ними неизбежной и необходимой.

Повесть «Перед восходом солнца», взятая не отдельно, не сама по себе, а поставленная в ряд всех фактов литературной работы Зощенко, предстает как *другой вариант* творческой судьбы, как некая оказавшаяся вдруг собранной совокупность конспектов или программ его ненаписанных книг. В этих программах «другая», не бывшая судьба становится литературой.

²⁴ *Слонимский М.* Указ. соч., с. 205. Ср. с его объяснением ситуацию повторяемости тем, сюжетных положений в литературе начала 30-х годов, замеченную В. Шкловским: «Плохо, когда «Враги» Лавренина и «Лавровы» Слонимского и «Братья» Федина основаны на красных, белых и розовых братьях: Сердит это и у Леонова в «Скутаревском» ...Сюжет романа Олеси сделан на двух братьях — красном и белом» (Мир без глубины (Юрий Олеша). — Литературный критик, 1933, № 5, с. 118).

Автобиографический материал был выгружен теперь на страницы повести с необычно сложной мотивировкой: новеллы, в которых он главным образом сосредоточен, представляют собой даже не воспоминание, а воспоминание о воспоминании. Все осложнено экспериментальной, квазинаучной целью самого процесса воспоминания — таким образом, эти мемуарные фрагменты должны предстать в наиболее очищенном от беллетризации виде, в форме холодного и добросовестного пересказа. Прямое авторское слово, рождающееся — с усилием — в этих новеллах, не опровергает прежних художественных принципов, а только подтверждает их. Зощенко утверждает, что прямое слово и в данный момент невозможно иначе как в специально построенной сложной мотивировке — причем возможность его открывается лишь тогда, когда основная речевая задача была уже многократно и многообразно выполнена. Предшествующий путь не становится «ошибкой», а приобретает еще большую содержательность.

Темой повести стала борьба с собственными «переживаниями» (казалось бы, давно вытесненными!), поставленными под контроль разума, — и результатом именно этой борьбы стало, по мысли автора, новое качество слова. «...Это по существу исповедь — жанр, который никому еще не удался! — писал автору Б. В. Казанский в 1944 г. — ...Мотивировка вещи — очень удачна: и нова, и оригинальна, и содержательна, и завлекательна, чуть ли не детектив!»

Первые же читательские впечатления показывают, что новизна художественного качества, новизна жанра была замечена. «Так же как и все современные писатели, он интересуется психологией, — записывала 27 октября 1943 г. в своем дневнике литературовед Э. Г. Герштейн. — В прошлом веке писатели уже проложили эту дорогу. Но у них был другой материал <...> Теперь все не так <...> Новая форма только в ритме. Современным стилем в искусстве должен быть — быстрый внешний темп и совершенно неподвижное внутреннее состояние. Но страсти, но чувство личности... Они озаряют внезапно уже чужую, не принадлежащую себе жизнь и исчезают <...> А эти зарницы, как знать? — может быть, они-то и есть залог будущего. «Они когда-нибудь прорвутся в далеком море, как волна» [В. Хлебников]

⟨...⟩ Автор и не претендует на то, чтоб создать повесть, по которой можно проследить жизнь героя. Он идет в открытую и говорит только об отдельных случаях. Они разные, пестрые. По ним как будто и не понять жизнь общества, эпохи. Да и куда нам понять? Что мы видим? Зощенко не рассуждает, не умозаключает. Он написал книгу о травмах». Сам Зощенко во второй части повести вопрошал: «Что заставляет меня писать эту книгу? Почему в тяжкие и грозные дни войны я бормочу о своих и чужих недомоганиях, случившихся во время оно? Зачем говорить о ранах, полученных не на полях сражения? Может быть, это послевоенная книга? И она предназначена людям, кои, закончив войну, будут нуждаться в подобном душевспасительном чтении? Нет. Я пишу мою книгу в расчете на наши дни...» Хотя в определенном смысле повести и суждено было стать «послевоенной книгой», важно не оставить незамеченными те «зарницы» — «залог будущего», которые являлись на ум в 1943 г. первым ее читателям. Можно думать, именно ожидания этого рода, разделяемые, судя по мемуарным свидетельствам, многими современниками-соотечественниками, позволили и самому Зощенко писать и дописать свою повесть.

4

В те же годы, когда Зощенко готовится «говорить своим языком», один из его современников, в один с ним год входивший в литературу, произносит свое слово как последнее. «Мастер и Маргарита» в редакции 1938—1939 гг. — роман эсхатологический. Он и завершает личную творческую судьбу («мой последний закатный роман», как назвал его Булгаков в письме к жене еще 14 июня 1938 г.²⁵, более чем за год до первых симптомов его смертельной болезни), и претендует на конечное слово, обладающее мирообъяснительной силой. Убеждаясь, как до деталей верно угадал евангельские события Мастер («О, как я все угадал!»), читатель тем самым принуждался поверить, что и создатель Мастера, автор «другого», вмещающего этот, романа обладает тою же силой постижения и воплощения. Само твор-

²⁵ ГБЛ, ф. 562, 19.7.

чество представляло у него как процесс безусловного постижения единочитаемого облика действительности²⁶.

В финале романа Воланд передает Мастеру слова его героя: «...роман, к сожалению, не окончен» — и Мастер заканчивает его уже не только за пределами своего романного слова, но и выводя его сюжет за границы мировой истории. Если до этого Мастер лишь угадывал некий протекст (куда включена и история Пилата), сейчас он создает текст *новый*, активно участвуя во всемирно-историческом действе, более того — *формируя* его. Тот момент, когда Мастер и кончает роман о Понтии Пилате²⁷ «одною фразой» («Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»), и тут же *видит* этот конец, оказывается последним актом его взаимодействия с романом²⁸ и последним моментом исторического времени, сменяющегося вечностью. Но конец в то же время — возможное новое начало уже завершившейся истории: прощенный Пилат уходит «в бездну», «безвозвратно», и тем открывается чистая страница.

Момент соединения двух временных и пространственных планов романа в его финале является и моментом окончательного их разъединения. Время достигает полноты и трансформируется.

Эпилог романа — это место действия, покинутое не только Воландом и его свитой и не только Мастером. В нем утрачена и параллельность тех двух временных планов человеческой жизни, связь между которыми осуществлялась творческой волей Мастера.

Особый интерес для нашей темы представляет роль, уготованная в эпилоге Ивану Николаевичу Поныреву — прежнему Иванушке Бездомному. Напомним, что он, автор «большой антирелигиозной поэмы» об Иисусе Христе, после всего, что произошло с ним в романе, отвергает свое прежнее слово: «...я больше стихов писать не буду... Стихи, которые я писал, — плохие стихи, и я теперь это понял» (с. 753). Это — негативная часть. О положительных же своих планах он упоминает, лишь прощаясь с Мастером: «Меня другое теперь интересует... я другое хочу написать». И Мастер подсказывает: «Вы о нем продолжение напиши-

²⁶ Подробней об этом см. в нашей статье «Творческая история романа М. Булгакова „Мастер и Маргарита“» (Вопросы литературы, 1976, № 4).

²⁷ Ср.: «О чем роман? — Роман о Понтии Пилате» (с. 702).

²⁸ «Оставьте их вдвоем, — говорил Воланд, склоняясь со своего седла к седлу Мастера...» (с. 798).

те!» (с. 789). Написать «другое» — т. е. противостоящее и поэме: о том же герое, но ближе к первоисточнику. Это, видимо, понимает и подхватывает Мастер, говоря о *продолжении* все того же единичаемого текста. «— А вы сами не будете разве?..— ...Я уже больше не буду писать о нем. Я буду занят другим» (с. 789).

Та часть эпилога, которая посвящена Ивану Николаевичу, начинается возвращением на площадку первой сцены романа единственного из трех участников этой сцены, остающегося в романном пространстве. Но теперь описание начинается не словами «Однажды», а — «Каждый год...». Теперь, когда за пределы романа выведена та сила, которая породила и формировала роман о Пилате и само земное существование которой придавало происходящему черты события, драмы, истории, протяженности, — перед нами сила, способная лишь вновь и вновь вызывать в памяти однажды виденное, проигрывать однажды уже совершившееся. «*Каждый год... он всегда садится на ту же самую скамейку*» — и далее повторяется ежегодно одно и то же. Вместо постижения (путем угадывания или видения) и воплощения — бесконечное воспроизведение *одних и тех же* картин. Перед нами — дурная бесконечность, движение по кругу.

«— Так, стало быть, этим и кончилось?»

— Этим и кончилось, мой ученик...» (с. 811). «Продолжения» написать нельзя, поскольку все кончилось, и, более того, — «Все кончилось, *и все кончается...*» (с. 811) — слова Маргариты не менее важны. С уходом Мастера утрачивается целостность его романа; никто не может не только продолжить его, но даже связано воспроизвести: в сознании Ивана Николаевича — лишь обрывки видений, по-видимому навсегда утративших связную форму. Но с концом романа Мастера распалась целостность и *романа о нем*, о Маргарите, о современных событиях («демоническую» часть *этого* романа держит в своей болезненной памяти только Николай Иванович — и Иванушка не в силах проникнуть за эту черту). Мастер уходит из романа вместе со своим словом о мире. Без него никто не может ни собрать куски распавшегося романа воедино, ни продолжить его, ни сказать вовсе новое слово. Роман Мастера о Иешуа и Пилате описывал — в качестве метаромана — современную Мастеру жизнь, служил ключом к ней; сама же эта жизнь не может описать ни себя, ни историю.

Иванушка *эпилога* — это тот, от которого мы могли бы, по-видимому, ожидать слова, подобного слову Платонова. Но время для этого слова прошло. Не услышанное Булгаковым в 20-х годах (напомним сказанное в четвертой главе: речь Иванушки первых глав не представляет собой речевой системы, в отличие от героев и повествователя Зоценко), оно уже не может возникнуть в конце 30-х годов. В 1922 г. один из критиков видел в творчестве начинающего Платонова «лицо Ивана из сказки, с ясными, спокойными глазами»²⁹; в 1933 г. в первой полной редакции романа Булгакова умерший Иванушка появлялся перед Воландом, подойдя «слепой и неуверенной походкой» и обратив к нему «голубые глаза, полные печали». Строка зачеркнута, Иванушка слеп, он просит у Воланда: «— Хочу увидеть Иешуа Гаоцри... ты открой мне глаза»³⁰. В последней редакции романа Иван эпилога безмолвствует.

В это же самое время Зоценко подходит к совсем новому для себя слову. В 1941 г., выступая на обсуждении своей комедии «Опасные связи», Зоценко говорит: «В 28 г., тринадцать лет назад, я писал в своей статье: „Я только лишь временно замещаю народного писателя, того писателя, которого в дальнейшем выдвинет народ из своей среды“³¹. Если это факт, что я становлюсь непонятным, — тогда моя роль сыграна. Но я не думаю, что это так <...> Прошло тринадцать лет после моей фразы. Наш народ необычайно вырос. Сейчас совершенно возможно и естественно появление подлинно народного поэта, который, может быть, и не будет раздражать критику, как иной раз раздражаю я». Нельзя не вспомнить при этом о месте Платонова в тогдашней литературной жизни; что касается позиции самого Зоценко, можно, кажется, разглядеть за обидчивой позой возникшее к этому времени у писателя ощущение исчерпанности своей функции «заместителя» и

²⁹ Цит. по статье: Скобелев В. П. О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов.— В кн.: Творчество А. Платонова, с. 67.

³⁰ См.: Чудакова М. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя, с. 118—119.

³¹ Цитата неточна; в тексте: «Я временно замещаю пролетарского писателя»; «Конечно такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысится во всех отношениях» («О себе, о критиках и о своей работе»),

открывшейся литературной возможности заговорить от себя самого.

Язык повести 1943 г. (главным образом язык ее повелл) — это не язык-источник, утраченный, как мы писали, в процессе и после того, как с него был сделан «перевод» на язык «Голубой книги». Это и не второй ряд этого последнего, найденный в повестях второй половины 30-х годов. Перед нами теперь новонайденный язык, противостоящий и новоречи «Голубой книги», и не меньше — языку «старой» литературы. В этом втором смысле можно сказать, что язык повести строится главным образом на энергии отказа. С первых лет Зощенко отличала уверенность, во-первых, в ненужности «старой» темы, а во-вторых, в невозможности повествовать на новую тему словом прежней литературы (тогда как большинство его современников полагали достаточной смену темы и героя); для него тема не существовала вне слова. Потому, обращаясь к неиспользованным пластам материала (автобиографическим), он ищет для них — и находит — слово, еще не бывшее в литературном обиходе: «старая», но не востребованная им до сих пор тема может войти только при помощи совсем нового слова.

Если в начале пути Зощенко выбрал «низкий штиль», противопоставив его «высокому» как языку традиционной беллетристики («в высокую литературу я не собираюсь лезть»), если во второй половине 30-х годов он строит «средний штиль» (второй языковой ряд), то в новеллах «Перед восходом солнца» формируется нейтральная речь, не соотношенная ни с одним из этих стилей, «отменяющая» их и начинающая сызнова. Настал момент «как сон, при свете солнца Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо». Если автор романа о Иешуа одному герою дает возможность все вспомнить (или угадать), то другому (Ивану) он дважды, можно сказать, отшибает память — в начале и в конце романа, дважды лишая его возможности сказать новое литературное слово. Но так или иначе, и в последнем романе Булгакова, и в последней повести Зощенко подводятся итоги старого слова и обсуждаются возможности нового.

Завершался целый период литературного развития, когда была освоена и воспроизведена литературой родившаяся и укоренившаяся новая речь, договорена «старая» (Булгаков) и встала новая задача — преодолев и тот и

другой путь, выйти на иные речевые истоки, сказать «простыми словами» нечто совсем иное, до сих пор не сказанное. В литературе военного времени взгляду историка различимы эти предвестия новых форм, начальные звуки нового литературного периода: «А горизонты с перспективами! А новизна народной роли! А вдаль летящее прорывами И победившее раздолье!»

5

К творчеству Зощенко необходим комментарий такого рода: нужно увидеть, каким образом декларировал он свои задачи и как декларации эти меняли свои функции на разных этапах его пути.

Обратимся еще раз к повести «М. П. Синягин» и теме Блока в творчестве Зощенко. Герой повести решительно сближен с Блоком; и в стихах (пародируются несколько блоковских стихотворений, что давно замечено исследователями), и в своей частной жизни герой действует как бы под диктовку блоковской поэзии. Можно было бы показать, как слово «М. П. Синягина», описывающее героя в «блоковском» ключе («Он любил нереально какую-то неизвестную женщину, блестящую в своей красоте и таинственности»), возникает непосредственно путем *раздвижения* той дистанции между автором и его словом, которая едва намечалась в реферате 1919 г. (см. первую главу).

Бессмысленным было бы говорить, что на самом деле в повести спародирован не Блок, а его эпитоны. Нигде в «М. П. Синягине» не обозначена грань между Блоком и его подражателями и поклонниками. Блок привлечен здесь как наиболее высокое выражение некой безнадежно отзвучавшей для Зощенко темы.

Эти сугубо литературные проблемы сплетены с более широкими. Еще прежде, чем подступиться к биографии своего героя, Зощенко вдается в подробные рассуждения о русской «интеллигентской прослойке». И автор, «грубо рассуждая», пытается «кое до чего докопаться», оговариваясь, что, «конечно, несколько не хочет унижить бывшую интеллигентскую прослойку, о которой шла речь. Нет, тут просто выяснить хочется, как и чего, и на чьей совести камень лежит.

А прослойка, надо сознаться, была просто хороша, ничего против не скажешь».

«Выяснение» вопроса началось с первых повестей, даже с первых «больших» рассказов. Приведем лишь одно свидетельство современницы, как бы отвечающее на слова автора, что он «нисколько не хочет унижить». В неопубликованных «Воспоминаниях дочери народовольца» А. В. Филипченко рассказывается: «Живя в Ленинграде, я, конечно, стала читать газеты и журналы. Как-то случайно я прочла рассказ, который назывался «Коза». Там описывались интеллигенты, ничего не понявшие в происходившей революции и думающие только о том, как бы прожить спокойно, как бы не умереть с голоду. Идеалом этих людей было приобретение козы. Помню, какое глубокое унижение я почувствовала, поняв, что и нас можно было причислить к таким людям в то время, когда мы жили в деревне (в 1920—1921 гг. — в бывшем имении бабушки, М. М. Колбасиной. — М. Ч.). Желание спасти Степochку от туберкулеза едва ли могло быть оправданием для нас. Чувство унижения оставалось у меня долго, как заноза, в сердце» (ГБЛ, ф. 643).

Вопрос был поставлен ранее — Блоком, и ход его рассуждения близок к тому, как выражено это у Зощенко: «...как и чего, и на чьей совести камень лежит».

В статье «Интеллигенция и революция» (1918) Блок писал: «Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать лучшие»³². Зощенко был вполне подготовлен в момент появления статьи к приятию этих слов. Но когда интерес к блоковской теме возмездия проявляется у Зощенко на рубеже 20—30-х годов — разница в целую эпоху не могла не отразиться на понимании темы.

Воспользуемся рассуждениями Ц. Вольпе, резон которых очевиден: «Самая тема «Возмездия» (повести 1936 г. — М. Ч.) представляет собой параллель к поэме Блока. На символическую тему «Возмездия» Зощенко дает свой ответ. Революция кажется ему законным возмездием, но возмездием не в мистико-символистском плане, а в плане человеческой справедливости. Один из персонажей дважды повторял: «Деды ели виноград, а у нас оскомина». Другой офицер — Бунаков — представляет бло-

³² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 15.

ковскую тему гибели. Он цитирует дважды стихотворение неназванного Блока: «Все на свете, все на свете знают: счастья нет...». И кончает в эпилоге жизнь самоубийством... Тему гибели старой России Зощенко сталкивает каждый раз с философией Блока, — это обстоятельство не случайно. Примечательно, что и свою поэму об Октябре «Хорошо» Маяковский также написал, столкнув ее с философией Блока»³³.

Давно отмечено, что именно символисты, не только Блок, но Брюсов, Белый (в отличие от противостоящих им в литературной ситуации начала века беллетристов-знавцев А. И. Куприна, Л. Н. Андреева, И. А. Бунина, И. С. Шмелева и др.) приняли — каждый по-своему — события революционных и пореволюционных лет как возмездие, встретили их «приветственным гимном» (Брюсов). Зощенко был одним из многих их младших собратьев, для которых жизнеобразующим стало развитие блоковской темы, определившее целую литературную эпоху, в которую начались и исчерпались, оборвались или завершились литературные судьбы большинства «современников и синхронистов» (В. Шкловский). Повесть 1943 г. показывает, что только к концу 30-х годов было закончено «выяснение» вопроса («просто выяснить хочется, как и чего» и т. д.); осуществлен был отказ от ближайшей традиции, (как в отношении к теме, так и в отношении к слову), сопровождавшийся одновременным поворотом к традиции давней — главным образом к Пушкину, противопоставленному (как показано было в пятой главе) всему «позднему» периоду русской литературы, начиная с Достоевского. В этом отношении сближены позиции Зощенко и Платонова второй половины 30-х годов.

Но весьма важно, что, разрывая с ближайшей традицией, Зощенко обстоятельно ее *вспоминает* — и насыщает ее материалом всю повесть, главная тема которой — воспоминания в поисках причины тоски. «Не скрою от вас — у меня появились слезы на глазах, когда я вдруг вспомнил эти позабытые звуки. Так вот откуда сожаление, — подумал я. — Значит, я оплакиваю не тот „красивый мир“ богатых и нищих, я оплакиваю ту печальную поэзию, которая была мне сродни. Может быть она действительно была хороша — эта поэзия?». В поисках ответа автор пе-

³³ Вольпе Ц. Указ, соч., с. 140.

ребирает строчки стихов. «Я стал перелистывать стихи Брюсова, его дневники, письма». Так прямо фиксируется вадача повести — пересмотр, перелистывание — перед тем как захлопнуть книгу «старых песен».

6

В январе 1930 г. Зощенко держит речь на одном из совещаний и говорит следующее: писатель, который хочет писать «не для трех тысяч интеллигентских читателей, — должен очень подумать, как ему теперь быть».

По-моему, надо бросить все эти так называемые художественные штучки, всякие областные и заумные слова, пышные сравнения и прочую литературную красоту и эстетику. Я не говорю, что писатель должен сделаться чем-то вроде учителя школы 1-й ступени или куплетистом. Нет. Писатель должен только максимально упростить свою продукцию».

Усилившееся в середине 30-х годов беспокойство Зощенко о читателе, исключительная, сопровождаемая специальными разъяснениями в статьях и комментариях забота о понятности, доступности, обращенные к писателям настойчивые советы отказаться от старого художественного языка «сугубо интеллигентской литературы», живейшим образом напоминают последнее выступление Маяковского — на вечере, посвященном 20-летию его деятельности. Здесь те же мысли и даже такая же терминология. «Вот две основные трудности, — говорит Маяковский. — Привычка писателя сегодняшнего дня писать тем языком, который выдуман интеллигенцией, который был разъединен от языка улицы, от языка масс и назывался литературным языком. Тем языком, который замыкался узким кругом салонов, — о любви, о драмах на каком-нибудь балу и т. д. и т. д. С другой стороны, все еще низкий культурный уровень, который ежедневно поднимается, но все же во многом еще невысок. Это отчасти мешает поэту общаться с такого рода читателями. Поэт часто не находит отклика благодаря тому, что такой человек не знает, о чем идет разговор. Значит: вот эти две линии — трудность понимания и трудность писания так, чтобы было понятно, не снижая темы, — тем языком, на котором говорит масса. Вот это основные трудности сегодняшнего писателя», Это сказано Маяковским 25 марта 1930 г.

В середине 30-х годов Зоценко мог бы, пожалуй, подписаться под каждым из этих слов, и он был не одинок в этом. Еще в 1929 г. Ю. Олеша писал:

«Большинство из нас, писателей-интеллигентов, продолжает писать в манере, которую могут воспринимать только культурные, уже давно привыкшие к чтению и пониманию читатели. Мы не хотим считаться с массой, и когда нам заявляют, что масса нас не понимает, мы говорим, что мы не виноваты, что масса должна подняться до нас, и тому подобную ерунду. Мы презрительно улыбаемся. Станем ли мы снижаться до массы — мы, умудренные, вековые!»³⁴

...Довольно стоять на вершинах! Это картонные продырявленные вершины и стыдно держаться за них, развеиваясь во все стороны.

Писатель должен реконструировать свое умение так, чтобы вещи его были абсолютно доступны всем»³⁵.

Зоценко, перенимая опыт пушкинской прозы, ориентируется на ее конечные результаты, решительно разочаровавшись в своей «трудной» прозе, — что очевидно и в литературной практике середины 30-х годов, и в его статьях этого времени, вплоть до 40-х годов, — момента последнего (и оказавшегося, если продолжить словами поэта, «скрипучим» и «неуклюжим») поворота в его творчестве.

В 1941 г., выступая на обсуждении своей комедии «Опасные связи», Зоценко говорит: «Меня не устраивает формула: не сразу будет понятно.

Ведь я пишу не для людей XXIII столетия, ну их к черту. Я пишу для нашего читателя. Я не хочу допустить, чтобы оригинальность сделала меня непонятым. Меня не устраивает формула:

Я хочу быть понят родной страной,
А не буду понят — что ж
Над родной страной пройду стороной,
Как проходит косой дождь».

Перед нами интересное и поучительное историко-литературное явление — одни и те же цели, которые, по-видимому, постоянно ставит перед собой писатель, в разные

³⁴ Как бы в ответ на это Зоценко скажет в 1933 г.: «Я пишу, я, во всяком случае, имею намерение писать для массового советского читателя» («Комментарий» к «Возвращенной молодости»).

³⁵ Как мы пишем, с. 71—72.

годы приводят его к разным результатам. В 20-х годах апелляция Зоценко к «полупролетарским» слоям сама по себе была прежде всего литературным фактом. Писатель не столько пытался приноровиться к этим слоям, сколько присмотреться.

Нельзя забывать, что «народные» читательские слои были так неоформленны тогда, что нельзя было всерьез думать об ориентации на их вкусы. Поэтому вполне серьезное намерение Зоценко писать для новых читателей, а не для тех, «которые давно истлели в земле» («Перед восходом солнца»), имело тогда совсем другой смысл, другое значение для его творчества, чем возымело позже.

В конце 30-х, в 40-х и особенно 50-х годах ситуация меняется. К этому времени средние читательские слои вполне сформировались, сформировалось и критико-публицистическое осмысление читательских вкусов. Общение с читателем, апелляция к нему переставала быть проблемой исключительно творческой. Читатель, бывший сначала чисто литературным фактором, постепенно материализуется в глазах писателя; читатель и литературный герой отождествляются. Писатель вынужден считаться со своими героями как с живыми людьми. Когда читаешь рассказы Зоценко 50-х годов, то постоянно видишь, как одно лишь желание владеет им теперь — желание не обидеть всех этих прекрасных людей, как бы по собственной воле населивших его книги. Рассказчик — скромный служащий, боящийся невзначай оскорбить своих сослуживцев неловким словом. Перед нами хорошо знакомый по быту и в высшей степени новый для прозы Зоценко тип человека; прежней многословной, разные голоса эпохи имитирующей речи нет и следа.

В своей замечательной статье «Пушкин» (1928) Ю. Тынянов пишет: «Обычный путь среднего писателя состоит в выправлении «недостатков механизма» и в честном выборе «пути наибольшего сопротивления»: научиться тому, что не удается. В современной литературе это носит название «учебы». Эволюционный путь Пушкина не таков. Вместо того чтобы «увязывать» фабулу³⁶, он начинает строить свой эпос вне фабулы»³⁷.

³⁶ Речь идет у Тынянова о критике, направленной против «Руслана и Людмилы».

³⁷ Тынянов Ю. Пушкин и его современники, с. 138.

Так Зоценко в 20-х годах и в начале 30-х делает прямо противоположное тому, что от него требовали подступавшие к его прозе с единственной имевшейся в их руках меркой. Он не «выправляет недостатков», а еще более усиливает их (в «Голубой книге»), упорно прорубая свой, единственно возможный для него путь. Об ином свидетельствуют документы, относящиеся к работе Зоценко 40—50-х годов. 1 февраля 1949 г. он пишет письмо главному редактору «Крокодила»: «Мне передал тов. Раскин предложение «Крокодила» — принять участие в работе.

Задача оказалась крайне не легкой — создать положительный жанр в комическом фельетоне.

И главная трудность заключалась в том, что в русской (комической) литературе нет примеров, на которых можно учиться. Наша комическая литература всегда была обличительной. И все наши журналы (в каких я работал с 21 года) велись в духе «Сатирикона». А отсюда-то и возникали многие наши грехи против задач, поставленных перед нашей литературой.

В общем, в нашей комической литературе не было такой традиции. Тем интересней сломать эту традицию и поискать новых путей.

И в этом направлении я и занялся поисками. Скажу по совести — в тяжком труде провел полтора месяца. Однако нашел некоторые пути и набросал до десятка фельетонов.

И вот посылаю Вам на пробу первые три фельетона...

Если потребуются какие-либо поправки, покорнейше прошу сообщить мне об этом — я тотчас сделаю это сам» (копия, архив М. Зоценко).

Перед нами тот самый «средний писатель», о котором пишет Тынянов. И начинаются поиски — совсем по-новому мучительные. «В тяжком труде» учится Зоценко именно тому, что ему никогда не удавалось и что он никогда и не пытался делать, полностью увлеченный работой над тем, что «удаётся».

Еще весной 1944 г. Зоценко работает над партизанскими рассказами — записывает рассказы партизан, возвращавшихся в Ленинград из освобожденных районов области. «Что касается прозы, — обещал он читателям в 1944 г., — то я напишу книгу о партизанах. Партизанская тема всегда будет интересовать читателя. Эта тема о человеке, о его духовных свойствах». Осенью-зимой 1946 г.

он нашел, как ему показалось, необходимую форму, которая не «гасила» документальность. Книга рассказов была закончена в январе 1947 г. Напечатана она не была, кроме нескольких рассказов³⁸. (Впервые она вышла уже после смерти писателя, в 1962 г., в сборнике его неизданных произведений.)

В этих рассказах действительно резко выдвинут вперед материал, факт; слово рассказов ближе всего к повестям середины 30-х годов, но еще более сглажено и лишено авторского участия. Автор не доверяет уже своему прежнему обхождению с материалом и полагается лишь на его «собственные» качества.

«Володя Соколов понял, что сейчас произойдет что-то ужасное. Он схоронился в сенах и во двор не вышел.

И тогда фашисты расстреляли его мать и трех его сестренек.

Вечером, когда стемнело, Володя бежал в лес. И там партизаны приняли его в свой отряд.

Володя Соколов был назначен разведчиком в Семнадцатый отряд, входящий в Третью партизанскую бригаду».

И во второй половине 40-х годов Зоценко не оставляет литературной работы. В основном он пишет пьесы. 27 августа 1949 г. Зоценко сообщает: «За три года я написал 22 печ. листа (три комедии, рассказы, фельетоны, книгу о партизанах)».

В его дневниках 1950 г. есть отрывочные записи, свидетельствующие о непривычных трудностях подступа к новой книге: «Начало книги: не угнаться за временем. Старик пишет воспоминания. <...> Далее притупляются впечатления... А если добавить к этому невзгоды, переживания, то и вовсе впечатления притупляются. И тогда дело художника плохо <...>

Личные обстоятельства отняли несколько лет на раздумья. А пока я думал, еще того больше изменилась жизнь» (Архив М. Зоценко).

Писатель задумывает странную книгу. В ней отсутствует автор, вернее, он выступает «в качестве репортера». «Если я буду задавать читателям соответствующие вопросы, то эти ответы, сложенные вместе, несомненно, дадут правильную запись нашего времени. Книга будет носить название «Что меня больше всего поразило». Это будут запи-

³⁸ Новый мир, 1947, № 9.

си рассказов людей разных профессий о виденных ими в жизни «великих делах и о малых, но удивительных происшествиях».

Это все еще продолжают поиски новых литературных путей, хотя нельзя не увидеть в них истоки издавна идущей ориентации на читателя. Осторожно нащупывается новая литературная позиция, на этот раз позиция автора, передающего свои полномочия читателям. «План вступления. Трудно. Я старого поколения. Хотел записать мое время. Много знать. Мне показалось, что это можно сделать с помощью самих читателей. (Единственный способ) <...> Сейчас пишут инженеры, техники, ученые, председатели колхозов, директора фабрик. Все не писатели. Это показывает, что желание всех объяснить жизнь не охватить одному человеку.

... В моей 30-летней практике еще не было случая, чтобы материал не подчинился моей воле». Задуманная книга была написана.

Этими сугубо предварительными замечаниями о последнем периоде работы писателя мы и хотели бы ограничиться.

Исследователь творчества Зоценко должен удерживать себя от категоричных оценок работы писателя этих лет; она еще не легла в саму историю литературы — отдельно от биографии писателя, от бытовых ее обстоятельств, — потому что в данном случае прежде еще должна быть восстановлена с достаточной полнотой сама эта биография.

7

Зоценко начал свой путь, сделав главным предметом изображения новую речь. Затем явилась задача проверки возможностей этой речи, и Зоценко принадлежит утверждение художественных принципов, исходивших из того, что можно и чего нельзя выразить средствами данной речи. Уже это определило его отношение к предшествующей литературе: сфера изображения сужается, «психология», «переживания интеллигента» выводятся за ее пределы — они не только «не нужны», но и невыразимы на новой речи; равным образом «старые» речевые средства теряют свою пригодность, так как не могут служить введению новой «темы» и нового героя.

Отношение Зоценко к языку отличило его от всех упоминавшихся современников: он стремился изобразить и осмыслить саму речь, речевую жизнь как нечто важнейшее для понимания всех сфер жизнедеятельности общества. Ему в такой степени удалось отразить эту речь, что творчество приобрело значение документа: «В его писаниях всегда было что-то новое, неискоренимо «наше», и когда я пытаюсь представить себе, по чьим произведениям наши потомки сумеют увидеть и понять нашу жизнь во всей многосторонности трех десятилетий, с 1920-го по 1950-й, одно имя первым возникает в моих мыслях: Зоценко»³⁹.

Мы недаром узнаем нашу *текущую* жизнь по его книгам, тогда как по книгам Платонова (слово которого, как мы видели, пересекается с зоценковским) сумеем, возможно, лишь реконструировать исторически моментальное. Дело в том, что опыт Платонова остался достоянием искусства (и в этой сфере осуществляется его воздействие) — в стороне от разных реально функционирующих жанров устной и письменной речи (как во внеречевом смысле он остался там, где остались социальные утопии): можно представить речевые прототипы его прозы как затерявшиеся в песке, подобно епифанским шлюзам. Зоценко опирался на тенденции «продуктивные» — и его художественный опыт, возросший на «живой речи», в плотном контакте с нею, возымел огромное влияние. Его слово прорвало границу литературы и разлилось вокруг нас, прямым образом воздействуя на речевую жизнь общества — в первую очередь на язык массовой коммуникации — и помогая укоренению той самой речи, которую оно отражало и оценивало.

К концу 30-х годов «стало удобно и легко читать» (Зоценко). К этому времени книга, журнал, газета заговорили на ином, отличном от предшествующего литературного периода языке. Вместе с тем судьбу слова в прозе тех лет во многом определяет «тяготение к прямому и однозначному выражению авторской позиции. В литературе этих лет теряет актуальность не только чужая речь, но чужая точка зрения как основная форма организации повествования, вытесняющая из произведения прямое авторское слово, делающая авторскую позицию непроявленной

³⁹ Полонская Е. Г. Из литературных воспоминаний, с. 386.

или неоднозначной»⁴⁰. Из литературы ушли, таким образом, формы, особенно активно разрабатываемые Зощенко до середины 30-х годов, его реформаторская работа второй половины 30-х годов осталась в сфере его личного опыта. Но и слово его последней повести, казалось бы отвечающее как раз тяготению к «прямому и однозначному» выражению позиции автора, недаром так выделилось на современном литературном фоне и отделилось от него: к этому времени объективное повествование вытеснило субъективное, и «все те проявления авторского „я“, когда автор выступал как лицо, активно ведущее нить повествования, отходят на второй план»⁴¹. Для литературы этих лет характерна была подача даже заведомо автобиографического — и именно таковым осознававшегося читателем и критикой — материала в форме «третьего лица» («Как закалялась сталь» Н. Островского — причем надо учитывать не только время создания, но и воздействие многочисленных переизданий, закреплявших определенное взаимоотношение между автором и материалом).

Только в конце 50-х годов авторское «я» вышло на поверхность литературы — в обширной мемуарной литературе и в собственно художественном повествовании⁴²; можно говорить в этом смысле, что Зощенко забежал вперед примерно на десятилетие. Одновременно совершался и поворот к разным формам сказа, своевременно отмеченный и лингвистикой и критикой, — и здесь широко использовалось «прежнее» зощенковское слово, живо ответившее потребностям начального этапа нового литературного периода. Едва ли не вся молодая проза тех лет заговорила от первого лица, бурно и самозабвенно осуществляя право героя и автора на «личное мнение» по любому — и общему, и особенно частному — поводу. При этом проницательно-пародийная манера вести рассказ сильно потеснила манеру «положительную»⁴³ — с тем чтобы спустя всего несколько лет

⁴⁰ Кожевникова Н. В. Указ. соч., с. 136—137.

⁴¹ Там же, с. 137.

⁴² «Распространенное в это время повествование от первого лица двойственно и зависит от типа повествователя», распространен тип, в котором повествователь «представляется до некоторой степени двойником автора» (Кожевникова Н. В. Указ. соч., с. 146—147).

⁴³ См. об этом: Чудакова М., Чудаков А. Современная повесть и юмор. — Новый мир, 1967, № 7,

заметно уйти из литературы в периферийные жанры, близкие к литературе и все же отдельные от нее. То, что сначала было индивидуальной художественной манерой, потом — приметой определенного литературного течения, становится постепенно, сыграв свою литературно-преобразующую роль, одним из функциональных стилей письменной речи.

Плоды перемены, произведенной в 20—30-х годах в русской речи, сказались в полной мере в 50-х: предложенные в свое время приемы письма и ораторского слова закрепились и стали работать — до нового, столь же существенного обновления всей речевой системы⁴⁴.

Л. В. Щерба писал, что «чувство непрерывности языка увеличивается или уменьшается прямо пропорционально самосознанию той социальной группы, органом которой он является. Ослабление связей внутри группы является одним из условий полного исчезновения чувства непрерывности языка, что в конечном счете я не считаю невозможным, по меньшей мере в принципе»⁴⁵. Это и дало, возможно, основание Зощенко в последней повести «начать» язык заново. И потому же, если вернуться к эпизоду 1919 г., описанному в первой главе, Е. Г. Полонская, перечитав реферат Зощенко о Блоке в 1964 г., спустя 40 с лишним лет, ужаснулась разнице тогдашнего и теперешнего впечатления — «там нет ничего смешного!» «Это потому, — говорила она, — что литература пошла совсем по другому пути — и именно под его влиянием. Вы не представляете себе, насколько статьи тех лет и те, что мы читаем сегодня, то слово, которое слышим по радио, — два совершенно разных языка...».

В 1919 г. было «смешно» оттого, что уловлена была почти неуловимая дистанция, уже отделившая зарождавшееся слово Зощенко от тогдашнего фона письменной речи. Через 40 лет это слово слилось с тем бесконечно удалившимся фоном, от которого отделяла его когда-то малая, но тогда чувствительная дистанция, — и перестало быть «смешно».

⁴⁴ Подробно см.: *Чудакова М.* Заметки о языке современной прозы. — *Новый мир*, 1972, № 1, глава 1.

⁴⁵ *Щерба Л. В.* Указ. соч., с. 64.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. «Рукописный» период	6
Глава II. Первая книга	35
Глава III. Нетождественность авторского слова	64
Глава IV. Пути слова в прозе 20—30-х годов	98
Глава V. «Литература должна быть пародийной»	131
Глава VI. «Своим языком»	162

Мариэтта Омаровна Чудакова
ПОЭТНИКА МИХАИЛА ЗОЩЕНКО

Утверждено к печати редколлегией серии
научно-популярных изданий АН СССР

Редактор издательства Е. И. Володина
Художник А. В. Пушкарный
Художественный редактор И. В. Разина
Технические редакторы Н. П. Кузнецова, Ф. М. Хенох
Корректор В. А. Шварцер

ИБ № 4236

Сдано в набор 12.06.78. Подписано к печати 19.01-79. А-11201
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,6
Уч.-изд. л. 11,0. Тираж 50 000 экз. Тип. зак. 615
Цена 35 коп.

Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

ВЫХОДИТ

ИЗ ПЕЧАТИ КНИГА.

Демурова Н. М.**ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ.**Очерк жизни и творчества.—
(Научные биографии).—

10 л. 70 к.

Книга посвящена видному английскому писателю XIX в., две сказки которого — «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зеркалье» — давно стали достоянием мировой культуры. Опираясь на новые данные, лишь недавно вошедшие в научный оборот, автор воссоздает образ писателя и ученого, которым был Кэрролл, подробно анализирует не только его сказки, но и менее известные произведения (роман «Сильви и Бруно», поэму «Охота на Снарка» и др.). Книга снабжена иллюстрациями, среди них рисунки и фотографии, выполненные самим Кэрроллом. Рассчитана на широкий круг читателей.

Заказы просим направлять по адресу: МОСКВА В-464, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»; ЛЕНИНГРАД П-110, Петрозаводская ул. 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига».

Адреса магазинов «Академкнига»:

480391 **Алма-Ата**, ул. Фурманова, 91/97;
370005 **Баку**, ул. Джапаридзе, 13;
320005 **Днепропетровск**, проспект Гагарина, 24; 734001 **Душанбе**, проспект Ленина, 95; 375009 **Ереван**, ул. Туманяна, 31; 664033 **Иркутск** 33, ул. Лермонтова, 303; 252030 **Киев**, ул. Ленина, 42; 277012 **Кишинев**, ул. Пушкина, 31; 443002 **Куйбышев**, проспект Ленина, 2; 192104 **Ленинград Д-120**, Литейный проспект, 57; 199164 **Ленинград**, Менделеевская линия, 1; 199004 **Ленинград**, 9 линия, 16; 103009 **Москва**, ул. Горького, 8; 117312 **Москва**, ул. Вавилова, 55/7; 630076 **Новосибирск**, Красный проспект, 51; 630090 **Новосибирск**, Академгородок, Морской проспект, 22; 700029 **Ташкент**, Л-29, ул. Ленина, 73; 700100 **Ташкент**, ул. Шота Руставели, 43; 634050 **Томск**, наб. реки Ушайки, 19; 450075 **Уфа**, Коммунистическая ул., 49; 450075 **Уфа**, проспект Октября, 129; 720001 **Фрунзе**, бульвар Дзержинского, 42; 310003 **Харьков**, Уфимский пер., 4/6.