

МИХАИЛ КРЕПС

**ТЕХНИКА
КОМИЧЕСКОГО
У ЗОЩЕНКО**

МИХАИЛ КРЕПС
ТЕХНИКА КОМИЧЕСКОГО У ЗОЩЕНКО

CHALIDZE PUBLICATIONS 1986

**THIS BOOK PUBLISHED IN COOPERATION
WITH CHEKHOV PUBLISHING CORP.**

**PUBLICATION MADE POSSIBLE BY GRANT
FROM MACARTHUR FOUNDATION
AND A RESEARCH GRANT FROM
BOSTON COLLEGE**

Michael Kreps

The Technique Of the Comic in Zoshchenko

Copyright 1986 by Chalidze Publications

**Published by Chalidze Publications
Benson, Vermont 05731
Manufactured in USA**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Глава первая.	
ОСНОВНЫЕ ТЕОРИИ КОМИЧЕСКОГО	9
Глава вторая	
ПРИЕМЫ ЯЗЫКОВОГО КОМИЗМА У	
ЗОЩЕНКО	29
А. ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ	32
1. Непоследовательная группировка	32
2. Антонимическая подмена	39
3. Переосмысление термина	43
4. Подмена по ассоциативной смежности	47
5. Комическое обобщение	49
6. Малапропическая подмена	53
7. Гротескное преувеличение	55
8. Комическая парафраза	58
9. Макароническая речь	60
10. Ложное соотнесение	64
11. Отрицание утверждения	65
12. Комическая модернизация	69
13. Комический окказионализм	74
14. Контаминация устойчивых сочетаний	77
15. Сдвиг в логике	80
16. Искажение поэтического текста	85
17. Чужая речь	88
18. Продолжение по инерции	90
19. Семантическая редупликация	92
20. Использование глаголов с ограниченной сочетаемостью	95

Б. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ	97
21. Столкновение газетного стиля с просторечием	98
22. Использование канцеляризов в разговорной речи	99
23. Столкновение архаической лексики с разговорным стилем речи	103
24. Краткие выводы	104
Глава третья	
О СУЩНОСТИ СКАЗА	107
Глава четвертая	
ГЕРОЙ ЗОЩЕНКО	132
Глава пятая	
ТИПОЛОГИЯ РАССКАЗА ЗОЩЕНКО	167
Глава шестая	
ЗОЩЕНКО И ЕГО ЦЕНЗОР	180
Примечания	236
Библиография	241

ВВЕДЕНИЕ

Задача настоящего исследования — дать подробное структурное описание приемов комического у Зощенко, лежащих в сфере языкового юмора. При этом две другие сферы комического — комизм характеров (комизм персонажа) и комизм положений (ситуативный юмор) будут рассматриваться постольку, поскольку это необходимо для лучшего понимания и объяснения тех или иных структур языкового комизма. Кроме того, комизм характеров и комизм положений почти всегда очевидны, лежат на поверхности, общедоступны и общепонятны, в то время как языковой юмор — структура глубинная, скрытая, зачастую неуловимая на сознательном уровне, требующая классификации и разъяснения.

Заглавие данной книги несомненно напомнит литературоведу известную статью Александра Слонимского "Техника комического у Гоголя". Хотя работы эти разные, похожее название в определенном смысле указывает на полемику, касающуюся, однако, не конкретных выводов о специфике творчества Гоголя, а теоретической базы исследования. В этом смысле автор настоящей книги находится в более выгодном положе-

нии, ибо теория комического за шесть десятилетий, отделяющих нас от статьи Слонимского, пополнилась многими интересными, а порой и блестящими работами, раскрывающими сущность юмора в разных аспектах его проявления: антропологических, психических, познавательных, социальных, эстетических, языковых и т.д. Так как некоторые теоретические работы по сущности комического необходимы для построения исследовательского аппарата данной книги, автор кратко остановится на их рассмотрении ниже.

Поводом к анализу комических языковых структур в текстах Зощенко явились размышления о его технике комического, совершенно индивидуальной и мало похожей на технику его литературных предшественников или современников. Более пристальный разбор рассказов подтвердил, что главное отличие Зощенко от других юмористов и сатириков лежит не столько в фабульном, сюжетном или композиционном их построении, сколько, главным образом, в их языковом исполнении. В связи с этим интерес исследователя переместился с целого рассказа как жанровой единицы на отрезок текста как минимальной структурной единицы юмора. Такой отрезок текста был для удобства условно назван "юморем". Слову этому поначалу исследователь не пытался придать статус лингвистического термина путем нахождения непротиворечивых его критериев, а оперировал им довольно свободно, главным образом понимая под ним синтактико-

тематическую структуру с ярко выраженным построением, вызывающим комический эффект. Практически же автор выписал из текстов Зощенко "смешные фразы" иногда вместе с минимальным окружающим их контекстом, без которого их понимание затруднялось или было неполным. Сравнивая эти "смешные фразы" друг с другом, исследователь обнаружил, что Зощенко оперирует повторяющимися языковыми структурами, легко поддающимися классификации и описанию. В результате весь собранный материал был разбит на четкие отличные друг от друга группы структурных типов — "юморем". Теперь исследователь видел свою задачу в том, чтобы найти название для каждого вида "юморемы" и объяснить механизм комического эффекта в ней, а также по возможности найти то общее, что объединяет все юморемы, то есть выявить сущность их комизма. Для этого исследователь обратился к теоретическим работам о природе комического, обзор которых следует ниже.

Главным материалом исследования в основном явились маленькие рассказы Зощенко двадцатых и первой половины тридцатых годов, в которых писатель проявил себя особенно оригинально как сатирик и юморист, владеющий целым арсеналом приемов техники комического на словесном и сюжетном уровнях. Изредка, помимо этих произведений, к рассмотрению привлекаются и более поздние вещи Зощенко, в которых автор остается верен некоторым элементам

своей прежней художественной манеры. Если основные четыре главы книги имеют теоретический характер, относящийся к области структурно-логического и фабульного анализа художественного текста, то последняя глава существенно иная — историко-биографическая, цель которой разобраться в причинах отказа Зощенко от того оригинального, что сделало его одним из лучших сатириков советского времени и обеспечило его произведениям массовый и непреходящий успех у читателя.

ГЛАВА ПЕРВАЯ ОСНОВНЫЕ ТЕОРИИ КОМИЧЕСКОГО

Литература о сущности комического, о тех или иных проявлениях его в разных областях человеческой жизни, о его месте в психической и интеллектуальной деятельности человека и о других смежных и сходных вопросах насчитывает большое количество работ — от толстых монографий и серьезных научных статей в специализированных журналах (в основном, философских, социологических, психологических, социолингвистических, логических, психиатрических и медицинских) до заметок, рассуждений и толкований этого явления в предисловиях к книгам по сатире и юмору и в различных научно-популярных изданиях. Многие из этих исследований остаются совершенно неизвестными литературоведам и критикам, занимающимся общими и частными вопросами юмора, сатиры, пародии, гротеска, сарказма, проблемами народной смеховой культуры и другими проявлениями комического в литературе и фольклоре; более того, зачастую они не подозревают о самом существовании этой обширной и многогранной области научного знания.

Не ставя себе задачу ни дать краткое обозрение лучших работ по комизму, ни проанализировать многочисленные теории механизма порождения комического, я лишь очень кратко останавлиюсь на тех теориях, которые могут быть использованы в аналитическом литературоведении и, в частности, на тех, которые послужили отправной теоретической базой данной книги.

Одной из самых ранних теорий комического была теория превосходства, выдвинутая в работах сначала Аристотеля, а затем наиболее ярко разработанная в исследованиях Гоббса и Бергсона.¹ Согласно этой теории, мы смеемся тогда, когда испытываем чувство превосходства по отношению к другим людям, выступающим в качестве объектов юмора, насмешки или сатиры. Нам льстит сознание того, что мы никогда не смогли бы попасть в такое глупое положение, совершить подобную ошибку, не понять логики ситуации или высказывания, как это случилось с нашим комическим героем, ибо мы сообразительнее его, находчивее, умнее, образованнее, грамотнее, воспитаннее. С другой стороны, мы довольны тем, что мы поняли шутку или остроумие, сумели увидеть нелогическое построение доводов, умозаключений героя, или его неумение связывать фразы и следовать нормативным правилам грамматики и словесно-стилистической сочетаемости. В применении к литературному тексту с этой точки зрения автор рассказа всегда выше своего комического героя, а читатель тоже

должен быть выше, иначе юмор рассказа останется для него непостижимым.

Бергсон сделал чрезвычайно важное добавление к теории превосходства, а именно, о групповой сущности юмора. Согласно его теории, смешным кажется то, что не соответствует нормам поведения и мышления, принятым в данной группе. Отсюда подтрунивание одной социальной группы над другой (например, на русской почве анекдоты о купцах и о представителях духовного сословия), шутки, высмеивающие так или иначе черты другой расы, национальности, класса, жителей другого района и т.п. При этом может существовать и юмор внутри данной группы, высмеивающей часть ее членов. Иногда один и тот же анекдот может иметь разную реакцию в зависимости от того, в какой группе он рассказывается и к какой группе принадлежит его рассказчик. Замечания Бергсона важны для разделения комического на элементарно-комическое (единичное), когда объектом насмешки является один нетипичный случай или герой, и групповое комическое — когда данный герой или случай выступает как выразитель типического, хотя зачастую и в преувеличенной или гротескной форме. В этом смысле сатира по сути своей всегда представляет собой юмор группы, направленный или против другой группы, или против членов своей же, которые в чем-то отклоняются от ее норм. Например, следуя такой классификации, фабулу чеховского рассказа "Неосторожность", основанную на курь-

езном событии — герой выпивает керосин вместо водки (ситуативный юмор) — можно определить как элементарно-комическую, а фабулу "Хамелеона" как поведенческий стереотип. Впрочем, границы элементарно-комического и сатирического не всегда ярко выражены, например, в упомянутом рассказе "Неосторожность" за элементарно-комической ситуацией кроется сатирическое осмеяние более типичного сварливого женского характера, везде подозревающего обман (комизм характера), но, несмотря на это, такое деление все же представляется мне довольно четким. Рассказы Зощенко в этом плане несомненно сатирические, и герои его не какие-нибудь единичные недотепы или головотяпы, а всегда типажи, характерные представители мировоззрения определенной группы. Заканчивая обзор теории превосходства, отметим ее самый общий характер и некоторую умозрительность ее теоретических построений, не основанных на каких-либо конкретных экспериментальных данных из области психологии, физиологии и медицины.

Попыткам связать явление юмора с высшей нервной деятельностью человека обязано появление физиологической теории юмора — теории освобождения от напряжения, впервые обоснованной Гербертом Спенсером.² Основная посылка ее состоит в том, что накопившаяся в организме нервная энергия ищет выхода, и выход этот осуществляется зачастую посредством юмора, сопровождающегося физиологической реак-

цией облегчения — смехом. Теория освобождения от нервного напряжения послужила отправной точкой для более разработанной психоаналитической теории Зигмунда Фрейда,³ заменившего в своем учении нервную энергию на сексуальную. В специальной работе, посвященной проблемам комического, Фрейд пытается построить непротиворечивую теорию комизма, основанную на данных о психической деятельности человека. С точки зрения Фрейда, шутка является действенным способом обмануть человеческое супер-эго, которое обычно играет роль цензора, следящего за тем, чтобы человек не нарушал правила и запреты данного общества. Особенно остро ощущается человеком запрет, связанный с упоминаниями отпавлений материально-телесного низа, сексуальной деятельности, а также с упоминанием традиционных-низких "нецензурных" слов, прямо или косвенно вызывающих в сознании эти функции. Посредством анекдота человеку удается успешно обмануть цензора — супер-эго — и он публично и безнаказанно упоминает и произносит то, что во всех других случаях строго табуировано обществом. Чем сильнее табу на что-либо, тем сильнее желание его нарушить, поэтому сексуальная энергия освобождается в большей степени при сексуальных шутках, которые поэтому воспринимаются в человеческом сознании как более остроумные и интересные. Заслуга Фрейда состоит и в том, что он первый попытался объяснить механику словесного юмора и дать простейшую клас-

сификацию его приемов в книге "Остроумие и его отношение к бессознательному". В частности, им была выделена техника контаминации — сложения двух слов в одно для получения комического эффекта. В русской литературе примером такой техники являются словечки Лескова типа "вошпиталь" (вошь+госпиталь), "клеветон" (клевета+фельетон) и т.п.

Одной из самых распространенных теорий юмора является теория несовместимости. Логическая и ситуативная несовместимость как основа комического характерна для работ общепило-софского плана и выдвигается в качестве основного аргумента у Аристотеля, Канта, Гегеля, Шопенгауэра и Бергсона.⁴ Каждый из этих философов пытается свести комический эффект к какой-либо одной всеобщей оппозиции, представляющей противоречие между уродливым и прекрасным (Аристотель), низким и возвышенным (Кант), формой и идеей (Гегель), мыслью о вещи и самой вещью (Шопенгауэр), механическим и живым (Бергсон). При этом каждый из философов по-своему прав; трудность заключается лишь в том, что область комического много шире и захватывает не только все эти сферы, но и многие другие. Для нашего исследования комического в рамках жанра рассказа противоречие проявляется на уровне ситуации, характера или языка. В последнем случае противоречие возникает при столкновении нормативного языка читателя с ненормативным языком рас-

сказа. Сюда входят отклонения от нормы произношения, грамматические ошибки, иностранный или региональный акцент, смешение стилистических пластов языка, несоответствие плана выражения плану содержания, нарушение логики в стандартных синтаксических структурах и т.п. Однако не всякая ошибка или несоответствие языкового характера обязательно вызывает комический эффект. Очень важно определить специфику языкового комического эффекта, те условия, при которых он возникает. К сожалению, ни одна из приведенных выше теорий не дает ответа на вопрос о том, в чем конкретно состоит механика (психологическая, логическая или социальная) комического эффекта. Подобный тупик осознавали все ученые, которые пытались свести явление комического к какой-либо универсальной и вместе с тем простой формуле. Из многочисленных попыток создать непротиворечивую теорию юмора лишь одна заслуживает детального рассмотрения, ибо она оказалась наиболее логичной и всеобъемлющей, — это теория комического, выдвинутая Артуром Кестлером,⁵ постулаты которой взяты за основу данной работы.

Кестлеру удалось свести все многочисленные формы и виды юмора к одному кардинальному процессу. Этот кардинальный процесс Кестлер назвал бисоциацией. Так как сущность бисоциации довольно сложно осознать без иллюстративного материала, я приведу здесь два из многочисленных примеров Кестлера, которые он де-

тально разбирает. В сущности, это два некогда популярных анекдота, один девятнадцатого века, приведенный еще в книге Фрейда, другой — двадцатого.

Однажды один маркиз при дворе Людовика Четырнадцатого, войдя в будуар своей жены, обнаружил ее в объятиях архиепископа. Он спокойно прошел мимо любовников, подошел к окну и стал благословлять народ, находившийся на улице.

— Что ты делаешь? — закричала удивленно жена.

— Ничего особенного, — ответил муж. — Монсеньор исполняет мои обязанности, а я его.

Действие второго анекдота происходит в Нью-Йорке.

Две женщины встречаются в супермаркете в Бронксе. Одна из них весела, а другая задумчива. Веселая спрашивает задумчивую:

— Что случилось? Почему ты такая хмурая?

— Ничего не случилось.

— Может быть, у тебя умер родственник?

— Нет, все, слава Богу, здоровы.

— Трудности с деньгами?

— Нет, совсем не это.

— Дети плохо себя ведут?

— Ну, если уж говорить правду, с маленьким Джимми не все в порядке.

- А что с ним?
- Ничего. Учительница сказала, что его надо показать психиатру.
- Ну и что в этом плохого?
- Ничего плохого. Психиатр сказал, что у него эдипов комплекс.
- А, эдипов, шмедипов, лишь бы ребенок был хорошим мальчиком и любил свою маму.⁶

Кестлер утверждает, что хотя эти два анекдота отличаются как по ситуации, так и по тематике, однако их интеллектуальная геометрия одна и та же. В обоих анекдотах ожидание слушателей внезапно "взрывается" неожиданным поведением маркиза в первом случае и неожиданной реакцией веселой собеседницы во втором. Тем не менее неожиданности или противоречия еще недостаточно для того, чтобы произошел комический эффект. Самое главное в поведении маркиза то, что оно *неожиданно и в то же время вполне логично*, но логика его поведения обычно не связывается человеческим сознанием с подобными ситуациями. Логика маркиза построена на практике разделения труда, а мы ожидали, что его действия будут продиктованы логикой стереотипной реакции обманутого мужа. Комический эффект возникает при столкновении в сознании воспринимающего этих двух несовместимых ассоциативных планов. Во втором анекдоте мы обнаруживаем подобное же столкновение. Мать Джимми обеспокоена тем, что у ее сына психиатр обнару-

жил эдипов комплекс, одним из симптомов которого является нездоровое половое влечение к матери. Веселая же собеседница, не разбирающаяся в терминах психоанализа, говорит, что все это ерунда — главное, чтобы мальчик любил свою маму. Контекст фрейдовского психоанализа вступает в столкновение с контекстом логики здравого смысла.

Главное в теории комического Кестлера это то, что ему удастся выявить природу именно того несоответствия, которое вызывает комический эффект. Например, маркиз из первого анекдота мог повести себя каким-нибудь другим несоответствующим образом: поставил бы, скажем, вазу себе на голову, но такое логически-бессмысленное поведение не заключало бы комического противоречия. Только пересечение двух независимых, *но по своему логически оправданных* ассоциативных контекстов способно создать комический эффект.

Кестлер называет точку пересечения двух логических потоков "стыком". Характер анекдота зависит от характера стыка между этими двумя потоками. Стык — это как бы шарнир, к которому прикреплены две независимые линии мысли. При нормальных обстоятельствах поток сознания следует или по одной или по другой линии, так как каждая из них принадлежит своей системе логики. Но стык заставляет сознание работать не совсем обычно: вместо того, чтобы ассоциировать его с одним контекстом он би-соци-

рует его с двумя независимыми, взаимоисключающими друг друга мыслительными планами. Весь механизм комического, таким образом, Кестлер сводит к явлению бисоциации, которую он определяет как любую умственную деятельность, в которой одно явление одновременно ассоциируется с двумя в обычной ситуации несовместимыми контекстами. При этом Кестлер отмечает, что явление бисоциации как таковое намного шире сферы комического, то есть оно характерно и для лирической поэзии, и для науки и искусства. Комический эффект бисоциация вызывает лишь при одном условии — если она сопровождается агрессивным импульсом, который может проявиться в виде насмешки, завуалированного снисходительного отношения или просто отсутствия симпатии к объекту шутки. Такие агрессивные чувства, возникающие в человеческом сознании по отношению к другим людям, Кестлер называет самоутверждением. Противоположный комплекс чувств — выражение симпатии, солидарности, сочувствия, жалости, отождествление себя с героем — Кестлер предлагает называть сопереживанием. Это не означает, однако, что данные комплексы всегда встречаются в чистом виде. Кестлер следующим образом поясняет свои термины:

Большинство наших эмоциональных реакций на сложные раздражители представляет собой сочетания различных, частично проти-

воречивых элементов; мы можем смеяться над человеком, несмотря на одновременно присутствующее чувство симпатии к нему, или мы можем быть глубоко тронуты неприятностью, случившейся с человеком, но при этом не можем сдержать улыбку, думая о комической стороне случившегося. Эта амбивалентность наших психических реакций доказывает, что одновременно в каждом акте присутствуют две тенденции: компонент агрессивности, ведущий к комическому восприятию, и компонент симпатии, ведущий к сопереживанию.

Суммируя вышеизложенное: независимо от составляющих эмоционального заряда повествования, оно будет производить комический эффект только при условии преобладания агрессивного компонента над сопереживательным.⁷

Это очень точное наблюдение Кестлера позволяет нам яснее понять механизм знаменитого гоголевского юмора — "смеха сквозь слезы". До сих пор, например, ведутся споры о том, изображает ли Гоголь Акакия Акакиевича карикатурно, то есть насмехается над ним, или испытывает к нему чувство жалости. Вообще, конечно, следует говорить не о чувствах писателя Гоголя, а о реакции читательского восприятия, направляемого писателем. Ответ на этот вопрос будет дан двузначный: и то, и другое. Одни отрывки текста

настраивают нас на насмешку, в нас преобладает чувство превосходства перед невзрачным неудачливым чиновником, другие же части текста специально построены так, чтобы читатель резко сменил свою точку зрения на Акакия Акакиевича, почувствовал к нему жалость:

Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое *преклоняющее на жалость*, что один молодой человек, недавно определившийся, который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним, вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей, с которыми он познакомился, приняв их за приличных, светских людей. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" — и в этих проникающих словах звенели другие слова: "Я брат твой".

Шинель

Подобная же смена насмешки сопереживанием характеризует авторскую позицию в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем".

Для Зощенко в основном характерно полное отсутствие сопереживания, за исключением нескольких ранних рассказов. В качестве примера приведем фабулу рассказа "Беда" о том, как крестьянин собирал два года деньги на покупку лошади, отказывая себе в самом необходимом (несколько раз появляется лейтмотивная фраза: "два года солому лопал"), а в день покупки пригласил земляка отметить это событие. В результате крестьянин пропил лошадь. Конец рассказа заключает в себе комическое противоречие: крестьянин винит в том, что произошло не себя, а виноторговцев. Несмотря на это, читатель, несомненно, испытывает к нему жалость:

— Дядя... милый... братишка, — сказал Егор Иваныч, моргая ресницами. — Как же это? Два года ведь солому зря лопал... За какое самое... За какое самое это... вином торгуют?

Беда

Но вернемся снова к теоретическим посылкам Кестлера о комической бисоциации, которую он определяет как постижение ситуации или идеи L в контексте двух логически-самостоятельных, но обычно несовместимых "матрицах мысли" (M_1 и M_2).

Процесс анализа любого юмористического текста, по Кестлеру, сводится к следующему.

Сначала следует определить природу M_1 и M_2 , обнаружив тип логики, правила игры, которые управляют каждой из матриц. Зачастую эти правила не лежат на поверхности, являются скрытыми аксиомами и принимаются как таковые без какого-либо сложного мыслительного процесса. Итак, код разгадан. Остальное просто: следует найти связующее звено – концепт, ситуацию или слово, которое бисоцируется с обоими мыслительными планами, и, наконец, определить характер эмоционального заряда и подсознательные элементы, которые в нем содержатся.⁸

Теперь попробуем применить кестлеровский концепт бисоциации к жанру юмористического рассказа и, в частности, рассказа Зощенко. Постараемся определить его типологию.

В основе типичного зощенковского рассказа лежит в первую очередь основная ситуативная бисоциация – бисоциация на уровне сюжета.

Молодой человек, придя на свою свадьбу, не может узнать невесту и начинает лапать всех девиц подряд, каждый раз думая, что это и есть его единственная (“Свадебное происшествие”). Комический эффект создается столкновением двух логических планов: 1) жених не может не знать своей невесты и 2) жених не может узнать свою невесту. Далее следует бисоциация на фабульном уровне. Стараясь разрешить противоречие, герой ищет выход из положения. Читатель знает, что это

можно сделать очень легко, рано или поздно кто-нибудь каким-либо образом поможет ему узнать невесту, герою нужно лишь ждать и не подавать вида, что он растерян (общепринятая логика). Герой же торопится и начинает хватать чужих девиц, однако делает это вполне логично, но по совершенно неожиданной для читателя логике — нахождения истины путем проб и ошибок. К этой бисоциации подключается и следующая — гости, не знающие истинных мотивов жениха и видя его действия, принимают его за сексуального маньяка, ситуация обнажает противоречие нормы поведения жениха на свадьбе и того, что происходит в данной ситуации.

Второй бисоциативный уровень лежит в плане комизма характера, т.е. комический герой проявляется как человек отличный от нормативного в своих поступках, логических доводах, внешнем виде, реакциях на то или другое действие и т.д. Этот уровень тоже представляет собой связанную цепочку бисоциаций и коррелирует при этом с ситуативным уровнем. Например, разбираемый рассказ заканчивается тем, что неудачливого жениха разозленные хозяева и гости спускают с лестницы. Реакция же его совершенно неожиданна: оказывается, что он обижен не на то, что произошло недоразумение, расстроившее его свадьбу, а на то, что ему не удалось поехать на свадьбу.

— Дайте хоть пожрать. С утра, говорит, не жравши по такой канители.

И, наконец, третий уровень — языкового юмора — поддерживает предыдущие два и в свою очередь состоит из цепочки мелких бисоциаций. Правда, характер возникновения языковых бисоциаций несколько иной и требует более детального рассмотрения.

Правила языкового общения и, в частности, правила языка коренным образом отличаются от других правил поведения в обществе, правил морали и даже правил логического мышления. Если в последних человек может допускать неточности, отклоняться от общепринятого, пренебрегать им, а порой и опрокидывать установившиеся догмы, в языке он вынужден им подчиняться. Говорить правильно для человека становится таким же неотъемлемым свойством, как правильно двигать руками или правильно дышать, то есть навык этот доводится до автоматизма и становится незаметен, на нем не фиксируется внимание. Конечно, "правильно" не означает здесь "по правилам литературной нормы", а лишь по правилам естественного языкового окружения. Ребенок приучается говорить так, как говорят вокруг него взрослые. Человек из провинции говорит так, как говорят люди из провинции, а не так, как говорят в столице. Отклонение от правил языка в детском возрасте немедленно замечается взрослыми, детей поправляют, смеются над их ошибками, прививают им навыки правильной речи. Понятие "норма" для языка, таким образом, несравненно четче и строже, чем для всех других ви-

дов общественной и умственной деятельности, отклонение от языковой нормы на любом уровне — фонетическом, лексическом или грамматическом — один из самых частотных способов создания комического эффекта. Смешон ребенок, неправильно произносящий слово, так как у взрослых, слышащих искаженную детскую речь, появляется чувство превосходства — чувство инстинктивное, зачастую проявляющееся лишь на подсознательном уровне. Ошибку в произношении или в грамматическом управлении можно определить как бисоциацию нормы и формы, другими словами, любое отклонение от нормы в языке в отличие от других норм *всегда бисоциативно*. Другое дело, что речь ребенка или иностранца может быть лишь слегка смешна — мы здесь не говорим о степени комического напряжения. Более смешными становятся искаженные единицы речи, если в основу искажения легла какая-то иная логика, и языковая единица вдруг приобрела наряду с нормативным новое значение. Когда студент-иностранец делает ошибку в букве и пишет вместо "был" "дыл", — это не особенно смешно, так как не создает нового смыслового хода, намного забавнее звучит фраза: "Я вчера *выл* на концерте", ибо она бисоциирует не только норму и форму, но и два разных ассоциативных контекста. Подобным же образом ошибка ребенка становится смешнее, если в ее основу легла какая-то иная логика, вдруг поражающая воображение взрослого, ибо зачастую она про-

диктована требованием языковой ясности, например: "полетел вверх кармашками", "мама намазала нос мазелином", "я люблю лизать мороженое лизыком", "мне купили валенки на толпучке" и т.п.

Источник обаяния книги Корнея Чуковского "От двух до пяти" лежит в постоянной бисоциации читательского воображения, вызванного нормативными словами и выражениями, которые в детском уме подверглись своеобразному логическому изменению: "Я видел автомобиль с поднятым пузовом", "эта корова рогається", "я такая распутница!" (девочке удалось распутать веревочку), "паукина", "вертилятор", "больмашина" и т.п.

К примерам того же типа относится явление народной этимологии (спинжак, гувернянька) и ее литературные аналогии, типа лесковских: "долбища умножения", "одет а-ля-морда" и др.

В контексте комизма характера отклонение от языковой нормы смешно не только само по себе, но и как знак необразованности, малой культуры, а порой и глупости героя. Зощенко часто пользуется искажениями, затрагивающими грамматическое управление для дополнительной характеристики героя, при этом бисоциация формы и нормы без привноса нового логического контекста оказывается достаточной для создания комического эффекта, например: "моя родственница со стороне жене" или "как, брать деньги с родного дядю?"

В принципе цепочки коррелирующих бисоциаций на уровне ситуативном и характерном являются спецификой любого жанра комического и характерны для любого юмориста. Языковые бисоциации, однако, или начисто отсутствуют или играют незначительную, второстепенную роль. В этом отношении манера Зощенко почти уникальна, ибо оригинальность его творчества строится главным образом на юморе языка. Попробуйте передать содержание нормативным языком и от рассказа Зощенко почти ничего не останется.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРИЕМЫ ЯЗЫКОВОГО КОМИЗМА У ЗОЩЕНКО

Я думаю, что каждый писатель ведет записную книжку. В частности для меня она чрезвычайно важна. Почти каждый день, вечером, я заношу в свою записную книжку несколько слов, одну-две фразы, иногда образ, какую-нибудь встречу, причем все очень кратко, одним словом, одной фразой. Это вошло уже в привычку, и я все это продавливаю почти каждый день. Весь улов за день я заношу в записную книжку, часто мне это, может, и не пригодится в дальнейшей работе, но иногда... я из записной книжки беру слова и фразы и вставляю их в повесть или рассказ.

М.Зощенко. Как мы пишем

Так успешно усвоил он современное ему просторечие и с такой точностью (в сгущенном, концентрированном виде) воспроизвел его в своих сочинениях, что стоило нам в вагоне или на рынке услышать чей-нибудь случайный разговор, мы говорили: "Совсем как у Зощенко".

И хотя этот введенный им в литературу язык за полвека истаскали в своих сочинениях десятки подражателей и эпигонов писателя, на этом языке всегда остается печать его творческой личности. Об этом языке в свое время будет напечатано немало исследований.

Корней Чуковский. Михаил Зощенко

Как уже было сказано, целью данной работы является рассмотрение речевых единиц, "юморем", в творчестве Зощенко, в которых осуществляется комическая бисоциация. Практическая трудность, однако, заключается в невозможности каждый раз определять начало и конец "юморемы", ибо она далеко не всегда совпадает с предложением, то есть иногда меньше предложения, иногда же охватывает несколько предложений. За рабочее определение юморемы я принимаю отрезок текста, необходимый и достаточный для возникновения комической бисоциации. Вопрос о точном лингвистическом контексте "юморемы" для данной работы не слишком существенен, поэтому для оптимальной иллюстративности я буду приводить юморемы Зощенко не всегда в чистом виде, а в окружении минимального контекста, если последний необходим для лучшего их восприятия. Кроме того, зачастую в одном предложении заключена не только разбираемая юморема, но и юморема другого типа, что несколько затрудняет анализ, ибо иллюстративной единицей в работе является отрезок речи не меньший, чем предложение.

Юморемы Зощенко будут здесь разбираться на основе логико-семантических критериев, апеллирующих к интеллекту читателя. Но не нужно забывать, что юмор — это не только интеллектуальная, но и эмоциональная реакция. Если первое можно учесть и измерить, второе — перемененно и во многом зависит не от автора, а от индивидуаль-

ных качеств воспринимающего (получателя текста), от его вкусов, наклонностей, темперамента, настроения и от того, что все знают, но что трудно определить в метрах или килограммах — чувства юмора. Писатель-юморист, создавая текст, рассчитывает на стопроцентное его усвоение, то есть мысленно отождествляет свое чувство юмора с читательским. Идеальным читателем был бы тот, чье чувство юмора было бы равно авторскому. Идеальное, как известно, не всегда характерно для действительности, поэтому какая-то часть эмоциональной информации остается для каждого данного читателя потерянной. Если читатель говорит, что то, что он читает, — не смешно, — он со своей точки зрения прав, но это его субъективное ощущение, и для другого читателя тот же материал может оказаться смешным. Еще труднее объективно измерить степень юмора — то есть утверждать, что один пример смешнее (или не смешнее) другого. С другой стороны, эмоциональная реакция (даже при идеальном чувстве юмора) во многом зависит и от интеллектуальной, другими словами, читатель должен понимать ситуацию, героев и суть конфликта. Говоря научным языком, в идеале читатель для полного постижения текста должен обладать тезаурусом (т.е. суммой знаний) автора.

Читатель, не представляющий себе уклада советской жизни и быта двадцатых-тридцатых годов, естественно будет обречен на потерю некоторой доли интеллектуальной и эмоциональной

информации. Читатель нерусский — представитель другого общества и другой культуры — не всегда сможет получить такой же эмоциональный импульс, как национальный читатель, ибо то, что смешно в одной культуре, может быть мало смешным или вообще не смешным в другой.

Весь иллюстративный материал данной главы разбит на две большие подгруппы в соответствии с критерием, положенным в основу выделения юморемы из окружающего контекста. Каждая юморема выделяется на одном из двух уровней — "логико-семантическом" или "стилистическом" в зависимости от того, какой из этих уровней является для нее контрастной средой.

А. ЛОГИКО—СЕМАНТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

1. Непоследовательная группировка

Юморема "непоследовательная группировка" характеризуется следующими структурными признаками. Имеется определенный набор элементов, представленных по принципу перечисления. Перечисление это построено по ясному логическому признаку так, что последующий элемент в достаточной степени предсказуем предыдущими. Внезапно, обманывая читательское восприятие, появляется новый элемент перечисления, не оправданный первичной логической матрицей. Тем не менее читатель видит возможность включения данного элемента в группу, но на основе какой-то иной неожиданной логики. Эмоциональный за-

ряд такой группировки зависит от ее тематического наполнения, но бисоциация, вызывающая комический эффект, характерна для любого построения данного типа.

В следующем примере говорится о французе, который на торжественном приеме за обедом подавился костью:

А тут, знаете, с этим человек кость заглотал.

Конечно, с нашей свободной точки зрения в этом факте ничего такого оскорбительного нету. Ну, проглотил и проглотил. У нас на этот счет довольно быстро. Скорая помощь. Мариинская больница. *Смоленское кладбище.*

*Иностранцы*¹

Предыдущий контекст вместе с первыми двумя компонентами перечисления подготавливает читательское восприятие к какому-либо положительному, благополучному исходу. Третьим компонентом могло бы быть что-нибудь типа "санаторий" или "дом отдыха". Компонент же "Смоленское кладбище" неожиданно меняет весь логический настрой высказывания, в связи с чем предыдущая фраза "У нас на этот счет довольно быстро" приобретает новое значение, переосмысливается как ироническая. В новом ассоциативном контексте все три компонента перечисления оказываются вполне логичными. Кроме того, они связаны и логикой родовой принадлежност-

ти — все они относятся к группе "государственные учреждения". Так как данное перечисление затрагивает общественную организацию, его следует квалифицировать как сатирическую юморему. Отметим, что бисоциативная вспышка происходит именно при чтении третьего компонента, сталкивающего два разных ассоциативных поля.

Следующий пример непоследовательной группировки относится к элементарно-комическому:

...а жена, на досуге, сидит целые дни на сундучке и плачет. То работала и веселилась, а то сидит и плачет. Ей, видите ли, на досуге всякие несчастья стали вспоминаться и как папа ее скончался, и как она замуж за меня вышла...

Богатая жизнь

Читатель предупрежден, что сейчас последуют перечисления, относящиеся к группе "всякие несчастья", но неожиданно включается компонент, обычно квалифицирующийся как счастье. С другой стороны, он по-своему логичен для данной ситуации и данной жены.

Важным условием возникновения комического эффекта при непоследовательной группировке является маскировка непоследовательного компонента под однородность — родовую, видовую, тематическую, логическую и т.д. Рассмотрим следующие примеры:

И вдруг из авто, наклонив головку, вы-

пархивает, вообразите себе, этакая кукол-ка, крайне миловидная, красивенькая дама, такая прелестная, как только может пред-ставить себе праздничная фантазия мужчи-ны. В одной ручке у нее крошечный песик, дрожащий черненький фокстерьер, в другой ручке — кулек с фруктами — ну, там перси-ки, *ананасы* и *груши*.

Голубая книга

Одним словом, это была поэтическая осо-ба, способная целый день нюхать цветки и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там чего-нибудь имеется определенное — фрукты или *ливерная кол-баса*.

Дама с цветами

Отец, Иван Петрович, очень богатый и представительный мужчина, был несколько странный и чудаковатый господин. Слегка народник, но увлекающийся западными идеями, он то громил мужиков, называя их сволочами и человеческими отребьями, то замыкался в своей библиотеке и жадно чи-тал таких авторов, как Жан-Жак Руссо, Воль-тер или *Бодуэн-де-Куртенэ*, восхищаясь их свободомыслием и независимостью взгля-дов.

Люди

В первом примере все компоненты перечисле-ния входят в родовую группу фрукты, одна-

ко "ананасы" оказываются неоднородным членом в смысле размеров и никак не могут поместиться в кульке; во втором случае оба компонента входят в группу "продукты питания", но ливерная колбаса в отличие от фруктов никак не может появиться вдали, в третьем примере все три компонента относятся к группе "французские фамилии", Бодуэн де Куртене, однако, вовсе не французский философ, а русский лингвист, в свое время ставший известным в непрофессиональных кругах тем, что он издал словарь Даля, включив в него все нецензурные слова русского языка, за что его очень критиковали. В этом смысле заключительная фраза предложения "восхищаясь их свободомыслием и независимостью взглядов" приобретает иронический оттенок и придает новую своеобразную логику перечислению.

Комический прием непоследовательной группировки до Зошенко уже встречался в русской литературе в произведениях Гоголя. В основном у Гоголя комический эффект строится на бисоциации формы и нормы, то есть перечисление соответствует действительности, но в родовом отношении один из членов несовместим с другими:

...Доктор этот был видный из себя мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, *свежую, здоровую докторшу*, ел поутру свежие яблоки и держал рот в необыкновенной чистоте...

Нос

Вместо еще одной черты внешности, ожидаемой по логике перечисления, следует упоминание о жене доктора, причем читательское ожидание обманывается лишь в последний момент, так как определения к слову "докторша" никак не настораживают, а наоборот, подготавливают к стандартной фразе: "свежую, здоровую кожу".

...Агафья Федосеевна носила на голове чепец, *три бородавки на носу* и кофейный капот с желтенькими цветочками.

Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем

Бородавки рассматриваются как предмет одежды, который можно носить, то есть снимать и одевать по желанию.

В комнате попались все старые приятели, попадающиеся всякому в небольших деревянных трактирах ... а именно: заиндевший самовар, выскобленные гладко сосновые стены, треугольный шкаф с чайниками и чашками в углу, фарфоровые вызолоченные яички перед образами, висевшие на голубых и красных ленточках, *окотившаяся недавно кошка*, зеркало...

Мертвые души

В этом отрывке, представляющем набор, обычно встречаемых в трактирах вещей, которые можно объединить в группу "предметы мебели

и обихода”, вклинивается, нарушая признаки группы (постоянное, неодушевленное) кошка (живое, случайное), тем более — кошка недавно окотившаяся — признак, идущий уже совершенно вразрез всякой постоянности.

...Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки.

Шинель

Слонимский, квалифицируя этот пример как комический алогизм, считает, что комический эффект возникает здесь при прочтении последней части предложения: ”переменяя только три раза в год подметки”. Он объясняет, что здесь ”депричастное придаточное предложение относится к другому смысловому ряду — как если бы в главном предложении говорилось о том, что Башмачкины редко меняли сапоги”.²

В этом примере действительно происходит подмена смыслового ряда, только не там, где это отмечает Слонимский, а в непоследовательной группе: ”и отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины”, ибо ”шурин”, то есть муж сестры, никак не может быть Башмачкиным и, следовательно, выпадает из группы ”все Баш-

мачкины”, хотя и входит в группу ”родственники”. Здесь по смыслу требовалось бы перечисление родственников по восходящей линии: ”и отец, и дед, и даже прадед”, но редкое слово ”шурин” как бы обманывает сознание, и подмена становится незаметной.

2. Антонимическая подмена

Зощенко образует юморему этого типа, подменяя слово, требуемое по смыслу в контексте, на его антоним, чаще всего образованный от того же корня с отрицанием.

Доперли они до угла бывшей Казначейской улицы. Вдруг стоп. Среди, можно сказать, общего пешеходного тротуара — свинья мотается... И пес ее знает, откуда она забрела. Но факт, что забрела, и явно *нарушает общественный беспорядок*.

*Административный восторг
нарушает общественный беспорядок
вместо
нарушает общественный порядок*

Юморемы этого класса отличаются у Зощенко явной сатирической направленностью. Герой хочет сказать одно, а выражает совершенно противоположное, но это противоположное странным образом соответствует действительному положению вещей.

А жизнь в этом дворце роскошная. Даже

специальная уборщица имеется. Мало ли — убрать чего, или, например, подмести какую-нибудь *нужную* бумажку.

Гибель строителей
нужную бумажку
вместо
ненужную бумажку

А тут начали, конечно, ей разные жильцы советы преподавать.

— Ты, — говорят, — цветки делай на пасхальные дни. Или, говорят, перекинься на *антисанитарный фронт* — полы мой или окошки протирай.

Материнство и младенчество
на антисанитарный фронт
вместо
санитарный фронт

Уборщицы действительно часто подметали "нужные" бумажки, а санитарный фронт в то время по сути дела был антисанитарным.

В следующем примере сатирическая окраска становится еще явственней:

Потому тройка у нас была выделена очень отчаянная. В три месяца *ликвидировала* всю грамотность.

Ошибочка
ликвидировать всю грамотность
вместо
ликвидировать всю неграмотность

”Грамотность”, употребленная вместо ”неграмотность”, наряду с другими отклонениями от речевой нормы дает наглядное представление читателю о невысоком образовательном уровне самих учителей, составляющих ”очень отчаянную” тройку.

Антонимическая подмена может быть и другого рода, построенная на употреблении разнокоренных слов :

— Очень великолепно! Сейчас составим акт и двинем *дело под гору*.

Сторож

дело под гору
вместо
дело в гору

А благодаря этому принципу очень счастливые горизонты открываются в связи с кампанией по *снижению* качества продукции.

кампания по снижению
вместо
кампания по повышению

Сатиризм приведенных примеров очевиден: постоянные комиссии вместо того, чтобы ускорять производство, только мешали ему своей бюрократией, дутые кампании по повышению качества при отсутствии в стране реальной экономической базы для конкуренции только отнимали время у рабочих и, таким образом, действительно оказывались кампаниями по снижению качества.

Как и все юморемы, "антонимическая подмена" может употребляться и в элементарно-комических контекстах для осмеяния потуг героя на ученость, или при передаче им чужой речи, слова которой ему не всегда понятны:

Германская война и разные там окопчики — все это теперь, граждане, на нас сказывается. Все мы через это нездоровые и больные.

У кого нервы расшатаны, у кого брюхо как-нибудь сводит, у кого сердце не так *аритмично* бьется, как это хотелось бы. Все это результаты.

Четыре дня

аритмично

вместо

ритмично

В заключение приведем еще один пример антонимической подмены. В рассказе "Домашнее средство" говорится о том, что пациенты к врачам стали в последнее время предъявлять повышенные требования и даже избивали за плохое лечение. Это, естественно, вызвало нездоровую психологическую реакцию у врачей:

Ясное дело, врачи стали нервничать, стали грустить от своей профессии, стали позабывать разные *нехирургические* инструменты во внутренностях граждан.

Домашнее средство

нехирургические инструменты
вместо
хирургические инструменты

Этот пример интересен тем, что создает дополнительный комический эффект, вытекающий из новой логики предложения: мол, хирургические инструменты можно оставлять во внутренних органах пациентов, а вот нехирургические — нельзя.

3. Переосмысление термина

В рассказах Зощенко нередко содержится насмешка над героем, который, не понимая истинного смысла термина, употребляет его как свободное словосочетание и со своей точки зрения, не лишенной логики, комическим образом его переосмысливает.

Переосмысление это идет как бы по стандартной аналогии типа "собачья конура" — "конура для собаки", "деревянный стол" — "стол из дерева" и т.п. При чтении таких юмором в сознании нормативного читателя происходит бисоциация истинного значения термина с его своеобразной трактовкой героем, что и вызывает комический эффект:

Тут, спасибо, наша уборщица Ньюша *женский вопрос* на рассмотрение вносит:

— Раз, — говорит, — такое международное положение и вообще труба, то, говорит, можно, для примера, уборную не отопли-

вать. Чего там зря поленья перегонять? Не в гостинной!

Режим экономии

”Женский вопрос” понимается как ”вопрос, заданный женщиной”. По отношению к дальнейшему контексту эта же юморема одновременно квалифицируется как ”ложное соотнесение”, ибо здесь ”женский вопрос” уже вне всякой языковой логики и аналогии оказывается вопросом об отоплении уборной, вероятно, по понятиям рассказчика, должествующий волновать женщин как слабый пол в большей степени, чем мужчин.

Герой первых рассказов Зоценко Синебрюхов употребляет термин ”домашнее образование”, ассоциирующийся у нормативного читателя с дворянской практикой приглашения на дом учителей, как образование, полученное дома: ”Образование у мене, прямо скажу, никакое, а домашнее”. Получается, что он хочет сказать, что нигде не учился, а говорит, что у него домашнее (т.е. лучшее) образование.

В следующем примере выражение ”уличное движение”, обычно ассоциируемое с транспортом, мысленно трансформируется рассказчиком как ”движение по улице” и прилагается к пешеходам:

Может, помните — негры к нам приезжали. В прошлом году. Негритянская негрооперетта. ... Очень хвалили нашу культуру и вообще все начинания.

Единственно были недовольны *уличным движением.*

— Прямо, — говорят, — ходить трудно: пихаются и на ноги наступают.

Душевная простота

В другом рассказе термины "недвижимое имущество" и "движимое имущество" понимаются героем соответственно как "имущество, которое не сдвигают с места" и "то, которое часто передвигают":

Я, конечно, человек бедный. Недвижимого имущества у меня нету. А что комод стоит в моей комнатке, то, прямо скажу, не мой это комод, а хозяйский. Кровать тоже хозяйская. А из движимого имущества только у меня есть, что серебряная ложка.

Веселые рассказы

Совершенно по той же логике зощенковский герой переосмысливает термин "твердая валюта" как металлические деньги и в свою очередь по принципу контраста вводит свой термин "мягкая валюта", т.е. бумажные деньги:

Чтой-то мне не нравится, граждане, твердая валюта... Ничего в ней нету хорошего. Одно сплошное беспокойство выходит гражданам. Скажем, — двугривенный. Звенит, слов нету, а положил его в карман — и поминай как звали: небольшая дырочка в кармане, и вывалилась ваша твердая валюта к чертовой бабушке.

А если валюта мягкая, то опять-таки ни-

чего в ней хорошего. Одно сплошное беспокойство выходит гражданам. Ну, бумажка и бумажка, а присел за стол, сыграл в "очко" — и нету вашей бумажки.

Твердая валюта

В некоторых случаях комическое переосмысление термина имеет своим источником своеобразное, не лишенное лингвистической логики, новое толкование составляющих этот термин единиц; так, в следующем примере "бессодержательная жизнь" связывается по контексту с выражением "без содержания" в смысле денежной поддержки (по аналогии с выражениями "взять на содержание", "быть на содержании", "содержанка" и т.п.):

Иногда она пыталась делать сцены, наговаривая кучу всевозможных неприятностей Ивану Ивановичу и возмущаясь тем, что он вывез ее из-за границы на такую *бессодержательную жизнь*, но Иван Иванович, чувствуя и зная свою вину, отмалчивался.

Люди

Подобным же образом в следующем отрывке читатель неожиданно обнаруживает, что герой повествования, по-видимому, комически связывает происхождение слова "подноготная" то ли со словосочетанием "под ногами", то ли со словом "нагота". В рассказе говорится о том, как генерал Танана с первого взгляда влюбился в наезд-

ницу-циркачку мадмуазель Зизиль, увидев ее во всем блеске на арене:

— Имею, — говорит, — честь отрекомендоваться, — военный генерал Петр Петрович Танана. Давеча сидел в первом ряду кресел и видел всю *подноготную*. Я, военный генерал, восхищен и очарован. Ваша любовь, мои деньги — не желаете ли проехаться на Кавказ?

Веселая жизнь

В одном из рассказов врач, "специалист по внутренним и детским болезням", употребляет слово "нестоящий" о пациенте в смысле неплатежеспособный, не приносящий прибыли:

А сидит раз этот врач в своем кабинете и думает свои грустные мысли.

"Пациент-то, — думает, — нынче *нестоящий* пошел. То есть каждый норовит по страхкарточке даром лечиться. И нет того, чтобы к частному врачу зайти. Прямо хоть закрывай лавочку".

Святочная история

4. Подмена по ассоциативной смежности

При подмене по ассоциативной смежности слово одного семантического поля замещается словом другого семантического поля, однако ассоциативно близкого, смежного с ним.

Ну, осмотрел он /врач/ живот. Пощупал чего следует, и говорит:

... — Маленько объелся мужик через меру...
А мужик загрустил.

Эх, — думает, — так его за ногу! Какие дамские *рецепты* ставит.

Медик

рецепты
вместо
диагнозы

И какие-то разные барышни и кавалеры по комнате суетятся, приборы ставят и *пробки открывают*.

Свадьба

пробки
вместо
бутылки

А дело, я говорю, к вечеру. Не то чтобы темно, но темновато. Вообще сумерки. И огня еще не дают. *Провода экономят*.

Приятная встреча

провода
вместо
электричество

Эй черти! *Пожар горит!* Выезжайте.

Пожар

пожар горит!
вместо
дом горит!

Юморема этого типа используется в текстах Зоценко в основном для выражения элементарно-комического. Чаще всего такая подмена наряду с другими отклонениями приводится для характеристики ненормативной речи зоценковского героя. В том же качестве подобная структура встречается у Лескова:

Эти часы неверно стрелку показывают...
Полунощники

стрелку
вместо
цифру

5. Комическое обобщение

Суть этого приема состоит в представлении единичного, однажды случившегося или даже гипотетического факта, как типичного, закономерного, происходящего регулярно. Например, в рассказе "Гости" хозяйка квартиры во время вечеринки обнаруживает пропажу электрической лампочки в туалете. Не принимая это происшествие за единичное или необычное, она реагирует на него следующим образом:

— Это, — говорит, — ну, чистое безобразие! Кто-то сейчас выкрутил в уборной электрическую лампочку в двадцать пять свечей. Это, — говорит, — *прямо гостей в уборные нельзя допускать.*

Гости

В другом примере из рассказа "Административный восторг" обобщению подвергается еще более редкое происшествие — появление свиньи на улице города:

А главное — товарищ Дрожкин вспльщивый был. Он сразу вскипел.

— Это, — кричит, — чья свинья? Будьте любезны ее ликвидировать.

Прохожие, известно, растерялись. Молчат.

Начальник говорит:

— Это что ж делается среди бела дня! *Свиньи прохожих затирают. Шагу не дают шагнуть.*

Административный восторг

А вот еще более редкий случай — в одном из рассказов говорится о том, как в электричке зевнула дама, а военный, сидевший напротив, сунул ей палец в рот. Рассердившись, дама укусила военного за палец.

Военный говорит:

— Я, — говорит, — ну, просто пошутил. Если бы, говорит, я вам язык оторвал или что другое, тогда кусайте меня, а так, говорит, я не согласен. Я, говорит, военнослужащий и не могу дозволить пассажирам отгрызать свои пальцы.

Веселенькая история

Комизм юморемы "обобщение" может усили-

ваться дополнительными комическими факторами или коррелирующими юморемами другого типа. В данном случае таким фактором является ненужное упоминание мужчиной того, что он военнослужащий. То есть по логике вещей получается, что не военнослужащим (штатским) пальцы отгрызать можно. Другим дополнительным комическим фактором является употребление выражения "я не согласен" в данном контексте. Выражение это предполагает или наличие некоего договора между двумя сторонами, или существование определенного повторяющегося явления (действия, процедуры, правила, порядка вещей), который не по душе говорящему. Ни то, ни другое в данном случае не уместно.

Иногда такое усиление может входить и в непосредственный контекст юморемы, как в следующем случае, когда врач, делая обобщение, намекает на то, что он знаменитый:

Является этакий долговязый медик с высшим образованием. Фамилия Воробейчик. Беспартийный.

Ну, осмотрел он живот. Пощупал, чего следует, и говорит:

— Ерунда, — говорит, — зря, говорит, знаменитых врачей понапрасну беспокоите.

Медик

Обобщение — весьма характерное явление разговорной речи, закрепленное в разных стандартных синтаксических структурах, некоторые из них использованы и у Зощенко:

Приходим домой, а хозяйка топора не дает.

— Я, отвечает, — пятьдесят лет на свете живу. Глаз, говорит, у меня наметанный, и человека я враз вижу. Этот пришедший человек, хотя и симпатичная у него личность, настолько скромно и неинтересно одет, что обязательно топор свистнет. Я, говорит, вдова на социальном обеспечении, и не могу *разбрасываться топорами налево и направо.*

Случай

Одна из таких стандартных структур использована и в последнем нашем примере обобщения из одного из самых известных рассказов Зоценко — "Баня":

Хорошо. Надеваю эти штаны, иду за пальто. Пальто не выдают — номерок требуют. А номерок на ноге забытый. Раздеваться надо. Снял штаны, ищу номерок — нету номерка. Веревка тут, на ноге, а бумажки нет. Смылась бумажка.

Подаю банщику веревку — не хочет.

— По веревке, — говорит, — не выдаю. *Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревки — польт не напасешься.*

Баня

Здесь факт гипотетический и маловероятный (намеренное предъявление веревки вместо номерка) представляется как закономерная и зара-

нее продуманная уловка по получению чужих "польт", которой с успехом могут воспользоваться другие.

6. Малапропическая подмена

Данный прием заключается в подмене требуемого по смыслу слова другим словом, близким первому по звучанию, но ничего общего не имеющим с ним по значению. В контексте такое слово нормативным читателем воспринимается как курьезная ошибка. Термин "малапропизм" — слово не к месту, от французского *mal a propos*, ведет свое происхождение от имени героини комедии "Соперники" Шеридана миссис Малапроп, которая в силу своей малограмотности часто употребляет одно слово вместо другого. У Зощенко прием малапропической подмены — один из способов создания комического бисоциативного эффекта.

...А тут, братцы мои, помирает моя баба. Сегодня она, скажем, свалилась, а завтра ей хуже. Мечется и *брендит*, и с печки падает.

Жених

брендит

вместо

бредит

Отвезши мою помершую бабушку в крематорий и попросив заведывающего в ударном порядке сжечь ее *остатки*, я являюсь на другой день за результатом.

Через сто лет

остатки
вместо
останки

А очень мы любили эту пушечку и всегда ставили ее в свой окоп. ...Германии она очень досаждала. В польский костел она *была по кумполу*, потому был там германский наблюдатель.

Виктория Казимировна
по кумполу
вместо
по куполу

Конечно, население довольно слабо изучило метрическую систему. Население еще путается. Колеблется — что к чему.

Некоторые полуинтеллигенты не могут еще враз сообразить, сколько для примеру, *километр* весит.

Спасибо
километр
вместо
килограмм

Малапропизм в последнем примере использован Зоценко иронически для того, чтобы показать, что рассказчик, критикующий других за невежество, невежествен сам.

Приведем для сравнения пример малопропической подмены у Гоголя:

Говорит, что ему нужно, чтобы невеста была в теле, а *поджаристых* совсем не любит.

Женитьба

поджаристый

вместо

поджарый

7. Гротескное преувеличение

Гротескное преувеличение — это такое преувеличение, которое выходит за пределы всякой мыслимой правдоподобности, т.е. раздуто до полного абсурда. Юморема этого типа довольно часто встречается у Гоголя, который использует ее для выражения элементарно-комического:

...Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить; другой имеет *рот величиною в арку главного штаба*, но, увы! должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!

Невский проспект

...У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то *в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением*.

Повесть о том, как поссорился...

В отличие от Гоголя гротескное преувеличение у Зощенко всегда остро сатирично. Высмеиваются не отдельные люди или ситуации, а типичные проблемы и трудности жизни, с которыми часто сталкиваются его современники.

Вот показательное рассуждение героя рассказа "Гости" по поводу того, что кража стала теперь таким обычным явлением, что даже собственным гостям и то нельзя полностью доверять, так как гости нет-нет да и прихватят что-либо из хозяйского добра:

Еду-то, конечно, пушай берут. Но зачем же еду в салфетки заворачивать? Это прямо лишнее. За этим не поведишь, так гости могут в две вечеринки *все имущество вместе с кроватями и буфетами вывезти*. Вон какие гости пошли!

Гости

В следующем примере намекается на трудности покупки простой вещи и на порочную практику продажи в магазинах ради успешной торговли товаров с нагрузкой:

У нас в коммунальной квартире в передней колпак разбился. На электрической лампочке.

...Вчера я пошел покупать. А знаете, как нынче покупать? Горе!

Зашел в один магазин — нету колпаков.

Зашел в другой — есть колпаки, но уличные. *Со столбами*.

Колпак

Одной из постоянных тем зощенковских рассказов является тема дефицита жилплощади. Гротескное преувеличение во многих из них является действенным методом представить в комической форме несоответствие между элементарными потребностями людей в жилье и реальными возможностями удовлетворить их:

Можно меня поздравить. Нашел квартиру. Одна комната и кухня. С небольшим ремонтом.

Ремонтик совершенно ерундовый — потолок слегка побелить, а то балки оттуда виднеются, и *известка вместе с верхними жильцами на башку сыпется.*

Непредвиденное обстоятельство

Заметим, что в этом отрывке юмора "гротескное преувеличение" сочетается с юмором "отрицание утверждения" — ерундовый ремонтник в действительности оказывается совсем не ерундовым.

В рассказе "Сколько человеку нужно" гротескное преувеличение используется для комического заострения мысли о том, что бесплатные транспортные услуги при катастрофической нехватке транспорта не только не облегчат жизнь советского человека, но, наоборот, еще больше обострят уже существующие трудности:

Конечно, плата, она как-то ограничивает человека в его фантазиях. Она борется с излишествами, с проявлением разных тем-

ных сторон характеров. Она, в этом смысле, имеет свои светлые стороны. Она лакирует жизнь.

Вот если подумать, что с завтрашнего дня трамвай будет бесплатный, то нет сомнения, что для многих граждан просто закроется доступ к этому дешевому передвижению. Конечно, оно и сейчас, мягко говоря, не так уж симпатично ехать в трамвае, а тогда и подавно будет немыслимо. Тут не только, я извиняюсь, на подножках, тут *на электрической дуге будут ехать*.

Голубая книга

8. Комическая парафраза

Парафраза — частный случай загадки. Вместо простого слова или понятия автор предлагает читателю описательную конструкцию, намекающую на это слово. Комическая парафраза в отличие, скажем, от поэтической никогда не представляет для читателя трудности по ее разгадыванию, ибо метафоричность ее хоть и неожиданна, но вполне прозрачна.

И вот я уже стал дремать, как вдруг меня начали кусать клопы. Нет, два-три клопа меня бы не испугали, но тут, как говорится, был громадный военный отряд, действующий совместно с *прыгающей кавалерией*.

Спи скорей

Парафраза "прыгающая кавалерия" подменяет здесь простое слово "блохи".

— Как это, право, нехорошо у вас получилось. Вы бы вместо того, чтобы рвать *печатный орган*, взяли бы и заявили в редакцию — дескать вот какой на вас поклеп.

Людоед

печатный орган

вместо

газета

Комическая парафраза иногда может быть не авторской, а языковой, взятой писателем из современного ему просторечия или молодежного жаргона:

Впоследствии обнаружилось, что ему надупо *фотографическую карточку*, и три недели он ходил с флюсом.

Гости

фотографическая карточка

вместо

морда

Наконец, писатель может употребить и книжную парафразу с сатирической или иронической целью, как, например, выражение "инженеры человеческих душ", изобретение которого приписывается Сталину:

Но, между нами говоря, этот инженер человеческих душ, как нарочно, оказался на редкость несостоятельным и ограничен-

ным субъектом. И вдобавок он был любитель алкоголя.

Бедная Лиза

Здесь иронический эффект еще более усиливается из-за того, что фраза, обычно применяемая к группе, использована по отношению к одному лицу, то есть употреблена в несвойственном ей единственном числе.

Примеры комической парфразы можно встретить у Гоголя:

Наконец осторожно стал он щекотать бритвой у него под бороною; и хотя ему было совсем несподручно и трудно брить без придержки за *нюхательную часть тела*... наконец одолел все препятствия и выбрил.

Нос

9. Макароническая речь

Под макаронической речью понимается речь с вкраплениями из иностранных языков или искажениями единиц родной речи на иностранный лад, вообще всякая игра с лексикой и грамматикой двух и более языков. Особенное распространение макароническая речь получила в шуточной и сатирической средневековой поэзии Европы. Вот, например, отрывок из сборника "Carmina Burana", где в оригинале немецкие строчки чередуются с латинскими:

Я скромной девушкой была

вирго дум флоретам,
Нежна, приветлива, мила,
омнибус плацебам.

Пошла я как-то на лужок
флорет адунаре,
да захотел меня дружок
иби дефлораре.³

В русской литературе прием этот использовался довольно часто для сатирического осмеяния франкоманов и англоманов, а также невежд, претендующих на куртуазность.

У Зоценко макароническая речь встречается для передачи попыток его героя объясниться с иностранцами. Находясь в командировке в Германии, герой зашел в общественный туалет. Но дверь туалета устроена так, что она открывается только при условии, если посетитель спустил воду. Не зная этой тонкости, герой оказывается в трудном положении и сквозь закрытую дверь призывает местных жителей на помощь:

— Геноссе, геноссе, дер тюр, сволочь, никак не открывается. Компренешен? Будьте любезны, отпустите на волю. Два часа сижу.

Западня

В других случаях Зоценко употребляет какое-нибудь слово, иногда даже и не иностранное, а пародийное, для того чтобы показать, что языковая коммуникация происходила с иностранцем. В рассказе "Качество продукции" немец, снимав-

ший квартиру у хозяйки, уезжая, оставляет в углу кучу старого барахла:

Хозяйка, мадам Гусева, дама честная, ничего про нее такого не скажешь, наемкнула немчику перед самым отъездом, — дескать, битте-дритте, не впопыхах ли изволили заграничную продукцию оставить.

Немчик головой лягнул, дескать, битте-дритте, пожалуйста, заберите, об чем разговор, жалко, что ли.

Качество продукции

В рассказе "Жертва революции" выражение "комси-комса" при передаче бывшим слугой речи графа и графини, вероятно, используется им для отображения их манеры переходить с одного языка на другой:

— Ах, — говорит, — Ефим, *комси-комса*, не вы ли *сперли* мои дамские часики, девяносто шестой пробы, обсыпанные брильянтами?

Жертва революции

Во многих случаях комизм усиливается столкновением иностранной или псевдоиностранной лексики с русскими вульгаризмами, типа "сволочь", "сперли" и т.п.

Прием макаронической речи использован и в рассказе "С луны свалился". Зная, как трудно попасть в гостиницу советскому человеку, герой Зоценко пытается обмануть портье, выдавая себя за иностранца:

Я говорю ломаным *испанским* языком:

— Яволь, — говорю, — *битте-цирбитте*. Несите, — говорю, — поскорей чемодан в мою *номерулю*. А после, — говорю, — мы поговорим, разберемся, что к чему.

— *Яволь, яволь*, — отвечает портъе, — не беспокойтесь.

А у самого, видать, коммерческая линия перевешивает.

— Платить-то как, — говорит, — будете? *Ин валют одер* все-таки неужели нашими?

И сам делает из своих пальцев знаки, понятные приезжим иностранцам, — нолики и единицы.

Я говорю:

— Это я как раз не понимает. Неси, — говорю, — *холера*, чемодан поскорей.

С луны свалился

Иногда иностранное слово комически вставлено в чисто русскую синтаксическую структуру:

— Ах, пардон, пардон. Извиняюсь. Сейчас ваша тара крепкая, но она была слабая. Мне это завсегда в глаза бросается. *Что пардон, то пардон.*

Слабая тара

Сравните у Теффи: "Ке фер-то, фер-то ке?" У Лескова имеется и более сложный пример макаронического синтаксиса в "Полунощниках", где герой, не желая платить за съеденное, показывает буфетчику-немцу кукиш и спрашивает: "Это хабензи гевидел?"

10. Ложное соотнесение

Прием "ложное соотнесение" заключается в комическом несоответствии утверждаемого в одной фразе с материалом непосредственно следующего за ним контекста, неожиданная логика которого суживает или начисто опровергает первоначальное суждение:

Слегка развеселившаяся старушка утешала его чем могла, говоря, что вид вполне еще бодрый и свежий, а что отсутствие зуба вовсе даже и *совершенно незаметно, если не открывать рта.*

Мудрость

Технику эту не следует путать с тем, что в работе Слонимского квалифицируется как "комизм абсурдных умозаключений" или шире "комический алогизм". Действительно, у Гоголя начисто порваны всякие логические связи между фразой и последующим контекстом, как, например, в реакции почтмейстера на объявление горючего о приезде ревизора: "А что думаю? Война с турками будет". У Зоценко, напротив, логические связи не порваны, лишь одна логика подменяется другой; ведь, действительно, если не раскрывать рта, то отсутствие зуба совсем незаметно. Ясна и природа ложного соотнесения в следующем примере:

Да вот недалеко ходить, в наше время наш знакомый поэт Митя Цензор, Дмитрий Ми-

хайлович. Да он за последний год не менее семи комнат сменил. Все знаете, никак *не может ужиться. За неплатеж.*

Пушкин

Фраза "не может ужиться" комически переосмысливается рассказчиком как "не может постоянно жить на одном месте". Обычная логика подменяется необычной. Аналогичным было бы, к примеру, такое сочетание: "Не может ужиться. Любит апельсины". Другими словами, зощенковский читатель всегда постигает истинную причину действия или явления, как, например, в следующем отрывке:

Вечером произошел в доме взрыв... Жертва была одна. Серегин жилец — инвалид Гусев — *помер с испугу. Его кирпичом по балде звездануло.*

Дрова

11. Отрицание утверждения

Юморема "отрицание утверждения" строится по следующей схеме: в первом предложении высказывается какое-либо суждение, которое отрицается последующим контекстом:

Один ленинградский инженер *очень любил* свою жену. То есть, вообще говоря, он *относился к ней довольно равнодушно.*

Сердца трех

В наиболее лаконичной форме эта юморема

встречается в "Великосветской истории" синебрюховского цикла: "Подпоручик ничего себе, но сволочь".

Последующий контекст может сразу следовать за утверждением или отстоять от него на некотором расстоянии. Как правило, истинное положение вещей констатируется именно в последующем контексте. Комический эффект, происходящий за счет квалификации одной и той же реальности двояким образом, может быть элементарно-комическим или сатирическим, если то, о чем говорит герой, читатель воспринимает как типическое явление окружающей жизни:

А между тем, прожила она с Иван Савичем почти что пятнадцать лет *душа в душу*. Правда, дрались, слов нет. *До крови иной раз билась*, но так, чтобы слишком крупных ссор, или убийства не было.

Матреница

Прием "отрицание утверждения" позволяет Зощенко сразу достичь нескольких комических эффектов — охарактеризовать рассказчика как человека недалекого, плохо владеющего логикой, заставить его обнаружить перед читателем какую-либо слабость или порок, который он пытается скрыть (саморазоблачение) и под маской неквалифицированного рассказчика (мол, что с него взять!) представить ироническое или сатирическое изображение действительности:

Я, конечно, человек *непьющий*. Ежели дру-

гой раз и выпью, то мало — так приличия ради или славную компанию поддержать.

Больше как две бутылки мне враз ничем не употребить. Здоровье не позволяет. Один раз, помню, в день своего бывшего ангела я четверть выкушал.

Лимонад

В последнем примере последовательность отрицания несколько иная, чем в предыдущих, построенная не на жестком введении противоположного суждения, а с помощью постепенной градации, сводящей на нет первоначальное утверждение: *непьющий — мало, две бутылки, четверть.* (Напомним, что последняя мера — четверть, т.е. четверть ведра, равна трем литрам.) Отрицание, выраженное градацией, как правило, усиливает как комизм суждения, так и сатирическую направленность юморемы:

Кстати о Ростове. Симпатичный город. Я там был этой осенью. Проездом.

Славный, спокойный город. И климат довольно мягкий. Кроме того, — полное отсутствие хулиганства. Даже немного удивительно, с чего бы это.

Молоденькая девица *одна* может свободно пройти ночью по улицам. Никто ее не затронет.

Ну, как — *одна*, я, конечно, не знаю. Не ручаюсь. Но *вдвоем или небольшой группой*. — Очень свободно может идти.

Ростов

Иногда юморема этого типа может иметь обратное построение, то есть градация направлена не от меньшего к большему, как в предыдущих примерах, а от большего к меньшему:

— И много их, баб-то сознательных?

— *Да хватает*, — сказал Егорка. — Хотя ежели начисто говорить, то *не горазд много. Глаза не разбегаются. Маловато вообще. Одна* вот тут была в уезде... Да и та неизвестно как... может, кончится.

Точка зрения

Большая или меньшая сатирическая направленность юморемы зависит не от ее формального построения, а от ее конкретного тематического наполнения и от осознания читателем типичности или нетипичности приведенного факта. Например, следующий отрезок текста, содержащий отрицание утверждения "в ушах звенит от тишины — в ушах звенит от криков", построенное по принципу нарастающей градации, может восприниматься и как типичный, отражающий реальную атмосферу "дачных местечек" и как отдельный, свойственный только "нашему" дачному месту. Здесь уже все зависит от знания читателем описываемой действительности:

А надо сказать, наше дачное местечко *ужасно какое тихое. Прямо, все дни — ни пьянства, ни особого грохота, ни скандала. То есть, ничего такого похожего. Ну, прямо, тишина. В другой раз в ушах звенит от полной тишины...*

Конечно, эта тишина стоит не полный месяц. Некоторые дни недели само собой исключаются. Ну, скажем, исключаются, ясное дело — *суббота, воскресенье, ну, понедельник. Ну, вторник еще. Ну, конечно, праздники. Опять же, дни получек.* В эти дни, действительно, скажем, нехорошо выйти на улицу. *В ушах звенит от криков и разных возможностей.*

Драка

И для Зоценко и для его читателя не возникает, однако, сомнения в сатиричности приведенной юморемы и тем не менее невозможно его упрекнуть в "очернении действительности", так как формально он говорит о единичном факте. Такой тип описания, весьма характерный для Зоценко, был его хитрым маневром, ловким способом заранее нейтрализовать возможные упреки пристрастной критики в клевете на советский образ жизни.

12. Комическая модернизация

Зоценковский герой-рассказчик часто обнаруживает свой узкий кругозор, рассуждая о жизни и событиях, отдаленных от его собственного бытия во времени или пространстве. Повествуя о чужой жизни, он рассматривает ее в контексте своего собственного быта, как если бы все события происходили не где-то и когда-то, а сейчас, в его государстве, в современной ему дейст-

вительности. Прием комической модернизации, который используется для создания комического эффекта, состоит в наложении матрицы современной мещанской ментальности на действительные или мнимые исторические события. Например, о жизни царя герой рассуждает так, как будто речь идет о жилье коммунальной квартиры:

В этом году в Зимнем дворце разное царское барахлишко продавалось. Музейный фонд, что ли, этим торговал. Я не знаю, кто.

Я с Катериной Федоровной Коленкоровой ходил туда. Ей самовар нужен был на десять персон.

Самовара, между прочим, там не оказалось. *Или царь пил из чайника, или ему носили из кухни в каком-нибудь граненом стакане*, я не знаю, — только самовары в продажу не поступили.

Царские сапоги

В другом примере герой рассуждает о жизни Пушкина в следующей форме:

— Голубчик, — говорит, — прямо, — говорит, — некрасиво, с вашей стороны лошадей в Пушкинский сад выпускать. Пушкин, — говорит, — из этих окон, может быть, в свое время любовался и *окурки бросал*, и вдруг тут же лошадь кусты жрет.

Поэт и лошадь

Аналогичная техника используется и в тех слу-

чаях, когда герой излагает свое представление о жизни в зарубежных странах:

Говорят, граждане, в Америке бани отличные.

Туда, например, гражданин приедет, скинет белье в особый ящик и пойдет себе мыться. Беспокоиться даже не будет — мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмет.

Ну, может, иной беспокойный американец и скажет банщику:

— Гут бай, дескать, присмотри.

Только и всего.

Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают — стиранное и глаженное. *Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны.*

Житьишко!

Баня

Зачастую Зоценко ради иронии сам надевает маску своего рассказчика и уже от автора модернизирует действительность. При этом природа комического эффекта остается той же. Вот, например, как описываются приготовления к свадьбе немецкого герцога с русской княжной:

А приехал в то время в Россию немецкий герцог, некто Голштинский...

Он прибыл в Россию с тем, чтобы жениться по политическим соображениям на дочери двоюродного брата Ивана 1У....

Вот он приехал в Россию, и, поскольку все уже было письменно оговорено, сразу же назначили свадьбу.

Ну, суетня, наверное, мотня. Мамочка бегаёт. Курей режут. Невесту в баню вёдут. Жених с папой сидит. Водку хлещет. Врет, наверно, с три короба. Дескать, у нас, в Германии... Дескать, мы, герцоги, и все такое.

Голубая книга

Историческое событие в этом отрывке представлено в чуждом ему ассоциативном контексте русской деревенской жизни.

Комическая бисоциация очень часто строится писателем на фактах и событиях чужой жизни, которые сами по себе ни в коей мере не содержат комизма, а зачастую, наоборот, являются весьма трагичными. В таких случаях комично не событие как таковое, а ассоциация его с каким-либо другим, хорошо знакомым нам современным видом деятельности или практики. Например, о трагическом событии — расправе римского диктатора Суллы со своими политическими врагами — повествуется в ключе бюрократической деятельности советского начальника, к примеру, директора магазина. Отрубленные головы уподобляются товару, скажем, капустным кочанам, которые можно сортировать по качеству. У диктатора есть списки типа накладных, в которых он ставит галочки. Пришедший к нему убийца представлен нерадивым работником-головотя-

пом, без должного внимания относящимся к порученному делу:

— Сюда, что ли?.. С головой-то... — говорил убийца, робко стуча в дверь.

Господин Сулла, сидя в кресле в легкой своей тунике и в сандалиях на босу ногу, напевая легкомысленные арийки, просматривал списки осужденных, делая там отметки и птички на полях.

Раб почтительно докладывал:

— Там опять явились... с головой... Принимать, что ли?

— Зови.

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу.

— Позволь! — говорит Сулла. — Ты чего принес? Это что?

— Обыкновенная-с голова... Как велели приказать...

— Велели... Да этой головы у меня и в списках-то нет. Это чья голова? Господин секретарь, будьте любезны посмотреть, что это за голова.

— Какая-то, видать, посторонняя голова, — говорит секретарь, — не могу знать... Голова неизвестного происхождения, видать отрезанная у какого-нибудь мужчины.

Убийца робко извинялся:

— Извиняюсь... Не на того, наверно, напоролся. Бывают, конечно, ошибки, ежели спешка. Возьмите тогда вот эту головку.

Вот эта головка, без сомнения, правильная. Она у меня взята у одного сенатора.

— Ну, вот это другое дело, — говорит Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора. — Дайте ему там двенадцать тысяч... Клади сюда голову. А эту забирай к черту. Ишь, зря отрезал у кого-то...

— Извиняюсь... подвернулся.

— Подвернулся... Это каждый настрижет у прохожих голов, — денег не напасешься.

Голубая книга

Как и любая юморема, комическая модернизация может быть воплощением как сатирического, так и элементарного комизма, как в нашем последнем примере, заканчивающем данный раздел. Здесь современные герои-любовники сравниваются с литературными следующим образом:

Но поскольку им, собственно, негде было встречаться, то они, буквально как Ромео и Джульетта, стали встречаться *на улице или в кино или забегали в кафе*, чтобы перекинуться нежными словами.

Забавное приключение

13. Комический окказионализм

Окказионализмом является слово, существующее в языке, но употребленное в каком-либо контексте, где оно заменяет другое, нужное по смыслу слово. Экспрессивная функция окказио-

нализма близка малапропизму, однако в отличие от последнего окказионализм фонетически не имеет ничего общего с заменяемым словом. Еще более близок окказионализм к сленгизму, однако последний является хоть и редкой для литературы единицей, но общепонятной и распространенной, в то время как окказионализм — явление случайное (отсюда латинский корень термина — "occasio"), характерное только лишь для данного текста и в большинстве случаев имеющее конкретное автора.

У Зоценко в качестве окказионализма чаще всего выступает какое-нибудь пышное иностранное слово, действительный смысл которого говорящему не всегда ясен. В одном из рассказов, поссорившись из-за девушки, один герой кричит другому:

— А ну выходи на *серенаду*! Сейчас я тебе, паразит, башку отвинчу.

Серенада

Слово "серенада" здесь, видимо, следует понимать как "драка" или "поединок".

Иногда расшифровка значения окказионализма может приводиться автором в последующем контексте:

Гаврилыч говорит:

— Пуцай, говорит, нога пропадает! А только, говорит, не могу я тепереча уйти. Мне, говорит, сейчас всю *амбицию* в кровь разбили.

А ему, действительно, в эту минуту кто-то по морде съездил. Ну, и не уходит, накидывается.

Нервные люди

В иных случаях контекстуальное значение окказионализма оказывается чем-то сродни словарному. Например, слово "карамболь" означает положение в бильярде, при котором возможно послать дальний шар в лузу, ударив своим шаром промежуточный шар — другими словами, возможность взаимодействия трех шаров. У Зощенко это слово употреблено в значении "любовный треугольник" в рассказе о том, как сосед-рабочий соблазнил жену попа:

И точно: вышел у попа с дорожным техником *карамболь*.

Рыбья самка

То же характерно и для слова "метаморфоза", означающего в тексте "симуляцию":

Дай, думает, я им устрою *метаморфозу*. И с этими словами он является на перевыборы вроде как больной. Он охает, кашляет и ходит сторбившись.

Голубая книга

В качестве окказионализмов последнего типа Зощенко использует и слова, которые в силу тех или иных причин (политических, экономических, культурных) вдруг становились злободневными и входили в широкий обиход:

Знакомый ветеринарный фельдшер, товарищ Птицын, давеча осматривал меня и даже, знаете, испугался. Задрожал.

— У вас, — говорит, — полная *девальвация*. Где, говорит, печень, где мочевой пузырь, распознать, говорит, нет никакой возможности. Очень, говорит, вы сносились.

Лимонад

Окказионализмы последнего типа сродни окказионализмам, встречающимся у Гоголя и Лескова, где "дантист" означает специалиста по выбиванию зубов, а "увертюра" понимается как начало пьяного кутежа:

А фельдъегерь уж там, понимаете, и стоит: трехаршинный мужичина какой-нибудь, ручища у него, можете вообразить, самой натурой устроена для ямщиков, — словом, *дантист* эдакой...

Мертвые души

И сейчас и нечнет свою первую обыкновенную *увертюру*: всю скатерть с приборами на пол, а платить — "убирайся к черту".

Полунощники

14. Контаминация устойчивых сочетаний

Одним из отклонений от нормы языка на идиоматическом уровне является контаминация — смешение двух или более выражений, выступаю-

щих в языке в качестве устойчивых словосочетаний. У Зошенко контаминация идиом является одной из черт ненормативной речи его героя. Чаще всего контаминируются весьма близкие по смыслу сочетания:

Догоняю я Егорку на улице, беру его под леза за руку и отвечаю:

— Так, говорю, любезный. Вот, говорю, какие вы *паутины строите*.

Паутина

В данном примере смешиваются два выражения: "строить козни" и "плести паутину".

В рассказе "Личная жизнь" находим пример контаминации выражений "бросать взгляды" и "посылать воздушные поцелуи":

Иду я раз однажды по улице и вдруг замечаю, что на меня женщины не смотрят.

Бывало, раньше выйдешь на улицу таким, как говорится, кандебобером, а на тебя смотрят, *посылают воздушные взгляды*, сочувственные улыбки, смешки и ужимки.

А тут вдруг вижу — ничего подобного!

Вот это, думаю, жалко! Все-таки, думаю, женщина играет некоторую роль в личной жизни.

Личная жизнь

Тройная контаминация использована в рассказе "Веселое приключение". Здесь смешиваются три выражения: "лежать прикованным к постели" "спать без задних ног" и "быть на краю могилы":

...вот уже вторая неделя, как его тетка, Наталия Ивановна Тупицына, *лежит без задних ног на краю могилы.*

Веселое приключение

Из предыдущего контекста читатель узнает, что тетку разбил паралич — у нее отнялись ноги.

О поэте, который совершенно поистратился, но не хотел ударить в грязь лицом перед своей невестой, говорится:

Он пытался взять себя в руки. И в день ее рождения попробовал было *оседлать свою поэтическую музу*, чтобы настроичить хотя бы несколько мелких стихотворений на предмет, так сказать, продажи в какой-нибудь журнал.

Романтическая история

Здесь контаминации подвергаются выражения "призвать музу" и "оседлать Пегаса".

У Гоголя в "Ревизоре" находим следующий пример контаминации. Хлестаков говорит Марье Антоновне, дочке городничего: "Как бы я был счастлив, сударыня, если бы мог *прижать вас в свои объятия*". Здесь контаминируются два выражения: "Прижать к своей груди" и "заключить в свои объятия". Употребление Хлестаковым "прижать" в данном контексте приобретает к тому же значение фрейдовской сексуальной оговорки.

15. Сдвиг в логике

Логический сдвиг, то есть неожиданный переход одного логического потока мысли в другой, — один из самых действенных и частотных приемов создания комического эффекта в юмористической литературе вообще и у Зощенко в частности.

Читательское восприятие обычно подготовлено логикой предшествующего контекста к естественному продолжению рассказа в рамках той же логики. Однако внезапно происходит обман читательского ожидания и последующий контекст строится по какой-то иной логике, непредусмотренной читателем.

В рассказе "Папаша" молодого человека вызывают в суд, так как он является фактическим отцом трехмесячного ребенка и обязан платить алименты. На суде, однако, в официальном порядке должен быть установлен факт отцовства. Читательское ожидание предполагает следующее логическое развитие сюжета: судья будет доказывать факт отцовства молодого человека, а последний будет все опровергать. На деле же происходит нечто неожиданное. На замечание судьи о том, что малютка похож на отца, и даже носик у него такой же формы, уклоняющийся от алиментов молодой человек, пытаясь логически обосновать свою непричастность к ребенку, на деле комическим образом подтверждает свое отцовство:

— Я говорю, извиняюсь, от носика не отказываюсь. Носик действительно на меня похож. За носик, говорю, я всегда способен три рубля или три с полтиной вносить. А зато, говорю, остатний организм весь не мой. Я, говорю, жгучий брюнет, а тут, говорю, извиняюсь, как дверь белое.

Папаша

Здесь логика деторождения как бы подменяется логикой производства какой-либо машины, где одна деталь может быть сделана одним человеком, за которую он и отвечает, а другая — другим, за которую первый уже не несет ответственности.

Другой пример логического сдвига. В рассказе "Баня" посетителю не выдают пальто, потому что он потерял номерок. Ему предлагают подождать, пока все клиенты не разберут свои "польта", тогда то, которое останется, и будет его. Посетитель не соглашается — ведь кто-нибудь может позариться на его пальто — и предлагает банщику выдать ему пальто по приметам. Читатель понимает испуг посетителя: по-видимому, у него новая, дорогая вещь, но перечисляемые приметы идут вразрез с таким пониманием:

Я говорю: — Братишечка, а вдруг да дрянь останется? Не в театре же — говорю. — Выдай, говорю, по приметам. Один — говорю, — карман рваный, другого нету. Что касае-

мо пуговиц, то, — говорю, — верхняя есть, нижних же не предвидится.

Баня

Комический сдвиг в логике присутствует и в рассказе "Любовь". Молодой человек провожает девушку с вечеринки домой. По дороге к ним подходит грабитель и приказывает молодому человеку снять шубу и сапоги. Девушку, однако, он не трогает. Это-то и обижает молодого человека:

— Даму не трогаете, а меня — сапоги снимай, — проговорил Вася обиженным тоном, — у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай.

Любовь

На ситуацию ограбления здесь накладывается совершенно неуместная для такого случая логика равноправия — мол, почему я должен страдать больше, чем другой.

В следующем контексте тезис "бильярд развивает глазомер" комически подменяется тезисом "бильярд не совсем безопасная игра", при этом в слове "глазомер" происходит значительный семантический сдвиг:

Слов нет — игра интересная. Она занятная и отвлекает человека от всевозможных несчастий. Некоторые даже находят, что бильярдная игра развивает мужество, глазомер и натиск. А врачи утверждают, что эта игра для неуравновешенных мужчин крайне полезна.

Не знаю. Не думаю. Другой неуравновешенный мужчина, играя на бильярде, до того нальется пивом, что после игры еле домой ползет. Так что я сомневаюсь, чтоб это для нервных и расстроенных было полезно.

А что это глазомер усиливает, то как сказать. Тут одному с нашего дома партнер, прицеливаясь, глаз кием подбил. И хотя тот не ослеп, но все-таки слегка окривел. Вот вам и развитие глазомера. И если ему теперь по другому глазу пройдутся, то человек и вовсе глазомера лишится.

Веселая игра

”Сдвиг в логике” у зощенковского рассказчика далеко не всегда можно объяснить его глупостью или необразованностью. Часто такой сдвиг есть лишь отражение более общего процесса некоторых перемен в массовой ментальности, обусловленных текущими экономическими или политическими трудностями. Многие суждения героев Зощенко, иногда весьма парадоксальные с точки зрения здравого смысла, не лишены своеобразной, но вполне понятной для читателя логики:

Главная причина — публика очень осторожная стала. Публика такая, что завсегда стоит на страже своих интересов. Одним словом, вот как бережет свое имущество. Пуще глаза.

— Глаз, говорят, всегда по страхкарточке восстановить можно. Имущество же никоим образом при нашей бедности не вернешь.

Узел

Юморема "сдвиг в логике" используется писателем и для иронизирования над некоторыми широко пропагандируемыми мировоззренческими клише. Например, очень часто положительные герои как советской литературы, так и прессы заявляют, что они не хотят искать легких путей в жизни, презирают пенкоснимательство и стремление к удобной жизни как буржуазные пережитки. Тезис этот в рассказе "Медик" накладывается, однако, на ситуацию, к которой он никак не применим. Один мужик заболел и вызвал врача. Врач приехал и поставил диагноз:

Маленько объелся мужик через меру. Пуцай, — говорит, — клистир ставит и курей кушает.

На это мужик реагирует так после отъезда врача:

Эх, — думает, — так его за ногу. Какие дамские рецепты ставит. Отец, — думает, — мой не знал легкие средства, и я знать не желаю. А курей пуцай кушает международная буржуазия.

Медик

Примеров логического сдвига из творчества

Зощенко можно привести сколько угодно — он пользуется этим приемом очень активно. Обнаруживается "сдвиг в логике" и в юмористике зощенковских литературных предшественников — Гоголя, Лейкина, Лескова, Чехова, Теффи и др.

16. Искажение поэтического текста

Искажение поэтического текста может стать эффективным приемом комического только тогда, когда этот текст общеизвестен, хрестоматиен, то есть для нормативного читателя является как бы крупной неразложимой языковой единицей, не допускающей никаких нарушений. Искажение поэтического текста обычно используется с комической целью для того, чтобы обнаружить невежество героя и посмеяться над ним, или для того, чтобы дискредитировать само произведение или поэта, его написавшего. В следующем примере пародийный герой Зощенко, в которого он играет, — простодушный и недалекий пролетарский писатель, рассуждая о любви, неверно цитирует известное детское стихотворение: "Птичка прыгает на ветке // В небе солнышко блестит":

Ну, конечно — любовь. Встречи. Разные тому подобные слова. И даже сочинение стихов на тему, никак не связанную со строительством, — чего-то там такое: "Птичка

прыгает с ветки на ветку, на небе солнышко
блестит”.

Голубая книга

В данном случае искажена не только лексика
стихотворения, но и его размер.

В рассказе ”Грустные глаза” приводятся
строчки из Пушкина, но расположены они лесен-
кой. Цель такого приема — спародировать стро-
фику современных Зощенко поэтов, в частности,
Маяковского :

Как у Пушкина сказано. Не помню толь-
ко, как там строчки расположены. Ны-
нешняя поэзия меня в этом смысле окон-
чательно сбила с панталыку. Одним словом
сказано :

От ямщика
До
Первого поэта
Мы
Все
Поем
Уныло...
...Печалию согрета
Гармония
И
наших
Дев
И муз.

Грустные глаза

Комически звучат и примеры, где рассказчик

не уверен в точности цитирования и предлагает в качестве варианта свое слово:

А некоторые впадали в меланхолию и восклицали: ах, дескать, господа. Вот так же, как в свое время воскликнул один из прекрасных поэтов: ах, господа! — он воскликнул —

Жизнь, как посмотришь

С холодным вниманием вокруг, —

Такая пустая и глупая шутка.

Или — штука. Не помню. Одним словом, он что-то вроде этого воскликнул, переполненный глубокой меланхолией.

Голубая книга

Конечно, в тексте стихотворения Лермонтова никакого "ах, господа" тоже не было. То, что любое нарушение художественной структуры стихотворения вызывает комический эффект, показывает следующий пример, где автор, цитируя Есенина, делает лишь две, на первый взгляд, незначительные комментаторские вставки:

Об этой досаде прекрасно выразился один наш славный поэт. Он так воскликнул, говоря о прошедших днях своей юности:

Жизнь моя, — *воскликнул он*, — иль ты
приснилась мне!

Словно, *говорит*, я весенней, гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Голубая книга

17. Чужая речь

Одним из источников комизма в сказе Зощенко является попытка его необразованного и недалекого героя передать речь какого-либо другого персонажа, стоящего намного выше его по происхождению, социальному статусу и образованию. Комический эффект возникает на основе бисоциации в читательском восприятии нормативного стиля речи, присущего данному образованному персонажу и его неадекватной передаче зощенковским героем.

Юморема "чужая речь" встречается у Зощенко в двух видах. К первому виду относится передача речи титулованной или высокопоставленной особы языком грубого простолюдина:

И вдруг входит сам бывший граф и всем присутствующим возражает:

— Я, — говорит, — богатый человек, и мне *раз плюнуть да растереть* ваши бывшие чашки, но, говорит, это дело я так не оставлю. *Руки*, говорит, свои я *не хочу пачкать о ваше хайло*, но подам ко взысканию, комси-комса. Ступай, говорит, *отселева*.

Жертва революции

Вкрапления чуждой лексики характерны и для речи князя в рассказах Синебрюхова:

— Теперь, — говорит, — ты, Назар, мне все равно как *первый человек в свете*. Иди

ко мне вестовым, *осчастливь. Буду о тебе пекчись.*

Великосветская история

Ко второму типу юморемы относится передача героем речи специалиста в какой-нибудь области, о которой герой имеет довольно слабое представление. Вот какой, например, предстает речь врача при осмотре больного:

— Органы, — говорит, — у вас довольно в аккуратном виде. И пузырь, — говорит, — вполне порядочный *и не протекает*. Что касается сердца, очень еще отличное, даже, — говорит, — *шире, чем надо*. Но, — говорит, — пить вы перестаньте, иначе очень просто смерть может *приключиться*.

Лимонад

Иногда для создания комического эффекта достаточно даже одного вкрапления чуждой лексики. В последнем примере это даже не элемент просторечия, а фраза, этически совершенно несовместимая с профессией медицинского работника:

— Глядите: больной, и еле он ходит, и чуть у него пар изо рта не идет от жара, а тоже, — говорит, — наводит на все самокритику. Если, — говорит, — вы поправитесь, *что вряд ли*, тогда и критикуйте...

История болезни

Если же допустить, что медицинский работник

действительно такое сказал, то юморема эта приобретает остро сатирический, обобщающий оттенок: осмеянию подвергается уже не невежественность рассказчика, а грубость обслуживающего персонала.

18. Продолжение по инерции

Прием "продолжение по инерции" заключается в том, что рассказчик, не умеющий контролировать свою речь, упоминая одно слово, непременно продолжает и упоминает другое, наиболее часто следующее за ним в знакомых ему трафаретных контекстах. Чаще всего такие слова у зоценковского рассказчика образуют пару, причем второй элемент или излишен, или алогичен:

— Я, — говорю, — человек не освещенный. Но произошла, говорю, февральская революция. Это верно. И низвержение царя с царицей.

Великосветская история

Описывая свою встречу со старым князем в деревне, Синебрюхов говорит:

Безусловно, ходит по садовым дорожкам ваше сиятельство. Вид, смотрю, замечательный — сановник, светлейший князь и барон.

Великосветская история

В одной из "Сентиментальных повестей" о герое говорится:

Он сильно любил таких прекрасных, отличных поэтов и *прозаиков*, как Фет, Блок, Надсон и Есенин.

М.П. Синягин

Последний пример такого типа приведен из рассказа "Веселое приключение":

Девушка благодарно пожимала ему руку и *ногу* и говорила, что он с первого взгляда ей приглянулся своей ровной внешностью.

Веселое приключение

Продолжение по инерции иногда бывает и более распространенным, когда слово вдруг тянет за собой наиболее привычный для говорящего контекст. Таким языковым сигналом, неожиданно тянущим привычное продолжение является в одном из рассказов слово "расписка". Человек потерял в трамвае галошу. Он заявил в трамвайный парк о ее потере и оказалось, что его галоша найдена. Но трамвайный парк требует от него удостоверение из домоуправления о том, что он действительно потерял галошу. С просьбой о справке пострадавший обращается к управдому, который говорит:

— Пиши: сего числа пропала галоша. И так далее. Даю, дескать, *расписку о невыезде впредь до выяснения.*

Галоша

Таким образом из пострадавшего человек вдруг по инерции фразы превращается как бы в

нарушителя, с которого надо брать расписку о невыезде. Вероятно, управдом чаще сталкивался с такого рода обычными делами и умел их документировать, случай же с галошей застаёт его врасплох.

Часто курьезы возникают из-за того, что какое-либо нововведение слишком часто стало употребляться и герой его использует где надо и где не надо:

И вот длится эта дискуссия два месяца *по новому стилю*.

Брак по расчету

19. Семантическая редупликация

Семантическая редупликация — одна из самых распространенных форм избыточности в разговорной речи. С точки зрения стилистической нормы, семантическая редупликация недопустима, ибо смысл определяемого слова полностью включает в себя все элементы смысла слова определяющего, которое поэтому становится совершенно излишним. Семантическая редупликация является одной из характерных черт речи малообразованных людей. Данный комический прием очень активно используется в рассказах Зощенко:

Эта *истинная быль* случилась перед Рождеством. В сентябре месяце.

Святочная история

...Молоденькая такая, хорошенькая из себя. *Черненькая брунеточка.*

На живца

А то баба моя совсем глупая дура.

Гиблое место

Я по тебе живому панихидки служу и все мы почитаем тебя умершим покойником, а ты вон как...

Чертовинка

Ты, говорит, сразу мне приглянулся *наружной внешностью...*

Гиблое место

Последние два примера находят близкие параллели в рассказах Чехова:

Все это дело вышло из-за, царствие ему небесное, *мертвого трупа.*

Унтер Пришибеев

Теперь стою перед вами и по *наружным физиогномиям* вашим сужу о душах ваших.

Мертвое тело

Иногда семантическая редупликация может иметь и более распространенную структуру:

Фершал ранку осмотрел.

— Да, — говорит, — это *собачий укус небольшой сучки.*

Чертовинка

Сравните с классическим примером тавтологии у Чехова:

...близ старой балки, перейдя мостик, ус-

мотрен мною без всяких признаков жизни повесившийся труп мертвого человека.

Донесение

Частным случаем семантической редупликации является корневая редупликация, то есть образование определяющего и определяемого слова от одного корня:

— Какие ужасные ужасты! — сказал приказчик.

Дамское горе

Дело это, не спорю, громадной важности, — Советскую Россию светом осветить.

Бедность

Съезжай, говорит, с квартиры. Не желаю, говорит, я со светом жить. Нет у меня денег *ремонт* *ремонт* *ремонтировать*.

Бедность

Вздыхнул я прегорько, *сплюнул* *на пол* *плевок* и пошел себе.

Виктория Казимировна

— Да ты, — говорю, — не робей, милашечка. Не съест тебя с хлебом *старый старикашка*. Иди, говорю, садись на колени, верхом.

Счастливое детство

Наиболее частотным видом семантической редупликации у Зоценко является использование синонимической пары:

Но хоть и получилось хорошо, да не дю-

же. Зря и напрасно я, братишечки, деньги ухлопал — отрезала хозяйка провода.

Бедность

Я говорю: простому рабочему человеку не было удовольствия глядеть на такого жильца и квартиранта.

Не все потеряно

Германская война и разные там окопчики — все это теперь, граждане, на нас сказывается. Все мы через это *нездоровые и больные*.

Четыре дня

29. Использование глаголов с ограниченной сочетаемостью

Ряд глаголов в русском языке не могут быть употреблены в определенных контекстах из-за своей ограниченной нормативной семантической, грамматической или логической сочетаемости. Намеренное употребление таких глаголов в несвойственных для них связях знаменует отклонение от нормы и является одним из способов создания комического эффекта. Например, фразеологизм "ехать в Ригу" нормативно употребляется только в прошедшем времени: "он поехал в Ригу", т.е. его начало рвать. У Зоценко это выражение употреблено в настоящем времени для обозначения действия, совершаемого в момент речи и притом продолжительного:

Поехал в Ригу наш Николай Иванович, все чинно-благородно — никого не трогает, экран руками не хватает, лампочек не выкручивает, а сидит себе и тихонько в Ригу едет.

Прискорбный случай

Фраза "кипеть в боях" обычно не употребляется с первым лицом единственного числа:

Нет, — отвечаю, — ваше высокоблагородие, я в боях киплю и кровь проливаю, а у вас, говорю, руки короткие.

Виктория Казимировна

Сравните у Высоцкого:

Чуду-юду я и так *победю*.

О диком ведре

Глагол "собираться" сочетается лишь с существительными или местоимениями множественного числа:

Стали тут собираться мужики, и *председатель тоже собрался*.

Столичная штучка

Этот пример напоминает строчку из стихотворения Саши Черного:

Сбежались. *Я тоже сбежался*.

Культурная работа

В других контекстах нарушение ограниченности в сочетаемости приводит к нарушению логико-семантических связей:

Встал непман из-за стола. Отчаянно трясется. Зубами ударяет. — Только бы, — говорит, — не высшая мера. *Высшую меру я, действительно, с трудом переношу.*

Спешное дело

То же характерно и для употребления глагола "убить" с показателями многократности действия и в применении к одному человеку:

А только у нас в приемном покое привычки такой нет, чтобы врачей убивать. У нас, может, с начала революции бессменно на посту один врач стоит. *Ни разу его не убили.*

На посту

Б. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Жизнь языка проявляется посредством речи, наборы устных и письменных текстов которой имеют четкие, отличные друг от друга, стилистические черты. Современная функциональная стилистика выделяет нейтральный стиль, разговорный стиль, просторечие и ряд книжных стилей: стиль художественной литературы (с различными вариантами подстилей), научный, канцелярский, публицистический, газетный, ораторский и возвышенно-поэтический. Стили эти не существуют в чистом виде, имеют обширную общую базу и зачастую во многом близки друг другу. Однако есть четкие критерии их разграничения, проявляющиеся в основном в сфере характер-

ной лишь для них одних лексики, фразеологии и синтаксиса. Если какой-нибудь из этих, характерных только для данного стиля признаков вклинивается в чужую сферу, то читатель без труда констатирует отклонение от нормы. Столкновение единиц одного стиля с единицами другого часто используется в художественной литературе для создания комического эффекта.

21. Столкновение газетного стиля с просторечием

Частым приемом языкового комизма у Зощенко является употребление его героями, которым свойственно ненормативное, диалектное, а порой и грубое просторечие, единиц газетной, в основном политической и экономической лексики в тех случаях, когда она совершенно неуместна ни стилистически, ни логически. Герой рассказа "Мелкий случай" приходит в театр, хочет раздеться в гардеробе, но с досадой обнаруживает, что вешалка не бесплатная — нужно платить двадцать копеек, а у него, как назло, только шесть. Он пытается дать гардеробщику эти шесть копеек, но гардеробщик начинает кричать на него. Герой парирует:

— Ты , зараза, не ори на меня. *Не подрывай авторитета в глазах буржуазии.* Прими одежду как есть, я тебе завтра занесу остатние.

Мелкий случай

Про действия девушки, которая предпочла одного ухажера другому, говорится так:

А водолаз, товарищ Филиппов, был в нее сильно влюбившись. *На двенадцатом году революции.*

А она с ним немножко погуляла и *перекинулась на сторону полуинтеллигенции.* Она на Малашкина кинулась.

Серенада

О знакомой, захотевшей в антракте пойти в театральный буфет, пострадавший герой повествует:

В театре-то все и вышло. В театре она и *развернула свою идеологию во всем объеме.*
Аристократка

О кремации умершей бабушки герой говорит в терминах кампании по повышению производительности труда и экономии времени:

Отвезши мою помершую бабушку в крематорий и попросив заведывающего *в ударном порядке* сжечь ее остатки, я являюсь на другой день за результатом.

Через сто лет

22. Использование канцеляризов в разговорной речи

Канцелярский письменный стиль и разговорная речь стилистически особенно контрастны —

первый стремится к наибольшей официальности и технической четкости в описании, вторая — к синтаксической краткости и непринужденности. Когда человек вдруг начинает говорить в бытовом разговоре канцелярскими формулами и применяет их к чуждому канцелярии контексту, его речь кажется комичной. Молодая женщина в рассказе "Женитьба — не напасть, как бы не пропасть", выйдя замуж, решает уйти с работы, следующим образом мотивируя свое решение: "Я не имею намерения в душной канцелярии *терять высокую квалификацию своей красоты и молодости*".

О муже, ничего не предпринимающем для того, чтобы научить свою жену грамоте, говорится: "...он был чересчур занят и не имел свободного времени на *переподготовку* своей супруги" ("Пелагея").

У человека в шинели защиты золотые монеты. Он болен, думает, что скоро умрет, и чтобы золото никому не досталось "кладет на язык золотые монетки и глотает их *в порядке живой очереди*".

О том, что во дворе крадут дрова, герой говорит так: "Ну известно, наложены дрова во дворе. Вот они и пропадают. Их кто-то берет *на предмет отопления*".

Героиня рассказа "Мелкий случай" не может сидеть далеко от экрана "по *причине слабости глаз*"; другу, выигравшему пять тысяч по лоте-

рейному билету, друзья велют полежать на кушетке, *"чтобы не сорвать ход организма до получения денег"* ("Лотерея"); человек, боящийся, что у него украдут в поезде чемодан, ложится на него ухом *"для чуткости слуха и чтоб не унесли во время процесса сна"* ("Рассказ о том, как чемодан украли"). В рассказе "Юрист из провинции" герой так описывает последовательность своих действий:

Вышел на улицу, съел французскую булку *для подкрепления расшатанного организма* и пошел в другое учреждение по своим личным делам.

Сравните комическое использование канцеляризованных фраз в письме сына родителям у Чехова:

Любезные папаша и мамаша, посылаю вам фунт цветочного чаю *для удовлетворения вашей физической потребности.*

В овраге

К издержкам канцелярского стиля в речи можно отнести и неумеренно частое упоминание рассказчиком своих и чужих анкетных данных. Анкета в те годы играла важнейшую роль в жизни человека. Из-за "плохих" анкетных данных могли снять с работы, объявить лишенцем, не принять в вуз, выселить с места жительства, сослать, посадить в тюрьму, расстрелять. Особенно важными графами были "происхождение", "социальное положение", "партийность". Анкета как бы полностью заслонила личность — голова зо-

щенковского героя настолько забита идеей о важности анкетных данных, что он, характеризуя человека, упоминает их даже в тех случаях, когда они не имеют никакого отношения к делу:

Жена одного служащего, довольно молодая и очень интересная дама, *выходец из мелкобуржуазной семьи*, влюбилась в одного актера.

Забавное приключение

А заболел тут один мужичок. Фамилия — Рябов, профессия — ломовой извозчик. Лет от роду — тридцать семь. *Беспартийный*.

Медик

Иногда дело доходит до полных курьезов — в голове героя все перепутывается и у него вырываются такие алогизмы:

Этот случай окончательно может доконать человека. Василия Гарасовича Растопыркина, этого чистого пролетария, *беспартийного черт знает с какого года*, — выкинули давеча с трамвайной площадки.

Мещанский уклон

Одна симферопольская жительница, зубной врач О., *вдова по происхождению*, решила выйти замуж.

Не надо спекулировать

23. Столкновение архаической лексики с разговорным стилем речи

Таким же контрастным, как и употребление канцеляризмов, представляется использование архаичных (церковно-славянских) слов и выражений в разговорной речи. Архаизмы в современном языке часто имеют возвышенную, торжественную, поэтическую окраску, поэтому, чем грубее разговорное окружение архаизма, тем сильнее комический эффект, основанный на стилистической непредсказуемости его появления:

У нас из коммунальной квартиры выехала на дачу одна семья. Папа, мама и ихнее *чадо*.

Честное дело

Только рано утром, часов, может, около шести, продрал свои *очи* наш Снопков.

Землетрясение

В одном из рассказов Синебрюхова герой употребляет в одной фразе низкий коллоквиализм "качусь" и возвышенный архаизм "смиреномудро".

— Куда, — спрашивают, — идешь-катишься военный мужичок?

Отвечаю *смиреномудро*:

— *Качусь*, — говорю, — в город Минск по личной своей потребности.

Великосветская история

Стилистически-совместимой парой к "смирено-

номудро” должно было бы быть что-нибудь вроде ”шестьвую” или ”направляюсь”.

Тот же самый тип стилистической несовместимости наблюдается и в следующем примере:

Пришел я домой, лег и лежу. И ужасно скучаю от огорчения. Потому что не брал я *ихние* часики.

И лежу и день и два — *пищу* перестал *вкушать* и все думаю, где могли быть эти обсыпанные часики.

Жертва революции

Здесь уместнее для героя было бы употребить или нейтральное ”есть”, или разговорное ”жрать”.

24. Краткие выводы

Типологию зощенковского рассказа можно представить как сочетание следующих параметров: сказ, лирический герой, техника комического. Сам текст рассказа представляет собой корреляцию ситуативного юмора, юмора персонажа и языкового юмора. Последний проявляется в виде взаимодействия постоянных бисоциативных вспышек, возникающих на основе использования в тексте юмором разного типа. Неверно было бы, однако, говорить о необходимом или достаточном количестве юмором на единицу текста — искусство не механика, оно не строится по каким-либо точным рецептам или рекоменда-

циям. Каждое художественное произведение — это особый случай, со своими новыми оригинальными чертами, то есть исключениями из правила. Если бы у меня был талант подражателя Зощенко, я мог бы написать рассказ, в котором было бы использовано некоторое количество типовых юмором, но если бы я этим ограничился, то рассказ все-таки остался бы подражательным. Ибо в оригинальном рассказе должно всегда присутствовать что-то новое, еще не учтенное, не зафиксированное. Среди материалов, собранных для этой книги, имеется еще около двух десятков других типов зощенковских юмором, оставшихся за пределами работы именно из-за того, что они могут быть проиллюстрированы лишь одним или двумя примерами, что считается недостаточным для установления типологии. Как было продемонстрировано выше, юморемы не только взаимодействуют друг с другом, но и переходят одна в другую, что создает трудность их учета, ибо одна и та же фраза может заключать две или даже несколько разнотипных юмором. О термине "юморема" и о точности классификации ее типов можно спорить, однако еще раз следует подчеркнуть, что основную цель работы автор видел не в лингвистическом анализе ради лингвистического анализа, а в стремлении на конкретных примерах продемонстрировать уникальность и виртуозность языковой техники Зощенко.

Экскурсы в тексты литературных предшественников Зощенко показали нам, что, по край-

ней мере некоторые приемы языкового комизма уже встречались в русской литературе до него. Однако вряд ли на основании этих данных можно в каждом частном случае сделать аргументированный вывод о непосредственном влиянии этих писателей на технику комического у Зощенко. Вернее предположить, что и они и Зощенко подмечали уже существующие активные структуры нелитературной разговорной речи и превносили их в свои рассказы, если не всегда в готовом виде, то создавая свои юморемы по готовым моделям. В общем же плане влияние Гоголя, Лескова и Чехова на Зощенко не представляется спорным.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ О СУЩНОСТИ СКАЗА

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.

М.Зощенко

Настоящий труд это — брюссельское кружево, в нем главное — то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы...

У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенко. Единственного человека, который показал нам трудящегося, мы втоптали в грязь. А я требую памятников для Зощенко по всем городам и местечкам Советского Союза...

Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет!

Осип Мандельштам. Четвертая проза

Почти каждый исследователь, пишущий о сказе, начинает с того, что сетует на неясность и расплывчатость этого термина. Действительно, понятие "сказ", призванное определить своеобразную форму повествования, делает это в очень общем виде, то есть дает лишь самые основные ее составляющие. Однако, те же самые составляющие могут быть характерны и для других форм повествования, более того, сказовая манера одного писателя может строиться на основе одних составляющих, а другого — других, главные определяющие сказа одного писателя могут полностью отсутствовать у другого. Выдвинутые Эйхенбаумом¹ признаки сказа — ориентация на устную речь и высокая степень артикуляционной экспрессивности повествования не подходят, например, для определения сущности сказовой манеры Ремизова, Пильняка, раннего Леонова. При одних и тех же составляющих сказ гоголевских "Вечеров на хуторе близ Диканьки" совсем не похож на сказовую технику Лескова, техника Лескова на технику Бабеля и т.д.

В.Виноградов² справедливо отметил, что определение сказа, данное Эйхенбаумом, недостаточно, что ориентация на разговорную речь характерна для литературных заметок, мемуаров, дневников, но это не превращает их повествовательную манеру в сказ. С другой стороны, некоторые виды повествования от первого лица, создающие иллюзию спонтанной устной речи, например, рассказ Мышкина о Марии у Достоевско-

го, или повествователя в рассказе Тургенева "Жид" вовсе не содержат форм устной речи. Виноградов, в свою очередь, выдвигает свое определение сказа. По Виноградову, сказ характеризуется взаимодействием устной речи с литературным языком и смещением литературной и диалектальной сфер. Заметим, что Виноградов подходит здесь к художественному тексту исключительно как лингвист, то есть рассматривает его как сумму определенных лингвистических признаков и только. Получается, что описание сказовой техники какого-либо писателя, сводится лишь к анализу стилистической стратификации его словаря. В полном соответствии с таким подходом написана работа Виноградова о языке Зощенко,³ где он дает очень точное и тщательное описание зощенковских стилистических компонентов сказа: в нем есть формы солдатского жаргона, элементы церковно-славянского языка, шаблоны служебного жаргона, примеры народного диалекта, клише книжной речи, газетная фразеология, мещанский городской жаргон и т.д. Все эти выводы о многослойности языка зощенковского героя подкрепляются тщательно-подобранными, убедительными примерами. Но на этом лингвистическом анализе текста дело и кончается. Стратификация языка героя не дает, однако, читателю представления о художественной ткани рассказов, об узорах сказовой техники и их сцеплениях, говорится лишь, что для этих узоров были использованы красные, синие, зеленые и

желтые нитки. Впрочем, будучи проникательным исследователем и сознавая недостаточность своего анализа, Виноградов делает несколько важных оговорок: "Элементы этих разных жаргонов, разных стилистических слоев, смешиваются, соединяются в неожиданных сцеплениях. В острых формах их взаимодействия, выходящих за пределы бытовой практики, обнаруживается воля писателя, самого Зощенки, который стоит за образом Синебрюхова".⁴ Это в высшей степени верное замечание остается без доказательств — ни неожиданные сцепления, ни острые формы их взаимодействия, обнаруживающие волю писателя, нигде подробно не анализируются. Хотя сознание нужности такого анализа у Виноградова четко выражено: "Это обстоятельство (т.е. смешение разных стилистических систем, — М.К.) налагает на исследователя языка Зощенко, помимо описания лексических форм, задачу — выяснить приемы их индивидуально-художественных преобразований. О них я скажу в последней главе".⁵ Однако в последней главе анализ таких преобразований лишь слабо намечен и сводится в основном к тому же анализу "лексем". Даже один из самых важных выводов Виноградова о природе сказа — присутствие литературного языка как фона, оттеняющего внелитературные формы речи — выражен довольно расплывчато. Одной из причин неполноты анализа Виноградова является, с нашей точки зрения, недостаточно четкое представление о сущности ска-

зовой техники, ведущее к неправомерному отождествлению художественных структур со структурами языковыми.

В этом смысле большой шаг вперед в определении сказа сделал Михаил Бахтин,⁶ предложивший провести четкое различие между двумя речевыми контекстами — "авторской речью" и "чужой речью" и рассматривать сказовый текст как взаимодействие двух типов речи — речи автора и речи рассказчика. Художественный принцип, положенный в основу сказовой манеры повествования, Бахтин определяет как двуголосие. Под двуголосием он понимает специфическое использование "чужой речи", отличной от речи самого автора. "Сказ, — пишет он, — есть прежде всего установка на чужую речь, а уж остюда, как следствие, — на устную речь". Более того, Бахтин убедительно доказывает, что установка на устную речь без установки на чужое слово, не формирует сказовой техники, например, Тургенев успешно создает иллюзию устного рассказа, но его рассказчик во всем, в том числе и в языке, полностью идентичен автору. Следует принять во внимание и то, что Бахтин, говоря о "чужом голосе", далеко выходит за рамки его чисто языкового определения: "Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно рассказчик, рассказчик же —

человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собой устную речь”. В таком понимании термин двуголосие, как игра на контрасте между автором и рассказчиком, по сути дела, весьма близок к кестлеровской двойной ассоциации — би-социации. Недаром к явлениям ”чужого слова” Бахтин относит различные смеховые жанры, а также стилизацию и пародию.

Чрезвычайно ценные соображения Бахтина о сущности сказовой техники мне хотелось бы рассмотреть под несколько иным углом зрения, а именно, с позиции психологии читательского восприятия, открывающей, как мне кажется, новые интересные подходы к анализу художественного текста. Традиционно, литературоведение сосредоточивается в основном на анализе явлений, происходящих на участке коммуникации ”автор — текст”, то есть говорит о том, что автор хотел сказать художественным текстом, как преломились его взгляды, философия, а зачастую и реальная жизнь в его произведениях, какими источниками знаний он пользовался, как ”сделан” его текст, то есть какие художественные приемы он применял, какова тематика произведения, характеристики действующих персонажей, идейное содержание и т.п. Однако возможен к художественному тексту и другой подход, рассматривающий явления на участке коммуникации ”текст — читатель”. При таком подходе анализируется ре-

акция читателя на те или иные "сигналы" текста, рассматривается не вопрос о том, что автор хотел сказать, а о том, что читатель видит в произведении, или что произведение дает читателю. Сам процесс чтения при таком подходе понимается как взаимодействие, столкновение, диалог читательского сознания с художественным текстом. Фактически все литературоведение во все времена бессознательно базировалось именно на читательском восприятии как на основном критерии, неверно полагая, что оно рассматривает текст в чистом виде. Текст во все времена равен самому себе, он остается неизменным, читательское же восприятие меняется, поэтому в принципе никогда не кончатся споры об одном и том же тексте, никогда не может быть написана последняя книга о том же самом писателе или произведении. Читательское восприятие современников иногда коренным образом отличается от восприятия потомков, текст карамзинской "Бедной Лизы" не изменился, но он уже не вызывает в современном читателе тех эмоций, которые он вызывал у его современников. Не текст становится интересным или неинтересным с течением времени, а изменяющееся читательское восприятие вновь "открывает" или "закрывает" его для себя. Анализ художественного произведения в каждый данный исторический момент есть не анализ текста, а анализ взаимодействия современного читательского восприятия с этим текстом. Понимая так зависимость текста от вос-

приятия, можно выработать два разных подхода к анализу текста: в синхронии (т.е. как воспринимали современники данный текст, например, как воспринимали современники Шекспира его трагедии, или как воспринимался русскими читателями первой половины 19-го века роман-тизм) и в диахронии — анализ восприятия произведения в каждую последующую эпоху и в настоящее время. Немаловажно и ввести понятие читателя "своего", для которого написано произведение, которого автор представлял как своего потенциального читателя со всеми его проблемами и кругозором, и читателя "чужого", восприятие которого никак не могло быть учтено автором — например, восприятие современным или тогдашним японским читателем "Братьев Карамазовых", или вообще любой анализ того, что американцы, французы или полинезийцы думают о русском писателе и как его воспринимают. При этом "чужое" читательское восприятие в зависимости от многих причин (культуры, быта, мировоззрения, идеологии, религии, морали) может быть глубоко отлично от восприятия "своего" читателя, а может быть, очень близко к нему и даже с ним совпадать.

Особенно важен учет читательского восприятия для произведений, намеренно построенных на двуголосии, на эффекте столкновения ментальности читателя с ментальностью рассказчика, как это имеет место в сказе, ибо элементы сказовой техники важны не сами по себе, а как совокуп-

ность отдельных языковых сигналов, вызывающих в читателе целостное представление о героерассказчике и его мировоззрении. При сказовой технике повествования "свой" читатель оказывается намного чувствительнее "чужого", ибо для "чужого" читателя сказовая техника начинается и остается набором странных, неправильных, вычурных форм выражения, которые только раздражают и совсем не ведут к целостному представлению "типа" рассказчика, ибо "чужой" читатель никогда в жизни с ним не встречался, поэтому и перевод сказовых вещей крайне сложен, так как в переводе они теряют самое главное — человека как типа. Отсюда понятна относительная непопулярность за границей таких писателей, как, например, Лесков, Ремизов или Зоценко. Если же переводить их рассказы эквивалентами разговорных отклонений в каждом данном языке — французским аргю, английским сленгом, американским диалектом южанина, — то получится неожиданный эффект: читательское восприятие национального (не русского) читателя будет рисовать образ некультурного француза или американского южанина, непонятно почему и какими судьбами вовлеченного в русскую жизнь и ее проблемы.

Подытожим. При взаимодействии с читательским восприятием художественный текст вызывает в читателе определенные умственные и эмоциональные реакции на информацию, содержащуюся в тексте. При сказовой технике эти реак-

ции вызываются не только тем, что сказано, но и тем, как сказано, ибо каждый элемент сказа несет не только конкретную информацию, выраженную в тексте, но и особую дополнительную информацию, несомую самим материалом текста — слова рассказчика дают информацию не только (и не столько) о предмете рассказа, но и о нем самом, о его характере и мировоззрении. Эта дополнительная художественная информация содержится в тексте имплицитно и проявляется лишь в результате реакции взаимодействия читательского восприятия с текстом. При этом мы говорим не о любом читателе, а о нормативном, т.е. являющемся носителем общепринятых в данной культуре норм языка, морали и поведения. При создании сказа автор рассчитывает именно на нормативного читателя, который не сможет отождествить себя с героем-рассказчиком, ибо в противном случае не произойдет эффекта столкновения двух ментальностей и дополнительная художественная информация не возникнет. Ведь совершенно очевидно, что Достоевский не писал своих "Бедных людей" для мелких чиновников с мировоззрением Макара Деушкина, "Одесские рассказы" Бабеля не рассчитаны на провинциального еврея типа Цудечкиса, и Зощенко не имел в виду читателей, равных по ментальности его герою. Конечно, все эти ненормативные читатели поняли бы суть рассказов, даже, может быть, они бы им понравились, но не за то, за что они должны были, с точки зрения автора, понравится нор-

мативному читателю (например, одна одесситка, прочитав рассказы Бабеля, про Беню Крика сказала: "Что вы мне дали читать, я таких бандитов сама в Одессе много раз видела, но сейчас их, слава богу, милиция как следует поприжала"). Заметим и еще одну особенность сказа уже на участке коммуникации автор — текст — читатель: автор сказа не просто рассказывает о случившемся народным языком, как это многие читатели представляют, а сознательно отбирает те специфические не- (и вне-) литературные черты языка, которые при определенном, сгущенном их употреблении, вызовут при столкновении с нормативным читательским восприятием определенные, задуманные автором, эффекты. Поэтому сказовая техника никак не зеркальное отражение живой разговорной речи, а искусная и искусственная речевая художественная система, характеризующая своими художественными приемами и своим характером их художественного взаимодействия.

Подытожим. Сказ есть особая искусственная художественная структура, созданная на основе ненормативных форм речи и мышления, которая при взаимодействии с нормативным читательским восприятием вызывает к жизни дополнительную художественную информацию.

Если мы попытаемся перефразировать текст согласно нормативным правилам языка и логики, эта информация будет потеряна, хотя все сюжетные и тематические составляющие текста бу-

дут сохранены. Эта дополнительная информация вызывает в нормативном читателе заранее запланированные автором реакции — жалость, презрение, насмешку, сострадание и т.п., в зависимости от использованных автором художественных приемов повествования.

Сказовое повествование, которое нацелено на то, чтобы вызвать комический эффект при взаимодействии с нормативным читательским восприятием назовем комическим сказом. Комический сказ может строиться на комизме ситуации, на комизме персонажа и на языковом юморе. В принципе одного из этих элементов достаточно, чтобы сказ стал комическим. Комический сказ у Зощенко обычно сочетает все три элемента, которые находятся друг с другом в постоянном взаимодействии, что усиливает комический эффект. Сказ Зощенко можно представить как последовательный набор бисоциативных вспышек, постоянно подкрепляющих комический эффект в читательском сознании. При этом, однако, эти вспышки базируются на твердой основе — комическая ситуация у Зощенко не выдумана на потеху публики, она глубоко реалистична, то есть узнаваема читателем как типичная. В свою очередь и комизм персонажа тоже типичен — читатель не представляет некоего эксцентрика, попавшего в необычную, единичную ситуацию, а конкретного представителя знакомой группы населения, пытающегося разрешить типичный для его каждодневной жизни конфликт. При таком

построении сказа, реакция читателя оказывается выражением реакции одной социальной группы на поведение другой, то есть комический сказ становится одновременно и сатирическим.

В предыдущей главе, выделяя типы юмором у Зошенко, мы пользовались критерием отклонения от речевой и логической нормы. Эти цепочки языковых юмором обеспечивают постоянное подкрепление комической реакции читателя на текст.

Эти юморемы, однако, лишь главная база зощенковского сказа, основная часть комической структуры текста. Кроме языковых юмором имеют место и комические эффекты другого плана, возникающие в результате контраста между ментальностью нормативного читателя и рассказчика. Здесь, конечно, крайне важно учитывать историческое время написания рассказов — двадцатые годы и начало тридцатых годов. Нормативный читатель после революции оставался тем же, то есть в морально-культурном плане не отличался от дореволюционного, рассказчик же был совершенно новым героем, до этого не появлявшимся в дореволюционной литературе, ибо он и не существовал тогда как социальный тип. Зощенковского героя никак нельзя путать с человеком из народа, которого можно было встретить в рассказах Лескова, Чехова и других писателей. Он — продукт своей эпохи, в его голове причудливо смешались старые и новые понятия, старые и новые точки зрения на почти все проблемы человеческого существования. Подробно о

герое рассказов Зощенко мы поговорим в следующей главе, пока же остановимся лишь на его неадекватности старому герою из народа. Заметим, что и сам комический сказ и его элементы до Зощенко, если и выставлял героя из народа в комическом свете, то в основном по одному параметру — необразованность, а отсюда и невежество, глупость и отсутствие культуры. (Образы мужиков, например, у раннего Чехова в "Злоумышленнике"). Да и к слову сказать, комический сказ в чистом виде — явление довольно редкое до Зощенко. Ближе всего ему по технике маленькие рассказы давно забытого Ивана Горбунова. Я приведу здесь один из них, который называется "Травиата". В отличие от зощенковских он совсем не сатиричен, однако является хорошим примером результата столкновения нормативного восприятия с восприятием рассказчика не только на языковом уровне, но и на уровне ментальности. Кроме того, это, по-видимому, первый пример комического сказа в чистом виде, наиболее близкий к зощенковской манере.

А то раз мы тоже с приказчиком, с Иваном Федоровым, шли мимо каменного театра... Пришли в кассу. Пожалуйста два билета, на самый на верх, выше чего быть невозможно. — На какое представление? — Фру-фру. Здесь, говорит, опера. Все одно, пожалуйста два билета, нам что хошь представляй... Пришли мы, сели, а уж тальянс-

кие эти самые актера действуют. Сидят, примерно за столом, закусывают и поют, что им жить очень превосходно, так что лучше требовать нельзя. Сейчас госпожа Патти налила стаканчик красенького, подает господину Канцеляри: — выкушайте, милостивый государь. Тот вышел, да и говорит: очень я в вас влюблен.

— Не может быть!

— Верное слово!

Ну так говорит, извольте идти куда вам требуется, а я сяду, подумаю об своей жизни, потому, говорит, наше дело женское, без оглядки нам невозможно... Сидит г-жа Патти, думает об своей жизни, входит некоторый человек...

— Я, говорит, сударыня, имени-отчества вашего не знаю, а пришел поговорить насчет своего парнишки: парнишка мой запутался и у вас скрывается — турните вы его отсюда.

— Пожалуйста, говорит, в сад, милостивый государь, на вольном воздухе разговаривать гораздо превосходнее. Пришли в сад. Извольте, говорит, милостивый государь, сейчас я ему такую привелегию напишу, что ходить ко мне не будет, потому я сама баловства терпеть не могу. Тут мы вышли в калидор, пожевали яблочка, потому жарко очень, разморило. Оборотили назад-то — я говорю:

— Иван Федоров, смотри хорошенько.

— Смотрю, говорит.

— К чему клонит?

— А к тому, говорит, клонит, что парнишка пришел к ней в своем невежестве прощения просить: я, говорит, ни в чем не причинен, все дело тятенька напутал. А та говорит: хоша вы, говорит, меня при всей публике острамили, но, при всем том, я вас очень люблю! Вот вам мой патрет на память, а я, между прочим, помереть должна... Попела еще с полчаса, да Богу душу и отдала.⁷

Характерной чертой сказа "Травиата" является его комизм, несмотря на полное отсутствие юмора в самом передаваемом сюжете оперы. Несмешное здесь становится смешным исключительно в результате несоответствия трагедии и формы ее передачи невежественным рассказчиком, который сам не догадывается об этом несоответствии. Остановимся несколько подробнее на анализе этого типа сказа. Заглавие рассказа — "Травиата" вызывает в читательском восприятии ассоциацию с известной оперой Верди и ее трагическим содержанием. Но передается это трагическое содержание так, что превращается в комическое. Романтические герои оперы говорят о любви языком простолюдинов. Слова, характерные лишь для русской среды — "имя-отчество", "тятенька", — переносятся на иностранную действительность. Героям оперы приписываются

чуждые им говор и ментальность, проявляющиеся в таких выражениях как: "наше дело женское", "парнишка мой запутался", "турните вы его отсюда" и т.п. Сам рассказчик не понимает разницы между героями и исполнителями, для него существуют лишь последние — "тальянские актера" Патти и Канцеляри. Героиня также в его представлении лишь актриса, и действие происходит лишь в театре: "...хоша вы, говорит, меня при всей публике острамили..." О том же неразделении в сознании рассказчика театра и жизни говорит и заключительная фраза: "Попела еще с полчаса, да Богу душу и отдала".

Хотя рассказчик в своей истории не говорит о себе ни одного слова, нормативный читатель без труда представляет его как человека определенного социального слоя и определенного кругозора. Информация о рассказчике возникает в результате бисоциации нормы и формы в читательском сознании. Неожиданная форма представления материала характеризует рассказчика, в то время как обычная передача "Травиаты" была бы совершенно нейтральна по отношению к нему. Этот прием, вероятно, наиболее характерный для комического сказа, довольно популярен у юмористов. Приведем наглядный пример его использования в современной поэзии в песне Высоцкого (мы вполне можем распространить понятие сказ и на поэзию, ибо техника здесь одна и та же). Песня построена, как письмо колхозника жене, который приехал в Москву для участия в сель-

скохозяйственной выставке и впервые в жизни получил возможность познакомиться с неизвестными ему дотоле сторонами культурной жизни столицы:

Был в балете — мужики девок лапают!
Девки все как на подбор — в белых тапочках.
Вот пишу, а слезы душат и капают —
Не давай себя хватать, моя лапочка!⁸

Из приведенных примеров комического сказа читатель получает информацию о невежестве повествователя и его узком кругозоре, однако информация эта очень общая. Мы испытываем чувство превосходства над героем и смеемся над ним. Никакой сатирической струи здесь пока не наблюдается. Зощенковский комико-сатирический сказ намного сложнее, ибо намного сложнее его герой. Герой этот необразован, он не умеет логически мыслить, он не к месту употребляет плохо усвоенную лозунговую терминологию, но странным образом он же в смешной форме выражает довольно здравые идеи, зачастую является носителем здравого смысла, и его оценка ситуаций порой совпадает с оценкой ситуации нормативным читателем. Эта двойная игра является одним из активных приемов комизма у Зощенко и обеспечивает успех его рассказов у читателя. В большинстве случаев герой Зощенко не критикует напрямую недостатки быта или строя, наоборот, он целиком поддерживает те или иные общественные начинания, но его рассуждения в под-

держку тезиса, основанные, казалось бы, на строгой логике, при столкновении с читательским восприятием обнаруживают абсурдность этого тезиса, то есть критика не выражается словами героя, но в них содержится. Поэтому и весь смысловой ход отрывка воспринимается как ирония:

Как в других городах проходит режим экономии, я, товарищи, не знаю.

А вот в городе Борисове этот режим очень выгодно обернулся.

За одну короткую зиму в одном только нашем учреждении семь сажен еловых дров сэкономлено. Худо ли?

Десять лет такой экономии — это десять кубов все-таки. А за сто лет очень свободно три барки сэкономить можно. Через тысячу лет вообще дровами торговать можно будет.

И об чем только народ раньше думал? Отчего такой выгодный режим раньше в обиход не вводил? Вот обидно-то!

Режим экономии

По такой схеме: тезис — рассуждения в поддержку тезиса, обнаруживающие его абсурдность, построен, например, крошечный фельетон "Хозяйственный расчет". Комизм этого фельетона не групповой, а элементарный, и приводится он здесь лишь как пример воплощения данной схемы в чистом виде:

В одной московской чайной висит на стене объявление:

”При полпорции НЕ разуваться”.

Правильно! А то придет какой-нибудь шаромыжник, потребует полпорции, разуется, портянки, собачий нос, на стульях развесит. Глядишь, настоящему посетителю, взявшему три порции, негде и портянки повесить.

Правильно. Тонкая это вещь — хозяйственный расчет.

Другим приемом создания иронического эффекта является игра на несоответствии точки зрения рассказчика с точкой зрения читателя. При этом рассказчик исходит из официально принятого в данном обществе в данный момент какого-либо тезиса — например, о том, что рабочий человек — это хорошо, а интеллигент — плохо:

А жил в нашем доме, на Васильевском острове, довольно-таки дряблый бездетный интеллигент Иннокентий Иванович Баринов со своей супругой...

Это был форменный меланхолик. И протой, пролетарской душе глядеть на него было то есть совершенно, абсолютно невыносимо.

Он выпивать не любил, физкультурой не занимался и на общих собраниях под общий смех говорил все не актуальные вещи: дескать, например, мусор во дворе пах-

нет, — нету возможности окно открыть на две, видите ли, половинки.

Я говорю: простому рабочему человеку не было удовольствия глядеть на такого жильца и квартиранта.

Не все потеряно

Ирония является доминирующим приемом комического повествования у Зоценко, поэтому его комический сказ можно назвать ироническим.

И наконец, третий важный прием сказа Зоценко — саморазоблачение его героев (как действующих лиц, так и повествователей). В самых ранних своих рассказах Зоценко еще не пришел к своему оригинальному методу саморазоблачения героя. Его герой проговаривается, но тут же сам замечает свою оплошность и поправляется:

...Окидывая взглядом современность, мы видим, что взятка бывает двух видов — денежная и натуральная. Денежная, конечно, приятней... То есть, позвольте, что ж это я такое говорю?..

Речь, произнесенная на банкете

В этом смысле зоценковский герой ведет себя совсем, как Хлестаков у Гоголя:

Я всякий день на балах. Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я. И уж так уморишься играя, что просто ни на что не по-

хоже. Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: "На, Маврушка, шинель..." Что я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже.

Ревизор

И зощенковский герой приведенного рассказа, и гоголевский Хлестаков невольно самораскрываются, но, зная норму, они понимают, что сделали ошибку, совершили ложный шаг, проговорились, и поэтому стараются как-то выйти из неловкого положения. Зощенковский герой последующих рассказов отличается от них тем, что он *нормы не знает*, и поэтому не замечает, когда проговаривается, и, соответственно, не старается поправиться или оправдаться. Его саморазоблачение проявляется только при столкновении читательского восприятия с тем, что говорится в тексте.

Мы здесь не будем останавливаться подробно на приеме саморазоблачения зощенковского героя — об этом пойдет речь в следующей главе, заметим только, что в лучших рассказах двадцатых-тридцатых годов, которые можно назвать безоговорочно зощенковскими, нет почти никакого морализаторства со стороны автора — мораль должен вывести сам читатель. Даже иной раз, когда кажется, что мораль в рассказе налицо, в последнюю минуту Зощенко находит какой-нибудь неожиданный поворот, так что мораль эта вдруг предстает как лицемерие или фальшивая поза. Читатель с удивлением обнаружива-

ет, что морализирующий рассказчик ничем не отличается от тех, кого он так горячо и искренне осуждает. Вот пример такого поворота из рассказа "Квартира", в котором говорится о том, что в одном доме произошла трагедия: муж убил свою жену и тещу:

Не будем входить в психологию убийства, скажем одно, убийство произошло в небольшой уютной квартире — две комнаты и кухня. Бельэтаж. Уборная. Ванна. Десять квадратных саженей.

Народу собралось во двор этого дома уйма. Каждому, конечно, любопытно было узнать, кому теперь домоуправление передаст эту освободившуюся квартиру.

Уже увезли убийцу. Уже убитых отправили, куда следует, — толпа не расходилась.

Завязалась небольшая потасовка. Кто-то дико орал, что это прямо кумовство передавать эту площадь близким родственникам. Лучше пушай кинут жребий — кому достанется.

И вдруг, братцы мои, стало мне грустно на сердце. Стало мне до чего обидно.

Тут, можно сказать, такая трагедия и драма, с кровью и с убийством, и тут же, наряду с этим, такой мелкий коммерческий расчет. "Эх, — думаю, — бледнолицые мои братья!"

И долго стоял у ворот. И противно мне было принимать участие в этих грубых разговорах.

Тем более, что на прошлой неделе я по случаю получил не очень худую квартиру. Смешно же опять менять и горячиться. Я доволен.

Квартира

Подытожим своеобразные черты зоценковского сказа. Сказ Зоценко — это повествование от первого лица о каком-либо событии из жизни рассказчика или его героя, которое оценивается им совсем не так, как его оценил бы нормативный читатель. Для создания такого контраста между точкой зрения повествователя и точкой зрения читателя Зоценко пользуется тремя основными приемами комического: доведением до абсурда, иронией и саморазоблачением героя. Кроме того, отличительной чертой сказа Зоценко является взаимодействие комизма персонажа, комизма положения и комизма сюжета с языковым комизмом, проявляющимся в постоянном использовании юмором, поддерживающих и усиливающих комический эффект сюжетного плана. Отдельно те или иные черты комического сказа иногда встречались у литературных предшественников Зоценко, однако только ему удалось создать ту оригинальную форму повествования с ее необходимыми составляющими, которую мы именуем "зоценковским сказом".

В приведенном в качестве эпиграфа к данной главе высказывании Мандельштама о Зоценко выражение "библия труда" следует понимать как "библию того, как нужно относиться к поэти-

ческому труду”, то есть пример работы писателя-творца. ”Брюссельское кружево” — это работа писателя, а то, что восторгает Мандельштама — ”то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы” и есть читательское восприятие, умело стимулируемое и направляемое автором.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ГЕРОЙ ЗОЩЕНКО

Читатель, конечно, вправе потребовать от автора настоящего революционного содержания, крупных тем, планетарных заданий и героического пафоса — одним словом, полной и высокой идеологии.

Один писатель широкими мазками набрасывает на огромные полотна всякие эпизоды, другой описывает революцию, третий военные ритуалы, четвертый занят любовными шашнями и проблемами. Автор же, в силу особых сердечных свойств и юмористических наклонностей, описывает человека — как он живет, что делает и куда, для примера, стремится.

Автор признает, что в наши бурные годы прямо даже совестно, прямо даже неловко выступать с такими ничтожными идеями, с такими будничными разговорами об отдельном человеке.

М.Зощенко

...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-ый, одно имя первым возникает в моих мыслях: Зощенко.

Е.Полонская

В предыдущих главах этой работы мы разобрали приемы комического у Зощенко и технику сказового построения его произведений. Однако ни сказ, ни техника комического не являются еще залогом успеха у читателя и не определяют всецело характер творчества писателя. Они говорят лишь о его потенциальном мастерстве, о его знании и владении приемами. Любая словесная пиротехника, даже самая блестящая, есть только средство для достижения художественности, только набор красок и высокий уровень профессионализма, необходимый для того, чтобы приступить к созданию полотна. И хотя у Зощенко этот профессионализм на несколько порядков выше, чем у большинства юмористов, главное все-таки не только в нем, как таковом, а в умении применить все это искусство для создания узнаваемого, типичного, живого героя. Именно герой Зощенко заставляет художественные приемы "играть", делает их естественными и потому незаметными.

Кто же такой герой Зощенко? Чтобы ответить на этот вопрос, еще раз напомним, что формат творчества Зощенко — сатирический рассказ, и что сатира — это завуалированная насмешка одной общественной группы над другой. Состав этих групп при рассмотрении творчества Зощенко предельно ясен: с одной стороны — это образованная, читающая публика, унаследовавшая моральные, этические и эстетические нормы дореволюционного времени, с другой стороны —

прослойка людей, в большинстве своем состоящая из необразованных, некультурных, зачастую деклассированных рабочих и крестьян, выбитых революцией из колеи и не понимающих ни новых форм и норм поведения, ни новой, опрокинувшей многие понятия старого времени идеологии. Прослойку эту ни в коем случае не следует, однако, отождествлять ни с рабочим классом вообще, ни с крестьянством, ни тем более с городским мещанством ни в социальном, ни в морально-поведенческом понимании этого термина. Человек из низов, разобравшийся в политической обстановке и сознательно принявший или непринявший новую идеологию не входит в число зощенковских героев, как не входит в их число любой выходец из любой среды, достигший уровня нормативного читателя. В том-то и дело, что герой Зоценко — человек растерянный, потерявший социальную и моральную ориентацию, человек на перепутье, лишь частично, поверхностно и искаженно воспринявший какие-то понятия и принципы новой идеологии, человек, изуродованный жестокостями и тяготами бурной эпохи, но пытающийся как-то приспособиться к новым нормам жизни. При этом, человек, зачастую не лишенный здравого смысла, который часто входит в противоречие с веяниями и нововведениями эпохи. Шкловский, разбирая первое произведение Зоценко — рассказы Синебрюхова, — назвал форму их повествования "рассказом бывалого человека". Тем не менее "бывалость"

Синебрюхова не равна, скажем, бывалости героев лесковского сказа, ибо герои Лескова в результате своей бывалости приобрели некоторый жизненный опыт, а Синебрюхов, хоть и бывал во многих жизненных передрягах, так и остался своеобразным Акакием Акакиевичем нового времени. Он и жалок и смешон, ни в чем ему не везет, отовсюду его гонят, но в отличие от Акакия Акакиевича не только события виноваты в его несчастьях, а и он сам, его непонимание того, что происходит, крайне узкий умственный кругозор, почти полный сдвиг моральных критериев. И еще: в отличие от Акакия Акакиевича он не только не жалуется на судьбу, но хвастается своими несчастьями, считает себя неким даже романтизированным героем. Лесковским же персонажам он чужд всецело, у него нет ни их твердых принципов, ни ясного мировоззрения, разве что он несколько сходен с ними своей склонностью к хвастовству и балагурству. И главное — он человек не на своем месте. Если бы он оставался в деревне, он, вероятно, был бы неплохим работником, ибо, по его собственной характеристике, он мастер на все руки: может и "землишку обработать по слову последней техники" и "каким ни на есть рукоеслом" заняться. Но он давно уже не при деле, и вся его жизнь — цепь малых и больших неудач и несчастий. При пересказе история его жизни предстает вовсе не комической, а трагической. Он скитается без рабо-

ты с места на место, живет впроголодь, не понимает ни политических, ни экономических сдвигов в стране — ”не освещен”, совершенно одинок, нет у него ни друзей, ни семьи — ”задушевные приятели” Утин и Рыло только и думают, как его использовать, жена оставила его, маленький сынишка умер, роман с ”прекрасной полячкой Викторией Казимировной” не получился, нигде он не нужен и никем не любим. Каким же образом из такого невеселого в общем материала получается юмористическое повествование? А получается оно потому, что оценка героем своего положения кардинально отличается от читательской — послушаешь героя, и окажется, что он первый человек во всем, все у него в руках ”кипит и вертится”, его любят друзья, он пользуется неограниченным уважением и доверием у ”князя вашего сиятельства”, да и разрыв с прекрасной полячкой происходит потому, что он так хочет. Короче, по словам Синебрюхова выходит, что он всегда оказывается хозяином положения. Да и жизнью своей он вроде бы доволен: ”Жизнь я свою не хаю. Жизнь у мене, прямо скажу, хорошая”. Однако далее он задумчиво замечает: ”Все со мной чтой-то такое случается”. ”Чтой-то” все время случается не только с Синебрюховым, но и со всеми героями Зоценко, и оценка этого ”чтой-то” у героя одна, а у читателя другая — смешное возникает не из сюжета как такового, а из контраста оценок. Этот контраст оценок касается не только событий, но и мнений, сужде-

ний, отношений, восприятия ситуации. В одном месте Синебрюхов заявляет: "не люблю я полячишек". Но эта нелюбовь аргументируется весьма странными фактами: "Мужик ихний, безусловно, хитрая нация. Ходит завсегда чисто, бороденка бритая, денежку копит". Впоследствии же оказывается, что неприязнь к полякам возникла как реакция на отказ полячки завести с ним интимные отношения. (Заметим в скобках, что все рассуждения Синебрюхова о Польше и "полячишках" были выкинуты цензурой при переиздании рассказов и не восстановлены до сих пор.)

А вот пример контраста в восприятии ситуации. Синебрюхов возвращается в родную деревню и узнает, что его жена, считая его "умершим покойником", вышла замуж за другого. "Ой-ей", — восклицает герой от такой неожиданной новости, — "что же вы со мной такоеча сделали!" Все же он решает навестить жену. Читатель, понимая душевное состояние Синебрюхова, вправе ожидать какого-либо тяжелого объяснения, какой-либо трагической реакции героя на то, что он увидит дома. Реакция следует, однако, совершенно необычная. Оказывается, героя мало волнует разрыв с семьей, "беда-бедишка" состоит в том, что новый муж присвоил все его "добрашко". Много позже подобная ситуация будет повторена в рассказе 1933 года "Врачевание и психика", где муж, застав жену с любовником, на котором он замечает свою одежду, яростно кричит ему: "Сволочь, сымай френч!" Примеры такого

рода легко принять за элементарно-комическое, за воплощение того, что мы называем "комизмом персонажа". Однако это не совсем так. Сатирическое здесь несомненно присутствует, но опосредствованно, ибо, хотя реакция героев и преувеличена (сатира и юмор — всегда преувеличение и карикатурирование, т.е. всегда в некотором роде "искажение действительности"), реакция эта вполне типична для описываемого времени. Острый экономический кризис изменяет отношение человека к жизни, сдвигает его ценностные ориентации. Желание выжить и приспособиться вытесняет все идиллическое и романтическое в нем на второй план. Особенно подверженным такой метаморфозе оказывается человек, вырванный из своей среды или волею случая поставленный не на свое место. Зощенковская сатира строится на комизме типичного героя в типичных обстоятельствах, а не на каких-то выдуманных, необычных персонажах, попадающих в необычные положения. Известно, что Зощенко писал на животрепещущие темы и проблемы своего времени, широко пользуясь для этого текущей периодикой, в основном газетной. Поэтому рассказ Зощенко — это не только смешная история, но и документ времени.

Маленький человек из народа зощенковских рассказов вовсе не мещанин, как его обычно представляют критики, а рабочий или крестьянин, вдруг осознавший себя под влиянием новой идеологии важным человеком, "гегемоном",

представителем передового класса. Но, усвоив мысль о своей исключительности, он остается тем же невежественным и темным человеком, каким он был прежде. Однако в новых условиях у этого маленького человека появляются большие претензии, он уже начинает думать, что ему все позволено, начинает быть грубым и нахальным. Еще в одном из ранних рассказов Зощенко выводит крестьянина, который, увидев на деньгах вместо царя изображение мужика, решает, что теперь он может вести себя так, как он хочет (Фома неверный).

Герой Зощенко всегда прав, он искренне не понимает, почему не все согласны с его взглядами и мнениями, — ведь он же старается жить по новым законам. В стране, например, провозглашено равенство, а его, театрального осветителя, при съемках на общую фотографию поместили с самого края, а тенора, например, попросили сесть в центр. Несправедливо! Возмущенный и оскорбленный осветитель в отместку за такую дискриминацию вырубает во время представления свет. Когда тенор отказывается петь в таких условиях, наш герой раздражается тирадой:

— Пушай не поет. Наплевать ему в морду. Раз он, сволочь такая, в центре сымается, то и пушай одной рукой поет, другой свет зажигает. Дерьмо какое нашлось! Думает — тенор, так ему и свети все время. Теноров нынче нету!

Театральный механизм

Подобное же непонимание демонстрирует зощенковский герой и по вопросу происхождения. Ведь у него с этой графой в анкете, слава богу, все в порядке. Поэтому он решает, что, если в пьяном виде он остановит электричку, ему ничего за это не будет:

Вот Володя сел и начал маленько проявлять себя. Дескать, он это такой человек, что все ему можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, завсегда за него заступится. Потому у него, — пушай публика знает, — происхождение очень отличное. И родной дед его был коровьим пастухом, и мамаша его была наипростая баба...

Тормоз Вестингауза

Герой рассказа "Крестьянский самородок" искренне озадачен тем, что редактор не принял его стихи для печати:

— Чего ж они говорят? Может, они, как бы сказать, в происхождении моем сомневаются — чистый крестьянин. Можете редакторам так и сказать: от сохи, дескать. Потому кругом крестьянин. И дед крестьянин, и отец, и которые прадеды были — все насквозь крестьяне.

Крестьянский самородок

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Несоразмерность Зоценко с другими юмористами заключается еще и в том, что ему удалось создать образ своего лирического героя.

Термин этот я беру в таком виде, в каком он понимается в применении к лирической поэзии (хотя эпитет "лирический" не очень-то ассоциируется с героем Зоценко). Лирический герой — это человек с определенными взглядами, навыками, мышлением и кругозором, от лица которого ведется повествование. Он может рассказать как о себе, так и о том, что случилось с другими, но все в его рассказе дается под его особым углом зрения, просматривается через призму его кругозора. У читателей юмористики, написанной в сказовой манере как до Зоценко, так и после него, никогда не возникала мысль принять автора за героя-сказчика; только Зоценко удалось обмануть массового читателя, который искренне считал, что действительно есть такой человек из народа, пишущий, думающий и говорящий вот таким именно образом. Иллюзия сказа сопровождалась у Зоценко иллюзией лирического героя и поддерживалась тем, что читатель не встречал вещей Зоценко, написанных в каком-либо ином ключе. Писатель и его лирический герой сливались в воображении читателя в одно целое.

Рассказчик был "свой" с "правильным происхождением", всегда стоящий на стороне нововведений, всегда поддерживающий все государственные и общественные начинания. Он всегда "за", но поддерживая и развивая ту или иную идею, он то проговаривается, то доводит ее до абсурда. Из этого говоримого им лишнего материала читатель получает понятие об истинном по-

ложении вещей в стране: жилищном и продукто-
вом кризисе, пьянстве, воровстве, спекуляции, о
методах проведения кампаний по режиму эконо-
мии, ликвидации безграмотности, о партийных
чистках и т.п. Сатирическое обнаруживается чи-
тателем, но ни автора, ни рассказчика нельзя об-
винить ни в критике властей, ни в очернении дей-
ствительности, ибо ведь он целиком и полностью
все поддерживает. Ирония скрытого от глаз чи-
тателей автора принимается за простодушие рас-
сказчика. Приведем типичные примеры "прогова-
ривания" героя. Вот он радуется размаху жилищ-
ного строительства в стране:

Недавно ездили мы через весь Союз. Спе-
циально глядели, как живут люди.

Ничего себе, живут. Стараются.

В любом городе заметно вырастают новые
дома и домишки. Все больше такие неболь-
шие коттеджи, вроде халуп.

И жилищный кризис в связи с этим начал,
как будто бы, слегка ослабевать. *Более как
семнадцать человек в одной комнате нам не
приходилось видеть.*

Много ли человеку нужно

Другой формой скрытой сатиры является раз-
глагольствование героя по поводу того или ино-
го начинания, которое он поддерживает, но, на-
ивно философствуя о нем, обнаруживает его ма-
лоэффективность, а порой и абсурдность.

Как в других городах проходит режим

экономии, я, товарищи, не знаю. А вот в городе Борисове этот режим выгодно обернулся.

За одну короткую зиму в одном только нашем учреждении семь сажень еловых дров сэкономлено. Худо ли?

Десять лет такой экономии — это десять кубов все-таки. А за сто лет очень свободно три барки сэкономить можно. Через тысячу лет вообще дровами торговать можно будет.

И об чем только народ раньше думал? Отчего такой выгодный режим раньше в обиход не вводил? Вот обидно-то!

Режим экономии

По сходной схеме построены наивные рассуждения героя о преодолении в стране жилищного кризиса:

Давеча, граждане, воз кирпичей по улице провезли. Ей-богу!

У меня, знаете, аж сердце затрепетало от радости. Потому строимся же, граждане. Кирпич-то ведь не зря везут. Домишко, значит, где-нибудь строится. Началось — тьфу, тьфу, не сглазить!

Лет, может, через двадцать, а то и меньше, у каждого гражданина по цельной комнате будет. А ежели население шибко не увеличится и, например, всем аборт разрешат — то и по две. А то и по три на рыло. С ванной.

Вот заживем-то когда, граждане! В одной

комнате, скажем, спать, в другой гостей принимать, в третьей еще чего-нибудь. Мало ли! Делов-то найдется при такой свободной жизни.

Кризис

Часто герой рассказа, давая свою оценку происшествию или критикуя других людей, обнаруживает свои слабости и недостатки. Этот тип сатирического осмеяния можно назвать "саморазоблачением героя". В одном из ранних рассказов герой пишет донос на своих соседей по дому. В одной квартире варят самогон, в другой живет девица легкого поведения. Донос, однако, неожиданно характеризует самого доносчика, как клиента своих соседей. В результате невольного саморазоблачения, герой открывает истинные причины, побудившие его к кляузе — он недоволен качеством товара и пренебрежительным к себе отношением:

А еще сообщаю, как я есть честный гражданин, что квартира № 3 тоже, без сомнения, подозрительна по самогону, в каковой вкладывают для скусу, что ли, опенки, или, может быть, пельсинные корки, отчего блюешь сверх нормы. А в долг, конечно, тоже не доверяют. Хушь плачь!

...А еще, как честный гражданин, сообщаю, что девица Варька Петрова есть подозрительная и гулящая. А когда я к Варьке подошедши, так она мной гнушается.

Честный гражданин

Зощенковский герой зачастую камуфлирует то, что подвергается осмеянию в рассказе. Типологию рассказа Зощенко в самых общих чертах можно представить как сочетание комизма персонажа, юмора языка и ситуативного юмора. Это сочетание, однако, представляет лишь поверхностную структуру рассказа. Глубинная же структура и есть сатира собственно — сатирическое осмеяние того или иного типического явления жизни, которое является причиной как нелепой ситуации, так и самого нелепого поведения и мышления героя. В вышеупомянутом рассказе о доносе, за комизмом саморазоблачения скрываются совсем не смешные реалии жизни: самогонование, пьянство, проституция, кляузничество, которые для "своего" читателя не просто экономические трудности, а правда его существования. Ведь он знает, как такая, на первый взгляд, безобидная кляуза может повлиять на судьбу соседей доносчика, как он сам, человек низкий и беспринципный, может в результате своей кляузной деятельности, оказаться на довольно ответственном посту, где от него будут зависеть судьбы многих людей.

Сатира Зощенко не бичует, она ставит вопросы. Это вопросы не открытые, а подспудные. Почему в стране экономическая разруха, почему такая большая часть населения занимается нелегальной деятельностью, почему в стране верят доносам любого рода, почему новая "ураганная идеология" не изменила коренным образом со-

знания масс, как это утверждалось и утверждает-
ся в работах идеологов социализма?

Рассказ Зощенко, таким образом, сатирически
двухфокусен, двуобъектен, двупланов. Объект
открытого осмеяния — герой-рассказчик — ока-
зывается объектом самоосмеяния в глазах нор-
мативного читателя, в то время как объектом
скрытого осмеяния оказывается "наша бурная
действительность". И читатели, и партийные кри-
тики, и политические идеологи всегда это хорошо
понимали, поэтому они вовсе не случайно счита-
ли рассказы Зощенко (как и сатиру вообще)
посягательством на абсолютную верность и не-
зыблемость социалистических устоев. Другое де-
ло, что сатирическая двуплановость рассказов
Зощенко мешала им заклеить его до конца,
ибо все было так искусно сделано, что не под-
давалось грубой односторонней трактовке, а ав-
тор и его сторонники всегда могли опровергнуть
обвинения, сказав, что был описан лишь единич-
ный случай, что цель рассказа — искоренение от-
дельных мелких недостатков, борьба с мещан-
ством и канцелярщиной, или все свалить на уз-
кое мировоззрение комического героя и непони-
мание им событий. Суть же этой двуплановости
была в том, что реакция читателя на рассказ оп-
ределяла его (рассказа) крамольность, а не сам
текст как таковой. Читательское восприятие, од-
нако, никак не могло подвергаться критике, ибо
автор за него как бы не был ответствен.

Продемонстрируем наш тезис рассмотрением

текста рассказа "Собачий нюх" от обратного, то есть от авторского замысла до конкретного словесного и тематического его исполнения, а не наоборот. Задачей Зоценко было в сатирическом свете отобразить новое свойство его времени — почти поголовное воровство и обман, характерные для периода громадных экономических трудностей и острой нехватки продуктов питания и товаров. Тезис "все воруют" должен был воплотиться в какую-либо схему частного случая, рассказываемого сказчиком, в данном тексте самим лирическим героем Зоценко — пролетарским писателем из низов. Сюжет рассказа чисто детективный — от констатации факта — кражи шубы, до нахождения истинного преступника. Схема сюжета: подозреваемый является жильцом большого каменного дома; пострадавший вызывает агента уголовного розыска с собакой-ищейкой, которая по запаху способна опознать преступника. Принцип развертывания сюжета: собака по очереди подходит к каждому жильцу, который сознается в каком-нибудь неблагоприятном поступке. Ситуативный юмор: вместо того, чтобы подойти к одному человеку, собака подходит ко всем, в том числе и к самому агенту уголовного розыска. Все оказываются виновными и признаются в своих проступках, причем проступки эти не имеют никакого отношения к краже шубы. Все проступки, однако, являются типичными для своего времени. Истинным же преступником является сам пострадавший. Комизм

персонажей: люди не понимают логики и причины расследования и ведут себя крайне нелепо, признаваясь во всем, хотя никто их не тянет за язык. Языковой юмор: связанные между собой цепочки комических словесных бисоциаций, или, простым языком, смешные слова, словосочетания и предложения при сказовом типе повествования от первого лица (рассказ очевидца).

Теперь рассмотрим текст ближе. Темой его на поверхностном уровне является рассказ об удивительной собаке-ищейке, недаром и сам рассказ называется "Собачий нюх". Знаменательно, что народ, при виде такого количества раскаявшихся, удивляется вовсе не низости человеческой натуры, а необыкновенным способностям ищейки. "Рестерялся народ. Что, — думает, — за такая поразительная собака?" Цепная реакция каения жильцов в преступлениях начинается с неожиданного признания в том, что не имеет никакого касательства к данному расследованию:

Рухнула бабка на колени перед агентом.

— Да, — говорит, — попалась. Не отпираюсь. И, говорит, пять ведер закваски — это так. И аппарат — это действительно верно. Все, говорит, находится в ванной комнате. Ведите меня в милицию.

Ну, народ, конечно, ахнул.

— А шуба? — спрашивают.

— Про шубу, — говорит, — ничего не знаю и ведать не ведаю, а остальное — это так. Ведите меня, казните.

Вторая неожиданность — признание купца Бабкина:

А собачища уж тут. Стоит перед купцом и хвостом вертит.

Растерялся купец Еремей Бабкин, отошел в сторону, а собака за ним. Подходит к нему и его калоши нюхает.

Заблекотал купец, побледнел.

— Ну, — говорит, — бог правду видит, если так. Я, говорит, и есть сукин кот и мазурик. И шуба-то, говорит, братцы, не моя. Шубу-то, говорит, я у брата своего зажилил. Плачу и рыдаю!

Третья неожиданность (блестяще выявляющая зощенковскую технику доведения до абсурда) признания самого агента угрозыска:

И вот подходит вдруг собака к агенту и хвостом виляет. Побледнел агент, упал перед собакой.

— Кусайте, — говорит, — меня, гражданка. Я, говорит, на ваш собачий харч три червонца получаю, а два себе беру...

И, наконец, четвертая неожиданность — откровения самого автора, наглядно подчеркивающие буквальную поголовность занимающихся незаконными махинациями:

Братцы, — сказал бы, — я и есть первый преступник: шубу хотя я и не трогал, но беру в журналах авансы, дважды печатаю

один и тот же рассказ и вообще. Бейте меня
окаянного.

Заметим, что в последующих публикациях эта часть была опущена, что, конечно, существенно снизило ситуативный комизм рассказа.

Именно в том-то и суть, что сказчик, даже когда он явно выступает в рассказе как автор-писатель, по своей речи, идеологии, поведению и мировоззрению полностью совпадает со своими героями. Он никак не лучше или выше их. Более того, он всегда солидаризируется со своими героями. Читатель получает ярко выраженную, по-своему аргументированную точку зрения на событие, которая, однако, по замыслам уже реального писателя Зоценко, не должна совпадать с читательской. Сатирический эффект возникает из-за этого кардинального несоответствия точек зрения зоценковского героя (или героя-сказчика) с нормативно-читательской. Другими словами: читательская оценка события является заранее учтенной и сознательно запланированной составной частью художественного текста, содержащейся в нем опосредованно. Еще раз: жизнь художественного текста, его бытие в восприятии — это результат взаимодействия (контакта) написанного автором с умственным миром читателя. Такое понимание двусоставности художественного текста (то есть не ограничение его лишь написанной частью) касается не только сказовой техники, но и любого типа повествования, и шире, любого типа и вида искусства. Отсюда и само

понятие "прием" получает совершенно иную трактовку, ибо и он как единица двусоставной структуры в свою очередь тоже двусоставен. Позволю себе для наглядности привести пример из весьма далекой от искусства области — из спортивной борьбы. Там тоже есть понятие "прием" — определенная твердая последовательность движений для достижения заданного эффекта. Борец в процессе тренировки осваивает приемы и через некоторое время начинает владеть ими, то есть может продемонстрировать на чучеле потенциальную способность их применить. Однако разница между знанием приема и его реальным проведением огромна. Одно дело применить прием, и совсем другое провести его. Только проведенный прием вызывает соответствующий эффект. То же и в художественном тексте. Наличие метафор, метонимий, сравнений, юмором и любых других приемов (так же, как и их отсутствие) еще ничего не значит. Важно "проводятся" ли они, то есть достигают ли цели, возникает ли впечатление при их контакте с читательским восприятием.

Нагляднее всего двусоставность художественного текста наблюдается в комических вещах и именуется иронией. Но ирония лишь наиболее выпуклая, а потому и наиболее заметная, эманация художественной структуры. В действительности же ирония — лишь частный случай всеобъемлющей двусоставной сущности искусства.

Вернемся к Зоценко и его рассказам. Даже если мы и сузим их двусоставность до иронии, то

увидим, что ирония эта не простая, ибо обычно "иронизирующий" стоит как бы на голову выше "иронизируемого" (того, что подвергается иронии), а у Зощенко этого "взгляда свысока" и нет, ирония его рассказов скрытая, то есть результат эффекта, о котором мы уже выше говорили. "Взгляд свысока" обнаруживается не у героя-сказчика или героя-участника, а у читателя. Приведем пример:

Я раз в неделю по внутренним болезням лечусь. У доктора Опушкина. Хороший такой, понимающий медик. Я у него пятый год лечусь. *И ничего, болезнь не хуже.*

Больные

Кто здесь объект насмешки, герой или доктор? Вероятно, и тот и другой. А может, даже некое третье — ирония над жизнью, с ее заболеваниями, которые не становятся лучше ни от какого лечения. Но все это иронизирование исключено из области героя-сказчика, ибо он утверждает, что врач "хороший, понимающий медик" и что он лечением вполне доволен. Это и есть точка зрения героя, не совпадающая с нашей. И вовсе не важно сам герой является участником события или он только наблюдатель, оценка его, его точка зрения та же — то есть противоположная читательской. Вот слова героя-наблюдателя:

Как хотите, товарищи, а Николаю Ивановичу я очень сочувствую. Пострадал этот милый человек на все шесть гривен и ниче-

го такого особенно выдающегося за эти деньги не видел.

Только что характер у него оказался мягкий и уступчивый. Другой бы на его месте все кино, может, разбросал и публику из залы выкурил. Потому шесть гривен ежедневно на полу не валяются. Понимать надо.

А в субботу голубчик наш, Николай Иванович, немножко, конечно, выпил. После полочки.

А был этот человек *в высшей степени сознательный.* Другой бы выпивший человек начал бузить и расстраиваться, а Николай Иванович чинно и благородно прошелся по проспекту. Спел что-то там такое. Вдруг глядит перед ним кино.

Прискорбный случай

Нормативный читатель воспринимает действия героя рассказа как явное отклонение от правил поведения человека в общественных местах, для сказчика же это поведение обычное, нормативное, он не находит в нем ничего предосудительного, вот если бы Николай Иванович вел себя, как гипотетический "другой", тогда он, может быть, его и осудил. Заметим, что для сказчика тем не менее "другой" олицетворяет закономерное поведение типичного героя в типичных обстоятельствах, естественную его реакцию, в то время как Николай Иванович, которому сказчик полностью симпатизирует, определяется им как человек "мягкий и уступчивый". В том, что героя развез-

ло в кинозале, сказчик тоже не усматривает никакого нарушения:

Только, может, посмотрел он на одну надпись, вдруг в Ригу поехал. Потому очень тепло в зале, публика дышит, и темнота на психику благоприятно действует.

Поехал в Ригу наш Николай Иванович, *все чинно-благородно* — никого не трогает, экран руками не хватает, лампочек не выкручивает, а сидит себе и тихонько в Ригу едет.

Решив покинуть кинотеатр, наш герой просит вернуть ему деньги за билет. Кассирша отказывается это сделать. Реакция Николая Ивановича, с точки зрения читателя достаточно грубая, опять квалифицируется сказчиком как не только нормативная, но даже необычно благородная, ибо нормальный герой — "другой" — в отличие от "тихого и культурного" Николая Ивановича поступил бы иначе:

Поднялся тут шум и перебранка. Другой бы на месте Николая Иваныча за волосы бы выволок кассиршу из кассы и вернул бы свои пречистые. А Николай Иванович, человек тихий и культурный, только, может, раз и пихнул кассиршу.

— Ты, — говорит, — пойми, зараза, не смотрел я еще на твою ленту. Отдай, говорят, мои пречистые.

И все так чинно-благородно, без сканда-

лу, — просит вообще вернуть свои же деньги.

Ссылка рассказчика на якобы нормативное поведение "другого" присутствует и в рассказе "Опасная пьеска". В нем говорится о том, что актерам одного провинциального театра наконец-то повезло: по ходу пьесы требовалась подача спиртных напитков. Чтобы войти в роль, актеры решили пить на сцене настоящую водку, и к концу второго акта все они были в дым пьяны. Однако ничего предосудительного, с точки зрения рассказчика, не произошло:

Другие бы, наклюкавшись, стали блевать в публику или, например, декорациями кидаться. А эти — ничего. Эти тихо и благородно, без лишних криков и драки опустили занавес и попросили публику разойтись от греха.

Опасная пьеска

Как видно, разница между героем-участником и героем-наблюдателем абсолютно не существенна, ибо наблюдатель во всем солидарен с участником. Ирония же касается ментальности зощенковского маленького человека, человека, однако, не эксцентрика, а представителя городской массы и потому типичного.

В критике сложилось совершенно неверное и нелепое мнение о том, что Зощенко в своих рассказах вывел тип мещанина, что его творчество знаменовало борьбу с мещанством. О том, как и

отчего сложилась о Зощенко такая точка зрения, почему сам писатель ее поддерживал, о сложных взаимоотношениях сатирика и партийных критиков в условиях острой литературной борьбы двадцатых годов мы поговорим подробно в следующей главе. Здесь же укажем на самый главный аргумент против этой точки зрения — сами художественные тексты сказового периода ее никак не подтверждают. Критику мещанства отчасти можно усмотреть в позднейших вещах Зощенко, типа "Бедная Лиза" или "Парусиновый портфель", где автор-резонер уже не автор-сказчик. В рассказах же двадцатых годов герой Зощенко вовсе не мещанин, а "скобарь" — маленький некультурный человек с большим гонором, чаще всего не понимающий событий, но знающий свою выгоду и горой стоящий за свои "пролетарские" права. Развернутая в те годы борьба против мещанства была направлена, конечно, не на него, а на людей среднего класса, которые, перестав принимать на веру революционные лозунги, начали руководствоваться здравым смыслом и жить для себя, т.е. легально повышать свой уровень жизни. Приведем статью о мещанстве из Энциклопедии, для того чтобы точно знать, что под этим термином подразумевали в те годы:

МЕЩАНСТВО, ограниченность кругозора, узость взглядов, обывательское стремление к личному благополучию, оторванность от общих интересов коллектива. Основной ячейкой мещанского быта является семья.

Жена в такой семье всецело подчинена мужу, дети — родителям. Вся семья преследует интересы благополучия, чужда жизни и интересам коллектива, стремится создать свой уют, свое благополучие, за к-рыми теряется связь с миром, связь с классом. М. — уклад жизни, в к-ром человек вступает в конфликт с другими из-за своего мелкого, по существу неосуществимого в индивидуальном масштабе, благополучия, теряет обществ.перспективы.

М. как бытовое явление продолжает занимать значит.место и в жизни нашего переходного от капитализма к социализму строя и мешает строительству социализма.
/.../

Чистота жилища, удовлетворение эстетич. потребностей, опрятность одежды иногда неправильно принимаются за М. Это можно квалифицировать как М. лишь в том случае, если человек свое свободное время и силы способен отдавать украшению жилища или одежды и недостаточно интересуется общественностью. Такого рода установка психики человека определяет и его отношение ко всему об-ву. Дело тут не в том, что занавесочки висят на окнах и клетка с канарейкой подвешена к потолку, а в том, чтобы эта занавесочка и эта канарейка не заполняли собою всего содержания человека и не отгораживали его от коллектива.

Вместе с победой коллективизма над частнособственнической ограниченностью пролетариат несет с собою и другой склад психики. Мещанину противопоставляется новый человек — строитель социализма, носитель нового быта и пролетарской общест-венности.

Зощенко высмеивает в своих рассказах не ме-щан и мещанство, а скорее тех, кто не понимая сути кампании, искажают, а порой и доводят до абсурда ее тезисы. Другое дело, что перегибы при проведении любой советской кампании были весьма типичным явлением и таким образом са-тира Зощенко рикошетом задевала и их, так что и сама кампания дискредитировалась и пред-ставлялась в невыгодном свете. Беда же заклю-чалась не только в ошибочности кампаний, но и в том, что среди ее проводников было много се-рых, узколобых людей. Эти люди усвоили прежде всего, что "мещанство" и "мещанин" — это слова обидные и ругательные, а тезис о том, что мещан-ство — это замыкание в собственном узком мир-ке и забота о своем благосостоянии поняли бук-вально. Отсюда и борьба с мещанством знамени-вала для них стремление к противоположному идеалу — то есть не заботиться о своем благосос-тоянии, пренебречь своими личными интересами. В рассказах Зощенко о мещанстве высмеивают-ся именно такие типы и такой подход, т.е. смеш-ные и вздорные перегибы, а вовсе не мещане. В рассказе "Социальная грусть" комсомольца Гри-

шу грозят выгнать из профсоюза за "мещанские настроения и подрыв социализма". Оказывается, что подрыв состоял в том, что парень вставил себе три золотых зуба.

Может, полгода пробежало с тех пор, когда с Гришей произошла эта собачья неприятность.

Конечно, уличен был парнишка во вредных обстоятельствах — *мещанские настроения и вообще подрыв социализма*. Но только дозвоьте всесторонне осветить эту многоуважаемую историю.

...А было это так. /.../ Выбили как-то раз этому Грише три зуба. /.../

Сколотил Гриша деньжонок. Пошел к врачу. /.../

А врач попался молодой, неосторожный. /.../ Врач этот взял и поставил Грише три золотых зуба. /.../ Стали в ячейке на Гришу коситься. /.../

Мелкие разговорчики пошли вокруг события. *Откуда, дескать, такие нэпмановские замашки? Почему такое мещанское настроение?* Неужели же нельзя простому комсомольцу дыркой жевать и кушать?

Социальная грусть

Попутно отметим, что рассказ этот основан на действительном событии, о котором Зоценко узнал из газетного сообщения. Широкое использование периодики писателем общеизвестно, но в данном случае в рассказ инкорпорирована часть

реального текста, взятого из "Красной газеты":

"Признать имение золотых зубов явлением, ведущим к отказу от социализма и его идей, и мы, члены ВЛКСМ Семеновской ячейки, объявляем против ихних носителей борьбу, как с явлением, разрушающим комсомольские идеи. Зубы — отдать в фонд безработных. В противном случае вопрос будет стоять об исключении из рядов союза".

Критикует Зощенко здесь не мещанство, а "очень отчаянное" его понимание и толкование серой массой, полноправным представителем и продуктом которой является зощенковский собирательный герой. В рассказе, озаглавленном "Мещанство", Зощенко иронизирует над тем, что понимает его герой под этим термином:

О мещанстве Иван Петрович имел особое мнение. Он крайне резко и зло отзывался об этой накипи нэпа. Не любил он этой житейской плесени.

— Для меня, — говорил Иван Петрович, — нету ничего хуже, как это *мещанство*. Потому через это вся дрянь в человеке обнаруживается... Давеча, например, я Васькино пальто накинул. За керосином побежал в лавку. Так Васька сразу в морду лезет. Дерется. Зачем ему, видите ли, керосином пальто залил.

— Воняет, — говорит.

— Да брось, — говорю, — ты Вася, свои *мещанские штучки!* Ну, залил и залил, за-втра ты заливай. Я с этим не считаюсь. А если, говорю, воняет — нос зажми. Пора бы, говорю, перестать запахи нюхать. *Мещанство*, говорю, какое.

Так нет, недоволен, черт сопатый. Бубнит что-то себе под нос.

Или, например, хозяйка. Квартиру держит. И чуть первое число наступает — вкатывается в комнату. Деньги ей, видите ли, за квартирную площадь требуются.

— Да что вы, — говорю, — гражданка, обьелись? Да что, говорю, я сам деньги делаю? Оставьте, говорю, при себе эти *мещанские штучки*. Обождите, говорю, месяц.

Так нет — вынь да положь ей за квадратную площадь.

Ну, да когда старый паразит в *мещанстве погрязши*, это еще куда ни шло. А вот когда молоденькая в *мещанство зарывается* — это больно и обидно.

Например, Катюша из трепального отделения. Довольно миленькая барышня, полненькая. По виду никогда не скажешь, что *мещанка*. Потому поступки видны, идеология заметна, ругаться по матери может. А поближе тронешь — *мещанка*. Не подступись к ней.

Давеча в субботу после получки говорю ей запросто, как дорогой товарищ дорогому товарищу:

— Приходите, — говорю, — Катюша, ко мне на квартиру. У печки, говорю, посидим. После фильму пойдем посмотрим. За вход заплачу.

Не хочет.

Спасибо ребята срамить начали.

— Да брось ты, — говорят, — Катюша, свое *мещанство*. Любовь свободная.

Ломается. Все-таки, поломавшись, через неделю зашла. Зашла и чуть не плачет, дура такая глупая.

— Не могу, — говорит, — заходить. Симпатии, говорит, к вам не ощущаю.

— Э, — говорю, — гражданка! Знаем мы эти *мещанские штучки*. Может, говорю, вам блондины эффектней, чем brunеты? Пора бы, говорю, *отвыкнуть от мещанской разницы*.

Молчит. Не находит чего сказать.

— Пуцай, — говорит, — *мещанство* лучше, а только не могу к вам заходить. В союз пойду жалиться.

Я говорю:

— Да я сам на тебя в Петросовет доложу за твои *мещанские штучки*.

Так и махнул на нее рукой. Потому вижу, девчонка *с головой погрязши в мещанство*. И добро бы старушка или паразит погрязши, а то молоденькая, полненькая, осмнадцати лет нет. Обидно.

Зощенко не только не высмеивает мещанство, но иногда под маской своего героя иронизирует над многими, официально принятыми в то время положениями кампании по борьбе с мещанством, например, о том, что общежитие веселее, здоровее и лучше разобщенности, ибо развивает и укрепляет чувство коллективизма и взаимопомощи. Как и в большинстве рассказов Зощенко, сам герой полностью разделяет официальные взгляды:

Конечно, занять собственную отдельную квартирку — это все-таки как-никак мещанство.

Надо жить дружно, коллективной семьей, а не запирается в своей домашней крепости.

Надо жить в коммунальной квартире. Там все на людях. Есть с кем поговорить. Посоветоваться. *Подражаться.*

Летняя передышка

Герой Зощенко не мещанин, он представитель серой массы, вдруг оказавшейся в центре внимания; человек ни плохой, ни хороший, человек, в котором здравый смысл приходит в столкновение с новыми коммунистическими нормами, при всем его искреннем желании их понять и к ним приспособиться. Герой Зощенко — человек совершенно новый. Сам автор правильно пишет, что его героя раньше не существовало в русской литературе. Не было его и в русской жизни. Вернее, серый человек был и тогда, и иногда изобра-

жался писателями, но он был в своей сфере, то есть не занимался ни философией, ни идеологией, ни политикой, не разглагольствовал о всемирной революции, о буржуазных предрассудках и о вреде мещанства. Новая власть сделала его гегемоном, вовлекла в новые неизвестные и чуждые ему дотопле сферы деятельности, поставила его в центр внимания. Миллионы людей узнали, как он думает, говорит и пишет. Вопрос о том, что дала или не дала ему революция, освободила его или закрепила, то есть политическая оценка переворота всей его жизни не имеет отношения к делу. Главное, что новый герой появился, получил право организовывать и реорганизовывать жизнь, стал видим и слышим. Для образованных классов и интеллигентных людей он оказался во многом и смешон. Вероятно, и интеллигенты были ему смешны, слово это в устах рабочих и крестьян двадцатых годов стало чуть ли не ругательным и употреблялось в сочетаниях с определениями "хилый", "бесхребетный", "мягкотелый", "хнычущий", "безыдейный", с пренебрежением говорилось об "интеллигентских замашках" и "буржуазном интеллигентском мировоззрении". Пролетариат ругал интеллигентов, интеллигенты зло высмеивали пролетариат. Интеллигентских писателей было много, и их точка зрения была так или иначе представлена. Пролетарских же писателей почти не было, ибо если пролетарий становился писателем, то невольно становился и интеллигентом, то есть принимал

новую точку зрения образованного человека, усваивая национальные традиции и культуру. Истинного писателя-пролетария без такого усвоения не могло быть, но его можно было сыграть, спародировать. Это и сделал Зощенко. Он писал: "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 повысится во всех отношениях. Я только пародирую. Я временно заменяю пролетарского писателя. От того темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям". Увы, последние слова Зощенко не соответствуют истине, ибо его читатели не равны его героям. Пишет он для читателя интеллигентного. В этом и заключается пародия. Зощенко "подделывается" под скобаря, он его играет, но, играя, утрирует его образ, его взгляд на вещи, его язык. У настоящего пролетарского писателя не было бы ни стольких идеологических несуразностей, ни такого специфического отношения к действительности: он бы с гневом и возмущением критиковал своего героя, то есть становился бы морально и интеллектуально над ним, в то время как Зощенко его выгораживает, присоединяется к его мнениям, его защищает. Но так как такого наивного писателя быть не может, за

реального пролетария мог автора принять лишь реальный пролетарий, то есть, по словам Шкловского, вычитать из рассказа лишь анекдот. Читатель же нормативный сразу понимал, что это лишь ловкая игра, маска, ибо каждый раз точка зрения героя была слишком противоположна его собственной, а аргументы доводились до абсурда. Так мог играть чужой точкой зрения лишь интеллигент, то есть настоящий, профессиональный писатель, который в жизни не говорил таким языком. Поэтому нормативным читателем текст воспринимался как откровенно сатирический, а герой-повествователь и его язык как пародийный. В корне неверно ходячее утверждение, что герой Зощенко говорит языком улицы. От улицы у него лишь словарь. Но сгущенность слов, их комбинации и столкновения необычны, речь героя Зощенко утрирована, она вовсе не зеркальное отражение речевой реальности, а искусная и искусственная, намеренно и скрупулезно созданная художественная иллюзия уличной речи. Она слишком смешна, чтобы ее можно было принять за реальность.

ГЛАВА ПЯТАЯ ТИПОЛОГИЯ РАССКАЗА ЗОЩЕНКО

Общий конструктивный принцип рассказа Зо-щенко чрезвычайно прост — это повествование о неудаче, чаще всего мелкой, бытовой. Слышим мы рассказ или из уст самого потерпевшего, или в передаче сочувствующего ему персонажа. Передавая событие, герой (сказчик) задается целью доказать, что по отношению к нему (или его знакомому) были несправедливы; он неизменно прав, и в своей неудаче всегда винит кого-то другого. При этом рассказчик очень точно передает суть дела. Читатель, однако, видит всю ситуацию по-другому и приходит к выводу, что или герой сам виноват в случившемся, или виновата система личных или общественных взаимоотношений, которой он руководствуется или в которую он вовлечен. В результате читатель делает вывод, который непосредственно не содержится в рассказе: "сам виноват", "система взаимоотношений виновата".

Проверим действие этой фабульной схемы на конкретных примерах.

"Баня". Человек хотел помыться в бане, но ему это не удалось: "Дома домоюсь!" Виновата система общественных взаимоотношений, то есть сама баня — нехватка шаек, использование бумажных номерков, которые "смываются", повсеместная стирка, превращающая баню в прачечную и т.д. Тот факт, что люди стирают белье в

бане, свидетельствует и о невозможности сделать это дома в коммунальной квартире или в специализированной прачечной, другими словами, виновата и система отношений повыше уровня банных.

”Аристократка”. Герой хотел завести приятельские отношения с девушкой, но у него ничего не вышло. Причина, выдвигаемая сказчиком, — чуждая классовая идеология девушки: ”Не нравятся мне аристократки!” Вывод читателя: ”герой сам виноват — не умеет говорить ни на какие темы, кроме водопроводных (даже в театре во время антракта встречает даму своего сердца репликой: ”Интересно, действует ли тут водопровод?”), не имеет понятия ни о культуре вообще, ни о театре в частности, кроме того, жаден — обиделся на то, что девушка пошла в буфет есть пирожные. Виновата, конечно, и девушка, которая согласилась ”гулять” с неинтересным ей человеком из корыстных соображений, а увидев, что с такого кавалера мало что возьмешь, идет на попятный: ”Довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег — не ездят с дамами”.

”Диктофон”. На завод привезли чудо зарубежной техники — новенький американский диктофон, но в тот же день диктофон сломался. Герои винят американских инженеров за слишком хрупкую конструкцию аппарата. Читатель же видит, что в поломке виноваты они сами — кричали и матерились в диктофон, а потом выстрелили около него из пистолета, после чего он и перес-

тал работать. Кроме того, напрашивается вывод, что вообще диктофон в тех условиях жизни и работы не был никому нужен, и никто не знал, с какой целью его приобрели, в каких случаях и, главное, для чего им пользоваться.

”Лимонад”. Герой хотел бросить пить, да так и не бросил. Винит он в этом официанта, который ему подал вместо лимонада водку. Читатель же понимает, что герой и не собирался бросать пить, хотя у него ”желание было горячее”.

”Актер”. Человек, однажды сыгравший в театре, разочаровался в профессии актера. По ходу пьесы он должен был играть купца, на которого напали грабители. В результате актеры, игравшие грабителей, ”всерьез” свистнули у него бумажник. Читатель раздумывает над актерским составом любительского театра и его своеобразным пониманием реализма. Герой же обвиняет не людей, а само театральное искусство, которое в его глазах теперь полностью дискредитировано: ”Вы говорите — искусство? Знаем! Играли!”

Примеров ”рассказа-неудачи” у Зощенко можно привести сколько угодно — это несомненно доминантный (если не всеобъемлющий) конструктивный метод построения его повествования. В принципе ”рассказ-неудача” не является, конечно, изобретением Зощенко, подобные типологические схемы встречались и ранее, в частности, у Чехова. Однако сущность конфликта у Чехова совершенно иная. И дело здесь не только в отсутствии у Чехова сходной сказовой ма-

неры или техники комического. Суть в том, что маленький человек Чехова (как и маленький человек Гоголя и Достоевского) никак не равен и даже не родственен маленькому человеку Зоценко.

Тема "маленького человека" в русской литературе 19-го века развивалась по вполне определенным параметрам. Задача писателя заключалась в том, чтобы показать, что маленький человек — это тоже личность, способная на искренние чувства, на преданность, любовь и самоотверженность, что маленький человек, может быть, даже "более чувствует", так как поставлен обществом в неблагоприятные условия, что его легче оскорбить, а ему легче обидеться, что у него есть своя иногда чрезвычайно болезненная гордость, которая зачастую приносит ему в обществе больше вреда, нежели пользы. В задачу писателя входило дать духовный портрет героя, показать сложность его взаимоотношений с окружающей средой, отобразить героя в комплексе его смешных и жалких, трусливых и дерзких, подлых и благородных поступков и черт, вызвать к нему сопереживание и соучастие к его заботам и проблемам. Все это было блестяще выполнено и особенно ярко прозвучало в творчестве Гоголя, Достоевского и Чехова. Маленький человек с его ущемленным честолюбием и комплексом неполноценности выдвинулся к концу 19-го столетия в наиболее часто отображаемого героя русской жизни.

Зощенковский "маленький человек" герой качественно иной, послереволюционный. С ним за короткий промежуток времени произошла невиданная метаморфоза, поворот на 180 градусов, из "униженного и оскорбленного" он вдруг превратился в "гегемона", из человека без власти в человека у власти, из человека бесправного, безоружного в человека с ружьем, хотя бы ружьем идеологическим. При этом обнаружилось, что русские писатели, гражданская мораль и совесть которых (а в некоторых случаях и чувство вины за свой класс перед народом) призывали их выступать в защиту слабых, бесправных и угнетенных, в некотором роде идеализировали "маленького человека", за типичное выдавали не массовое, а особенное. Грубость и обывательская философия маленького человека при этом отходила на задний план, а его ущемленность и бесправие показывалось через увеличительное стекло. Реальный "маленький человек" в массе, которому стало вдруг "все позволено" разительно отличался от его чувствительных и униженных литературных собратьев 19-го века. В жизни чаще всего он оказывался не Акакием Акакиевичем или Макаром Деушкиным, а банальным обывателем (не в худшем смысле этого слова), старающимся использовать удачно сложившуюся обстановку для своих личных целей. Если даже он и не был рвачом, не стоял непосредственно у власти, был рядовым человеком города или деревни, он все же, в отличие от своих литературных предшест-

венников, обладал завидным чувством полноценности, сознавая, что он теперь принадлежит к правящему классу и что "происхождение у него самое что ни на есть наилучшее". В отличие от гоголевского маленького человека смех над ним у Зощенко уже не звучит сквозь слезы, в отличие от героя Достоевского он не вызывает ни жалости, ни симпатии, в отличие от чеховских героев неудача не служит ему уроком, ни в чем не изменяет его точки зрения на жизнь и ее события. Зощенковский герой никак не меняется, не развивается, жизнь его ничему не учит, он всегда равен самому себе, не приходит в результате нового опыта ни к каким нравственным или мировоззренческим открытиям. Новый герой лишь на словах принимает "ураганную идеологию", на деле он ей чужд и живет по старым привычным меркам, используя эту идеологию лишь тогда, когда ему это выгодно. В конечном счете иронист Зощенко, прикрывающийся маской рассказчика, показывает, что новая идеология не охватывает массы, не внедряется так быстро, как этого хотелось бы коммунистическим идеологам, и вообще вряд ли сможет в ближайшее обозримое время кардинально изменить обывательскую (т.е. традиционную и превалирующую) психику и ментальность толпы. В этом смысле настоящих героев Зощенко не видит, он находит их лишь в художественных произведениях, а в реальной жизни он встречает антигероев: родственников, сослуживцев, соседей по квартире, совслужащих,

которые и являются персонажами его рассказов. Изображает он их в типичных обстоятельствах, в этом смысле строго выполняя тот канон, который впоследствии получит название социалистического реализма. Что же касается "маленького человека в русской литературе", Зощенко доводит изучение его до апогея и одновременно закрывает эту тему. На смену "маленькому человеку" в советской литературе приходит "простой советский человек" — тип начисто выдуманный и литературный, сотворенный из комбинации всех банальных "хороших" качеств, одобренных четким пониманием "нужных" для данного времени норм поведения и идеологии.

Если мы сложим рассказы Зощенко, построенные по данной сюжетной схеме, то получится толстый сборник рассказов-неудач, в который войдет все лучшее, написанное писателем в этом жанре. Но действительно ли рассказ-неудача — универсальный принцип повествовательной композиции у Зощенко? Были ли у него рассказы-удачи? Были, но лишь с формальной, поверхностной точки зрения. Зачастую такие рассказы-удачи при ближайшем рассмотрении оказывались все теми же рассказами-неудачами, ибо удача, с точки зрения рассказчика, оказывалась неудачей в восприятии читателя. Рассказы такого типа характеризовались явно ироническим способом авторского изложения. В рассказе "Счастье" его герой на вопрос о том, было ли в его жизни счастье, отвечает утвердительно. Действительно

однажды он, стекольщик по профессии, сидел в чайной, когда один из пьяных посетителей, которого выставили из заведения, выбил в отместку зеркальное стекло и убежал. Стекольщику повезло — он тут же получил выгодный заказ. Случай этот запечатлелся в его памяти с поразительной точностью — он до сих пор до мельчайших подробностей помнит, на что были истрачены заработанные деньги:

Эх и пил же я тогда! Два месяца пил. И покупки, кроме того, сделал: серебряное кольцо и теплые стельки. Еще хотел купить брюки с блюзой, но не хватило денег.

Счастье

В этом рассказе обнаруживается, что за счастье герой принимает мелкое происшествие, в общем весьма несущественный, хоть и необыкновенный случай. Счастье понимается им крайне примитивно как материальная выгода в чистом виде без особых затрат времени и труда. Другие же события жизни, не приносящие материальной выгоды, воспринимаются им как рутинные, каждодневные, ничем не выдающиеся — они как бы проходят стороной, и герой их не замечает:

А годы между тем шли своим чередом и *ничего такого не происходило. Не заметил я, как и женился, и как на свадьбе с жениными родственниками подрался, и как жена после того дите родила. И как жена в свое время скончалась. И как дите тоже*

скончалось. *Все шло тихо и гладко.*

Счастье

Здесь важно не только то, что "счастливчик" в сознании нормативного читателя превращается в глубоко несчастного человека. Главное, что герой обнаруживает крайне примитивное развитие своего самосознания — его трагедия не в том, что он несчастен, а в том, что он не понимает этого. Именно этим определяется главная отличительная черта "маленького человека" Зоценко по сравнению со сходными героями его литературных предшественников. Разнится и цель выведения автором такого персонажа в художественном произведении. Примитивное мышление героя, граничащее с бесчувственностью просто констатируется Зоценко, он не ставит своей задачей ни исследовать его причины и истоки, ни показать или осудить среду, его сформировавшую, ни предложить пути по преодолению такого положения и преобразованию мировоззрения героя. Заметим, что повествователь-сказчик — формальная маска писателя — не только не осуждает или жалеет героя, но завидует ему:

Я с завистью посмотрел на своего дорогого приятеля. В моей жизни не было и такого счастья. Впрочем, может, я не заметил.

Счастье

Ничего не осуждая и не предлагая, Зоценко лишь обнаруживает огромную пропасть между тем, что наивные идеалисты думают о самосоз-

нании и мировоззрении человека массы, и каким оно является на самом деле. "Переделать" такого человека будет трудно, вероятно, на это уйдут годы, а может быть, и десятилетия. Униженный и оскорбленный маленький человек литературы 19-го века был смешон и жалок; маленький человек нового общества, освобожденный и восстановленный в правах, не только смешон, но и опасен. Его обывательская психология и амбициозный индивидуализм, ранее незаметный и не игравший большой роли, в новых условиях приобретает социальную значимость, ибо раньше маленький человек был существом бессловесным, а теперь приобрел голос — он обо всем безапелляционно философствует, выражает свои идеи, рассуждает, имеет свои незыблемые понятия об управлении государством, справедливости, медицине, нормах общественного поведения и т.п. Раньше его надо было защищать, а теперь он не только защищает себя, но и активно нападает. Он все еще жалок и смешон, когда он предстает перед читателем на самых низких ступенях общества, его даже иногда можно и пожалеть, но теперь у него есть прямой доступ к вершинам, к власти, к вершению судеб. Рассказ Зощенко, конечно, все еще рассказ о человеческой мелкоте, но уже слышны в нем тревожные нотки: Осторожно! Обыватель! Такой способен на все! Ликвидация безграмотности и попытка привить обывателю идеологию коллективизма — начинания бесспорно важные, но вряд ли они как по манове-

нию волшебной палочки вдруг изменяют обывателя. Ведь одно из его качеств — умение приспособливать свой индивидуализм к любой даже самой коллективистской идеологии. Обыватель всегда находит, как из любой текущей идеологии извлечь выгоду, ибо он всегда конформирует и всегда формально и добровольно ”за”. Мы не знаем, насколько Зощенко сам верил в коммунизм, главное, что он показал, что обывательская стихия настолько духовно еще сильна, что никакие идеологии (в том числе и коммунистическая) ей не опасны. Зощенко почти не показывает, однако, маленького человека наверху, у кормила, но он отображает его стихию, его родную среду. Он только смеется над мелочами жизни, над ”уважаемыми гражданами”. Крайне важно еще и еще раз подчеркнуть, что ”уважаемые граждане” — это обывательская часть рабочих и крестьян, а вовсе не все представители этих классов. Никакого пренебрежения к простому человеку, к трудящемуся, к трудовому народу у Зощенко никогда не было. Высмеивает Зощенко только таких, которые хотели воспользоваться новым положением для своей выгоды или неправильно поняли предоставленную им свободу и открывшиеся перед ними возможности. Во многих же случаях подспудной темой рассказа становится не насмешка над героем, а над тем или иным государственным начинанием — кампанией, практикой или призывом, или его неумелым проведением в жизнь. Зощенко или показывает,

что все эти начинания неэффективны, или, что обывательская часть населения (а оно в большинстве) их неправильно понимает и трактует. Зощенковский герой на словах и сам находится в первых рядах сознательных граждан, он — за коммунистическое мировоззрение, за переделку психологии, но при этом, философствуя на эти темы, обнаруживает, что сам он не знает самого главного — для чего ему нужно переделывать свою психологию. При этом он оказывается не только не подготовлен к какой-либо смене, но обнаруживает свое непонимание сути дела, часто смещает акценты, принимая периферийное и даже не относящееся к делу за существенное.

Нет, по-моему, надо менять свои характеры. По-моему, это отблеск буржуазной культуры. И с этим надо энергично бороться и переделывать свою психику. Вот давеча я сам, не целиком переделавши свою психику, съел на одном банкете что-то такое, кажется, кружков десять мороженого. И после недели две разогнуть тела не мог.

Голубая книга

Здесь мы пытались описать типологию зощенковского рассказа в самом общем виде, отвлекаясь от тематического их многообразия и от редких, малотипичных отклонений. Типология эта касается, однако, лишь той части литературного наследия Зощенко, которой мы занимаемся в данной работе, то есть в основном рассказов двадцатых-тридцатых годов. Типология

”сентиментальных повестей” несколько иная и требует особого рассмотрения, не говоря уже о типологии других произведений типа исторических повестей, детских рассказов, рассказов о Ленине и т.п., которых мы здесь не касаемся. Следует заметить, что в последующий период творчества Зоценко по известным соображениям часто переписывал рассказы, нарушая их конструктивную схему, то есть пытаясь превратить ”рассказ-неудачу” в ”рассказ-удачу”. Такие ”новые” версии считаются автором данной работы нехудожественными и потому в расчет не принимаются. Более подробно о ”переделке” Зоценко своих рассказов речь пойдет в следующей главе.

ГЛАВА ШЕСТАЯ ЗОЩЕНКО И ЕГО ЦЕНЗОР

Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека... Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоко летающими... Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров... Ему не собрать народных рукоплесканий... к нему не полетит навстречу шестнадцатилетняя девушка с закружившеюся головою и геройским увлечением... ему не избежать, наконец, современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев...

Гоголь. Мертвые души

Я — за смех... Но нам нужны
Подобнее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали.

Ю. Благов

Критики Зоценко были людьми образованными, они были нормативными читателями. Они прекрасно знали, что писатель Зоценко в реальной жизни никак не равен своему литературному герою. Они превосходно сознавали сатирическую направленность его творчества. Но они не знали, куда отнести писателя Зоценко, к какой группе. А отнести было надо, ибо в двадцатые годы, не говоря уже о тридцатых, говорилось больше о писателях, чем об их произведениях, велись постоянные дискуссии о том, какие взгляды выражает писатель, на чьей он стороне, кому он симпатизирует. Писателей делили на три четкие группы: пролетарских, попутчиков и буржуазных. Последние считались откровенными врагами, к попутчикам относились с большим подозрением, от них требовали четкого публичного определения своих взглядов, вкусов и позиций.

Рассказы Зоценко оказались для критиков твердым орешком именно из-за двухфокусности их сатиры (с одной стороны, высмеивается герой, а с другой стороны — и сама действительность), а также из-за невозможности определить лицо сказового героя — т.е. враг ли он, или просто человек своего класса, еще не очень хорошо разобравшийся в сложной политической и экономической обстановке. Эта двойственность зоценковского творчества вызывала и двойственность критических его оценок. В зависимости от того, обижался критик или нет за рабочий класс, мысленно ассоциируя себя с ним и пытаясь дать его

классовую оценку герою, или, наоборот, считал героя Зоценко отщепенцем, пережитком старого общества, мещанином, которого нужно выявлять и с которым нужно бороться, определялся характер и направление его критической продукции. Другими словами, камнем преткновения был простой, на первый взгляд, вопрос: солидарен Зоценко со своим героем или не солидарен? И ответить можно было на этот вопрос по-разному: солидарен, ибо позиция рассказчика совпадает с позицией героя — он его во всем оправдывает и поддерживает; несолидарен, ибо автор стоит за произведением и управляет механизмом иронии, ведущим рассказ. Однако решение "несолидарен" вело еще к одной дилемме: несолидарен, потому что высмеивает пережитки, или потому что высмеивает сам новый строй?

Невозможность четко определить общественно-политическую позицию Зоценко выводила критиков из себя. Мнения были сбивчивые и противоречивые. Одни защищали Зоценко, другие ругали. Чаще его ругали, чем хвалили. В 1929 году Зоценко писал М.Слонимскому: "Ругают за мещанство! Покрываю и люблюсь мещанством! /.../ Черт побери, ну как разъяснишь? Тему путают с автором".¹ Впрочем, принялись ругать Зоценко гораздо раньше. Например, Георгий Горбачев в первом номере "Звезды" за 1926 год опубликовал статью под заглавием "На переломе. (Эволюция русской литературы за 1924-1925 г.)". Горбачев задался целью уточ-

нить термины "буржуазный писатель", "попутчик" и "пролетарский писатель". В этой статье все серапионы и в том числе персонально Зощенко не удостоиваются даже звания попутчиков. Попутчики, по определению критика, — это "те интеллигентские писатели, которые, разделяя коммунистический идеал и большевистские методы его достижения, хотя бы и с уклонами, идут за пролетариатом", они "стараятся идти в ногу с рабочим классом и понять его пути, они готовы во имя своих основных симпатий не выступать против того в нашей практике, что им непонятно, и биться со всякими покушениями на пролетарскую власть и руководящую ею партию. Вот таких-то писателей и следует называть попутчиками. Эренбург же, Серапионы, Пильняки и т.д. — это враги, хотя бы и легальные, или же это — колеблющиеся представители реакционной части мелкой буржуазии".² Далее в статье Слонимский и Зощенко определяются как "писатели — реакционные мещане".

Некоторые из критиков прекрасно разобрались в своеобразной творческой манере Зощенко, но их испугал сам результат их находок. Стараясь отмежеваться от "опасной" общественной позиции Зощенко, опасаясь за свою собственную судьбу, они или прямо осуждали писателя, или, в лучшем случае, создавали у читателя общее негативное к нему отношение. Одним из таких критиков был В.Вешнев, который писал про Зощенко: "У него всегда одни и те же действующие

лица — простаки, глупые и темные, одни и те же маленькие типы, одни и те же недостатки и нелепости советской бытовой действительности. Все это тщательно подбирается для смеха, ради смеха. И чтобы не получилось безотрадной тенденции, вообще чтобы не было никакой тенденции, он жало своей иронии маскирует и смягчает наивным и добродушным тоном. Но этот отказ от тенденции тенденциозен и разоблачается искусственностью приемов его творчества”.³

Объективности ради следует сказать, что не только Зощенко был избран объектом критики в двадцатых годах (потом уже все пошло по инерции), а и все тогдашние сатирики и даже сатира как вид искусства в целом.

О природе сатиры спорят до сих пор, и один вопрос все время остается нерешенным: действительно ли сатира является грозным оружием социальной борьбы, действительно ли она может каким-либо образом повлиять на массовое общественное сознание и вызвать определенные политические последствия? Одни критики считают, что сатира действительно выполняет функцию метлы, то есть ”борется” с недостатками и уродствами социального общежития, влияет на настроения широких слоев населения и определяет их отношение к внутри- и внешнеполитическим и социальным вопросам. Такие критики разделяют сатиру на ”свою” и на ”вражескую”; последняя определяется ими как некий вид подрывной антигосударственной деятельности. Другие, наобо-

рот, видят в сатире, даже самой "вражеской", мирный выход негативных эмоций по отношению к объекту сатиры, будь то даже крупный политический деятель или сам общественный строй, и приводят примеры сознательно разрешенной властями "хулы" на крупных лиц и политические партии в разных культурах в различные исторические эпохи. Третья точка зрения исключает вообще вопрос о влиянии сатиры на политику, как нерелевантный, ибо никакая самая злая и антиправительственная сатира ни разу на протяжении человеческой истории не повлияла на перемену политики, идеологии или общественного строя какого-либо государства. Подтверждается эта третья точка зрения примерами из недавней истории: существованием самых острых политических анекдотов в эпоху Гитлера и Сталина, которые не сыграли в общем видимой роли в перемене общественного строя к лучшему. Следует заметить здесь только, что в государствах тоталитарного типа власть имущие, как правило, опасались сатиры, считали ее вредоносной и целенаправленно и жестко ее подавляли.

В двадцатые годы, а потом и при Сталине в условиях искусственного разжигания классовой ненависти, постоянного поиска "внутренних врагов" и "идеологических диверсантов" перспективы выживания полнокровной сатиры были более чем сомнительные. Хотя сатира того времени вовсе не отличалась какой-либо оголтелой антисоветскостью; напротив, большинство совет-

ских сатириков сознательно были на стороне советской власти и искренне думали, что они борются с отдельными недостатками и нарушениями в целях их скорейшего искоренения. Эта позиция, однако, не уберегла их от нападков. Вопрос ставился в те годы очень остро — о самом праве сатиры как жанра на существование в новом обществе. Сама же природа сатиры делала ее крайне уязвимой в атмосфере постоянных и подозрительных поисков "идеологических диверсий", ибо в любой насмешке над любыми недостатками можно было усмотреть насмешку над всем строем (недостатки ведь были советские) и обвинить сатирика в "подрывной деятельности".

Споры о сущности сатиры в советском обществе велись часто и бурно, и, хотя высказывались разные и противоречивые мнения, общая тенденция видеть в сатире зло постепенно нарастала и к концу двадцатых годов стала доминирующей. Дело тут было не в отдельных влиятельных "глупых" критиках, а в общей атмосфере духовной жизни, так что не будь этих критиков, появились бы непременно другие, ратовавшие за то же самое. Партийные же идеологи, не чувствуя в сатирических произведениях прямую поддержку коммунистических идей, легко соглашались с тезисом ее "чуждости" советскому государству.

Иногда ожесточенные споры о сатире выходили из узких берегов внутренней и специальной

критики и наводняли широкую прессу. Первая публичная дискуссия о сатире была развернута в 1923 году журналом "Красная печать" — органом Агитпропа ЦК РКП. В этой полемике были высказаны идеи, которые впоследствии стали ведущими и способствовали ограничению сатирического жанра в стране. Я.Шафир по вопросу о фельетоне писал: "Поскольку фельетон имеет преимущественно характер разоблачительный, постольку необходимо сугубо следить за тем, чтобы разоблачительная работа вместо того, чтобы помочь советской власти бороться с злоупотреблениями, не превратилась в средство подрыва советских устоев".⁴

Н.Крынецкий в статье "О красном смехе" выражал мысль о ненужности сатиры в советском обществе, ибо зачем скрываться, камуфлировать и выражать окольными путями то, что можно сказать честно и открыто, не прибегая к игровой форме. Раньше это имело смысл для обхода цензуры, в наши же дни "печать имеет возможность в любую минуту поместить какую угодно разоблачительную статью, и к зарвавшимся бюрократам будут приняты своевременные меры".⁵

Активно выступает в двадцатые годы против сатиры влиятельный в то время театральный критик Владимир Блюм. В статьях 24-го года он еще допускает возможность существования советской сатиры, правда, под очень строгим контролем, ибо сатира — палка о двух концах, опасное

оружие, которое легко может быть направлено против себя, поэтому "наша сатира должна по минутно проверять себя: а не аплодирует ли мне обыватель (или еще хуже эмигрант)?"⁶ После же постановки в театрах пьес "Мандат" Эрдмана и "Воздушный пирог" Ромашова Блюм разворачивает бурную деятельность по ошельмованию сатирических произведений и их авторов и настойчиво выражает тезис о ненужности и даже вредности сатиры в советском обществе: "Вышучивать и тем "потрясать устои" пролетарского государства, издеваться над первыми, может быть, неуверенными и "неуклюжими" шагами новой советской общественности по меньшей мере неумно и нерасчетливо".⁷

В 1927 году Отделом печати ЦК ВКП/б/ созывается совещание по вопросу "Сатирический журнал и его задачи". Участники совещания резко критикуют многочисленные сатирические журналы того времени за пустое зубоскальство, протаскивание чуждой идеологии, отсутствие направленности на привлечение рабоче-крестьянского читателя. Выражаются мнения и пожелания о ненужности сатирических изданий в нашу эпоху и сведения их до минимума.

В это же время активизируются нападки на сатириков в прессе. Не обходится стороной и Зоценко. Про него М.Ольшевец пишет в статье "Обывательский набат" (Известия ЦИК) следующее: "Это — обыкновенный, рядовой обыватель, который, с некоторым даже злорадством

копается, переворачивает человеческие отбросы и, зло посмеиваясь, набрасывает мрачайшие узоры своего своеобразного зощенковского фольклора”.⁸

Не последнюю роль в подавлении сатиры сыграл Горький, искренне считавший, что сатира, направленная на временные недостатки переходного периода не приносит никакой пользы стране. Сатира должна высмеивать чуждые классы, а лучше зарубежный капиталистический мир. Горький не только выражал свои мнения о сатире в периодике, но послал даже лично письмо Сталину, в котором звучала озабоченность широким распространением самокритики в стране, фактами которой могут воспользоваться наши враги за рубежом в пропагандистских целях. В ответном письме от 17 января 1930 года Сталин пожурил ”буревестника революции” за недопонимание политической ситуации, но мнение Горького принял к сведению и впоследствии им руководствовался:

Мы не можем без самокритики. Никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застой, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса. Конечно, самокритика дает материал врагам. В этом Вы совершенно правы. Но она же дает материал (и толчок) для нашего продвижения вперед, для развязывания строительной энергии трудящихся, для развития соревнования, для удар-

ных бригад и т.п. Отрицательная сторона покрывается и перекрывается положительной.

Возможно, что наша печать слишком выпячивает наши недостатки, а иногда даже (невольно) афиширует их. Это возможно и даже вероятно. И это, конечно, плохо. Вы требуете, поэтому, уравновесить (я бы сказал — перекрыть) наши недостатки нашими достижениями. И в этом Вы, конечно, правы. Мы этот пробел заполним обязательно и безотлагательно. Можете в этом не сомневаться.⁹

В общем в выполнении обещаний Сталину не откажешь. Он действительно прекрасно знал, как "заполнять пробелы" и впоследствии доказал это на деле. Весь 1928 год шел под лозунгом "всемирного развития критики и самокритики". В декабре этого года на VIII Всесоюзном съезде профсоюзов С.Орджоникидзе в своем докладе "РКИ в борьбе за улучшение советского аппарата" отметил насчет самокритики: "Когда тов. Горький был здесь, он говорил: лучше было бы вам эту самокритику не выдвигать. Всякий обыватель, всякая сволочь, слыша о наших недостатках, начинает раздувать и говорить: "Вот у них то не удастся, это не удастся, то плохо сделано и т.д.". Тов.Горький говорил, что самокритику не надо было проводить, потому что у нас огромные достижения, которых вы не видите. Ему отвечали: "Мы очень рады, что вы, тов.Горь-

кий, приехав сюда, увидели много крупных достижений. Этому мы радуемся. Было бы хуже, если бы вы, приехав, обругали нас. Но самокритику мы поднимаем и развертываем для того, чтобы как можно скорее устранить те недостатки, которые у нас имеются”.¹⁰

Казалось бы, в таких условиях сатира должна была бы получить широкую дорогу. Но этого не случилось. Наоборот, ее еще больше взяли в тиски.

В 1929-30 годах полемика насчет сатиры развернулась особенно ожесточенно на страницах “Литературной газеты” и других периодических изданий. С требованиями запретить сатиру выступил уже известный нам Владимир Блюм. Соглашаясь, что самокритика может принести какую-то пользу стране, он предлагал не путать ее с художественным воплощением самокритики — сатирой, которая только вредит новому строю и государству: “Самокритика объективно констатирует: — Зав.Петров и партсановник Иванов срывают наше строительство, — к ответу этих дураков и предателей! А сатира похихикивает: “Дурацкое и предательское само ваше строительство, — и все-то вы Петровы и Ивановы! В тысячу первый раз: самокритика — это наше внутреннее дело, и она действительно “нам нужна”, но никакой “самосатиры” не могло быть и не может в природе существовать... Потому что тысячу раз: сатира есть удар по государственности или общественности чужого класса!”¹¹

Подводя итог полемике, обозреватель "Литературной газеты", пожелавший остаться неизвестным под инициалами Э.Г., писал: "Советская сатира — поповская проповедь. За ней очень удобно спрятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна. Она вредна рабоче-крестьянской государственности... Понятие "советский сатирик" заключает непримиримое противоречие. Оно так же нелепо, как понятие "советский банкир" или "советский помещик".¹²

Автора этой работы могут обвинить в тенденциозной подборке, задав справедливый вопрос: а разве не были высказаны противоположные взгляды на сущность сатиры в течение всей этой полемики двадцатых годов? Да, такие мнения высказывались и достаточно часто и энергично. Poleмика в те годы еще действительно могла быть полемикой. В защиту сатиры активно выступали весьма крупные фигуры как политические, так и литературные, такие, например, как Луначарский и Маяковский. Против взглядов Блюма высказывались в прессе А.Лежнев, К.Тверской, К.Егоров, В.Масс и многие другие. Но, к сожалению, победила тенденция Блюма, у которого, кстати говоря, было не меньше сторонников, продолживших эту тенденцию на несколько десятилетий. Среди них заметное место занимали В.Вешнев и И.Нусинов, считавший сатиру "литературной категорией, социально чуждой пролетариату".

Несколько отвлекаясь от темы этой главы, от-

метим, что критики, выступавшие и "за" и "против" были по-своему правы, ибо то, что мы говорили о художественном произведении в предыдущих главах, определяя его как результат столкновения читательского восприятия с текстом, особенно показательно для сатиры. Тексты были те же, но разные читатели по-разному их истолковывали в зависимости от того, с кем они себя отождествляли — с объектом насмешки или с одной из групп, от лица которой могла быть выражена эта насмешка. Отсюда проистекал и странный успех сатирических произведений в разных, часто антагонистических группах, что крайне огорошивало и раздражало критиков. Впрочем, большинство из них прекрасно все понимали, но, боясь за свою судьбу, публично демонстрировали свою лояльность и часто делали это с неумеренностью и пылом. В советском литературоведении стали шаблонными выражения "критики не понимали", "критик не понял" в применении к двадцатым-тридцатым, да и последующим годам, в то время как главной трагедией в советском литературоведении было не непонимание, а невозможность искренне написать о том, что критик понял, невозможность высказать свою, независимую от требований времени точку зрения. Другое дело, что было много и таких "передовых критиков", которые просто примазывались к сильной власти, желая получить от нее за заслуги кусок партийного пирога и место под солн-

цем, и которые не заботились ни о сатире, ни о литературе в целом.

Среди самих писателей начались смятение и паника, усилилась тенденция к публичным декларациям верноподданничества; некоторые из писателей для укрепления своих позиций стали нападать на своих собратьев, обвиняя их в идеологическом дезертирстве и предательстве. Одним из таких примеров был фельетон М.Кольцова "О двойном подданстве" ("Чудак", 1929, № 35), в котором клеймилась деятельность Евг.Замятина и Б.Пильняка, которые "одной рукой слагали вымученные гимны во славу социалистического строительства, а другой писали клеветнические произведения, печатая их в эмигрантских органах".

В 1930 году в очередном четвертом томе "Литературной энциклопедии" можно было найти статью о молодом прозаике Зощенко, про которого говорилось следующее: "Высмеивая своих героев, Зощенко как автор никогда не противопоставляет им себя и не поднимается выше их кругозора... Анекдотическая легковесность комизма, отсутствие социальной перспективы отмечают творчество Зощенко мелкобуржуазной и обывательской печатью".¹³

В те годы стали распространенными публичные обсуждения и "проработки" писателей, обнаружение их истинного лица, а, в лучшем случае, дружеская критика с целью оказания помощи "заблудившемуся" товарищу. Последнее харак-

терно для доклада М.Чумандрина на тему "Чей писатель Михаил Зощенко?", опубликованного в третьем номере "Звезды" за 1930 год. Доклад этот доброжелательный, в нем видна искренняя попытка объективно оценить талантливого писателя, защитить его от грубых нападков критики. Вместе с тем Чумандрин высказывает мысль о том, что Зощенко слишком уж обобщает, говорит не об отдельном отсталом человеке, а о человеке вообще: "Зощенко в своих книгах, направленных против мещанства, зачастую отождествляет мещанина с человеком нашей эпохи... С этой стороны отождествление мещанина и основного героя, определяющего лицо нашей эпохи, является политически неверным". В заключение доклада Чумандрин делает главное заявление в поддержку Зощенко: "Нет, Зощенко не враждебный нам писатель, Зощенко не мещанский писатель, Зощенко борется против мещанства, и в этой мере — он с нами". Правда, с оговоркой, с дружеским советом и попыткой направить писателя по нужной дороге: "Правда, у Зощенко очень часто получается так, что мещанство — это явление, перекрывающее все и вся, все общественные взаимоотношения и перспективы нашего развития. И в этом смысле для меня не случайным является тот факт, что Зощенко особенно охотно печатают за границей. Нет такого белогвардейского издания, где бы не печатали Зощенко. Правда, один факт перепечатки в белой прессе еще не является определяющим все, но тем не

мене, с ним нельзя не считаться. Например, Либединского, насколько я знаю, запрещено перепечатывать в Латвии, в Польше и ряде других стран. Лишь некоторые произведения Слонимского перепечатывают за границей, не все вещи Федина печатаются белой прессой. Однако Зоценко идет за границу целиком, оптом. Мне кажется, что над этим стоит призадуматься. Очевидно, Зоценко здесь чего-то не додумал, что у него в творчестве имеется много понятий "вообще", а не "в частности". У него мещанство — вообще, борьба с мещанством вообще и т.д., а это — еще не всегда обязывающая к чему-либо конкретному вещь. Зоценко должен сконцентрировать, конкретизировать свои удары, должен подумать об определенных пропорциях, о необходимости иметь определенные перспективы".¹⁴

В прениях по докладу участвовали Либединский, Стенич, Эрлих, Четвериков и Тихонов. Все их высказывания по отношению к Зоценко были благожелательными. Тихонов отметил, что Зоценко — "невероятно читаемый автор", что в этом плане он может сравниться лишь с Горьким, "что является весьма показательным и может быть даже не в пользу Горького, который признан образцом классической литературы". В заключение Тихонов пожелал Зоценко успеха: "Необходимо ему расчистить путь и будем надеяться, что Зоценко даст нам еще не одно замечательное произведение и, может быть, споры и атмосфера, которые до сих пор сгущались над

ним, рассеятся". В общем, можно сказать, что тогда Зощенко действительно повезло. Он, в отличие от многих, говоря словами Ильфа и Петрова, "отделался легким испугом". Атмосфера на долгое время рассеялась над ним (она снова сгустится — и как! — в 1946 году), но не над сатирой, которую к этому времени планомерно выживали из литературы и искусства. Прежде всего к 1933 году были закрыты все сатирические журналы, кроме "Крокодила". По подсчетам компетентных исследователей,¹⁵ их было в двадцатых годах более двухсот, — нет, это не опечатка, — не двадцати, а двухсот! Среди них были такие названия, как "Красный перец", "Смехач", "Лапоть", "Пушка", "Трепач", "Бузотер", "Гаврило", "Мухомор", "Веселая кузница", "Бегемот", "Красный слон", "Клещи", "Безбожник у станка". Во многих из них помещал свои рассказы Зощенко.

Наступление на сатирические журналы началось с совещания 1927 года по вопросу "Сатирический журнал и его задачи", созванном Отделом печати ЦК ВКП/б/. Журналы подверглись суровой критике за "безыдейность", "пошлое зубокальство" и "мещанскую направленность". На совещании были высказаны мысли о ненужности сатирических журналов и предложение частично слить их с другими, частично ликвидировать. Эти рекомендации начали интенсивно проводиться в жизнь. Из всех журналов был оставлен лишь "Крокодил", уже тогда находившийся под конт-

ролем партийных органов и ставший с этого времени единственным и центральным журналом сатиры и юмора в СССР. Планомерно сокращались и издания сатирических произведений отдельных авторов. Печататься сатирикам становилось все труднее и труднее. Опубликование в 1931 году романа Ильфа и Петрова "Золотой теленок" было чистой случайностью. Роман был оценен отрицательно и не рекомендован к печати. Только благодаря ходатайству Горького, который активно вмешался в дело, роману удалось увидеть свет.

Время это вообще было тяжелое — время партийных чисток, процессов "вредителей", раскулачивания, разоблачения тайных идеологических врагов. Борьба с сатирой была лишь частью борьбы против "подрывной деятельности", бушевавшей в стране.

Сатирики в новых условиях пытаются перестроиться и приспособиться. Многие вообще оставляют этот жанр. Лебедев-Кумач, автор острых сатирических скетчей и стихов,¹⁶ становится поэтом-песенником, В. Катаев¹⁷ переключается с сатиры на лирику, Шишков¹⁸ — на исторические романы. Прочие сатирики стараются всеми правдами и неправдами выказать свою лояльность и переходят на критику тех, кого официально в газетах критиковала партия, а также критику международной буржуазии и капиталистического образа жизни. В результате оголтелых кампаний из страны уезжают с персонального разрешения Сталина некоторые писатели, в их числе Евгений

Замятин. В творчестве Зощенко отголоски этих событий преломляются в сатирическом виде, он мысленно накладывает политику своего времени на чужих, далеких от его эпохи писателей, применяя прием комической модернизации — Сервантес и Данте как бы становятся нашими современниками:

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 б писатели золотого века дождались, так во всей литературе, кроме Евангелия от Луки, ничего бы и не было.¹⁹

Но так ли уж легок был испуг Зощенко? Мы писали, что ему повезло, что нападки на него хоть и не прекращались, но никаких ”конкретных мер” по отношению к нему принято не было. Более того, было и много хвалебных отзывов о его рассказах. В 1928 году появился сборник

критических статей о творчестве писателя в серии "Мастера современной литературы".²⁰ В этом сборнике высокую оценку работе Зоценко дали Виктор Шкловский, А.Г.Бармин и В.В.Виноградов. В 1930-31 годах вышло шеститомное "Собрание сочинений" с благожелательной статьей Е.Журбиной.

Тем не менее с начала тридцатых годов Зоценко "реорганизуется", "пересматривает свои позиции" и все более удаляется от того оригинального, что в 20-е годы, да и всегда, обуславливало его успех у читателя. Постепенно распадаются все элементы зоценковского рассказа — техника комического, сказовый тип повествования, двухфокусность сатирического осмеяния — автор отдаляется от героя, в его голосе усиливается дидактизм и морализаторство, сам герой Зоценко теряет свое лицо и язык, превращаясь из типажа в недотепу, откровенного рвача, эксцентрика или просто хорошего человека, попавшего в глупое положение. Изменяется и сам формат повествования. Рассказы постепенно становятся длиннее и рыхлее. Писатель пытается найти новые пути, новые формы повествования. Делает он это то с большим, то с меньшим успехом, но сейчас совершенно ясно одно — тот Зоценко, которого любили и любят читатели, Зоценко — талантливейший сатирик и юморист, Зоценко — создатель нового типа сказового повествования — это Зоценко рассказов 20-х годов. Не будь их, разве кто-нибудь стал бы разбирать его фельето-

ны последующих лет, рассказы о Ленине, о партизанах, наконец, его большие вещи "Возвращенная молодость", "Перед восходом солнца" и "Повесть о разуме"? Последние, может быть, по своему и интересны, и хорошо написаны, но никак не являются выдающимся явлением русской литературы. Поворачивая тезис по-иному: Зоценко остался бы в русской литературе тем, чем он остался и без всех этих произведений последующих лет.

Что же произошло с Зоценко? Он изменил свои литературные интересы, потерял талант, исписался? Прямолинейного ответа на эти вопросы, вероятно, быть не может, но несомненно, важную роль в переориентации писателя сыграло то общее отношение к сатирикам и сатирическому жанру со стороны партийного руководства в стране, о котором мы писали. Здесь еще раз стоит повторить, что дело было не в отдельных критиках, вроде Блюма, а в том, что они выражали общую тенденцию, некое закономерное отношение власть имущих к любым маскирующимся критикам этой власти, в число которых входили и сатирики. Партия, осуществлявшая диктатуру пролетариата, и все ее поддерживавшие желали видеть "истинное лицо классового врага", с него нужно было сорвать маску, разоблачить, вывести на чистую воду. В таких условиях было трудно работать любому художнику, тем более такому сатирику, как Зоценко, от которого требовали четкого, недвусмысленного определения своей

общественной позиции. Для Зоценко это означало отказаться от того оригинального и нового, что определяло его творческое лицо в двадцатые годы.

После закрытия ряда сатирических журналов Зоценко некоторое время работал в газете "Балтиец", печатном органе Балтийского судостроительного завода, куда его командировали осенью 1930 года. Там он пишет ряд слабых фельетонов, в которых критикуются отдельные конкретные недостатки в работе балтийцев. В этих фельетонах еще слышны интонации Зоценко, но ни техника комического, ни сказовая манера уже не играют в них особой роли. В фельетонах "Балтийца" Зоценко отказывается и от маски своего героя — он пишет от лица того, кем он является на самом деле — корреспондента газеты, призванного пропесочить провинившихся. В том же году Зоценко привлекается к сотрудничеству в газете "Атака" станкостроительного завода им. Свердлова, где он пишет фельетоны на злобу дня, по целям и по форме ничем не отличающиеся от "балтийских".

В это же время Зоценко продолжают ругать за его старые вещи, за то, что герои его рассказов говорят грубым языком, который коробит уши слушателей. Писателю приходится оправдываться, давать объяснения: "Обычно думают, что я искажаю "прекрасный русский язык", что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу

ломаным языком для того, чтобы посмешить почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица”.²¹

Нападки на язык Зощенко были частью борьбы литераторов и общественности против засорения русского языка вульгаризмами и чужеземными словами, борьба, по иронии судьбы, обернувшаяся против самого талантливого художественно-языкового явления в литературе 20-х годов — орнаментальной прозы. И здесь немалую роль, вероятно, сам того не предвидя и не желая, сыграл Горький, организовавший в середине 30-х годов дискуссию о чистоте языка и призывавший бороться с засорением речи как пошлыми уличными словами, так и вычурными иностранными. Зощенко в новых изданиях делает некоторые исправления, заменяя грубые слова и выражения более нейтральными. Позднее в предисловии к одному из своих сборников он пишет: ”С каждым годом я все больше снимал и снимаю утрировку с моих рассказов. И когда у нас (в общей массе) будут говорить совершенно изысканно, я, поверьте, не отстану от века”.²²

Параллельно с нападками на языковые излишества продолжают выступления критиков против сатиры как орудия борьбы с недостатками советского строя. Целая плеяда критиков — С.Цимбал, Е.Журбина, И.Нусинов и др. выдвигают тезис ”положительной сатиры”, то есть сатиры, направленной на критику отдельного, ис-

ключительного, демонстрирующегося на широком фоне общих достижений. Вообще же сатира в советское время рассматривается как мелкий, неактуальный, вырождающийся жанр. Заодно с сатирой попадает в немилость и юмор. И.Нусинов даже договаривается до того, что называет юмор "литературной категорией, социально чуждой пролетариату". Как мог далеко не плохой и чуткий критик, судя по другим его работам, прийти к такому утверждению, уму непостижимо. Вот его слова: "Если сатира займет в пролетарской литературе третьестепенное место, то и юмор, как литературная категория, социально чуждая пролетариату, не может претендовать на особое значение".²³

В 1933 году Зощенко по призыву партии в составе большой писательской бригады посетил строительство Беломорканала. Результатом поездки явилась повесть "История одной перековки", вошедшая в общий сборник о Беломорканале.²⁴ Повесть эта в литературном отношении знаменует неудачную попытку Зощенко найти себя в другой литературной манере.

Подобной же неудачей можно считать и большую повесть Зощенко "Возвращенная молодость", вышедшую в конце 1933 года. Неудачей, конечно, не в абсолютном смысле, а в относительном — повесть интересна, но весьма далека от вершин, достигнутых Зощенко в манере короткого рассказа. "Возвращенная молодость" была принята в штыки критикой, но вовсе не из-за ее

литературной слабости, а из-за увлечения автором буржуазными течениями психиатрии, в основном фрейдизмом.

Выше мы упоминали, что Зоценко, выпуская в свет сборники старых рассказов, все больше и больше, говоря его же словами, "снял с них утрировку". Это "снятие утрировки" было первым признаком поражения Зоценко, его попыткой приспособиться к требованиям времени, способом отгородиться от нападков. Этими правками начинается период самоцензуры Зоценко.

Вопрос цензурирования творчества Зоценко (в основном касающийся его старых произведений, т.е. сатирических рассказов 20-х годов) пока еще никак не был освещен в печати, в то время как результаты его — налицо. Наиболее ярко следы цензурирования видны в "Голубой книге", вышедшей в 1935 году.²⁵ Однако цензурирование характерно и для последних прижизненных сборников рассказов писателя — 1956 и 1958 годов.²⁶

"Голубая книга", которую буквально все советские критики наперечет считают вершиной творчества писателя, есть не что иное, как сборник старых рассказов (по большей части) тематически сгруппированных по разделам — деньги, любовь, коварство, неудачи, удивительные события — с вновь написанными краткими вступлениями к каждому из них, а также вступлением и заключением ко всей книге. Старые рассказы, однако, не всегда текстуально совпадают с пре-

дыдущими публикациями, а порой значительно и грубо переделаны. Я почти не сомневаюсь, что и "Голубая книга" и последние прижизненные издания (вернее, перепечатка того же издания 1956 года в 1958 году) являются фактом самоцензуры Зощенко в крайне сложных политических условиях. Однако во многих случаях их явная "топорность" может привести к мысли об участии в этом деле другого лица — цензора, или некую совместную работу автора и цензора. Как бы там ни было, все изменения и дополнения в рассказах идут вразрез художественности: опущены многие приемы техники комического, устранены элементы сказа, в тексты вставлены прямолинейные нравоучения, позиция автора — явно морализаторская и обличительная, общее сведено до конкретного, часто рассказ заканчивается тенденциозным эпилогом, помогающим читателю вывести из рассказа соответствующую мораль. Приведем несколько примеров такого цензурирования. В дальнейшем изложении мы будем употреблять слово "цензор", памятуя, что, по всей вероятности, им был сам Зощенко.

В рассказе 1924 года "Пелагея" говорится о жене ответственного советского работника — темной деревенской женщине, которая не хотела учиться грамоте. Однажды мужу пришло письмо, от которого пахло духами. Пелагея подумала, что муж ей изменяет, и решила научиться читать. Она попросила мужа помочь ей. Через два месяца ей с трудом удалось прочитать это письмо:

”Уважаемый товарищ Кучкин. Посылаю вам обещанный букварь. Я думаю, что ваша жена в два-три месяца вполне может одолеть премудрость. Обещайте, голубчик, заставить ее это сделать. Внушите ей, объясните, как, в сущности, отвратительно быть неграмотной бабой /.../

С коммунистическим приветом.

Мария Блохина”

Пелагея дважды перечла это письмо, и скорбно сжав губы и чувствуя какую-то тайную обиду, заплакала.

Этими словами и кончается рассказ. Рассказ-трагедия маленького темного человека из народа, женщины, которая не может поспеть за ”культурой” и мучается от этого. Ее тайная обида — в униженном ее положении по сравнению с женщинами, с которыми общается ее муж. Дело не в том, что она должна быть рада тому, что муж ей не изменяет, а в напрасном времени, затраченном на учение, которое ей, с ее точки зрения, совершенно не нужно. Такой трагический конец в новом варианте рассказа снижается ходульной прибавкой цензора, снабжающей рассказ следующей несложной моралью:

Но потом, подумав об Иване Николаевиче и о том, что в ее супружеской жизни все в порядке, успокоилась и спрятала в комод букварь и злополучное письмо.

Так в короткое время, подгоняемая лю-

бовью и ревностью, наша Пелагея научилась читать и писать и стала грамотной.

Рассказ с таким концом перестает быть рассказом о Пелагее, о личности ее и превращается в комический случай. На первое место выставляется теперь не человек, а интрига: как письмо заставило женщину, подгоняемую ревностью, стать грамотной. Понимая неуместность старого заглавия, цензор дал ему новое, более подходящее: "Письмо".

Весьма примечательно и то, что искажено и начало рассказа. Мы помним, как сатирически Зоценко изображает "учителей", несущих культуру в массы, ликвидаторов безграмотности, которые сами едва могли связать два слова правильно. В старом варианте рассказа в образе "ответственного советского работника" содержалась ирония.

А муж у Пелагеи был ответственный советский работник. И хотя он был человек простой, из деревни, но за пять лет житья в городе поднаторел во всем. И не только фамилию подписывать, а черт знает, чего он только не знал.

И очень он стеснялся, что жена его была неграмотной.

— Ты бы, Пелагеюшка, хоть фамилию подписывать научилась, говорил он Пелагее. — Легкая такая у меня фамилия, из двух слогов — Кучкин, а ты не можешь... неловко...

Пелагея

Грамотность раскрывается здесь как умение подписать фамилию. Образ "ответственного советского работника" переделан в новом варианте полностью. Вместо темного крестьянина, перед нашими глазами возникает сознательный идейный коммунист:

Муж был ответственный советский работник. Он был нестарый человек, крепкий, развитой и вообще, знаете ли, энергичный, преданный делу социализма и так далее. И хотя он был человек простой из деревни, и никакого такого в свое время высшего образования не получил, но за годы пребывания в городе он поднаторел во всем, много чего знал и мог в любой аудитории речи произносить. И даже вполне мог вступать в споры с учеными разных специальностей — от физиологов до электриков включительно.

Вместо фразы о том, как легко написать фамилию "Кучкин", вставлено следующее:

Наша страна, — говорит, — постепенно выходит из вековой темноты и некультурности. Мы кругом ликвидируем серость и неграмотность. А тут вдруг супруга директора хлебзавода не может ни читать, ни писать, ни понимать, что написано! И я от этого терплю невозможные страдания.

Правка рассказа восходит к "Голубой книге", где он назван: "Рассказ о письме и о неграмотной женщине".

К рассказу "На живца" прибавлена цензором мораль:

— Вот какие бывают дьявольские старухи, воспитанные прежним режимом.

Хотя в рассказе героиня фигурирует не как "старуха", а как гражданка, и конечно же ее поведение "вывести на чистую воду", "обвинить", "осудить" характерно для граждан социалистического времени, а не "прежнего режима".

К знаменитому рассказу 1925 года "Нервные люди", в котором говорится о драке в коммунальной квартире из-за ежика для чистки примуса, приписано решение суда, в котором порок наказывается со всей строгостью советского закона. Стычка в коммунальной квартире — событие типичное для советской эпохи, выдается за единичное. Герои квартиры уже не обычные люди, а какие-то редко встречающиеся отщепенцы, карикатурные персонажи. Цензор вкладывает в уста судьи следующие обличительные слова:

— Вы, — говорит, — не советские люди, а обломки рухнувшей империи. Но, — говорит, — революционная законность не позволит вам справлять свой дебош на развалинах прежней жизни.

И с этими словами нарсудья оштрафовал каждого участника драки. А тому, который Гаврилыча изувечил, дал шесть месяцев.

Это справедливо, братцы мои. Нервы нервами, а драться не полагается.

В двадцатые годы (впрочем, как и в тридцатые, и в сороковые, и т.д.), как известно, людей сажали в тюрьму по любому поводу, обвиняя их в политической неблагонадежности. Зачастую люди сами не знали, за что они сидят, за какие слова или выступления, которым был приписан антисоветский характер. Очень часто политические мотивы находили в самых простых уголовных преступлениях. Пародия на такое положение вещей содержится в рассказе Зощенко "Столичная штучка". Мужики узнают, что Лешка, который недавно приехал из города, сидел в тюрьме.

— Ну! — удивилось общество. — За что же ты, парень, в тюрьмах-то сидел?

Лешка смутился и растерянно взглянул на толпу.

— Самая малость, — неопределенно сказал Лешка.

— Политика или что слямзил?

— Политика, — сказал Лешка. — Слямзил самую малость.

В издании 1968 года сатирический элемент устарел цензором и диалог представлен в таком виде:

— Политика или что слямзил?

— Да нет, ничего особенного у меня не было. Недохватка в кассе случилась. Ну так нельзя быть у воды и не замочиться.

В прежнем рассказе Лешка никем не осуждается — порок остается, так сказать, не наказанным,

и морали, стало быть, нет. В новом варианте в уста товарища Ведерникова, члена партии из города, вставлена следующая мораль:

А про Лешку (Ведерников) сказал: "Таких надо гнать под лозунгом — худая трава с поля вон."

Рассказ "Бедность" написан в пародийном ключе по отношению к многочисленным рассказам о том, как в деревню пришла "лампочка Ильича".

Как известно, в 1920 году Ленин выдвинул лозунг: "Коммунизм — это советская власть плюс электрификация всей страны". В двадцатые годы появилось много слащавых рассказов о том, как впервые в русской деревне загорелась электрическая лампочка. Так как деревня была обязана этим Ленину, деревенские жители будто бы называли электрическую лампочку — "лампочкой Ильича". Сюжетным центром и кульминацией любого из этих рассказов был эпизод, когда вдруг в крестьянской избе зажигается лампочка. Все начинают ахать и охать от удивления и, оглядываясь кругом, восторженно говорят о том, как хорошо стало в доме, когда все освещено ярким светом.

Этот рассказ Зоценко вначале ведется как бы по трафарету, но кульминационный момент резко разнится с тем, чего ожидает читатель. Лампочку зажгли, но после восклицания "Батюшки светы", идет описание не красоты окружающего, а уродства, крайней нищеты, грязи и беспорядка.

Провели, осветили — батюшки светы!
Кругом гниль и гнусь.

То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь — и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А теперича зажгли, смотрим — тут туфля чья-то рваная валяется, тут обои отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурок, тут блоха резвится...

Батюшки светы! Хоть караул кричи.
Смотреть на такое зрелище грустно.

В эпилоге рассказа хозяйка квартиры отказывается от света: "Чего, говорит, этакую бедность освещать клопам на смех".

Мысль рассказа в том, что бедность не исправит электрификацией. Об этом свидетельствуют и слова хозяйки: "Не желаю, говорит, я со светом жить. Нет у меня денег ремонты ремонтировать".

Эта основная мысль поддерживается и сказчиком, который заключает свое повествование: "Эх, братцы, и свет хорошо, да и со светом плохо".

Цензору не понравилась в рассказе излишняя типизация описываемого. Он стоял перед следующими проблемами правки: 1) перевести типичное в единичное, 2) осудить хозяйку как политически отсталый элемент (мол, дело не в бедности, а просто хозяйка не хочет работать, ей лень

убирать комнату и выводить клопов), 3) дать пример положительного отношения героев к электрификации, 4) снабдить рассказ моралью.

Последняя строчка рассказа была изъята полностью, а вместо нее был дописан следующий кусок, из которого мы видим, что цензор блестяще справился со своей задачей по всем четырем пунктам.

1. Герой оказывается мастером на все руки, готовым спасти положение:

Я говорю ей:

— Да я вам почти даром ремонт произведу!
Не хочет.

— При твоём, — говорит, — ярком свете придется мне с утра до ночи чисткой и уборкой заниматься. Обойдусь, — говорит, — без света, как обходилась прежде.

2. Уполномоченный тоже уговаривал ее. И даже побранился с ней. Назвал ее размагниченой мешчанкой. Не сдалась. Отказалась.

3. Ну и пусть ее как хочет. Лично я при электрической лампочке живу и этим бесконечно доволен.

(Сравните: "Эх, братцы, и свет хорошо, да и со светом плохо!")

4. Свет, я так думаю, соскребет весь наш сор и мусор.

Небольшой правке в сторону лучшего представления действительности подверглись некоторые фразы, особенно те, в которых фигурирует слово "бедность" и его производные. Слова

курсивом взяты из оригинальной версии:

— Я, — говорит, — милый человек и не думала, что так некрасиво живу.

— Я, — говорит, — милый человек и не думала, что так бедновато живу.

Не желаю, — говорит, — эту свою скромную обстановку освещать клопам на смех.

Чего, — говорит, — эту бедность освещать клопам на смех.

Взглянул я на хозяйкино барахлишко — действительно не густо: мебель у нее жуткая.

Взглянул я на хозяйкино барахло — действительно не густо: гниль и гнусь и тряпичи разные.

Казалось бы, небольшие исправления и добавления цензора не могут изменить суть рассказа. Однако это не так. Некоторые рассказы при таких "дополнениях" и переработке теряют самое главное — типичность и сатирическую заостренность, снижаются до уровня не очень смешного бытового анекдота, утрачивают свою социальную направленность.

В "Голубой книге" этот рассказ еще основательнее переработан, в нем есть даже такая мажорная часть:

А что касается общего настроения, то все как переродились. После работы приходят, моются, убирают комнаты, чистятся и так

далее. И даже больше — многие стали более вежливо себя держать. А один даже начал учиться французскому языку. И, наверно, у него что-нибудь получится. А некоторые, поскольку стало светло, пристрастились к чтению и к игре в шашки. И вообще при свете началась другая жизнь, полная интересов и внимания друг к другу.

Здесь много оптимизма, но нет ни сатиры, ни юмора. Может быть, для критиков это и было воплощением их рецептов по созданию "оптимистической сатиры".

Разберем несколько подробнее рассказ "Гри-маса нэпа", переименованного цензором и выступающего в новом издании под заглавием "Человека обидели". Сюжет рассказа состоит в следующем. В переполненный вагон поезда входит мужчина, а за ним старуха с багажом. Мужчина все время командует, приказывает старухе нести багаж ровнее, не ставить его на колени пассажирам и т.д.

Пассажиры, думая, что это он так кричит на прислугу, возмущаются и высказывают свое возмущение вслух. Когда же мужчина объясняет, что эта старуха не прислуга, а его мать, публика успокаивается, ей делается неловко, а тот человек, который возмущался, просит у мужчины прощения:

— Извиняюсь все-таки. Мы не знали, что это ваша преподобная мамаша. Мы подума-

ли как раз, знаете, другое. Мол, это, подумали, домашняя прислуга. Тогда извиняемся.

Пассажирам тоже стало неловко. Они тоже чувствуют себя виноватыми: "Другие пассажиры сидели молча и избегали взгляда этого оскорбленного человека".

Сатирически осмеивается автором в этом рассказе понятие "эксплуатация трудящихся", понятие не с этической точки зрения, а с точки зрения тогдашнего закона — Кодекса Труда. Поэтому и публика чувствует себя виноватой — ведь никакой эксплуатации не было, старуха всего-навсего — мамаша. В рассказе советская этика противопоставлена общечеловеческой этике, по которой отношение к родителям — одно из главных мерил достоинств человека. Вокруг же среди пассажиров не нашлось ни одного, посмотревшего на эту сцену глазами просто человека, а не с точки зрения эксплуатации.

Цензор не позволил себе оставить рассказ в таком виде. Переделка прошла по следующим пунктам.

1. Был введен еще один пассажир, положительный герой, который стыдит мужчину с усиками. В его уста вложена следующая сентенция.

— Мамашу надо еще более пламенно уважать, чем домработницу. Недопустимо нагружать ее узлами и корзинками. И при этом грубо орать на нее.

2. Молчание пассажиров объясняется не чувством вины по отношению к оскорбленному человеку, а простой трусостью:

Да и другие пассажиры теперь молчали, не желая, должно быть, связываться с этим типом.

3. Было изменено ироническое заглавие рассказа "Гримаса нэпа". Ведь под этим фактически подразумевалась гримаса советской власти. Новое заглавие, хоть и не уничтожило ироническое понимание, но переводило иронию в другую плоскость, выдавая типичную черту общества за единичный случай: "Человека обидели".

4. Речь персонажей была несколько исправлена, так что их культурный уровень воспринимался читателями как не такой уж низкий.

5. Несколько удачных иронических мест текста были заменены случайными словами, уничтожающими комический эффект. Например, ироническая фраза: "Где же это возможно одной старухе *узлы на головы ложить?*" была заменена на проходную фразу, лишенную всякого юмора: "Где же это возможно одной старухе *такие узлы поднимать?*"

В рассказе "Калоша" косвенным образом высмеивается советский общественно-государственный аппарат, штаты которого раздуты до невозможности, десятки тысяч людей занимаются пустяковыми делами, фактически ничего не делают. Члены партии — "идейные люди" все время

хотят создать видимость деятельности — создаются новые организации для облегчения быта, налаживается работа общественных организаций. Но вся эта работа не стоит выеденного яйца. В данном рассказе говорится о вновь открытом бюро находок. Человек потерял калошу в трамвае, он обращается в бюро находок, узнает, что она там, но с него требуют разные справки, и через неделю, наконец, он получает свою галошу. Сатира содержится в его словах умиления по поводу полученной галоши. Сатира завуалированная, так как сам рассказчик выражает ее бессознательно, не понимая, что его слова могут иметь двойной смысл:

Только когда надел калошу на ногу, почувствовал полное умиление. "Вот, — думаю, — аппарат работает! Да в какой-нибудь отсталой стране разве стали бы возиться с моей галошей столько времени? Да выкинули бы ее с трамвая — только и делов. А тут неделю не хлопотал, выдают обратно. Вот это аппарат!

Аппарат — слово ключевое для рассказа, дающее возможность читателю делать широкие обобщения. Через него в критике единичного случая дается критика всей системы. Страна Советов выдается партийными пропагандистами за страну процветания, но в другой даже отсталой стране старую рваную галошу просто выбросили бы, а в СССР ее еще можно носить, неделю добиваться выдачи. Какова же у нас бедность? С

другой стороны, масса людей — аппарат — вместо того, чтобы заняться работой (хоть бы и производством галош для населения) ничего не делает. Заканчивается рассказ двусмысленным восклицанием: "Вот, — думаю, — аппарат!", синтаксическая структура которого может выражать как положительную, так и отрицательную оценку в зависимости от окружающего ее контекста.

В издании 1958 года слово "аппарат" из текста выкинуто, сатирическая часть перестает быть сатирической, так как выкинуто и упоминание об отсталой стране. Типичное сведено к случайному происшествию: "Вот, — думаю, — люди работают! Да в каком-нибудь другом месте разве стали бы возиться с моей калошей столько времени?" В конце рассказа ироническая фраза: "Вот, — думаю, — аппарат!" — заменена безобидной похвалой без всякой иронии: "Вот, думаю, славно канцелярия работает".

В рассказе "Царские сапоги" герой рассказывает о том, как он купил настоящие царские сапоги. Но через несколько дней они развалились. Его знакомая успокаивает его:

— Это, — говорит, — не только царский, любой королевский сапог может за столько лет прогнить. Все-таки, как хотите, со дня революции десять лет прошло. Нитки, конечно, сопреть могли за это время. Это понимать надо.

Далее следует восклицание автора:

— А, действительно, братцы мои, десять

лет протекло. Шутка ли! Товар и тот распадаться начал.

Синтаксический смысл фразы подразумевает: *товар* и тот стал распадаться, не говоря о чем-то другом, после десяти лет революции. Читателю ясно, на что намекает автор. Стало распадаться народное хозяйство, коммунистическое мировоззрение в умах людей. Синтаксическое построение фразы не допускает иного толкования, однако в речи персонажа, изобилующей другими отклонениями, такая ошибка как бы могла и не нарочно быть сделана — перед цензурой всегда можно оправдаться. В конце рассказа говорится, что и сорочки, которые купила знакомая героя, расплзлись после первой стирки, и она "очень ужасно крыла царский режим".

Заканчивается рассказ словами: "А вообще, конечно, десять лет прошло — смешно обижаться. Время-то как быстро идет, братцы мои!" То есть смешно обижаться на царский режим после десяти лет советской разрухи. Однако фраза допускает и прямой смысл — мол, чего обижаться, что за десять лет товар может сгнить.

Все эти двусмысленности толкования есть не что иное, как особый стилистический прием эзоповского языка. Это было ясно каждому читателю и, конечно, самому цензору. Чтобы снять второй (а по сути дела основной) смысл фразы: "Товар и тот распадаться начал", цензор добавил в конце рассказа фразу: "Время-то как быстро идет, братцы мои! Все прежнее в прах распадается".

Мы не будем здесь разбирать правку цензором других рассказов Зоценко в издании 1958 года. Исправления, дополнения и искажения коснулись почти всех их без исключения.

В заключение мы можем сделать следующие выводы о цензурировании зоценковских рассказов:

1. Целью всех исправлений явилось не художественно-стилистическое улучшение текста, а смягчение или устранение наиболее опасных сатирических мест.

2. Все исправления были сделаны вопреки художественности, они резко снижали остроту и юмор рассказов.

Отсюда мы можем сделать и третий важный вывод:

3. Цензурные исправления, дополнения и искажения не могли быть выражением воли автора.

Вопрос о том, был ли цензором сам автор (то есть сам ли Зоценко своей рукой исправлял рассказы хотя бы под давлением) или это было какое-нибудь другое лицо, остается открытым.

”Голубая книга”, к которой восходят многие из правок, была положительно оценена критикой — Зоценко, может быть, единственный раз в жизни единодушно хвалили. Горький тепло отозвался о ней и написал автору похвальное письмо: ”Вчера прочитал я ”Голубую книгу”. Compliments мои едва ли интересны для вас и нужны вам. Но все же кратко скажу: в этой работе своеобразный талант ваш обнаружен еще более уве-

ренно, светло, чем в прежних. Оригинальность книги, вероятно, не сразу будет оценена так высоко, как она заслуживает. Но это не должно смущать вас. Вы уже почти безукоризненно овладели вашей "манерой" писать".²⁷ Горький в данном случае был совершенно неправ. "Голубая книга" скорее была прощанием с зощенковской манерой нежели ее овладением. Другие вещи, написанные в тридцатых годах знаменуют уже совсем иную манеру письма, выходящую за рамки исследовательского интереса данной работы, ибо построены они совершенно по другой типологии. После "Голубой книги" были написаны "Черный принц" (1936), "Шестая повесть И.П.Белкина" (1937), "Возмездие" (1937), "Керенский" (1937), "Тарас Шевченко" (1939), "Рассказы для детей" (1939), "Рассказы о Ленине" (1939-1940).

Даже если оставить вопрос о причинах отхода Зощенко от сатирических принципов и типологии его творчества двадцатых годов, факт того, что он зашел в литературный тупик — налицо. Если он сделал это под нажимом — то его сломали, если по собственной воле — искания его не увенчались успехом. У Зощенко был яркий, но не всеобъемлющий талант — ни автора серьезных повестей, ни романиста из него не вышло, а по своему пути он дальше не пошел, или ему не дали пойти. Вероятнее последнее.

Имеются свидетельства, что, начиная с тридцатых годов, у Зощенко участились периоды

сильных и длительных депрессий. Попыткой преодолеть болезнь иногда объясняют интерес Зощенко к темам, поднятым в повестях "Возвращенная молодость" и "Ключи счастья" (1943) (она же "Перед восходом солнца" и "Повесть о разуме"). Корней Чуковский пишет: "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".²⁸ Хандра у Зощенко несомненно была, но для нее, мне кажется, были основания и помимо болезни просто — а именно, неспособность найти для себя новую манеру или новый жанр в литературе, неуспех последних произведений у критиков и читателей, а также невозможность продолжать работу в сатире.

Через несколько месяцев после начала войны, в сентябре 1941 года, Зощенко был эвакуирован из Ленинграда в Алма-Ату, где продолжал работу над "Ключами счастья". В 1943 году он был отозван в Москву для работы в "Крокодиле". В том же году повесть была закончена и принята для печати журналом "Октябрь". Однако напечатана она была лишь частично. Начальные главы были раскритикованы публично и закулисно. Во втором номере журнала "Большевик" за 1944 год была опубликована статья четырех авторов: В.Горшкова, Г.Ваулина, Л.Кутковской и П.Больш-

шакова (кто они такие и как они вместе писали остается загадкой) под заглавием "Об одной вредной повести". Повесть ругали на чем свет стоит, в статье были прямые выпады против автора с использованием оскорбительных выражений и навешиванием ярлыков. В результате публикацию повести в "Октябре" было постановлено прекратить. М.Чудакова приводит некоторые отрывки из писем Зоценко жене, датированные февралем 1944 года: "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". И из другого письма: "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".²⁹ Это писалось в 1944 году, когда сатирическое действительно не требовалось, требовалось героическое. Это был новый социальный заказ, на который Зоценко откликнулся циклом рассказов о партизанах — вещей крайне слабых и малоинтересных. Более успешно проходила работа писателя на поприще драматургии, но и как драматург Зоценко не проявил себя по-настоящему оригинально, хотя пьесы "Парусиновый портфель" и "Очень приятно", поставленные в 1946 году, были тепло встречены публикой.

То время, однако, действительно мало располагало к шуткам. Над сатирой (как и над многим другим) снова нависли тучи (да и рассеивались ли они?). На смену тезису об "оптимистической сатире" пришла печально-известная "теория бесконфликтности". Запрещались по самому ничтожному поводу романы, рассказы и театральные постановки, среди последних "Домик" Катаева и "Дракон" Шварца. Один из советских специалистов по сатире писал в 1962 году (тогда еще было можно) следующее: "В период культа личности почти любое талантливое сатирическое произведение объявлялось "клеветой на нашу действительность", "искажением облика советских людей" и т.д. и т.п. Многие сатирические комедии, романы, кинофильмы на внутренние темы или вообще не выходили, зарезались "на корню", или же подвергались оглушительной демагогической критике на страницах печати".³⁰

Мне кажется вовсе не случайным, что в 1946 году объектами нападков выбрали сатирика и поэта, ибо эти два вида искусства, в силу своих мощных художественных возможностей по взаимодействию с читательским восприятием (в частности, создание неуловимого контекста) должны были особенно раздражать партийных бонз и идеологов от критики. Постановлением ЦК ВКП/б/ от 14 августа 1946 года Зощенко и Ахматова были объявлены врагами советской литературы и лишены возможности публиковать свои произведения. Зощенко предъявлялось об-

винение в том, что он "давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание". Далее шла критика опубликованного в "Звезде" рассказа "Приключения обезьяны", который, кстати сказать, является совершенно безобидной вещью среднего уровня, далеко не лучшей в зощенковском творчестве. "Приключение обезьяны" было квалифицировано как пошлый пасквиль на советский быт и советских людей. Зощенко объявлялся литературным пошляком и подонком, которому не место в советской литературе. Постановление "О журналах "Звезда" и "Ленинград" появилось в "Правде" от 21 августа 1946 года, а ровно через месяц, 21 сентября в той же "Правде" был опубликован "Доклад т.Жданова о журналах "Звезда" и "Ленинград", повторявший в еще более мрачных красках те же обвинения: "Зощенко совершенно не интересуется труд советских людей, их усилия и героизм, их высокие и моральные качества. Эта тема всегда у него отсутствует. Зощенко, как мещанин и пошляк, избрал своей постоянной темой копание в самых низменных и мелочных сторонах быта. Это копание в мелочах быта не случайно. Оно свойственно всем пошлым мещанским писателям, к которым относится и Зощенко. Вы помните, как Горький на съезде советских писателей в 1934 году клеймил, с позволе-

ния сказать, "литераторов", которые дальше ко-
поты на кухне и бани ничего не видят... Насквозь
гнилая и растленная общественно-политическая и
литературная физиономия Зощенко оформилась
не в самое последнее время. Его современные
"произведения" вовсе не являются случайностью.
Они являются лишь продолжением всего того
"литературного наследия" Зощенко, которое
ведет начало с 20-х годов". И так далее и тому по-
добное — доклад слишком длинен и слишком из-
вестен, чтобы приводить из него дальнейшие
цитаты.

В результате всей этой кампании Зощенко
был изгнан из Союза Советских писателей и иск-
лючен из профсоюза работников печати. Он не
только был с позором публично отлучен от рус-
ской литературы, но и само имя его стало жупе-
лом.

Пытаясь как-то объясниться и оправдаться Зо-
щенко пишет письмо Сталину, в котором гово-
рится: "Я никогда не был антисоветским чело-
веком. В 1918 году я добровольцем пошел в
ряды Красной Армии и полгода пробыл на фрон-
те, сражаясь против белогвардейских войск. Я
происходил из дворянской семьи, но никогда у
меня не было двух мнений — с кем мне надо идти
— с народом или с помещиками. Я всегда шел с
народом. И этого никто от меня не отнимет. Мою
литературную работу я начал в 1921 году. И стал
писать с горячим желанием принести пользу на-
роду, осмеивая все то, что подлежало осмеянию

в человеческом характере, сформированным прошлой жизнью. А если иной раз люди стремились увидеть в моем тексте какие-либо якобы затушеванные зарисовки, то это могло быть только лишь случайным совпадением, в котором никакого моего злого умысла или намерения не было.

Я ничего не ищу и не прошу никаких улучшений в моей судьбе. А если и пишу Вам, то с единственной целью несколько облегчить свою боль. Мне весьма тяжело быть в Ваших глазах литературным пройдохой, низким человеком или человеком, который отдавал свой труд на благо помещиков и банкиров. Это ошибка. Уверю Вас".³¹

Стоило ли писать Сталину? Сталин получал каждый день несколько сот писем, и что он с ними делал — неизвестно. Правда, письма от писателей он любил и любил играть с писателями в кошки-мышки. Письма писателей Сталину, если бы все их обнаружить и собрать, могли бы стать материалом для нового весьма интересного исследования. По-видимому, Зощенко верил в возможность активного вмешательства Сталина, в его непричастность к допущенной "ошибке". Помнил он и об эффективности некоторых писем Сталину, посланных в двадцатых-тридцатых годах некоторыми писателями.

И, действительно, после письма какая-то пружина где-то сработала. Иначе ничем нельзя объяснить появление в 1947 году в сентябрьском девятом номере "Нового мира" нескольких рас-

сказов Зоценко из его партизанского цикла. По своему почину и решению таких авторов после такого разгрома редакторы не печатают. Рассказы были, выражаясь языком самого Зоценко, "маловысокохудожественные", но зато откровенно и на сто процентов "наши". Может быть, и опубликовать их решили для того, чтобы показать общественности, своей и зарубежной, меру справедливости советского строя: мол, когда даст писатель хорошие произведения, мы не ставим ему препятствий, а вот пошлятину мы подвергаем критике и не печатаем. Жданов закончил часть доклада, в которой речь шла о Зоценко словами: "Если Зоценко не нравятся советские порядки, что же прикажете: приспособливаться к Зоценко? Не нам же перестраиваться во вкусах. Не нам же перестраивать наш быт и наш строй под Зоценко. Пусть он перестраивается, а не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы. В советской литературе не может быть места гнилым, пустым, безыдейным и пошлым произведениям". Так вот, Зоценко, мол, искренне решил перестроиться, что и доказывает своей новой публикацией.

Увы, публикация эта была исключительным случаем. Больше оригинальные вещи Зоценко никуда не принимали в течение шести лет, до 1953 года.

Для Зоценко наступили трудные времена и в моральном, и в материальном отношении — его исключили из Союза советских писателей, и он

был лишен возможности литературного заработка. Е.Полонская, хорошо знавшая Зоценко еще с юношеских лет и не боявшаяся поддерживать с ним дружеские отношения в те трудные годы, пишет: "Многие знакомые отвернулись от него, даже боялись встречаться с ним. У него были "накопленные строчками" небольшие деньги, и некоторое время он не нуждался в работе для заработка, потом пошло в продажу домашнее имущество. Не имея возможности напечатать рассказ, он пробовал заняться сапожным ремеслом, которому когда-то научился в поисках профессии. Но он не был искусным и модным сапожником, да и мало кто давал ему заказы на босоножки".³²

Между тем нападки на Зоценко не прекращались — если уж официально указан козел отпущения, его можно безнаказанно и безжалостно травить. В том же "Новом мире", где два года тому назад напечатался "перестроенный" Зоценко, была опубликована статья Бориса Горбатова "О советской сатире и юморе". Горбатов утверждал, что Зоценко "не знал и не хотел знать правды жизни, он клеветал на нашу действительность, оглуплял и оболванивал наших советских людей, и — обратите внимание! — его писания были не только глубоко порочны идейно, но и художественно были отвратительны. Больше того, они даже не были смешны: они были мрачны, унылы. Если это и был юмор, то юмор ипохондрика и человеконенавистника. И читатель

с презрением отшвырнул прочь эту мрачную страпню”.³³

Хлопотами друзей и доброжелателей Зоценко, наконец, было предложено подписать договор на переводы некоторых сатирических произведений советских и зарубежных авторов. Писатель на это сразу же согласился — все-таки это была официальная литературная работа, приносящая скромный заработок. Переводы делались по подстрочнику с армянского, украинского, осетинского, норвежского, финского и других языков. Критика отмечает как особенно удачные переводы двух повестей финского писателя Майю Лассила “За спичками” и “Воскресший из мертвых”. Книга с этими повестями вышла в 1951 году в издательстве Карело-Финской АССР без указания имени переводчика. В 1953 году, когда атмосфера достаточно разрядилась, и Зоценко подал в Союз советских писателей заявление о восстановлении, Константин Симонов, оценивший переводы Зоценко как блестящие, предлагал принять писателя в Союз как переводчика. (Он категорически возражал против восстановления Зоценко в ССП, ибо восстановить — это признать неправильность исключения, а с последним Симонов был открыто несогласен. Лучше уж принять его заново. Так и сделали.)³⁴

В последние годы жизни писателя вышли два испорченных цензурой (или самоцензурой) сборника 1956 и 1958 годов, о которых мы подробно говорили выше. Характерно, что цензурирование

оказалось столь очевидным и некачественным, что в последующих изданиях большинство из цензурированных версий игнорировалось, и рассказы печатались по сборникам двадцатых годов. Очевидно, у издателей были веские основания для такого решения, помимо художественного анализа. Тем не менее в публикациях наблюдается разнобой, поэтому вопрос текстологии зоценковских произведений остается открытым.

М.Чудакова, имевшая доступ к архиву писателя, глухо намекает на наличие каких-то неопубликованных вещей Зоценко, написанных в последний период жизни. Не оговаривая конкретных материалов и ничего не уточняя, она предостерегает гипотетического исследователя Зоценко (то есть такого, который не знаком с этими материалами) от поспешных выводов: "Исследователь творчества Зоценко должен удерживать себя от категорических 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".³⁵ Против полнейшего восстановления биографии Зоценко и публикации его литературного наследия, конечно, никто не будет возражать. Представляется, однако, маловероятным, что среди неопубликованного будет найдено что-либо соразмерное рассказам 20-х годов и начала 30-х, воплотивших технику комического у Зо-

шенко и принесших ему признание и славу. Вряд ли Зощенко писал все эти годы в стол. Его творческая биография — это еще одна вариация на тему "сдача и гибель советского интеллигента". Виноват, конечно, не писатель, а эпоха. А что бы с ним сделали, если бы он не сдался? В 1930 году он еще пробовал бороться, пробовал отстаивать свое место в литературе: "Мой жанр, т.е. жанр юмориста, нельзя совместить с описанием достижений. Это дело писателей другого жанра. У каждого свое: трагический актер играет "Гамлета", комический актер играет "Ревизора".³⁶ В конце тридцатых годов Зощенко понял, что бороться бесполезно, сдача была совершена и подписана собственным именем. Она была более многословна и менее образна, чем та, о "Гамлете" и "Ревизоре", ибо трудно лаконично говорить о том, с чем внутренне не согласен: "Если в прошлом сатирик имел право видеть мир в черных красках, если пессимизм и мизантропия нередко сопровождали его в литературных скитаниях, то сейчас эти качества совершенно непригодны советскому сатирику, писателю, у которого аудитория — народ. Эти мрачные качества непригодны советскому сатирику хотя бы по одной весьма значительной причине — народу не свойственно такое мировоззрение. Стало быть, советский писатель, избравший даже сатирический жанр, должен воспринимать жизнь оптимистически, то есть он должен обладать тем мужественным восприятием вещей, при котором пре-

обладают положительные представления”.³⁷ Если бы это был Блюм, или Крынецкий, или Нусинов, с каким бы язвительным пылом набросились мы на них, как бы высмеивали и клеймили! К сожалению, это были не они. И наши комментарии излишни и неуместны. И все это очень грустно. Впрочем, сделаем так, чтобы последнее слово все-таки было за Зощенко, слово, обращенное к своему читателю в 1935 году в послесловии к “Голубой книге”, книге, в которой Зощенко ломает руки и ноги своим лучшим рассказам, слово, тем не менее звучащее в мажорном ключе, который так навязывали писателю и который так ему был чужд. Правда, не в этом последнем случае: “В золотом фонде мировой литературы не бывает плохих вещей. Стало быть, при всем арапстве, которое иной раз бывает то там, то тут, — есть абсолютная справедливость. И эта идея в свое время торжествует. И, значит, ничего не страшно и ничего не безнадежно”.³⁸

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава первая

- 1 Aristotle. *The Poetics*, tr. S. H. Buther, 4-th ed. (London, 1922).
Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy* (New York: Harcourt, Brace, 1922).
Thomas Hobbes, *English Works of Thomas Hobbes*, ed. Molesworth (London, Bohn, 1839), vol. IV, ch. 9.
Henry Bergson, *Laughter*, tr. C. Bereton and F. Rothwell (London: Macmillan, 1911).
- 2 Herbert Spencer, *Physiology of Laughter: in Essays Scientific, Political, Speculative*, (London: J. M. Dent 1911), pp. 395—402.
- 3 Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, tr. James Strachey (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).
- 4 Immanuel Kant, *Kant's Critique of Aesthetic Judgment*, tr. J. C. Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1911), pp. 196—203.
Georg Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, tr. Osmaston (London: Bell, 1920), vol. IV, p. 301.
Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, tr. R.B.Haldane and J. Kemp, 2-nd ed. (London: Kegan Paul, 1981), vol. I.
- 5 Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York: The Macmillan Company, 1964).
- 6 Arthur Koestler, *Op. cit.*, pp. 32—33.
- 7 Arthur Koestler, *Insight and Outlook* (New York: The Macmillan Company, 1949), pp. 56—57.
- 8 Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York: The Macmillan Company, 1949), p. 64.

Глава вторая

- 1 Подавляющее большинство примеров приводится по изданию: Михаил Зощенко. *Собрание сочинений*

в шести томах, Ленинград: "Прибой", 1929–1931.

2 А. Слонимский, Техника комического у Гоголя, "Вопросы поэтики", 1923; Reprint by Brown Univ. Press, 1969, p. 46.

3 Цит. по книге: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Библиотека всемирной литературы. Москва: "Худ. лит.", 1974, с. 435.

Virgo dum florebat – когда я цвела невинностью

Omnibus placebat – всем нравилась

Flores adunare – собирать цветы

Ibi deflorare – там лишить невинности

Глава третья •

1 Борис Эйхенбаум. Иллюзия сказа. Сквозь литературу, "Вопросы поэтики", IV, Ленинград, "Academia", 1924, сс. 152–156.

Борис Эйхенбаум. Как сделана "Шинель" Гоголя. Там же, сс. 171–195.

Борис Эйхенбаум. Лесков и современная проза. "Литература. Теория. Критика. Полемика". Ленинград, "Прибой", 1927, сс. 214–215.

2 В. В. Виноградов. Проблема сказа в стилистике. "Поэтика", I, (Временник отдела словесных искусств), Ленинград, "Academia", 1926, сс. 24–40.

3 В. В. Виноградов. Язык Зоценки, "Михаил Зоценко: статьи и материалы", (Мастера современной литературы), Ленинград, "Academia", 1928, сс. 53–92.

4 В. В. Виноградов, Указ. соч., с. 68.

5 В. В. Виноградов, Указ. соч., с. 70.

6 М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского, Ленинград, "Прибой", 1929. См. также М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1965.

7 Иван Горбунов. Полное собрание сочинений в двух томах, С-Петербург, "Маркс", 1904, т. I, с. 298–299.

- 8 Владимир Высоцкий. Песни и стихи, Нью-Йорк, "Литературное зарубежье", 1981, "Письмо с выставки", с. 142.

Глава четвертая

- 1 "Мещанство", Малая советская энциклопедия, Москва: "Советская энциклопедия", 1930, т. 4.

Глава пятая

- 1 М. Слонимский. Книга воспоминаний. Москва-Ленинград, "Советский писатель", 1966, с. 146.
- 2 Г. Горбачев. На переломе (Эволюция русской литературы за 1924–1925 г.), "Звезда", № 1, 1926, сс. 211–212.
- 3 В. Вешнев. Разговор по душам, "На литературном посту", № 11–12, 1927, с. 57.
- 4 Я. Шафир. Почему мы не умеем смеяться?, "Красная печать", № 17, 1923, с. 7.
- 5 Н. Крынецкий. О красном смехе, "Красная печать", № 20, 1923, сс. 8–10.
- 6 В. Блюм. Москва с точки зрения, "Новый зритель", № 39, 1924, с. 7.
- 7 В. Блюм. К вопросу о советской сатире, "Жизнь искусства", № 30, 1925, с. 3.
- 8 М. Ольшевец. Обывательский набат, "Известия", 14 авг. 1927.
- 9 И. В. Сталин. Письмо А. М. Горькому, Сочинения, Москва, "ГИПЛ", 1953, т. 12, сс. 173–174.
- 10 С. Орджоникидзе. РКИ в борьбе за улучшение советского аппарата. "Правда", 21 дек. 1928. Цит. по книге В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. 1925–1930, Москва, "Наука", 1965, с. 257.
- 11 В. Блюм. Букет моей бабушки, "Новый зритель", № 43, 1929, с. 9.

- 12 Э. Г. К диспуту о сатире, "Литературная газета", 13 янв. 1930.
- 13 Литературная энциклопедия, Москва, 1930, т. 4, с. 378.
- 14 М. Чумандрин. Чей писатель — Михаил Зощенко?, "Звезда", № 3, 1930, сс. 214—215.
- 15 См. об этом Л. Ф. Ершов, Сатирические жанры русской советской литературы, Ленинград, "Наука", 1977, с. 164.
- 16 Во второй половине 20-х годов Лебедев-Кумач опубликовал три сборника сатирических рассказов: Защитный цвет (1926), Печальные улыбки (1927) и Квартирный масштаб (1928).
- 17 Валентин Катаев как советский сатирик печатался в сатирико-юмористических журналах под псевдонимами Оливер Твист, Старик Саббакин и Митрофан Горчица. В двадцатых годах вышли его сатирические сборники: Бездельник Эдуард (1925), Новые рассказы (1926) и Птички божьи (1928).
- 18 С 1918 по 1927 год Вячеслав Шишков написал свыше ста "шутейных рассказов". См. Шишков. Полное собрание сочинений, Москва, 1928.
- 19 Литературное наследство, т. 70, Москва, "Наука", 1963, сс. 161-162.
- 20 Михаил Зощенко. Статьи и материалы, ред. Б. В. Казанский и Ю. Н. Тынянов, Ленинград, "Academia", 1926.
- 21 М. Зощенко. Собрание сочинений. Москва-Ленинград, "Прибой", 1931, т. 6, с. 60.
- 22 Мих. Зощенко 1935—1937. Ленинград, "ГИХЛ", 1940, с. 3.
- 23 И. Нусинов. Вопросы жанра в пролетарской литературе, "Литература и искусство", № 2—3, 1931, с. 41.
- 24 См. коллективный сборник 36 писателей "Беломорско-Балтийский канал им. Сталина (история строительства)", Москва, 1934. В последующих изданиях Зо-

щенко рассказ назывался "История одной жизни".
25 Мих. Зощенко. Голубая книга. Ленинград, "Сов. пис.", 1935. Все дальнейшие цитаты даются по этому изданию.

26 Мих. Зощенко. Рассказы, фельетоны, повести. Москва, "Худ. лит.", 1958. Все дальнейшие примеры приводятся по этому изданию.

27 Литературное наследство. Москва, 1965, т. 72, сс. 166-167.

28 К. Чуковский. Михаил Зощенко, "Москва", 1965, № 6, с. 203.

29 Цит. по книге: М. Чудакова. Поэтика Михаила Зощенко, Москва, "Наука", 1979, с. 168.

30 Николаев. Смех — оружие сатиры, Москва, "Искусство", 1962, с. 66.

31 Письмо цит. по книге: Дм. Молдавский. Михаил Зощенко, Ленинград, "Сов. пис.", 1977, сс. 258—259.

Копия письма была предоставлена Молдавскому женой Зощенко и хранится в ее архиве.

32 Е. Полонская. Мое знакомство с Михаилом Зощенко, "Ученые записки Тартусского государственного университета", вып. 139, 1963, Труды по русской и славянской филологии VI, сс. 386—387.

33 Б. Горбатов. О советской сатире и юморе, "Новый мир", 1949, № 10, с. 215.

34 См. стенограмму заседания Президиума ССП от 23 июня 1953 года. Перепечатана в журнале "Страна и мир", 1984, № 10, сс. 71—73.

35 М. Чудакова. Указ. соч., с. 196.

36 М. Зощенко. Как я работаю. "Литературная учеба", 1930, № 3, с. 110.

37 М. Зощенко. 1937—1939. Рассказы. Повести. Театр. Фельетоны. М.—Л., "Художественная литература", 1940, с. 308.

38 М. Зощенко. Голубая книга. Ленинград, "Сов. пис.", 1935. "Послесловие ко всей книге", с. 362.

БИБЛИОГРАФИЯ

Наиболее важные работы и обзоры по теории комического

- Bergson, H. *Laughter*. New York: Macmillan, 1911.
- Boston, Richard. *An Anatomy of Laughter*. London: Collins, 1974.
- Chapman, Anthony, and Foot, Hugh, eds. *It's a Funny Thing, Humor*. Oxford, N.Y.: Pergamon Press, 1977.
- Estman, M. *Enjoyment of Laughter*. New York: Simon and Schuster, 1936
- Freud, S. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. New York: Norton, 1963.
- Fry, W. F., Jr. *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto: Pacific, 1963.
- Goldstein, Jeffrey, and McGhee, Paul, eds. *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press, 1972.
- Gregory, J. C. *The Nature of Laughter*. London: Kegan Paul, 1924.
- Grotjahn, M. *Beyond Laughter*. New York: McGraw-Hill, 1957.
- Huizinga, J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Human Culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Kimmins, C. W. *The Springs of Laughter*. London: Methuen, 1928.
- Koestler, A. *Insight and Outlook*. New York: The Macmillan Company, 1949.
- Koestler, A. *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964.
- Leacock, Stephen. *Humor and Humanity*. New York: Holt, 1938.
- Leacock, Stephen. *Its Theory and Technique*. New York: Dodd, Mead, 1935.
- Lorenz, Konrad. *On Aggression*, trans. Marjory Wilson. New York: Harcourt, Brace and World, 1966.

Ludovici, Anthony. *The Secret of Laughter*. New York: Viking, 1933.

McGhee, Paul. *Humor: Its Origin and Development*. San Francisco: W. H. Freeman, 1979.

Monro, D. H. *Argument of Laughter*. Melbourne: Melbourne Univ. Press, 1951.

Morreal, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany: State Univ. of New York, 1983.

Moody, Raymond. *Laugh after Laugh*. Jacksonville, Fla.: Headwaters Press, 1978.

Rapp, Albert. *The Origins of Wit and Humor*. New York: E. P. Dutton, 1951.

Puddington, Ralph. *The Psychology of Laughter*. London: Figurehead, 1933.

Spencer, Herbert. *On the Psychology of Laughter*. "Essays on Education", Etc. London: Dent, 1911, pp. 298–309.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea*, trans. R. B. Haldane and J. Kemp. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Основные работы о творчестве Зощенко

На русском языке:

Бармин, А. Г. Пути Зощенки. "Михаил Зощенко: Статьи и материалы", Ленинград, "Academia", 1928, сс. 27–50.

Бескина, А. Лицо и маска Михаила Зощенко. "Литературный критик", 1935, № 1, сс. 107–131, № 2, сс. 59–91.

Бицилли, П. Зощенко и Гоголь. "Числа", 1932, кн. 6, сс. 211–215.

Виноградов, В. В. Язык Зощенки. "Михаил Зощенко: Статьи и материалы", сс. 51–92.

Вольпе, Ц. Двадцать лет работы М. М. Зощенко. "Литературный современник", 1941, № 3, сс. 128–148.

Груздев, И. Лицо и маска. "Серапионовы братья: Заграничный альманах". Берлин, "Русское творчество", 1922.

Ершов, Л. Ф. Из истории советской сатиры: М. Зощенко и сатирическая проза 20-х–40-х годов, Ленинград, "Наука", 1973.

Молдавский, Д. М. Михаил Зощенко, Ленинград, "Сов. пис.", 1977.

Старков, А. Юмор Зощенко. Москва, "Худ. лит.", 1974.

Шкловский, В. О Зощенке и большой литературе. "Михаил Зощенко: Статьи и материалы", сс. 13–25.

Чудакова, М. О. Поэтика Михаила Зощенко. Москва, "Наука", 1973.

Эвентов, И. Лирика и сатира. Ленинград, "Сов. пис.", 1968, сс. 309–338.

На английском языке:

Domar, R. A. The Tragedy of a Soviet Satirist: The Case of Zoshchenko. "Through the Glass of Soviet Literature, ed. Ernest J. Simmons. New York: Columbia Univ. Press, 1961, pp. 201–243.

Kreps, Michael. "Introduction" in "Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова", Berkeley Slavic Specialties, 1982.

McLean, Hugh. "Introduction" in "Mixail Zoshchenko. Nervous People and Other Satires", Bloomington: Indiana Univ. Press, 1975.

Titunik, I. R. Mixail Zoshchenko and the Problem of Skaz, "California Slavic Studies", IV, 1971, pp. 83–96.

von Wiren, Vera. Zoshchenko in Retrospect, "Russian Review", 21, No. 4 (1962), pp. 348–361.

von Wiren-Garczynski, Vera: Zoscenko's Psychological Interests. "Slavic and East European Journal", 11, No. 1 (1967), pp. 3-22.

von Wiren, Vera. "Introduction" in "Неизданный Зоценко", Ann Arbor: Ardis, 1976, pp. 9-19.