

Литературное

Обозрение

Литература — производство опасное,
равное по вредности лишь
изготовлению
свинцовых белил.

М. Зощенко



В театре
я иногда ловлю себя на том,
что смотрю не на сцену,
а на зрителя.

И. Бабель

95' 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

de visu

ПОСВЯЩЕННЫЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

ИЗДАЕТСЯ В МОСКВЕ С 1992 ГОДА

В №№ 1 - 16 за 1992-1994 г.:

Стихи и рассказы В.Брюсова, К.Вагинова,
А.Введенского, М.Кузмина, Л.Липавского,
Б.Садовского, Д.Хармса

Письма Л.Андреева, М.Арцыбашева, А.Барковой,
Н.Бердяева, И.Бунина, М.Волошина,
М.Гершензона, С.Городецкого, М.Горького,
Н.Гумилева, Е.Замятина, А.Кондратьева,
А.Луначарского, С.Парнок, В.Соловьева,
Ф.Степуна, В.Ходасевича, С.Франка,
М.Цветаевой, В.Шкловского, Р.Яacobсона

Воспоминания А.Богданова, В.Лурье,
С.Нельдихена, Т.Толстой

Статьи В.Брюсова, Г.Винокура, Вяч. Иванова,
М.Осоргина, Ф.Сологуба, И.Эренбурга

Библиографии О.Брика, С.Городецкого,
М.Кузмина, В.Розанова, И.Северянина,
А.Тинякова, В.Шкловского, Дополнения к
библиографии русской поэзии XX века
А.Тарасенкова

Работы о творчестве А.Ахматовой (Р.Д.Тименчик,
Б.А.Кац), А.Волынского (Е.Толстая), Н.Гумилева
(Н.А.Богомоллов), В.Маяковского (Б.Янгфельдт),
О.Мандельштама (М.Л.Гаспаров, Е.А.Тоддес),
Б.Пастернака (И.Ю.Подгаецкая, К.М.Поливанов,
М.В.Безродный), А.Ремизова (С.Н.Доценко),
Ф.Сологуба (М.М.Павлова), В.Хлебникова
(А.Е.Парнис), М.Цветаевой (Ю.М.Каган)

«Обзоры» — текущая библиография книжных,
журнальных и газетных публикаций по тематике
«De Visu» (более 150 журналов и газет России и
других стран).

«Хроника» — отчеты о 44 научных конференциях
и семинарах в Алуште, Будапеште, Брянске,
Варшаве, Владимире, Волгограде, Воронеже,
Вытегре, Гродно, Даугавпилсе, Ельце, Касселе,
Коктебеле, Коломне, Кракове, Милане, Москве,
Омске, Орле, Париже, Перми, Петрозаводске,
С.-Петербурге, Смоленске, Таллине, Тарту, Уфе

В последнем номере каждого года — именной указатель к предшествующим номерам.
Средний объем номера — 13 авторских листов.

Комплекты и отдельные номера можно заказать по адресу:
Москва, 103030, а/я 19

Рассылка наложенным платежом.

Ориентировочная стоимость одного номера — 4 тыс. руб.
(без почтовых расходов)

Стоимость номеров может быть изменена в соответствии с ростом инфляции

Зарубежные подписчики могут оформить подписку через фирму
East View Publications, 3020 Harbor Lane North, suite 110, Minneapolis,
Minnesota 55447, USA

Журнал
художественной литературы,
критики и библиографии

Учредитель — Международное
сообщество писательских союзов

Москва

Издается с января 1973 г.

Главный редактор
Леонард Лавлинский

Редакционный совет

Лев Аннинский
Виктор Астафьев
Чингиз Гусейнов
Алексей Зверев
Игорь Золотусский
Валерий Золотухин
Александр Клышников
Арсений Ларионов
Геннадий Лисичкин
Алла Марченко
Владислав Муштаев
Тимофей Прокопов
Тимур Пулатов
Владимир Соколов
Александр Чудаков
Игорь Шайтанов

Редакция

Виталий Бенкин
(коммерческий директор)
Мария Васильева
Валентин Масловский
(ответственный секретарь)
Антон Нестеров
Михаил Одесский
Светлана Соложенкина
Леонид Теракопьян

Адрес редакции:

127254, Москва,
ул. Добролюбова, 9/11.

Телефон: (095) 219-92-63.

Факс: (095) 218-03-98.

Содержание

Творчество М.М. Зощенко: проблемы интерпретации

Г. Белая Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко	4
Л.Х. Скэттон Не до смеха. Проблема творческой эволюции Михаила Зощенко	14
И. Шайтанов Между эпосом и анекдотом	18
Н. Попова Эффект отстраненности и сострадания. Сатирическая новеллистика М. Зощенко	21
Вл. Новиков О месте Зощенко в русской литературе. Предшественники и последователи от Даниила Заточника до Михаила Жванецкого	25
К. Попкин «Не говоря уже о ногах». «Нижние конечности» в словаре Зощенко	28
А. Филиппова Драматургия М. Зощенко 40-х. Особенности конфликта	29
Е. Пенская М. Зощенко и театр абсурда	34
Т. Кадаш «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко	36
И. Мазинг-Делич Наставничество Горького и «метаморфоза» Зощенко	39
Л. Милн «Рассказы о Ленине»	45
Н. Корниенко Зощенко и Платонов. Встречи в литературе	47
Е. Голованова Миф о пролетарском писателе. Творческая судьба Всеволода Иванова и Михаила Зощенко	55
С. Федякин Розанов и Зощенко. Два пути преодоления литературы	58
К. Хэнсон П.Ш. Дюбуа и Зощенко. «Рациональная психотерапия» как источник зощенковской психологической теории	62
Творчество И.Э. Бабеля: проблемы интерпретации	
В. Эйдинова О стиле Исаака Бабеля. «Конармия»	66
А. Садецкий Объективированное слово в произведениях И.Э. Бабеля	70
И. Есаулов Рассказчик и автор в художественном мире Бабеля	71
Л. Кацис Герои Бабеля и эволюция еврейского мира. К типологии творчества писателя	73

Над номером работали:
составители
Ю.В. Томашевский,
Д.М. Фельдман,
редакторы М. Одесский,
М. Васильева, А. Нестеров

К. Эвинс Кровное и сокрытое. «Конармия» и конармейский дневник Бабеля	77
М. Одесский, Д. Фельдман Бабель и хасидизм. <i>Оправдание революции</i>	78
Е. Пенская Международная конференция, посвященная столетию И.Э. Бабеля	84
А. Жолковский Две конференции в Москве	85
Э. Коган Работа над «Конармией» в свете полной версии «Планов и набросков»	88
Память литературы	
А. Пирожкова Годы, прошедшие рядом (1932—1939)	94
И. Эренбург <Речь памяти Бабеля>. Публикация Э. Зихера	110

Редакция журнала «Литературное обозрение» предлагает библиотечную технику:

Карточка каталожная белая, линованная

Карточка учета газет, журналов

Формуляр книжный

Листок срока возврата

Формуляр читателя (взрослый, детский)

Вкладыш к формуляру читателя

Билет читателя

Регистрационная карточка

Карман книжный

Доставка по договоренности — наложенным платежом,
самовывоз, контейнер.

Предоплата 100%.

Срок выполнения заказа — 30 дней со дня поступления денег
на расчетный счет редакции.

Адрес: 127254, Москва, ул. Добролюбова, 9/11.

Тел.: (095) 219-92-63

Факс: (095) 218-03-98

Зав. редакцией Г.В. Чуба

Художник П.П. Ефремов
Компьютерная верстка
Ю.В. Балабанов
Корректор О.В. Волошина

Сдано в набор 15.11.94
Подписано к печати 9.02.95
Формат 84x108 1/16
Бумага офсетная
Усл. печ. л. 11,76
Тираж 5500 экз.
Заказ № 2331

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.

Свидетельство о регистрации
№ 191 от 19.09.90.

Отпечатано с готового
оригинал-макета

Специальный выпуск «ЛО» посвящен столетию М.М.Зощенко и И.Э.Бабеля. Как и обычно, «ЛО» не претендует на создание новых целостных концепций, но пытается лишь отразить современное состояние науки. Вот почему мы публикуем материалы двух репрезентативных международных конференций, подготовленных Российским государственным гуманитарным университетом и Институтом мировой литературы имени М.Горького.

Конференция «Феномен творчества М.М.Зощенко: проблемы современного восприятия, интерпретации и научного издания» состоялась 1—3 июня 1994 года в Москве. Заявки на участие подали: Д.Бабиченко, Г.Белая, А.Голлер, Е.Голованова, М.Гонтмахер, Р.Гроус, А.Жолковский, О.Йокаяма, Б.Каганович, Т.Кадаш, Н.Корниенко, И.Мазинг-Делич, Р.Мей, Л.Милн, Вл.Новиков, Е.Орлова, Е.Пенская, С.Пескатори, К.Попкин, Н.Попова, А.Садецкий, Б.Сарнов, Л.Х.Скэттон, Л.Спиридонова, Ю.Томашевский, С.Федякин, А.Филиппова, К.Хэнсон, И.Шайтанов и Ю.Щеглов.

Сборник, составленный по итогам конференции, готовится к изданию в ИМЛИ РАН.

Конференция «Феномен творчества И.Э.Бабеля: проблемы современного восприятия, интерпретации и научного издания» состоялась 6—9 июня 1994 г. в Москве. Заявки на участие подали: Г.Белая, Р.Буш, Н.Великая, И.Есаулов, А.Жолковский, Э.Зихер, Л.Кацис, В.Ковский, Э.Коган, А.Куралех, А.Минакова, Е.Мусатов, В.Новиков, М.Одесский, А.Панков, А.Садецкий, Д.Фельдман, Г.Фрейдин, М.Фридберг, Ф.Чоат, В.Шандор, К.Эвинс и В.Эйдинова. Материалы дискуссии по проблемам текстологии, проведенной в рамках конференции, публикуются в журнале «Вопросы литературы».

Внимание читателей мы также предлагаем — в рубрике «Память литературы» — мемуары А. Пирожковой и стенограмму выступления И. Эренбурга на вечере в ЦДЛ, посвященном 70-летию Бабеля.

Редакция пользуется случаем, чтобы выразить благодарность А. Пирожковой за неоценимую помощь, оказанную при подготовке этого номера.

Г. Белая

Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко

Известно, что в первые же революционные годы Зощенко выступил против старой России, старых привычек и старых представлений. В их числе оказалась и традиционная литература с ее «высокими понятиями». С готовностью Зощенко согласился с теми, кто считал, что народу нужен «ржаной хлеб, а не сыр бри».

Радикальность Зощенко, казалось, не оставляла места для точек пересечения с извечной сосредоточенностью русской литературы на смысле жизни. Но, сам того не замечая, на глубине Зощенко нес исконно присущие русской литературе темы.

С редкой определенностью формулировал Зощенко склад жизни, который был для него неприемлем: все чисто внешнее. «Духовной жизни нет. Запросов нет. Мир понятен». Такой виделась ему жизнь предреволюционного общества. Революция должна была, по мысли писателя, привести к духовному и нравственному обновлению человека. Сознание того, что человек создан для больших дел, некогда заставившее Чехова вмещаться в обыденную мелочную сторону жизни, выросло в творчестве Зощенко, пережившего революцию и соизмерявшего с революцией повседневную жизнь, в не знающий компромиссов нравственный максимализм.

В то же время нельзя не заметить, как настойчиво Зощенко отталкивается от высоких понятий, которые к середине 20-х годов прочно вошли в лексикон литературы. Его художественное слово несет на себе следы той скрытой полеми-

ки, которая изнутри трансформирует строй речи и заставляет ее «корчиться», освещая присутствием «чужой» точки зрения.

Смиранный автор подчеркнуто кротко говорит не только о своей неспособности угодить читателю и критику, но и о полной невозможности писать, как другие: «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, чего делает и куда, к примеру, стремится».

Было что-тостораживающее в этих «корчащихся» словах, в готовности автора признать свои творения какой-то «сентиментальной требухой», в том неудобстве, которое ощущал писатель, признавая, «что в наши бурные годы прямо даже совестно, прямо даже неловко выступать с такими ничтожными идеями, с такими будничными разговорами об отдельном незначительном человеке».

Сегодня становится ясно, что эти смягченные самим писателем объяснения на самом деле скрывали то, что было в 20-е годы немодно (не «современно») — экзистенциальную проблематику. Ерничанье, саркастичность интонации отражает прежде всего смущение писателя из-за принципиально осознанной им невозможности мыслить высокими идеологическими категориями, которые Зощенко отвергал как отвлеченные, абстрактные, чуждые «простому человеку». «Конечно, какой-нибудь приват-доцент или профессор на государственном золотом обеспечении сказал бы с неприятной легкостью, что человек существует для дальнейшей культуры и для счастья Вселенной. Но все это туманно и неясно и для простого человека даже омерзительно. Тогда и всплывают разные удивительные вещи: для чего, скажем, существуют жук или кукушка, которые явно никому никакой пользы не приносят, а, тем более, для дальнейшей культуры, и в какой мере жизнь человека важнее жизни кукушки, птицы, которая могла бы и не жить, и мир от этого бы не изменился».

Но как бы ни снижал Зощенко тему пользы человеческой жизни, как бы ни иронизировал он над завидной легкостью размышлений о «дальнейшей культуре» и «счастье Вселенной», — нельзя было не заметить, что его герои не чужды попыткам «проникнуть в сущность явлений» и понять — «для чего человек существует или существование его червяковое или бессмысленное». С редкой определенностью и в то же время с явной неохотой приоткрывает Зощенко в повести «Аполлон и Тамара» завесу над темой, которая будет мучить его на протяжении всей жизни:



Начало 1920-х гг.

«Для чего существует человек? Есть ли в жизни у него назначение, и если нет, то не является ли жизнь бессмысленной?»

При внимательном чтении можно было уловить, что, задумавшись о том, «в какой мере жизнь человека важнее жизни кукушки, птицы, которая могла бы и не жить, и мир от этого бы не изменился», Зощенко переводит в форму наивной философии кардинальные вопросы человеческой жизни.

Экзистенциальная острота мучающей писателя темы, как мы видим, отнюдь не сводилась только к тому, что перед лицом опасности отрыва смысла человеческой жизни от ее носителя — человека, которая чудилась Зощенко в требованиях «космического масштаба», писатель провозглашал заслуживающей внимания и пристального исследования отдельную человеческую личность. Уникальность ситуации состояла в том, что в личности Зощенко интересовали те слои сознания, которые относились к природе человека.

Об этом свидетельствуют уже первые его рассказы.

Порвав со своим классом еще до революции, как он резко заявил однажды, Зощенко воспринял революцию как «гибель старого мира», «рождение новой жизни, новых людей, страны». «Зна-

чит — новая жизнь, — писал он позднее в автобиографической повести «Перед восходом солнца». — Новая Россия. И я — новый, не такой, как был... Вероятно, нужно работать. Вероятно, нужно все свои силы отдать людям, стране, новой жизни»¹.

Но практическая работа — столярное и сапожное ремесло, уголовный розыск, кролиководство, куроводство, контора — столкнула писателя с такими сторонами жизни, о которых он не подозревал. Во время работы в совхозе Маньково, где Зощенко был птицеводом, его ошеломили встречи с крестьянами, низко кланяющимися, целующими руку, подобострастно улыбающимися. «...Я подхожу к крестьянину. Он пожилой. В лаптях. В рваной дерюге. Я спрашиваю его, почему он содрал с себя шапку за десять шагов и поклонился мне в пояс.

Поклонившись еще раз, крестьянин пытается целовать мою руку. Я отдергиваю ее.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих словах и в этом его поклоне я увидел и услышал все. Я увидел тень прошлой привычки жизни. Я услышал окрик помещика и тихий рабский ответ. Я увидел жизнь, о которой я не имел понятия. Я был поражен, как никогда в жизни»².

Такие встречи не могли пройти бесследно. Они усилили чувство социальной вины, свойственное русской интеллигенции и не исчезнувшее после Октября (не случайно в 1924 году А.К. Воронский говорил, что «основная тенденция у нас народная и отчасти интеллигентски-народническая») ³. Дань этой интеллигентски-народнической тенденции отдал и Михаил Зощенко. «Я презираю интеллигентский труд, — запальчиво говорил он, рассказывая о своей работе сапожника... — Я не вернусь больше к прошлому. Мне довольно того, что у меня есть»⁴. Пройдет время, и реализм Зощенко усложнит это традиционное русское народничество, это убеждение интеллигента, что правда — вне меня, что надо склониться перед народом как перед высшей правдой, что только народ живет органической жизнью. Сатирическое изображение жизни уже в самом методе несло в себе развенчание народнических иллюзий. Оно усиливалось сосредоточенностью Зощенко на исследовании личности и его убежденностью в том, что только в духовном, нравственном обновлении человека кроются перспективы возрождения общества. Но до последних дней пронесет писатель чувство, о котором яснее всего сказал он сам в письме М.Горькому от 30 сентября 1930 г. «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то,

если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то страшно запущено.

И все это заставило меня заново перекраивать работу и пренебречь почтенным и удобным положением⁵.

Первой блестящей победой нового Зощенко были «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (1921—1922). С них начался истинный Зощенко — не «ранний», не «начинающий», а тот Зощенко, который стремительно набирал высоту и стал героем читателей 20-х годов.

Главный герой цикла «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» побывал на германской войне и захватил начало революции. Но в его психике можно увидеть тот «окрик помещика и тихий рабский ответ», которые когда-то так поразили Зощенко. Это тот маленький человек, которого революция завертела, закрутила и который был так характерен для взбурлившей России. Назар Ильич оторван от мужицкого корня, хотя в «мужицкой жизни, — как он говорит, — я вполне драгоценный человек. В мужицкой жизни я очень полезный и развитой. Крестьянские эти дела-делишки я уж как понимаю, раз взглянуть, как и что. Да только ход развития моей жизни не такой».

Но и в городе он места себе не нашел и потому чувствует себя «очень... даже посторонним человеком в жизни».

Но пассивность Синебрюхова мнимая, и это хорошо чувствовали его современники. «Назар Ильич господин Синебрюхов, — писали о нем в 1922 году, — боевой унтер, а нынче милиционер и, быть может, инструктор по всеобучу, веселый словоохотник, многое на своем веку повидавший, давно уже утратил границу памяти и воображения, кажется живым с первого же лукавого словечка, за которым в карман лезть не приходится. Мало того, видишь его глаза, путаешься в неразрываемой паутине пылкой и жульнической жестикуляции, и, конечно, все это потому, что Назар Ильич давно знаком читателю. Не он ли вчера продал вам поддержанную солдатскую шинель на толкучке, а сегодня приглашает в трактир переговорить по весьма таинственному и важному делу, “на котором много заработать можно”?»⁶.

Активность Синебрюхова держится прежде всего на умении владеть «рукоеслом». «...Я такой человек, — хвастливо заявляет он, — что все могу. Хочешь — могу землишку обработать по слову последней техники, хочешь — каким ни на есть рукоеслом займусь — все у меня в руках кипит и вертится».

Но неожиданно в облик своего героя Зощенко вводит ноты, которые не только ставят под сомнение революционные возможности синебрюховых, но и заставляют несколько иначе относиться к самому вопросу о потенциях революции. Оказавшись на позиции вместе со «своим» молодым князем, Синебрюхов верноподданно ему служит. И когда однажды была немецкая газовая атака, а в землянке у «князя вашего сиятельства» была «вакханалия», и гости, и сестрички милосердия, — Синебрюхов, учуяв газы, бросился в первую очередь к князю, маску на него одел, а другие и «сестричка милосердия» — «бьяк — с катушек долой — мертвая падаль».

А я сволок князеньку вашего сиятельства на волю, костерик разложил по уставу. Зажег. Лежим, не трепыхаемся... Что будет... Дышим».

И долго помнит, и часто рассказывает Синебрюхов эту историю, потому как был после этого «князь ваше сиятельство» со мной все равно как на одной точке. Вестовым сделал и обещал о нем Синебрюхове, пекчись». Так и прожили год целый.

Восторженность, с которой Синебрюхов говорит о «князе вашем сиятельстве», восторженность, не убитая революцией, обнаруживает жалкое в этом человеке. И после революции, когда молодой князь послал его с письмом в родные края, Синебрюхов полон сочувствия к старому князю, которого мужики вот-вот прихлопнуть готовы. С той же рабской зачарованностью, без всякого внешнего повода к лести, единственно из искренней почтительности восхищается он старым князем. «Вид, смотрю, замечательный — сановник, светлейший князь и барон, бородачи баками пребелая-белая. Сам хоть староватенький, а видно, что крепкий». И с полной готовностью, с истинным уважением к вещам, особенно к саксонскому черненому серебру, помогает он князю ночью, незаметно, чтобы не погибло, зарыть княжеское имущество в гусином сарае.

В «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова» об этой верноподданности рассказано иронически, но беззлобно, — писателя, кажется, скорее смешит, чем огорчает, и смиренность Синебрюхова, который «понимает, конечно, свое звание и пост», и его хвастовство, и то, что выходит ему время от времени «перетык и прискорбный случай». Дело происходит после февральской революции, рабье в Синебрюхове еще кажется оправданным, но оно уже выступает как тревожный симптом: как же так — произошла революция, а психика людей остается прежней? И в чем причина консервативности этой психики?

Еще тревожной для Зощенко была реакция односельчан Синебрюхова на революцию. Видит Синебрюхов, что мужички по поводу февральской

революции беспокоятся и хитрят. И Синебрюхова расспрашивают, какой им будет от революции толк. В этом естественном, казалось бы, вопросе — какой будет от революции толк? — нет ничего настораживающего. Но как бы ни вывертывался Синебрюхов, как бы ни отбивался он, говоря, что «не освещен», пришлось ему все же отвечать на вопрос, «что к чему». И считает он, что «произойдет отсюда людям не малая... выгода».

А дальше Зощенко рисует сцену, которая многое предвосхищает в его творчестве:

«Только встает вдруг один, запомнил, из кучеров. Злой мужик. Так и язвит меня.

— Ладно, — говорит, — февральская революция. Пусть. А какая такая революция? Наш уезд, если хочешь, весь не освещен, что к чему и кого бить — не показано. Это, говорит, допустимо? И какая такая выгода? Ты мне скажи, какая такая выгода? Капитал?

— Может, — говорю, — и капитал, да только нет, зачем капитал. Не иначе, как землишкой разживетесь. А на кой мне, — явится, — твоя землишка? А?

— Не знаю, — говорю, — не освещен. И мое дело — сторона».

Вопрос — какая выгода от революции — мне — для себя — не казался Зощенко безобидным и естественным.

С негодованием писал он о тех людях, которые в демократических декларациях революции увидели прежде всего безудержную необузданность своих возможностей. В рассказе «Тормоз Вестингауза» чуть подвыпивший герой хвастается тем, что все может сделать и все сойдет ему с рук, потому что он — простого происхождения. «Пушай я чего хочешь сделаю — во всем мне будет льгота». Все ему можно. «И даже народный суд, в случае ежели чего, всегда 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...». И дернул Володька за тормоз Вестингауза, и остановил бы поезд, да не сработал тормоз. А Володька только утвердился в своем «самосознании» — «я ж и говорю: ни хрена мне не будет. Выкусили?»

Так в рассказах Зощенко появилась первая тревога: «не в парниках приготовленные люди» оказывались людьми с неразвитым общественным сознанием, с неразвитым чувством личности.

Поведение героев Зощенко имело опасную скрытую потенцию: герои оказываются способны к общению и активности, но на уровне понятной им идеи: они пассивны, если «что к чему и кого бить не показано», но когда «показано» — они не останавливаются ни перед чем, и их разрушительный

потенциал — неистощим: они издеваются над родной матерью, ссора из-за «ежика» перерастает в «цельный бой» («Нервные люди»), а погоня за ним в чем не повинным человеком превращается в злобное преследование («Страшная ночь»). Зощенко волновал вопрос: как же так — произошла революция, а психика людей остается прежней? И в чем причина консервативности этой психики?

Это неотделимо было для Зощенко от вопроса о судьбах революции. Ее профанация стала темой многих произведений писателя 20-х годов. «Я был жертвой революции», — заявляет один из героев Зощенко (рассказ «Жертва революции»). Читатель ждет описания крупных событий, чрезвычайных сложностей для тех, кто попал под «колеса истории». Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мещанина города Кронштадта», все выглядит просто и буднично. Служил он у графа в полотерах, «натер я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция, а во вторник, за четыре дня до революции, бежит ко мне ихний швейцар и зовет:

— Иди, — говорит, — кличут. У графа, кража и пропажа, а на тебя подозрение. Живо!»

В этом восприятии истории через призму натертых полов и пропавших часиков уже обнаруживалось сужение революции до размеров ничем не примечательного, едва нарушившего ритм жизни, события. Так продолжается и дальше. Где-то гремят бои, где-то слышатся выстрелы, а герой все думает о пропавших часиках. Как вдруг вспоминает, что «ихние часишки» он сам «в кувшин с пудрой пихнул». И бежит он по улицам, и берет его «какая-то неясная тревога. Что это, думаю, народ как странно ходит боком и вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии?»

Спрашиваю у прохожих. Отвечают: «Октябрьская революция». А в мыслях у Ефима Григорьевича — только часики пропавшие. Услышал он, что произошла революция, «поднажал — и на Офицерскую». Только увидел он — графа ведут арестованного, рванулся к нему — про «часишки» сказать, а в это время мотор и задел его, и пихнул колесьями в сторону. Так и остались у Ефима Григорьевича следы на ступне.

Зощенко уже мало было рассказать этот удивительный случай о том, как человек прошел через революцию с мыслью о потерянных графских часах: он углубляет тему, обозначив в ней два плана. Один — большой мир, революция, артиллерия, ружейные выстрелы, а другой — мир, где революция выступает ordinarily, как день, не выпадающий из других дней недели, день, где потерянные часики значат больше, чем революция. Ровным перечислением — «в понедельник я им полы натер, в субботу революция, а во втор-

ник ко мне ихний швейцар бежит» — Зощенко наметил контуры мира, где не существует резких сдвигов и где революция не входит в сознание человека как решающий катаклизм времени.

Эти два мира не выдуманы автором — они действительно существовали в общественном сознании эпохи, характеризуя ее сложность и противоречивость. Наделавшая немало шума фраза Зощенко «А мы потихоньку, а мы полегоньку, а мы вровень с русской действительностью», — выросла из ощущения тревожного разрыва между этими двумя мирами, между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью». Проходя путь, лежащий между ними, высокая, на взгляд Зощенко, идея встречала на своем пути препятствия, коренящиеся в инерции психики, в системе старых, веками складывающихся отношений между человеком и миром.

Поразивший Зощенко с первых же шагов его творчества разрыв между масштабом революционных событий и консерватизмом человеческой психики, делал писателя особенно внимательным к той сфере жизни, где деформируются высокие идеи и эпохальные события. Так инертность человеческой природы стала основным объектом художественного познания Зощенко.

Казалось, поглощенность Зощенко бытом была естественным проявлением общего литературного процесса 20-х годов. «О быте, о быте нашем в первую голову пишутся и печатаются вещи»⁷, — отмечал в 1922 году Воронский, считая, что с погружением в материю быта связано освоение первых форм жизни, новой психики. Тяга к быту ощущалась современниками не только как общая закономерность развития советской литературы, но и как особое качество той группы «Серрапионовы братья», к которой принадлежал Зощенко. ««Серрапионы», — писал Воронский, — решительно порывают с некоторыми основными настроениями предреволюционной литературы, замкнувшей себя в узком кругу сверхиндивидуализма. У них — быт, народ, данное, то, что перед глазами, живая жизнь».

Однако в магнетической прикованности Зощенко к быту были и иные мотивы. Нельзя было не обратить внимания на то, что Зощенко, до тонкости знавший быт, не был бытописателем; та плотная фактура быта, которую мы находим в его произведениях, интересовала Зощенко как система жизни, где деформируется высокая истина, материал, где революция встречала наибольшее сопротивление инерции.

Поэтому только поверхностный наблюдатель мог в 20-е годы ограничиться мыслью о том, что мещанство в изображении Зощенко — это мелкая городская буржуазия, «городские жители, ме-

щане, имеющие какую-либо собственность»⁸. О том, что Зощенко отражает мироощущение определенной «составной части» нашего общества, говорили и в 30-е, и в 40-е годы, нередко советуя Зощенко перестать писать о «мещанском болоте, которое и без того отживает свой век и никого не интересует»⁹.

Реальное опровержение этой точки зрения было заложено уже в широком диапазоне зощенковских героев: их социальный круг был велик и далеко выходил за рамки тех, кто имеет «какую-либо небольшую собственность» — тут были и рабочие, и крестьяне, и служащие, и интеллигенты, и нэповские хозяйчики, и «бывшие».

Эта размытость сословных перегородок заставила наиболее внимательных критиков более осторожно употреблять понятия мещанства в применении к творчеству Зощенко, и уже в 30-е годы Ц. Вольпе писал о том, что Зощенко разоблачает особое качество сознания — тип мещанского сознания¹⁰.

Защищая свою приверженность к изображению особого типа героев, Зощенко писал: «Я не хочу сказать, что у нас все мещане и все жулики, и все собственники. Я хочу сказать, что почти в каждом из нас имеется та или другая черта, тот или другой инстинкт мещанина и собственника». Он объяснял укорененность мещанства, объяснял это тем, что оно «накапливалось столетиями»¹¹.

При таком понимании мещанство выводилось за пределы сословных перегородок и включалось в иной ряд — этический, социально-психологический, экзистенциальный. «Мещанство» становилось не столько атрибутом сознания, сколько знаком особого психологического склада, особой формы существования человека в мире, особым способом видеть и чувствовать мир, системой жизни, где быт не одухотворен и где он не поднялся до уровня бытия.

Способ мышления зощенковского героя стал способом его саморазоблачения. Языковой комизм нес с собой не только стихию смеха: это «издевательство над несвободной личностью» — кричат пассажиры. Фразеология нового времени становится в их устах орудием наступления, она придает им силу, за счет ее они самоутверждаются — морально и материально («Я всегда симпатизировал центральным убеждениям, — говорит герой рассказа «Прелести культуры». — Даже вот когда в эпоху военного коммунизма нэп вводили, я не протестовал. Нэп так нэп. Вам видней.»). Это самодовольное чувство причастности к событиям века и становится источником их воинственного отношения к другим людям. «Мало ли делов на свете у среднего человека!» —

воскликает герой рассказа «Чудный отдых». Горделивое отношение к «делу» — от времени, от эпохи; но его реальное содержание соответствует масштабу мыслей и чувств «среднего человека»: «Сами понимаете: то маленько выпьешь, то гости припрутся, то ножку к дивану приклеить надо... Жена тоже вот иной раз начнет претензии выражать».

Форма зощенковского сказа была той же маской, что крошечные усики и тросточка в руках чаплинского героя, но случайно ли, что при неоспоримом сходстве приемов комизма у двух художников нашего времени, поглощенных судьбой «маленького человека», — Чаплина и Зощенко, — так разительно не схожи созданные ими типы?

Зощенко удалось расщепить пассивную устойчивость нравственного комплекса бывшего «маленького человека» и раскрыть отрицательные потенции его сознания. Жалость и сострадание, которые соответствовали когда-то открытию темы «маленького человека» Гоголем и которые так близки оказались таланту Чаплина, пройдя через сложное чувство симпатии у Достоевского, поразившегося тому, как много есть в униженных и оскорбленных страшного, превратились у Зощенко в обостренную чуткость к мнимой инертности героя, который теперь уже ни за что не согласился бы называться «маленьким человеком»: «средний человек» — так говорит он сам о себе и втайне вкладывает в эти слова горделивый смысл.

Так сатира Зощенко образовала особый, «отрицательный мир», — с тем, как считал писатель, чтобы он был «осмеян и оттолкнут бы от себя»¹². Сердцевиной этого мира стала перепроверка «вечных», «проклятых» вопросов.

...Если бы Зощенко оставался только сатириком — ужасающего разрыва между революцией и консерватизмом нравственной жизни ему было бы достаточно для того, чтобы сказать о глубоком внутреннем несоответствии косной психики человека — новой реальности. Но за сатирической маской был скрыт морализм писателя. Он вел вглубь.

«Сентиментальные повести», написанные Зощенко в 20-х — начале 30-х годов¹³, не только вобрали в себя тот материал, который подвергался сатирическому осмеянию в рассказах писателя, но как бы сконцентрировали в себе его этическую программу, скрыв в многосложной своей фактуре и боль, и отчаяние, и надежды писателя.

Корней Чуковский в статье 1965 года первым заметил, что «человек, потерявший человеческий облик», в конце двадцатых и начале тридцатых годов «стал... буквально преследовать Зощенко и

заял в его творчестве чуть ли не центральное место». Корней Чуковский назвал таких героев «праведниками».

Забегкин в раннем рассказе «Коза», который Зощенко всегда издавал вместе со своими «сентиментальными повестями», Борис Иванович Котофеев в «Страшной ночи», Аполлон в повести «Аполлон и Тамара», Иван Иванович Белокопытов в «Людах» — все они на наших глазах превращаются в опустошенных, одиноких, погубленных людей. Их жизненные истории, кажется, настолько поглощают писателя, что порой создается впечатление гипертрофированного внимания автора к перипетиям личных судеб этих ничем не примечательных людей. Впрочем, Зощенко и сам не считает их выдающимися, — о каждом из них со сложной смесью серьезности и иронии он мог бы сказать, что его герой — «пустяковый и неважный», недостойный, может быть, «внимания современной избалованной публики». Но прикованность к ним автора, но странное упорство в обращении к таким героям, но повторение сходных ситуаций, в которые ставит их писатель, заставляет нас искать в их судьбах смысл поучительный и значительный.

Каждая «сентиментальная повесть» строится как книга судьбы: в ней есть и жизнеописание героя, и предрешенность его гибели, и фатальная неудача, и роковые обстоятельства. Роковые обстоятельства создаются безвыходностью отношений героя с обществом.

Зощенко сужает границы общества до размеров той среды, с которой герой находится в непосредственном, реальном контакте. Она обладает прочностью устоявшейся жизни. Жизнь кажется такой стабильной, извечно знакомой, неподвижной и ненарушимой, что ничего, кроме скуки, она вызвать не может. Зощенко этого и не скрывает: «А что поделать? Жизнь такая смешная. Скучно как-то существовать на земле». Расширившееся до планетарных размеров обобщение заземляется: «Вот выйдешь, например, в поле, за город... Домишко какой-нибудь за городом. Забор, скучный такой. Коровенка стоит этакая скучная до слез... Бок в навозе у ней... Хвостом треплет... Жует... Баба этакая в сером трикотажном платке сидит. Делает что-то руками. Петух ходит.

Ох, скучно как! До чего скучно! И подходит, скажем, к бабе этакий русский, вроде ходячего растения, мужик. Подойдет он, посмотрит светлыми глазами, вроде стекляшек — чего это баба делает? Икнет, почешет нога об ногу, зевнет. «Эх, скажет, спать что ли пойти. Скучно чтой-то»... И пойдет спать.

А вы говорите: подайте стремительность фантазии».

Эта акварельная картина городской провинциальной жизни нашей остается в неизменности, — подчеркивает автор. И не может скрыть, что ему — «грустно».

«Скука» для Зощенко — только псевдоним других более опасных явлений: «Жизнь в городе, — говорит он в повести «Аполлон и Тамара», — изменилась, а в общем люди жили по-прежнему. По-прежнему и даже с большей силой боролись за право свое — прожить: мошеничали, грабили и плутовали». Общественные преобразования и нравственная жизнь не слились в единство; пропасть между ними сигнализировала о несовершенстве нравственной жизни.

Поначалу героям кажется, что устойчивость им могут придать вещи. Тщательно описанный вещный мир по видимости похож у Зощенко на гоголевские приемы овещствления. Конечно, «бархатная блуза» и «темно-зеленый до пояса галстук», ставшие неотъемлемой частью облика тапера Аполлона Перепенчука, важны автору как средство характеристики героя. Но вещи для Зощенко полны иного смысла: их неподвижность, неизменная устойчивость, строгая прикрепленность к раз и навсегда установленным местам, их убогая прочность символизируют косную неподвижность среды. Перемещение вещи кажется нарушением традиционных основ, и старушка Рундукова («О чем пел соловей») согласна скорее пожертвовать счастьем дочери, чем передвинуть комод из комнаты в комнату. Вещи теряют реальные очертания, они вырастают в зловещие символы, химеры, угрожающую реальность. Так было уже в рассказе-повести «Коза», где женитьба на хозяйке дома, во дворе которого гуляла коза, в сознании героя была равна возможности (или, вернее, невозможности) поездки в Индию.

Спустя несколько лет Зощенко развил свою тему, и когда в повести «О чем пел соловей» началась распря между Былинкиным и старухой Рундуковой из-за того, в какой комнате будет стоять комод, читатель мог понять окончательно, что косный быт страшил Зощенко не только своей устойчивой традиционностью, инерцией неподвижности, но и потенциальной агрессивностью. Тема пленения человеческого духа грубой материальностью была откорректирована и предстала как источник перерождения человека.

Для обострения этой идеи Зощенко находит сюжетный поворот, неожиданно меняющий ход жизни героев. Им кажется, что с ними что-то случилось незначительное, мелкое, но этот «случай» меняет их жизнь.

До поры до времени герои «сентиментальных повестей» живут как все люди их города, и толь-

ко одно какое-нибудь «приключение», как скажет автор, внезапно осветит их жизнь новым и неожиданным светом. Но щемящее чувство одиночества, которое преследует героев, еще задолго до этого подскажет читателю, что есть неуловимая разница между Забежкиным и миром Домны Павловны, между Котофеевым и хозяйством Лукерьи Блохиной, между Белокопытовым и его преуспевающим соседом Егором Ярцевым.

Страшной ночи Котофеева предшествовала долгая жизнь; но однообразие и пустота этой жизни спрессовали и урезали ее: «...если закрыть глаза и подумать о прошлом, — говорит автор, — то все: и пожар, и женитьба, и революция, и музыка, и голубой распорядительский бант на груди — все это слилось в одну сплошную ровную линию».

«Даже революция, — писал Зощенко, — сначала крайне смутившая Бориса Ивановича, после оказалась простой и ясной в своей твердой установке на определенные, отличные и вполне реальные идеи». И тем не менее одно сомнение жило в Котофееве, «сомнение в непоколебимой твердости жизни». Ощущение шаткости, преследующее героев Зощенко, казалось, вырастает из страха обывателя перед неизведанным и новым, перед социальным переворотом, подвергшим сомнению старые ценности и старые устои и лишившим человека точки опоры. Но ощутить эту тревогу дано не каждому — с какой-то минуты одиночество начинает выступать как мета непохожести героя на других людей, как признак его духовной исключительности.

Выражая сочувствие своему герою, воображаемый автор, обращаясь к читателю, пытается убедить его в том, что «в самом деле... все в нашей жизни случайно. И случайное наше рождение, и случайное существование, составленное из глупых и случайных обстоятельств и случайная смерть. Все это заставляет и впрямь подумать о том, что все нелепо, о том, что на земле нет одного строгого закона».

Мысль о случае нарочито, косноязычно выраженная, это, в сущности, вопрос о смысле жизни: «Не в том, Луша, дело, что попрут, — сказал Борис Иванович. — А в том, что превратно все. Случай... Почему-то я, Луша, играю на треугольнике. И вообще... Если игру скинуть с жизни, как же жить тогда? Чем это, кроме того, я прикреплен?» Именно это сомнение и прокладывает невидимую грань между героями «сентиментальных повестей» и обществом, в которое они погружены. Мысль о спасительной силе, поддержке, которая будто бы заключена в вещах, уже исчерпала себя. Вещи оказались неспособными спасти душу от одиночества — они мертвили ее, «рассасывали».

Герой «Страшной ночи» оказался решитель-

нее окружающих. В ночь, когда Котофеева охватило «страшное волнение», когда «необыкновенная тревога», «странное и неясное волнение» не покидало его, он обращается к проходящим людям за помощью. Воображаемая нищета предстала как ясная реальность, и, охваченный глубоким отчаянием, Котофеев представляет, «как бы начал жить в случае чего-либо»:

«Прожить-то проживу, — бормотал Борис Иванович, — а к Луше не пойду. Лучше народу в ножки поклонюсь. Вот, скажу, человек, скажу, гибнет, граждане. Не оставьте в несчастье...» Но когда тонкая грань, отделявшая разгоряченное воображение Котофеева от реальности, рухнула, его решимость обратиться к человечеству была подвергнута грубому глумлению. Равнодушие и молчание окруживших его и с праздным любопытством разглядывавших людей обратили испуганного Котофеева в бегство. Сцена преследования и отчаянных попыток Бориса Ивановича спастись и призвать кого-нибудь себе на помощь кончается постыдным свистком милиционера: толпа любопытных окружила Котофеева. Кое-кто из сердобольных пытался поднять его, как пьяного, на ноги. Борис Иванович рванулся от них и отскочил в сторону. Толпа расступилась.

«Борис Иванович растерянно посмотрел по сторонам, ахнул и вдруг молча побежал с сторону.

— Крой его, робя! Хватай! — завыл кто-то истошным голосом. Милиционер резко и пронзительно свистнул.

И трель свистка всколыхнула всю улицу.

Борис Иванович, не оглядываясь, бежал ровным, быстрым ходом, опустив голову в плечи.

Сзади, дико улюлюкая и хлопая ногами по грязи, бежали люди.

Борис Иванович метнулся за угол и, добежав до церковной ограды, перепрыгнул ее.

— Здесь! — выл тот же голос. — Сюдой, братцы! Сюдой, загоняй!.. Крой...

Борис Иванович вбежал на паперть, тихо ахнул, оглянувшись назад, и налег на дверь.

Дверь поддавалась и со скрипом на ржавых петлях открылась. Борис Иванович вбежал внутрь».

Но и там ему не было покоя. «Здесь! — орал доброхотный следователь. — Бери его, братцы! Крой все по чем попало...

Сотня прохожих и обывателей ринулась через ограду и ворвалась в церковь. Было темно.

Тогда кто-то чиркнул спичкой и зажег восковой огарок на огромном подсвечнике.

Голые высокие стены и жалкая церковная утварь осветились вдруг желтым, скудным мигающим светом.

Бориса Ивановича в церкви не было.

И, когда толпа, толкаясь и гудя, ринулась в

каком-то страхе назад, сверху, с колокольни, раздался вдруг гудящий звон набата.

Сначала редкие удары, потом все чаще и чаще, поплыли в тихом ночном воздухе.

Это Борис Иванович Котофеев, с трудом раскачивая тяжелый медный язык, бил по колоколу, будто нарочно стараясь этим разбудить весь город, всех людей.

Это продолжалось минуту».

Колокольный звон звучит как страшный тревожный набат, как последняя и отчаянная попытка пересилить обступившее одиночество, преодолеть людскую разобщенность.

Драматические события, через которые проводит героев Зощенко, нужны автору только для того, чтобы провести грань между прежним, бессмысленным существованием, и пробуждением человеческого в человеке. Будто материализуя мысль Льва Толстого — «если жизнь людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была», Зощенко проводит резкую черту, разделяющую жизнь героев.

В момент краха впервые обнаруживает себя душа человека — человек как будто просыпается и впервые задумывается над тем, ради чего он живет. Сознание Аполлона, что «все человечество, весь мир должны изменить свою жизнь», так же, как «неясное» и «странное» волнение Бориса Ивановича Котофеева, ставит героев на ступеньку выше обывательского мира:

«Наглая бабища, — пишет Корней Чуковский, — желает купить у него по дешевке пальто, которое он вынес для продажи на рынок, и вдруг он говорит ей, потупившись:

— Возьмите так, Домна Павловна.

Это «возьмите так», этот полный отказ от стяжательства, противоречит всем «идеалам» и «принципам» алчного мира и знаменует собою для Зощенко победу раздавленного жизнью человека над корыстной стихией мещанства.

На последних страницах повести, едва только Забежкин произнес свое «возьмите так», он становится для автора праведником с просветленной душой»¹⁴.

Зощенко нигде не поднимается до открытого разговора о назначении человека; но противопоставлением «праведников» остальному миру он утверждает несостоятельность этого мира, его норм, его законов, его идеалов.

...Но если бы мы рассматривали Зощенко только в рамках отрицания обывательского мира, от нас ускользнуло бы самое существенное в этической программе писателя.

Зощенко болезненно реагировал на измельчание человеческого духа и микроскопически точно фиксировал процесс поглощения и распада лич-

ности. И глазом художника исследовал не только размах бедствия, но и его предел, его возможное преодоление. И потому скорбь о засасываемом жизнью человеке странным образом сосуществует в «сентиментальных повестях» с иронией. Глубокая горечь нарастает от страницы к странице.

Покорностью и смирением веяло от потерпевшего катастрофу Забежкина. Глубокое отчаяние как будто парализовало его. С той минуты, когда «в необыкновенном гневе» Домна Павловна вышла из комнаты, а Забежкин «прилег на кровать, да так и пролежал до утра», скованность чувства и мысли становится доминантной его характера. Сухо и деловито констатирует автор пассивность своего героя: «Забежкин записался на биржу безработных, но работы не искал. А как жил — неизвестно». Жизнь потеряла смысл и цель, потому что и смысл, и цель неразрывно были связаны с тем миром, на вершине которого восседала наглая и жирная бабища Домна Павловна. Спасение, выступившее как знак другой реальности, потрясение основ мыслится в формах мира, к проникновению в который тщетно стремится Забежкин, — не случайно так мечтал он о встрече с дамой, которая бы оказалась дочерью «директора какого-нибудь там треста», или о спасении старичка, который бы вдруг оказался американским подданным.

Так в тему «праведничества» была внесена неожиданная нота. Она усилилась в повести «Аполлон и Тамара», где безволие героя выступило как откровенное духовное бессилие. «Он не сделал, — пишет автор об Аполлоне, — ни одного шага, ни одной попытки как-нибудь изменить, поставить на прежний лад свою городскую жизнь....»

Маэстро Соломон Беленький и исчезновение бархатной куртки сделали Аполлона Перепенчука безвольным созерцателем».

Работа самопознания как будто истощила все деятельные силы в Аполлоне. Он думал о том, что человек живет не так, как надо, что он ничем не отличается от жука или кукушки, что он «помирает как последняя тварь, и рождается как тварь. Только что живет он по-выдуманному. А ему нужно по-другому жить...»

«И думая об этом, он вдруг отчетливо понял, что ему ничего не нужно, даже не нужна та, из-за которой он погибает. И еще ясно, окончательно понял, что он погибает, в сущности, не из-за нее, погибает оттого, что он не так жил, как нужно.

И он хотел тотчас пойти к ней и сказать, что не она виновата, а он сам виноват.

Но не пошел».

Так же, как Забежкину, Аполлону Перепенчуку не хватает внутренних потенций, чтобы противостоять миру. Безволие героев вырастает из того,

что по своим нравственным ориентирам они плоть от плоти его, кость от кости. Потому-то так кратки, беспомощны и бессильны их порывы.

«И Борис Иванович, в вечер того дня, когда взбунтовался, сидел в глубине оркестра и меланхолически позвякивал в свой треугольник. Был Борис Иванович, как и всегда, чистый и причесанный, и ничего в нем не говорило о том, какую страшную ночь он прожил.

И только две глубокие морщины от носа к губам легли на его лице».

В емком и лаконичном строе зощенковской фразы настойчиво, дважды повторенное «как и всегда», уравнивало внутреннее смятение героя о его исчерпанности, о душевной капитуляции.

Подойдя вплотную к исследованию форм и возможностей человеческого противостояния, его меры и его пределов, его внутренних ограничений и его перспектив, Зощенко не остановился на том, чтобы пессимистически поведать миру, как кратки и бессмысленны попытки человека встать выше норм и законов своего общества: жалость и сострадание, которые сопутствовали когда-то открытию темы «маленького человека» Гоголем, пройдя через диалектику сочувствия и отвращения у Достоевского, через иронию Чехова, не могли не сказаться на тональности темы и в творчестве пережившего революцию Зощенко.

«Это будет несколько грустная повесть о крушении всевозможных философских систем, о гибели человека, о том, какая, в сущности, пустяковая вся человеческая культура, и о том, как нетрудно ее потерять», — так начинает Зощенко повесть «Люди».

Жестко и безжалостно судит Зощенко своего героя — за либеральную фразу, за непригодность к жизни, даже за знание испанского языка и латыни, оказавшееся эфемерной ценностью в мире, где господствует практическая польза. Ощущение неприкаянности роднит его с героями «сентиментальных повестей»; так же глубоко их связывает отчетливое чувство бессилия. Иван Иванович Белокопытов, оказавшийся изгоем в мещанском мире, пытается жить по его законам — он в лавке ворует, и вещи приобретает, и постепенно становится «хозяином и очень расчетливым человеком». Автор ставит нас лицом к лицу с инвариантом Забежкина — он показывает, каким становится человек, когда он реализуется в формах и законах мещанского мира. Не без горечи Зощенко показывает, как быстро идет уступка, сдача, внутренняя капитуляция человеческого духа. Уступки Ивана Ивановича начались не тогда, когда он был зачислен

на работу в потребительский кооператив, и даже не тогда, когда он первым прибегает на службу и долго стоит у двери «по часу и больше дожидаясь, когда, наконец, придет заведующий и откроет лавку», но тогда, когда он начинает развивать свою новую теорию жизненного существования. «Он тотчас и немедленно, — говорит писатель, — развил им целую философскую систему о необходимости приспособляться, о прямой и примитивной жизни и о том, что каждый человек, имеющий право жить, непременно обязан, как и всякое живое существо и как всякий зверь, менять свою шкуру, смотря по времени. Зачем ему какой-то дурацкий интеллигентский труд!» Эта готовность сдаться, эта внутренняя дряблость, это духовное убожество и делают «пустяковой» всю человеческую культуру. Зощенко оставался верен правде этого характера, когда рассказывал читателю о том, как «потрясая лохмотьями своего заграничного костюма», Иван Иванович Белокопытов «громко смеялся, говоря, что все это вздор, что все слезает с человека, как осенью шкура животного». В таком понимании культура оказывалась тесно связанной с ее глубокой зависимостью от общей нравственной жизни человека. Отсутствие внутренних потенциалов в героях «сентиментальных повестей» выступало как отсутствие духовной сопротивляемости. Потому-то так горек, безнадежен их откол от мещанского мира; потому и в тему праведничества вносит Зощенко ноту сомнения и скепсиса.

...Исчезает из города герой повести «Люди», не появляется нигде больше Забежкин, тихой смертью кладбищенского могильщика умирает Аполлон Перепенчук, затягивается последнее живое место в душе Бориса Ивановича Котофеева. Всего несколько строчек, следуя своей манере жизнеописания, посвящает автор рассказу о том, что было с ними после пережитого душевного смятения. Из поля зрения писателя они исчезают не потому, что физически умерли, а потому, что завершилась их внутренняя эволюция. Зощенко интересуется острый момент духовного кризиса, его ход и исход, потом все теряет интерес. Человек не исполнил своего предназначения, и в повестях звучит глубокая горечь.

Сосредоточенность на бунте личности, исследование форм и предпосылок деградации человека, молчаливое предположение неоспоримости социальных перемен и пристальное внимание к разрыву между эпохальностью событий и консерватизмом человеческой психики — все это свидетельствовало о том, что дальнейший прогресс связывался Зощенко с духовной эволюцией личности. В противоречии с духом времени причины «недочетов» и «неудач» были перене-

сены писателем внутрь человека: «сколько я мог заметить, — писал Зощенко, — упираются они, главным образом, в недочеты человеческой натуры — в глупость, в халатность, в леность, эгоизм, корысть и преступность».

Глубоко веря в революцию, Зощенко в то же время глазом художника фиксировал оскудение культурной почвы. Этот ракурс экзистенциальной проблематики ставит М. Зощенко в один ряд с его великими современниками. В истории литературы его место рядом с М. Булгаковым и А. Платоновым.

Позднее Зощенко скажет, что он создал «галерею уходящих типов». Продолжая свою полемику с теми, кто ждал от него «стремительности фантазии» и «мировой идеи», Зощенко по-прежнему будет настаивать на своем праве писать об «отдельном незначительном человеке». На самом деле, читателю, пережившему революцию, писатель рассказывал об инертности общественного бытия, о консерватизме нравственной жизни и о той высокой духовной ответственности, которая требуется от человека, призванного преодолеть косность и инерцию. Глубокий вопрос, который Зощенко ставил перед своими читателями, — с чего начинается гибель человека, что ее предвещает и что способно ее предотвратить, — придавал «Сентиментальным повестям» ту философскую окраску, которая была едва уловима, но которая свидетельствовала о том, что в новых, пореволюционных условиях поиски назначения человека и духовного возрождения личности продолжали экзистенциальную проблематику русской литературы, внося в нее новые акценты.

Примечания

¹ Зощенко М. Перед восходом солнца // Октябрь. 1943.

№ 6—7. С. 76.

² Октябрь. 1943. № 6—7. С. 80.

³ Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 300.

⁴ Октябрь. 1943. № 6—7. С. 79.

⁵ Литературное наследство. Т. 70. С. 162.

⁶ Книга и революция. 1922. № 8. С. 41.

⁷ Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 122.

⁸ Молодая гвардия. 1927. № 9. С. 201.

⁹ Литературный современник. 1941. № 3. С. 126.

¹⁰ Там же. С. 134.

¹¹ Там же. С. 127.

¹² Вопросы литературы. 1967. № 2. С. 153.

¹³ В состав «Сентиментальных повестей» традиционно включается рассказ «Коза» (1922). В него также входят повести «Аполлон и Тамара» (1923), «Люди» (1924), «Мудрость» (1924), «Страшная ночь» (1925), «О чем пел соловей» (1925), «Веселое приключение» (1926) и «Сирень цветет» (1929).

¹⁴ Москва. 1965. № 6. С. 202.

Л.Х. Скэттон

Не до смеха

Проблема
творческой эволюции
Михаила Зощенко

Недавно я опубликовала книгу, первое на английском языке подробное исследование творчества Зощенко, преследующее две основные цели — познакомить англоговорящего читателя с замечательным писателем и, в то же время, описать и проанализировать его творчество таким образом, чтобы этот анализ был интересен для англоговорящих специалистов по русской литературе (Scatton L. H. Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer. Cambridge University Press, 1993). И хотя в процессе работы над книгой я не рассчитывала на русскую читательскую аудиторию, мне все же хочется думать, что моя трактовка и обобщающие, итоговые выводы могут помочь нам несколько по-новому осмыслить произведение Зощенко.

Книга носит строгое академическое название «Михаил Зощенко. Эволюция писателя», но про себя, в душе, я неизменно называю ее «No Laughing Matter», или по-русски «Не до смеха». В своей работе я расхожусь в мнении с теми критиками — как советскими, так и западными, — которые усматривали «подлинного» Зощенко лишь в его коротких рассказах, а его объемные произведения считали не столь для него типичными и менее достойными внимания. Мне же представляется, что его крупные работы таят в себе ключ, важный для лучшего понимания этого писателя. Сверх того, его повести и новеллы во многом проясняют для нас то, чего он стремился добиться в своих блестящих и более известных читателю рассказах и фельетонах. Одним словом, я стремлюсь доказать, что творчество Зощенко от начала и до конца его писатель-

ского пути есть одно последовательное, органически взаимосвязанное целое.

Писатель, как и вообще любой человек, имеет право со временем менять свои взгляды, свое отношение к жизни и мироощущение. Но поскольку взгляды и позиция писателя открываются нам через его произведения, подобные перемены становятся предметом всеобщего обозрения, что дает нам возможность сравнивать и противопоставлять прежние и новые подходы автора. Русская литература изобилует писателями, изменившими свой взгляд на собственный талант, на искусство как таковое и на роль искусства в обществе. Среди русских писателей немало и таких, которые отказались или откровенно отстранили себя от своего раннего творчества. В основе подобного отказа чаще всего лежит изменившееся отношение писателя к окружающей действительности. Достаточно вспомнить хотя бы мастеров XIX века, как, например, Толстого, Достоевского и Гоголя. Достоевский и Толстой, каждый по-своему, отвергли свое раннее творчество в силу коренной ломки мировоззрения. Достоевский отбросил прочь радикализм, характерный для него до ссылки, а Толстой, в свою очередь, отверг мирскую, светскую направленность всего, что он написал до 80-х годов прошлого века. И в том и в другом случае этот отказ вызван, пожалуй, не столько недовольством писателя своей ранней манерой письма и стилем, сколько вызревшим несогласием с собственными философскими воззрениями прежних лет. Несколькими иначе дело обстоит с Гоголем. Для него многое решила не только философская подоплека, но и неудовлетворенность своим талантом и литературным мастерством. «Выбранные места из переписки с друзьями» и история с злополучным вторым томом «Мертвых душ» отражают мучивший великого писателя разрыв между желаемым и достижимым.

Подобно Гоголю в XIX веке, Зощенко в XX-ом упорно сражался с собственным талантом. Но хотя в течении своей творческой



Шарж Б. Малаховского

жизни он не раз намеренно менял манеры письма, его мировоззрение и понимание роли литературы всегда оставались неизменными. При этом он проклинал свой особый, только ему данный талант, потому что был не в силах подчинить его своей воле, передать и обратить в нечто такое, что, по его представлениям, достойнее и точнее отвечало бы высокому призванию литературы. Отчаянные попытки сопрячь талант и рациональное начало, стремление трансформировать свой дар заставляли Зощенко экспериментировать, искать, и он свободно переходил из жанра в жанр.

Нам известно, к примеру, что в своих первых литературных пробах он избрал для экспериментов со стилем и формой пародии: среди прочих он пародировал Серапионовых братьев, своего наставника в Студии всемирной литературы Корнея Чуковского, а также Всеволода Иванова и Виктора Шкловского. Из писем и мемуаров мы знаем, что многие современники Зощенко поражались его способности ухватить то главное, что делало каждого из этих писателей неповторимым, овладеть особенностями их мастерства и неотличимо воспроизвести эти особенности в собственном тексте.

Но скоро в коротеньких рассказах он создал самостоятельную, уникальную манеру письма, стиль, которому затем начали подражать и другие. Пользуясь терминологией формалистов, можно сказать, что он взялся за презируемый «низкий жанр» и превратил его в новую форму высокой литературы. Более того, в этот же период, наряду с высшей степени оригинальными и богатыми в языковом отношении короткими рассказами, заставлявшими хохотать всю страну, он писал также и повести, в которых пародировал шаблоны конца XIX — начала XX века.

В тридцатые годы продолжал экспериментировать со стилем и формой, пробуя свое перо в произведениях биографического и автобиографического характера, в рассказах для детей, в документальной прозе, а также в жанрах, придуманных им самим. И хотя некоторые из этих опытов кажутся нам менее удачными, чем его знаменитые сатирические рассказы, известно, что сам Зощенко относился к ним очень серьезно и писал их, как он говорил, «одной и той же рукой». Другими словами, подход Зощенко к литературе был с самого начала глубоко профессиональным.

Для более полного понимания этого писателя важно учитывать, что, начиная с самых первых своих произведений и до конца творческого пути, он неуклонно придерживался конкретных принципов и оставался верен выбранному на-

правлению. Иначе говоря, во всех его сочинениях, от «Синебрюхова» до «Перед восходом солнца», прослеживаются одни и те же характерные особенности, кочующие из жанра в жанр. К таким объединяющим все его произведения особенностям, на мой взгляд, относятся:

1. Упор на тщательную разработку повествования;

2. Непрестанные поиски и новаторство в области формы и жанра;

3. Авторское восприятие человека как несовершенного, но цепкого индивидуума;

4. Глубоко личный и сугубо индивидуальный подход к проблеме «положительного и отрицательного» в жизни, равно как и в литературе;

5. Четкая дидактическая направленность, пронизывающая все его творчество.

Хочу коротко остановиться на каждом из этих положений в отдельности.

Вопросы языка и повествовательного стиля занимают центральное место во всех работах, рассматривающих эволюцию литературного творчества Зощенко. Как известно, наибольшую славу писателю принесло его мастерство владения сказом, но «сказ» был лишь одним из многообразных приемов, которые он использовал на протяжении своей писательской деятельности. Несмотря на то, что впоследствии Зощенко в поисках других форм отошел от чистого «сказа», он навсегда сохранил явное пристрастие к повествованию от первого лица. Время от времени он писал кое-что и от третьего лица, но стержневым элементом его прозы всегда был именно рассказ от первого лица. Даже в своих более крупных работах, где рассказ вроде бы ведется от третьего лица (например, в «Сентиментальных повестях», в «Голубой книге», в первой части «Возвращенной молодости»), автор все же считал необходимым ввести некоего дополнительного рассказчика, который повествует от первого лица. Задача этого «вспомогательного рассказчика» заключается в том, чтобы свести все линии воедино и самим своим присутствием создать у читателя иллюзию прямого участия в описываемых событиях и ситуациях. Хотя Зощенко со временем умерил лексические и стилистические излишества, свойственные Синебрюхову и другим его рассказчикам, повествующим от первого лица, большинству своих произведений он сохранил все тот же простой синтаксис, прямую подачу материала и короткие отрывистые фразы. Если что и ушло из его более поздних сочинений, то, пожалуй, только ирония и юмор.

В тридцатые годы Зощенко опубликовал ряд документальных работ («Черный принц», «Керенский», «Тарас Шевченко»), где повествование

ведется от третьего лица. И в тот же период вышли его написанные от первого лица повести автобиографического типа — «История одной жизни» и «Возмездие», — в которых главный герой обращается непосредственно к читателю. В рассказах для детей (о Ленине, о животных и в полном обаяния цикле «Леля и Минька») использованы различные приемы повествования, но вся эта группа рассказов в значительной мере как бы лишена иронической тональности. Ну и конечно, самый яркий пример прямо обращенного к читателю повествования от первого лица в сочетании с почти неуловимой иронией — это «Перед восходом солнца». (Как мы знаем, Зощенко считал иронию пороком, серьезным недугом, от которого он как писатель обязан был себя излечить. И, пожалуй, ему это удалось: продолжая обращаться непосредственно к читателю, он теперь разговаривал серьезно, поднимая темы, имевшие для него лично важное значение.)

Эксперименты Зощенко с разными приемами повествования тесно связаны и с его поисками в области формы и жанра. Успех и широкая известность пришли к Зощенко именно благодаря тому, что, избрав так называемый «низкий жанр», он переработал его столь мастерски и обогатил такими новациями, что в результате этот жанр был признан вполне литературным. Многие собратья по перу, отзываясь о произведениях Зощенко, называли их «большой литературой». Подтверждение тому мы находим в письмах и статьях таких писателей, как Шкловский, Чуковский, Слонимский, Мандельштам, Горький, Каверин, Маяковский, Тынянов, Олеша и Ахматова.

При этом, как отмечал Воронский, «Зощенко не стоял на одном месте». Он продолжал и расширял свои опыты в уже упоминавшихся работах, вершиной же его новаторства стала известная трилогия. В «Возвращенной молодости» он сводил главного героя, типичного для его повестей, со сразу несколькими персонажами, населяющими его короткие рассказы. Кроме того, Зощенко снабжает повесть несколько неуклюжим научным аппаратом, комментируя вопросы физиологии, физической культуры, астрономии, геронтологии, а также биографии различных великих людей и теорию о силе воздействия позитивного мышления. В «Голубой книге» читателю предлагаются переработки многих ранее опубликованных коротких рассказов, вплетенных в ткань своеобразного обзора истории человеческих взаимоотношений. Эта подборка художественной прозы перебивается через равные промежутки историческими анекдотами, вставными биографиями, очерками-портретами и перечнями исторических фактов. Что касается «Перед восходом солнца», то эта повесть представ-

ляет собой наиболее эклектичную и в то же время самую тщательно скомпонованную и целостную работу из числа объемных произведений писателя. Сочетая элементы мемуарной, исповедальной, автобиографической прозы, научного трактата и фрагментарной художественной повести, «Перед восходом солнца» включает в себя многие темы и сюжеты из более коротких произведений Зощенко, а также из двух предыдущих частей трилогии. (В своей книге я отвожу большое место анализу эволюции этих тем, но сейчас, за недостатком времени, не стану на этом останавливаться.)

Помимо всего, что касается формы и стиля, в работах Зощенко прослеживается еще несколько особенностей, придающих его творчеству целостность и четкую направленность. Это, в частности, взгляды автора на литературу и его отношение к человеку. Так, например, персонажи Зощенко, все поголовно, весьма предприимчивы. Они стараются изменить свою жизнь, сделать ее более сносной. Все они люди цепкие, энергичные, вознамерившиеся уцелеть при любых обстоятельствах и, если удастся, достичь благополучия. Герои рассказов ограничивают свои усилия борьбой с чисто материальными проблемами, порожденными непосредственно окружающей их средой. При этом они часто терпят поражение, потому что, как явствует из их портретов, они неспособны переосмыслить свою жизнь конструктивно. Тем не менее они не оставляют своих попыток. Герои же повестей, какими их изображает автор, люди более интеллигентные и в большей степени склонные к серьезным размышлениям, но они слишком подавлены своей жизнью, им недостает силы воли, чтобы эту жизнь переосмыслить. А по Зощенко, переосмысление есть единственный способ уцелеть. Чтобы личность развивалась и могла приспособиться к «изменившейся обстановке» (как выражается Зощенко в рассказе «Золотые слова», этим рассказом заключается цикл «Леля и Минька»), человек должен пройти через внутреннее духовное обновление. Что и удается Волосатову в «Возвращенной молодости», хотя его победу над собой нельзя считать безоговорочной. Через тот же процесс проходит и рассказчик в «Перед восходом солнца». В начале своего повествования он несчастен, угрюм и плохо приспособлен к жизни. Прежде всего он ставит перед собой задачу разобраться, почему у него так все нескладно, и лишь затем намечает путь, по которому должен пройти, чтобы больше не жить как прежде. И если методология Волосатова строится на мелких заимствованиях из Фрейда, более крупных заимствованиях из секуляризованного учения Мэри Бейкер Эдди (о ней Зощенко прочитал у Цвейга в «Исцелении верой»), а также в наибольшей степени на здравом житейском смысле,

то методология его преемника в «Перед восходом солнца» включает в себя побольше от Фрейда, немного от Павлова и в очень большой степени чистую логику. В этой работе так же, как и в рассказах цикла «Леля и Минька», физическое здоровье толкуется автором как прямой результат хорошо отлаженной психики. Рассказчик в «Перед восходом солнца» считает, что он добился успеха. Так, в частности, он заявляет, что способен писать о себе откровенно лишь потому, что стал теперь другим человеком. Прочитирую из пролога: «Я буду говорить о вещах, о которых не совсем принято говорить в романах. Меня утешает то, что речь будет идти о моих молодых годах. Это все равно что говорить об умершем... С тридцати лет я стал совсем другим человеком... Это даже нельзя назвать переменой. Возникла совсем другая жизнь, вовсе непохожая на то, что было». То есть в результате самостоятельной работы над собой он как бы родился заново. Чуковский писал о Зощенко: «В основе всех этих поступков лежала уверенность, что человек есть хозяин своей судьбы, своей жизни и смерти, что стоит ему захотеть, и он преодолет любую беду. Нужно только, чтобы человек произвел «капитальный ремонт» своей личности, — организовал «собственными руками» свое физическое и духовное здоровье». Именно этого Зощенко требует от героев своих повестей — полной перестройки разума и тела, которая, по его убеждению, должна привести к духовному обновлению и, как следствие, обеспечить физическое здоровье.

Как подметили советские критики, герои повестей Зощенко делятся только на отрицательных и менее отрицательных. Отвергнув юмор и сатиру, Зощенко неоднократно пытался создать положительного героя, такого, чей характер и поступки были бы достойны безграничного восхищения и не давали бы повода ни для малейшей насмешки. Со временем Зощенко занес в разряд отрицательных явлений не только сатиру, но и юмор вообще. Его желание создать безупречно положительного героя было почти столь же велико, как и страстная мечта переделать себя в оптимиста. Но ирония и скептицизм как в литературе, так и в жизни, казалось, мешали ему добиться намеченного. Все, что ему удалось, это лишь обрисовать сам процесс духовного обновления, в течение которого отрицательное медленно, но неуклонно заменяется положительным. Но даже и здесь у него гораздо лучше получилось описание не положительного, а отрицательного и борьбы за его преодоление. Как только положительное выходит на передний план, повествование выдыхается, и Зощенко, объявив о победе положительного, немедленно подводит черту. Причина проста: писать о положительных

сторонах жизни было для Зощенко, при всем его мастерстве и таланте, задачей не по плечу.

Итак, под конец своей литературной карьеры Зощенко постепенно отказался от юмора, будь то в форме сатиры, пародии или иронии, и попробовал писать в более серьезном ключе о явлениях положительных. Однако важно помнить, что юмор был для Зощенко лишь средством подачи своих убеждений, а они оставались неизменными. На протяжении всей своей писательской деятельности Зощенко стремился помочь читателям совершенствоваться как самих себя, так и выпавшую им жизнь. Своими рассказами и фельетонами он заставлял людей смеяться над собой в надежде, что этот смех поможет им изменить их взгляды и поведение. Позднее он предпочел юмору метод откровенного лобового примера, предлагая рецепты самоусовершенствования, которые, по меньшей мере, могли бы навести читателя на мысль попробовать их на себе. В «Перед восходом солнца» свойственный Зощенко в прежние годы юмор уже полностью вытеснен иной, лирической тональностью, и в результате дидактическая подкладка повести немедленно проступает наружу со всей очевидностью. Как писала Надежда Мандельштам: «Зощенко, моралист по природе, своими рассказами пытался образумить современников, помочь им стать людьми, а читатели принимали все за юмористику и ржали как лошади». И далее она продолжает: «Глазом художника он иногда проникал в суть вещей, но осмыслить их не мог, потому что святая верил в прогресс и все его красивые следствия».

Что касается поздних работ Зощенко, в которых основополагающая дидактика уже не преломлялась сквозь призму юмора, то советские критики были далеко не в восторге от солипсизма и натуралистической начинки этих произведений, а западные критики до недавнего времени (в силу разных причин) попросту обходили эти работы молчанием или же всячески принижали их достоинства. Но как бы то ни было, дидактический принцип остается одним из мощнейших факторов, объединяющих все написанное Зощенко в единое творческое целое. В коротких рассказах, в повестях, в работах биографического и автобиографического характера, равно как и в детских рассказах, и в более объемных, проблемных и серьезных произведениях, Зощенко постоянно ставил перед собой одну и ту же цель — «образумить современников, помочь им стать людьми». К числу тех, кому нужна эта помощь, Зощенко относит и себя.

Нью-Йорк, США

И. Шайтанов

Между эпосом и анекдотом

Едва ли не первым суждением, которое М.Зощенко услышал от своих критиков, было слово «анекдот». Оно прозвучало обвинением, и Зощенко не был ни первым, ни единственным кому оно было обращено. Оно звучало официальным критическим предупреждением значительной части литературы, которая, в свою очередь, нередко прибегала к нему как к самоопределению. В какой-то момент слово стало универсальным. Литература занялась рассказыванием анекдотов. М.Горький так и называет один из своих рассказов, кстати, рассказ о революции — «Анекдот» (Русский современник. 1924. № 3). О молодых и говорить нечего. Один из «соратников» — Н.Никитин — декларирует: «Анекдот — это соль вещей», — и составляет рассказ «Петербург» из сценок, озвученных словом (Россия. 1923. № 7).

Распространение анекдота, его безусловная и сознательная жанровость в литературе двадцатых годов заставляет рассматривать его как проблему литературную — в свете поэтики и общекультурную — в свете определенного склада мышления эпохи. Положение Зощенко оказалось особенным. Он не был ни первым, ни единственным, кто перевел литературу в форму анекдота, кого за этим занятием застала официальная критика, но довольно скоро он неразрывно соединил эту форму со своим именем. Уже можно было не говорить, что такой-то пишет анекдоты. О таком-то говорили, что он подражает Зощенко. Анекдотическое в литературе, не утратив своей всеобщности распространения, стало осознаваться как зощенковское. На эту тему и мое выступление: не столько о Зощенко, сколько о зощенковском. О литературном

жанре, на какое-то время давшем окраску всей литературе и принявшем его имя.

Русская литература на всем своем протяжении не раз, когда ей заказывали эпос, откликнулась анекдотом. На эту тему недавно появилась остроумно написанная (стиль продиктован предметом разговора) книга в США: К.Попкин «Прагматика незначительности: Чехов. Зощенко. Гоголь» (Стэнфорд, 1993)¹. Она написана о пользе незначительного в русской литературе. О незначительном как в событии, так и в самом рассказе или, точнее, в сказе, загромождающем повествование не имеющими отношения к делу подробностями. У Чехова по преимуществу — незначительность событийная. У Гоголя — повествовательная. Зощенко посредине, но, по мнению автора книги, ближе к Чехову. Его сказовость, считает К.Попкин, преувеличена, поскольку незначительное у него не в том, как он рассказывает, а — о чем. Разве одно отделимо от другого, и разве сосредоточенность на бытовых мелочах не есть повествовательный выбор в эпоху революционных потрясений? Кстати, прежде всего стилистически, повествовательно рассказчику никогда не удастся целиком сосредоточиться на незначительном, он все время проговаривается исторической памятью:

«Которая беднота, может, и получила дворцы, а Ивану Савичу дворца не досталось. Рылом не вышел...» («Матрениша»). Зазвучал Шамфор: «Мир —

¹Popkin C. The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoschenko, Gogol. Stanford, 1993. См. рец.: Шайтанов И. Отчего умер Акакий Акакиевич?//Общая газета. 1994, 6 июня.



Рисунок В. Конашевича из кн. М. Зощенко «Сирень цветет» (Изд. писателей в Ленинграде, 1931)

хижинам, война — дворцам», — развернулась панорама революционной мысли от нашей революции к Великой Французской.

Глуповатые, неграмотные фразы зощенковского рассказчика постоянно приглашают к исторической разверстке и культурной памяти: «Бедность, конечно, ну да ничего. Пройдет не более года — и у каждого честного телеграфиста будет свой стул, своя ручка, и по праздникам — в супе курица» («Не все сразу»). Образ социального благоденствия, данный некогда Людовиком XIV, соединяется с большевистской склонностью к точному историческому мышлению, обнаруживающему себя «громдьем планов», признанных убедить неукоснительностью хронологического расчета — через год, через пять, через семь, через двадцать. А все вместе — впечатление обновленной потемкинской деревни, а если не деревни, то пусть стула, ручки...

Историческая память по жанровой природе свойственна анекдоту. Некогда слово обрело свой смысл, вынесенное в заглавие посмертного труда византийского историка Прокопия, официального хронографа императора Юстиниана, но параллельно писавшего и тайную историю эпохи — «анекдоты». История тем настойчивее прорывается в анекдот, чем жестче, по тем или иным причинам, редактируется ее официальная версия. Именно об этом свидетельствует исследователь итальянского Возрождения Э.Гарэн: «Если «история, согласно метафизическому мировоззрению, есть не что иное, как развитие божественного замысла», то неизбежно постоянное колебание между теологией и анекдотами, между логикой абсолютного и теми «блохами», которые, как отмечал фра Салимбене, чрезвычайно досаждали человечеству в марте 1285 года. Там, где торжествует теологическая логика, есть место лишь для вечной идеальной истории и нет ни места человеку, ни интереса к его делам...»².

Можно перефразировать: там, где оставляют место для идеальной истории, неизменно пишется ей параллельная. Или — чем настойчивее заказывают эпос, тем вероятнее появление анекдотов.

Анекдот противоположен эпосу по своей исторической точке зрения. Он противоположен ему и по повествовательному принципу. Эпический сюжет предполагает развертывание, длительность, а значит, — время. Если перспектива неясна, если за каждым данным моментом — неопределенность следующего шага, то сюжет либо приобретает авантюрное ускорение, устремленным в неизвестность, либо распадается. Наступает пора малой формы. После революции 1917 года исторический взрыв смешал все жиз-



Рисунок В. Конашевича
из кн. М. Зощенко «Сирень цветет»

ненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых для этого неподходящих людей и вовсе анекдотически спутал все обстоятельства.

Едва ли не прежде всего это смещение было зафиксировано на уровне языка. В марте 1918 года Б.Пильняк записывает услышанное в альбом своего знакомого: «Сейчас на улице кричали: «Вооружение поголовных большевиков»³. Затем он памятно, в первом эпосе революции, романе «Голый год», даст анекдотическую речевую характеристику своему историческому герою, настаивающему на том, что сейчас время «энергично фукицировать».

И одновременно с Пильняком начинает свой нескончаемый, фрагментарный эпос «Россия, кровью умытая» Артем Веселый. Начав его рассказами, повестями — эпизодами революции, писатель пытается собрать его. Но озвученный голосом массы, он распадается на голоса, на речевые эпизоды. Увидеть революцию из ее глубины, из гуши ее быта — это установка фрагментарного видения, настраивающего не на эпическую протяженность, а на анекдотическую разорванность.

Именно как подготовительное оценил состояние новой русской прозы в 1922 году О.Мандельштам. Состояние перехода от устного слова, от фольклора к первой попытке развертывания повествования в фа-

²Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С.359.

³Встречи с прошлым. М., 1984. Вып. V. С.367.

булу: «Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно — здесь начинается интерес, здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ею <...> Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии» (Литературная Москва. Рождение фабулы).

Мандельштам формулирует закон прозы, приступая к ее написанию. В том же 1922 году — трехстраничный рассказ «Шуба». Он анекдотичен по противоположности двух событий — начального и заключительного. Автор, никогда ранее не обременявший себя собственностью, обзаводится шубой, а у соседки-старушки из багажа выкрали «весь ее жалкий скарб, все, буквально, все заработанное за всю жизнь». Скверный анекдот. Обычный для революционной эпохи. Эмблематичный для времени всеобщих утрат и неожиданного эпически распахнутого видения. «Стало видно во все концы...»

В общем об этом видении и написан рассказ. Неуместная в жизни автора и среди революционного разбоя — шуба. Вещь, сдвинутая со своего места, анекдотически извлеченная из привычных жизненных соответствий и заставляющая их припоминать, восстанавливать, догоняя памятью уже утраченное время.

Анекдот противоположен эпосу, но он ему родственен. Их родство в их историчности, о чем тогда же, в самом начале двадцатых, напомнил Л.Гроссман, изучая жанр анекдота в пушкинскую эпоху. Их родство и в их изначальной устности, противоположной книжной культуре. В революционные годы книжность отвергается взорванным состоянием форм жизни, речи, культуры. Она отвергается собственно литературным бытом — его безбумажностью. Литература вытесняется фольклор и еще долго тяготеет к устному слову и жанру. И эпос, и анекдот — у ее истоков.

В анекдотических рассказах Зощенко постоянно звучит эпическая интонация, творится иллюзия эпоса, срывающегося в анекдот. В общем, его анекдоты — на историческую тему, которая сквозит в незначительности быта. Нередко рассказчик вполне в духе времени соотносит себя с событиями историческими, при этом нередко же ошибаясь и проговариваясь: «Я тоже старый революционер, с пятого года у Михаила Архангела» («Брак по расчету»).

Чаще всего Зощенко строит свой сюжет на грани этого несовпадения планов — исторического, которому официальная идеология предписывает приобрести достоинство эпоса, и бытового, которое при попытке обрести предписанное достоинство срывается в анекдот. Хотя Зощенко не только играет на противоречии. На нашей конференции

прозучал доклад Л.Милн по поводу рассказов о Ленине, трактуемых как попытка деидеологизировать материал и дать детям возможность вечных притчевых повествований о добром человеке. Имя же по сути дела неважно для Зощенко. А, может быть, напротив — очень важно и путем деидеологизации он выходит на грань цензурного допустимого несогласия с официозом, его опровержения? Такая точка зрения была высказана при обсуждении.

Думаю, что Зощенко ни в коей мере не мыслил написать идеологическую пародию, но и не стирал исторический образ в притчу. Ленин для него оставался Лениным, лицом историческим, но взятым в обыденности повседневного. Иллюстрировалась одна из граней официально утвержденного образа — «самый человечный...». Если же воспользоваться идеологическим штампом гораздо более позднего времени, то это был этюд на тему «истории с человеческим лицом». Деятель исторический оказывался человеком. Чаще Зощенко писал о том, как человеку, обычному человеку, не удавалось сколько-нибудь убедительно исполнить роль не то что деятеля, а участника истории. Герою никак не удаётся правильно понять и проговорить лозунг дня, тем более — мировую культуру, на принадлежность к которой у него есть претензия. Он ошибается, путает и тем не менее вновь и вновь пытается выговорить, пересказать.

Пересказ — одно из ключевых слов для понимания Зощенко. Применительно к текстологии его вещей оно способно объяснить неустойчивость его текстов, постоянно меняемых, вероятно, не только в связи с меняющимися цензурными условиями, но и в силу своей изначальной устности. Это качество в них никогда не исчезает и диктует обновление интонации, тона, слов. Зощенко и самого себя не повторяет, а пересказывает.

Равно как он вновь и вновь заставляет своего героя дерзнуть в пересказе фрагментов текста мировой культуры. Уже в тридцатые годы из рассказов складывается «Голубая книга», «смешная и сатирическая <...> история человеческой жизни», как представлял ее автор в письме к Горькому (январь 1934).

И тогда же возникает замысел «Перед восходом солнца» — книги обращенной на самого себя, посвященной самопознанию, но — через опыт человечества, через культуру, теперь пересказываемую от своего имени, нередко с интонациями своего героя. Где герой, где автор? Сближаются ли их пути в эволюции творчества? Во всяком случае, пропадает острота анекдота по мере того, как в качестве общего фона революционный эпос заменяется культурной историей человечества, в пересказе которой Зощенко не хочет, однако, другого слова, кроме данного временем и современным ему речевым сознанием.

Н. Попова

Эффект отстраненности и сострадания

Сатирическая новеллистика
М. Зощенко

Внаучно-критической литературе, посвященной творчеству М. Зощенко, содержится немало верных и точных соображений по проблеме авторского лица и авторской маски. И тем не менее сам механизм их сложного взаимодействия, его отличительные особенности, на мой взгляд, раскрыты в ней явно недостаточно. Я вижу свою задачу в том, чтобы на примере анализа текстов нескольких рассказов писателя, датированных 20-ми годами, попытаться более подробно проследить за взаимоотношениями, складывающимися в процессе повествования между героем-рассказчиком и подлинным автором новелл.

Принято считать, что театр требует от актера полного перевоплощения. Некоторые критики настаивают на том, что, подобно режиссеру, который должен умереть в актере, актер в свою очередь должен полностью растворить свое «я» в создаваемом характере персонажа. Другими словами, зритель должен забыть об исполнителе и видеть только изображаемого героя. Б. Брехт, однако, полагал, что «с актера надо снять бремя полного перевоплощения в изображаемый персонаж. В игру актера нужно было как-то ввести некоторую отдаленность от изображаемого им персонажа. Актер должен получить возможность критиковать его». Примерно по таким же законам строит авторские отношения с образом повествователя и Зощенко.

Писатель по существу не использует в сатирическом творчестве принцип прямой авторской оценки. Он предпочитает надеть маску распоясавшегося и наглого обывателя. Получается, таким образом, что о каком-то случае, жизненном казусе рассказывает не

сам автор, а «подставной» рассказчик — человек определенного социального типа. Как представитель обывательского мира он привносит в описываемое событие соответствующее видение действительности, понимание жизни. В результате сатира Зощенко становится многомерной, так сказать, многослойной. С одной стороны, сатирические стрелы автора направлены в персонажей, поведение которых охватывается сюжетом, а с другой — в явно сатирической функции выступает и сам рассказчик. В то же время Зощенко вкладывает в образ повествователя частичку не чужой, не придуманной, а своей собственной души. Поэтому временами возникает иллюзия некоторой сопричастности автора с линией поведения и отдельными рассуждениями рассказчика.

Зощенковский герой-рассказчик — это образ со многими секретами. Он, без сомнения, относится к категории отрицательных персонажей. Но отрицательные персонажи бывают разные: некоторые из них, раскрывая душу, могут вызвать у читателя некоторое сочувствие и даже сострадание. Они могут, не смотря ни на что, оставаться смешными и

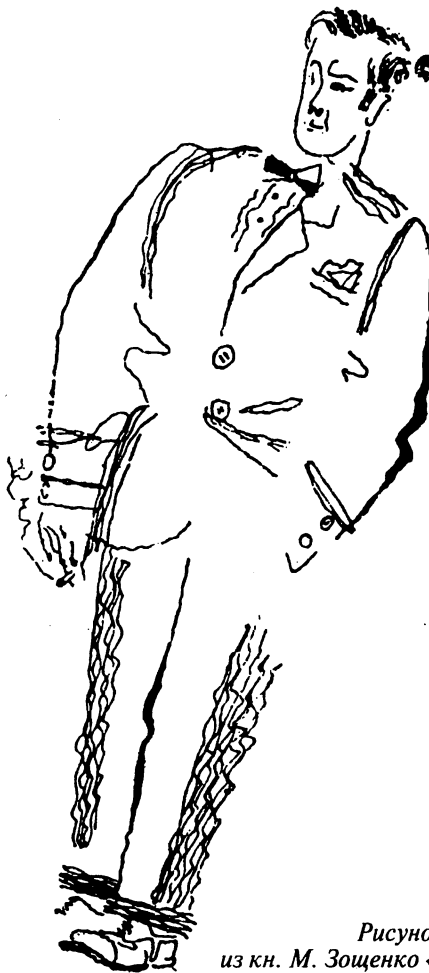


Рисунок В. Конашевича
из кн. М. Зощенко «Сирень цветет»



Рисунок В. Конашевича
из кн. М. Зощенко «Сирень цветет»

милыми людьми. Зощенковский же рассказчик — и это весьма существенно — вызывает к себе одновременно и отвращение и жалость.

Писатель нигде открыто не развенчивает своего повествователя. Больше того, он пишет даже как будто с условной долей сочувствия. Но сочувствие это таково, что каждая новая деталь заставляет ощутить крайнюю примитивность строя мыслей и чувств персонажа. Так, рассказ «Мещанский уклон» построен в виде своеобразной защиты героя рассказа. Но чем обстоятельнее рассказчик описывает самого Васю Растопыркина и то, что с ним произошло, чем активнее становится на его сторону, тем все больше и больше обнаруживается абсурдность поведения и того и другого.

«Василия Тарасовича Растопыркина — Васю Растопыркина, этого чистого пролетария; беспартийного черт знает с какого года — выкинули с трамвайной площадки».

Рабочего человека выгоняют из трамвая, что вызывает резкое негодование рассказчика. Однако ироничная авторская интонация сразу же заставляет усомниться в правомерности этого негодования, хотя читатель с недостаточно развитым эстетическим вкусом поначалу может поддаться настроению рассказчика.

«Конечно, слов нет, одет был Василий Тарасович не во фраке. Ему, знаете, нету времени фраки и манжетки на грудь надевать. Он, может, в пять часов шабашит и сразу домой прет. Он, может, маляр. Он, может, действительно, как собака грязный едет. Может, краски и другие предметы ему льются на костюм во время профессии. Может, он от этого морально устает и ходить пешком ему трудно».

Растопыркин пачкает всех, проливает на кого-то краску, и при этом непоколебимо уверен в своей правоте. Но под сатирическим обстрелом автора оказываются не только и не столько Вася Растопыркин, сколько прежде всего сам рассказчик, поминутно демонстрирующий свою глупость и примитивный взгляд на мир.

Возникает вопрос: кому адресована в первую очередь сатира Зощенко? Людям, подобным его герою? Вряд ли. Они все равно не узнают себя ни в Васе Растопыркине, ни в рассказчике. А если и узнают, то вполне вероятно не согласятся с авторским к ним отношением. Осознать его в полной мере может только читатель, так сказать, с прямо противоположной социальной и духовной структурой, на которого, собственно, и делает ставку писатель.

Далеко не все понимали, что Зощенко в высшей степени иронично относится к своему рассказчику; не только не разделяет его взглядов и стремлений, а, наоборот, отрицает этот тип мироощущения. В его сознании существует иной, недоступный пониманию героя-обывателя мир большой жизни. Наличие такого мира предполагается и в нравственном, и в интеллектуальном багаже читателя, благодаря чему только и можно уловить зощенковскую иронию. Но в целом позиция автора не сводится только к ироничности и осмеянию зла. Она шире и глубже.

В новеллах Зощенко есть нечто такое, что выделяет его среди писателей-юмористов: таящаяся внутри смеха печаль, не только ироничная насмешка над ничтожными и жалкими людьми, но и некоторое страдание к ним. Этот «смех сквозь слезы» выводит Зощенко к высоким рубежам реалистической, гуманистической прозы. Повествование у него строится таким образом, что персонажи его новелл (включая и образ рассказчика) воспринимаются не только как носители социального и нравственного уродства, но одновременно и как жертвы каких-то сложных исторических обстоятельств, которые оказываются сильнее них. Определенные тенденции реальной жизни как бы перевели их из одного качества в другое; из «маленьких людей», достойных всяческого сочувствия, превратили в мелких людишек, способных вызвать лишь презрительную усмешку.

Ирония — одна из важнейших черт Зощенко, которая ощущается буквально во всей ткани рассказов. Наличие иронического отношения к окружающему воспринимается как ключ к пониманию истинных отношений между автором и рассказчиком. За повествованием чувствуется ироничный взгляд автора — и все написанное сразу предстает в ином свете. Всякое утверждение начинает восприниматься как отрицание того, о чем идет речь.

Так, у Зощенко ведется постоянная полемика с языковыми штампами, все более и более набирающими вес и силу. Образ туповатого рассказчика и

тут помогает автору. Дело в том, что монолог повествователя, по отношению к которому, как уже выяснено, есть и дистанция, и ирония со стороны автора, пестрит расхожими выражениями и характерными штампами времени. И происходит интересная вещь: писательская ирония по отношению к герою переносится в сферу языка. Другими словами, сомнительная репутация говорящего бросает тень на выражения, которые Зощенко заставляет постоянно, к месту и не к месту употреблять его в своей речи: «Всегда я симпатизировал центральным убеждениям. Даже вот когда в эпоху военного коммунизма нэп вводили, я не протестовал. Нэп так нэп. Вам видней».

Зощенко очень часто предоставляет своим персонажам возможности для высказываний по самым различным поводам. Залихватский тон разглагольствований рассказчика и скрытый авторский комментарий создают ту самую дистанцию, благодаря которой и достигается эффект сатирического изображения: «... между прочим, при введении нэпа сердце у меня отчаянно сжималось. Я как бы предчувствовал некоторые резкие перемены.

И действительно, при военном коммунизме куда как было свободно в отношении культуры и цивилизации. Скажем, в театре можно было свободно даже не раздеваться — сиди, в чем пришел. Это было достижение».

У Зощенко вообще очень много «рассуждающих» героев, объясняющих свое житье-бытье. В значительной степени этими качествами наделен рассказчик, который иногда рассуждает очень колоритно о серьезных проблемах. Начав «философствовать» о культуре, он продолжает: «А вопрос культуры — это собачий вопрос. Хотя бы насчет того же раздевания в театре. Конечно, слов нету, без пальто публика выгодно отличается — красивей и элегантней. Но, что хорошо в буржуазных странах, то у нас иногда выходит боком».

Конечно, подобные разглагольствования ничего общего не имеют с настоящими философскими раздумьями, с точкой зрения автора и, как надеется писатель, читателя. Но «резервируя» в ходе повествования право на свою, скрытую в глубине сюжета точку зрения, Зощенко в то же время не полностью дистанцируется от своих персонажей и особенно от рассказчика. Несомненно, что какие-то важные для него мысли автор вкладывает в уста своего героя. В результате возникает эффект сопричастности с судьбами персонажей, которые одновременно высмеиваются автором.

Одной из существеннейших черт поэтики Зощенко был антиэстетизм — выявление в жизни низменного, неприглядного и художественно-заостренное их изображение. Отсюда и стремление к опрошению речи героев. Но язык персонажей внеш-

не обманчиво простой, непритязательный, на самом деле необыкновенно сложен. Так, речь рассказчика легко распадается на отдельные лексические единицы, принадлежащие к различным стилевым потокам. В тексте, построенном по далеким от сказового повествования законам, каждое из таких высказываний должно принадлежать абсолютно разным, непохожим друг на друга персонажам, и, более того, должно существовать в обособленных друг от друга ситуациях и контекстах. Именно поэтому рассказчик, воспринимаемый вначале как вполне определенный человек, как правило малограмотный, нагловатый и смешной, при более внимательном чтении начинает казаться как бы состоящим сразу из нескольких повествователей. Но эти его облики, как выясняется, благополучно уживаются в одном человеке. Само собой разумеется, что членение это чисто условное, на самом деле, перед нами образ одного и того же человека с совершенно четкой логикой поступков и высказываний, которая, однако, не всегда угадывается читателем. Эта доминанта, неизменно присутствующая в образе героя, и заставляет воспринимать его весьма пеструю в стилистическом отношении речь как нечто единое, цельное.

Интересно, что почти несовместимые, даже взаимоисключающие лексические ряды могут существовать совсем близко друг от друга, они могут соседствовать буквально в одной фразе или реплике персонажа. Это позволяет автору свободно маневрировать текстом, предоставляет возможность резко, порой неожиданно повернуть повествование в сторону любого из многочисленных стилевых потоков, присутствующих в монологе героя. В то же время это дает право говорить о том, что образ зощенковского повествователя намного сложнее и многограннее, чем принято считать.

В качестве иллюстрации к сказанному может быть взято практически любое произведение, например, «Кузница здоровья» — одно из наиболее характерных для Зощенко 20-х годов. Начало новеллы настраивает нас сперва почти на лирический лад.

«Крым — это форменная жемчужина. Оттуда народ приезжает — только диву даешься. То есть поедет туда какой-нибудь дряхлый интеллигентшишка, а назад приезжает — и не узнать его. Карточку раздуло. И вообще масса бодрости, мирозозерцания».

Одним словом, Крым — это определенно кузница здоровья». На первый взгляд главное в этом отрывке — авторское восхищение благодатностью южного климата. Но в тексте есть «нечто», благодаря «которому» возникает атмосфера пародийности, иронии, тонкой насмешки.

«Крым — это форменная жемчужина». И «Крым — это определенно кузница здоровья». Если бы не сомнительные по употреблению слова «формен-

ная» и «определенно», начальную и конечную фразы отрывка логично было бы адресовать к какой-то разновидности официального, может быть, газетного текста. Правомерно утверждать, что оба предложения выдержаны в рамках одной стилевой манеры — они как бы взяты из языка официальных документов. И писатель, не выходя за границы этого ряда, всего двумя не к месту вставленными словами снижает пафос собственного утверждения.

«Оттуда народ приезжает — только диву даешься. То есть поедет туда какой-нибудь дряхлый интеллигентшишка...». Это продолжение никак не укладывается в заданную предыдущей фразой тональность. Оно больше похоже на выдержку из обычного повседневного разговора. Происходит резкая смена стилевых потоков.

Далее идет выражение «карточку раздуло», вызывающее уже новые ассоциации: оно, конечно же, может принадлежать только необразованному, некультурному человеку; это разновидность жаргона.

Уникальную фразу про «массу бодрости, мирозерцания» вряд ли произнесет просто необразованный человек, этакий невежа. Вероятнее всего она принадлежит малограмотной личности, нахватавшейся заезженных языковых клише и употребляющей их к месту и не к месту.

Таким образом, в одном коротеньком кусочке текста, подряд, друг за другом проходят четыре различных, казалось бы, никак между собой не соотносимых речевых системы. О.Мандельштам справедливо заметил, что у Зощенко «настоящая проза — разнобой, разлад, многоголосие, контрапункт». Каждый стилевой поток — это не просто повествование от чьего-то лица, он имеет свой юмор, неизменно действующий как в его пределах, так и на протяжении всего повествования. Нарочитая безграмотность, комическая дисгармония языка объединяет все эти направления, заставляя воспринимать произведение как единое целое. Эта доминанта скрепляет и образ повествователя, соединяя его многочисленные ипостаси пусть в крайне непривлекательное, но одно лицо.

Интересно, что в большинстве случаев языковые казусы в речи рассказчика скрыты формальной правильностью высказывания. Действительно, чем правильнее кажется на первый взгляд построение фразы, тем сомнительнее ее словесный материал: «Тут, спасибо, наша уборщица Ньюша женский вопрос на рассмотрение вносит.

— Раз, говорит, такое международное положение и вообще труба, то, говорит, можно для примеру, уборную не отапливать. Чего там зря поленья перегонять? Не в гостиной!»

Кроме смысловых расхождений обращает на себя внимание удивительная способность писателя ставить точку, подводить своеобразный словес-

ный итог написанному. Делает он это сугубо «позощенковски». Сказав, что в целях экономии можно не отапливать уборную, автор вроде бы завершил эту странную мысль, сделал вывод, поставил смысловую точку. Тем не менее он добавляет: «Чего там зря поленья перегонять?». Да еще и конкретизирует: «Не в гостиной!». Сатирик как бы дозирует информацию, с каждым разом предлагая читателю все больше и больше курьезного и смешного. Нагнетание бессмыслицы идет по витку, по нарастающей, пока не достигает полного абсурда.

Безусловно, странности в поведении героя и его малограмотный мешанский жаргон вызывают у автора печальную усмешку. Несомненно и то, что зона этой иронии выходит далеко за пределы поведения героев. Она захватывает многие, прямо не изображенные обстоятельства их жизни. Писатель иронизирует над некоторыми установлениями, обычаями нового времени, новой эпохи. Они столь прочно вошли в стихию народной жизни, что приобрели характер привычки. Личное в человеке не только отодвинуто на второй план общегосударственным, а, по сути дела, последнее почти вытеснило из его духовного мира ощущение, так сказать, суверенности своего «я». Что же эпоха оставила человеку от этого «я»? Ответ Зощенко неутешителен.

В изображении Зощенко мир предстает не только невероятно примитивным и эгоистичным — управляющие им законы во многом абсурдны. Писатель видит в жизни немало гротескного и страдает от этого «театра абсурда». Но поразительная особенность его художественного таланта состоит в том, что где-то в глубине него таится гуманистическая надежда, что все в мире может перемениться.



Рисунок В. Конашевича
из кн. М. Зощенко
«Сирень цветет»

Вл. Новиков

О месте Зощенко в русской литературе

Предшественники
и последователи
от Даниила Заточника
до Михаила Жванецкого

Тема, обозначенная в заголовке, заслуживает обстоятельного монографического исследования. Вопрос о месте Зощенко в русской литературной истории был и предметом творческой рефлексии писателя, и предметом научного осмысления, начиная с двадцатых годов (Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, В.Б. Шкловский, В.В. Виноградов и др.) до нашего времени (М.О. Чудакова, М.Б. Крепс, А.К. Жолковский, Б.М. Сарнов, Ю.В. Томашевский и др.). Имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л.Толстого, Лескова, Чехова, Ремизова, Булгакова, Ильфа и Петрова, Платонова и др. закономерно возникали в данном контексте. Настоящие заметки — попытка целостного взгляда на проблему с точки зрения диалектики смеха и серьезности в художественном творчестве. Однако ввиду чрезвычайной обширности материала разговор будет носить несколько пунктирный характер и сосредоточится на хронологически крайних точках — наиболее давнем предшественнике Зощенко и его новейших последователях.

Сегодня нельзя не ощущать явную недостаточность характеристики Зощенко как «сатирика» и «обличителя», независимо от того, что полагается предметом «обличения» — «пережитки прошлого» и «мещанство» (согласно официальной советской литературоведческой конъюнктуре) или же «явление советского Хама», «идиотизм социализма» и все то же «мещанство» (согласно западной славистической и нашей нынешней научно-критической конъюнктуре). Мы все чаще сходимся в том, что Зощенко *не только* обличитель и *больше*, чем сатирик. За этим стоит и закономерность более широ-

кого плана: роль смехового начала в русской литературе несводима к негативным, обличительно-сатирическим целям. Комические приемы нередко выполняли позитивно-созидательную функцию, помогали моделировать авторские духовные идеалы. Смех активно участвовал в выработке новых, эстетически продуктивных художественных конструкций — сюжетных, образных, языковых. Причем неизменной плодотворностью обладала в русской литературе сама неопределенность, подвижность границ «смешного» и «серьезного», что давало большие возможности для обретения художественного двуглосия, для парадоксального сцепления антонимических смыслов, для диалектической игры взаимоисключающими точками зрения, для построения сложного диалога.

Предпосылки таких возможностей демонстрирует уже древнерусская словесность, в частности одно из ее самых «загадочных» (Д.С.Лихачев) произведений — «Моление» Даниила Заточника (датируемое обычно XII или XIII вв.). Здесь смех и серьезность образуют сложный сплав: гипертрофированность авторских похвал князю вызывает подозрение в их ироничности, глубинная комическая динамика создается резкими переходами автора-героя от самоуменьшения к самовосхвалению и наоборот («Ибо я, княже господине, как трава чахлая...» — «Я, господине, хоть одеянием и скуден, зато разумом обилен...»). Любопытно сравнить этот контраст с эмоционально-логическими перепадами в монологе повествователя одного из первых произведений Зощенко — «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова», который начинает с амбициозного заявления: «Я такой человек, что все могу...», но вскоре сбивается на горестные сентенции вроде: «...Очень я даже посторонний человек в жизни».

Сама неясность и потенциальная многозначность образа Даниила Заточника, расплывчатость его социального портрета, парадоксальное сочетание книжности и простонародности в его речи — все это создает в произведении в высшей степени амбивалентную атмосферу. В сочетании с установкой на афористичность это приводит к обилию двусмысленно-комических квазиафоризмов, значимых не столько своей абстрактно-логической стороной, сколько игровой динамикой. Здесь один из истоков важной традиции русской литературы — традиции *двусмысленно-афористического слова*, требующего небуквального восприятия, а порой — и развернутого истолкования, дешифровки. Зощенко было суждено стать выдающимся корифеем этой традиции, создать неповторимый афористический дискурс, глубина и экспрессивность которого еще в полной мере не осознаны. «Но критика обманута внешними признаками», — эти слова писателя в

высшей степени применимы ко всем плоско-идеологизированным прочтениям его творчества — и «советским» и «антисоветским».

Для Зощенко мелка мерка советского века: об этом по принципу «от противного» свидетельствует, например, талантливая книга Б.М. Сарнова «Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко)». Кажется бы, Зощенко поставлен здесь в широкий литературный и идеологический контекст — и тем не менее контекст этот оказался узким, а «третье измерение» зощенковского двусмысленного комического слова — непрочитанным. Не Зощенко является «случаем» в цепи социальных событий столетия, а всякие партийные постановления, сталины и ждановы — все это отдельные «случаи» в философском масштабе художественного мира Зощенко.

Такого же исторически широкого и эстетически непредубежденного взгляда требует проблема «зощенковского героя». К сожалению, здесь до сих пор господствует своего рода интерпретаторский буквализм и прикрытый поверхностной иронией «наивный реализм» восприятия. Видеть в «зощенковском герое» всего-навсего «советского Хама» — значит не осознавать художественной ценности этой прежде всего словесно-эстетической структуры. Еще менее плодотворны попытки определить степень сходства автора и героя, спекулятивно-беллетризованные эссеисы о том, что «маска» Зощенко приросла к его лицу и т. п. Подобных рассуждений немало было даже в юбилейной августовской прессе 1994 года. Весьма показательно, что иные писатели и критики, обнаруживая в Зощенко «опасное сходство» с его героем и пытаясь (конечно, неосознанно) самоутвердиться за счет прославленного писателя, не видят в самих себе ни малейших признаков «зощенковского героя», имеющего на самом деле общечеловеческий масштаб и вбирающего в себя психологические черты людей самых разных, в том числе и профессиональных литераторов и филологов. Тем, кто считает, что он сам лично не способен «затаить некоторое хамство», что он полностью свободен от «бытового коварства», — остается только напомнить универсальную формулу Гоголя «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!».

«Зощенковский герой» — это не банальный «образ обывателя», а сложно организованный диалог автора и персонажа с их парадоксальным взаимоперетеканием. Исторически он восходит к таким многозначным явлениям, как рассказчик(и) «Повестей Белкина», соотношение автор/Чичиков в «Мертвых душах», «диалогическое» слово Достоевского, «лирический герой» поэзии и прозы Козьмы Пруткина, лесковский сказ, «Ich-Erzählung» чеховской новеллистики. Подобно своим предшественникам, Зощенко достигает за счет комико-иронического *раздвоения* образа рассказчика осо-

бенного, чисто эстетического *удвоения* художественного эффекта. В этом принципиальная творческая победа писателя, сумевшего из житейского и языкового хаоса извлечь гармонию, построить свой уникальный космос. И полноценность этой художественной реальности никак не могут снизить такие внелитературные обстоятельства, как поездка Зощенко в писательской бригаде на Беломорканал или его психологическая слабость во время жестокой политической травли. Мы не имеем ни малейшего права повторять сегодня от своего имени бытовую и сугубо личную фразу Ахматовой о том, что Зощенко «не прошел второго тура». И, конечно же, абсолютно некорректно использовать ее как оценку творческого итога жизни писателя. С точки зрения искусства Зощенко одержал победу, что называется, «в третьем туре», где оцениваются чисто эстетические результаты и куда, увы, оказываются «непрошедшими» многие литераторы, чье гражданское поведение было вполне безупречным.

Структуру «зощенковского героя» можно рассматривать еще и как художественное *сравнение* автора и персонажа. А сравнение оценивается и интерпретируется не по степени «сходства» или «несходства», а исключительно по степени художественной энергичности и действенности. С учетом этой предпосылки стоит вести разговор о последователях Зощенко в литературе 60—90-х годов. «Зощенковский герой» нашел несомненное продолжение в образе рассказчика — «люмпен-интеллигента» в «Москве—Петушках» Венедикта Ерофеева, в прозе Ю. Алешковского, Е. Попова, В. Пьецуха. У всех названных писателей в структуре рассказчика сталкиваются черты «интеллигента» и «работяги», язык культурного слоя и простонародья. Однако, если у Зощенко это сравнение носило *энергично-оксюморонный* характер, то у прозаиков названной формации это сравнение тяготеет к вялой *тавтологичности*, что неминуемо сказывается в скором старении их текстов, утрате ими былой «антисоветской» актуальности.

Наиболее же значительными и художественно перспективными моделями представляются в данном аспекте образ героя-рассказчика песен В. Высоцкого и автор-герой мозаичного «эпоса» М. Жванецкого: глубина самовыражения здесь сочетается с глубоким интересом к *другому* человеку — ценность и необходимость данного качества вслед за М.М. Бахтиным нашей культурой постоянно декларируется теоретически, но редко реализуется практически. Стихия подлинного диалога выгодно отличает творчество Высоцкого и Жванецкого от вяло-монологической «пост-ерофеевской» прозы.

О созвучности художественных миров Зощенко и Высоцкого первым, пожалуй, высказался Е. Евтушенко в стихах, посвященных смерти поэта: «Для



Конец 1930-х гг.

нас Окуджава был Чехов с гитарой. Ты — Зошенко песни с есенинкой ярой». Несмотря на стилистическое дурновкусие этих строк и их, говоря зошенковским словом, «маловысокохудожественность», само наблюдение, здесь сформулированное, следует признать верным. Между текстами Зошенко и Высоцкого можно найти множество не всегда осознанных, но тем не менее реальных словесных перекличек. Например, у Зошенко: «Сегодня день-то у нас какой? Среда, кажись? Ну да, среда» (рассказ «Ошибочка»). У Высоцкого: «А день... какой был день тогда? Ах да — среда!..» (песня «Ну вот, исчезла дрожь в руках...»). Можно указать и переклички словесно-смысловых моделей. Так, в песне Высоцкого «Случай на таможне» персонаж-рассказчик так характеризует культурные сокровища, отнятые у контрабандистов: «Распятыя нам самим тепёрь нужны, — Они — богатство нашего народа, Хотя и — пережиток старины». Конструкция «пережиток старины», переплетающая «пережиток прошлого» и «памятник старины», — вполне в зошенковском духе: в своей книге «Техника комического у Зошенко» М.Б.Крепс определяет этот прием как «контаминацию устойчивых сочетаний», приводя в при-

мер выражение зошенковского рассказчика «оседлать свою музу».

Как и Зошенко, Высоцкий в совершенстве овладел искусством речевой маски, мастерством перевоплощения. Как и Зошенко, Высоцкий шел на риск, повествуя от первого лица, вследствие чего не раз был принимаем за своих персонажей. Этот риск, как мы теперь видим, был в обоих случаях необходимым условием энергичности художественного построения.

Творчество М.Жванецкого перекликается с зошенковским по многим параметрам. Отметим прежде всего родственность двусмысленно-афористических конструкций, приведя в доказательство несколько фраз: «Вообще искусство падает». «Поэтому, если кто хочет, чтобы его хорошо понимали здесь, должен проститься с мировой славой». «Очень даже удивительно, как это некоторым людям жить не нравится». «Надо достойно ответить на обоснованные, хотя и беспочвенные жалобы иностранцев — почему у вас люди хмурые». «Вот говорят, что деньги сильнее всего на свете. Вздор. Ерунда». «Критиковать нашу жизнь может человек слабого ума». Нечетные фразы принадлежат Зошенко, четные — Жванецкому, что, как можно заметить, обнаруживается не без усилия. В плане же общедуховном Жванецкий продолжил работу Зошенко по реабилитации «простого человека» с его нормально-обыкновенными житейскими интересами, его естественными слабостями, его здравым смыслом, его способностью смеяться не только над другими, но и над собой. Сопоставляя творчество Зошенко, Высоцкого и Жванецкого, невольно приходишь к выводу, что никаких «мещан» и «обывателей» не существует, что это ярлыки, бездумно пущенные в ход радикальной интеллигенцией, а затем демагогически использованные тоталитарным режимом для «идейного» оправдания своей бесчеловечности, для прикрытия властью своих истинных намерений. Наконец, Высоцкого и Жванецкого сближает с зошенковской традицией интенсивность смехового эффекта, *vis comica*, а также органичное сопряжение интеллектуальной изощренности с демократической доступностью.

Рассмотрение творчества Зошенко в широкой исторической перспективе позволяет подвергнуть пересмотру распространенное представление о несовместимости смеха с серьезностью, с «учительскими» задачами (что нередко отмечали, например, как общую «слабость» Гоголя и Зошенко). Глубинная, органичная связь комизма и философской серьезности, последовательно претворенная в двуглосом, «двусмысленном» слове, определяет направление пути больших мастеров, пути, который, инверсируя общее место, можно определить формулой: от смешного до великого.

К. Попкин

«Не говоря уже о ногах»

«Нижние конечности» в словаре Зощенко

В своей «Голубой книге» Зощенко, как известно, перечисляет пять основных сил, служащих скрытой пружиной для творческого воображения писателя: *деньги, любовь, коварство, неудачи и удивительные события* — лежащие в корне всех историй. Однако, как ни противоречит это его собственному утверждению, сам Зощенко в своих рассказах 1920-х годов скорее ищет вдохновения в более «низких материях» — например, погружаясь в мир «верхней одежды» и «нижних конечностей».

Можно сказать, что в словаре Зощенко «нога» (и все, что с ней связано) не только встречается «на каждом шагу» и является понятием *неотступным* — появляющимся ли в тексте в качестве риторического приема или становящимся центральным элементом в завязке сюжета, — но и приобретает некий парадигматический статус, — но и приобретает некий парадигматический статус творчества рассказе «Душевная простота» все события вертятся вокруг самого обычного пешехода, которому назойливо наступают на ногу. Этот же лейтмотив наличествует в «Тараканах» и вновь звучит в рассказе «На живца», где рассказчик отдает предпочтение второму вагону трамвая только потому, что в первом скучно — никто даже на ногу не наступит.

Эта «многострадальная» нога в произведениях Зощенко дерзко вытесняет собой исторические и революционные события, которые, казалось бы, должны занять в них центральное место. В единственном рассказе, где Зощенко уступает требованию живописать «самое великое событие эпохи», сама революция проходит незамеченной до тех пор, пока зазевавшийся герой, увлеченный частным предпринимательством, в буквальном смысле не оказывается на ее пути — революционный грузовик проезжает по его ногам («Жертва революции»). Рассказывая свою историю, этот гражданин каждый раз подтверждает ее, снимая ботинок и обнажая «революционные раны» на пятке. В «Жертве революции» особенно ярко проявилась общая для всех зощенковских рассказов 1920-х годов интонация отказа не только прославлять революцию, но и вообще замечать ее. Напротив — центром его историй становится «маленький человек», которому постоянно наступают на ноги, — и Зощенко снова и снова подчеркивает этот мотив, изобретая такие идиоматические выражения, как, например, известное «не говоря уже о ногах».

Но почему именно «ноги»? Почему такой акцент на «нижних конечностях», описанию которых «не место» в

литературе? В этом зощенковском пристрастии пародийно обыгрывается известная пушкинская преданность «ножкам». Возможно, это утилитарный жест в духе Писарева, предпочитавшего пару хороших сапог любому произведению искусства, или Чернышевского, для которого это тема была способом привнести тривиальное в литературный дискурс. Обувь вполне может служить иносказательной фигурой, за которой скрываются более серьезные проблемы. У Зощенко обувная проблема и литература оказываются связанными невидимой цепью: ведь даже его «Литератор» оборачивается на деле не писателем, а производителем гуталина.

Однако ноги в рассказах Зощенко шагают совсем не в такт с риторикой «великих шагов» и «победного шествия» революции: «Революция идет вперед большими шагами!». Как известно, Ленин призывал молодых революционеров сделать «шаг вперед» и предостерегал их от возможных «двух шагов назад». Зощенко, признавая необходимость «попасть в ногу со временем», взял на вооружение вдохновляющую лирику, превозносящую возможность его эпохи «далеко шагнуть». Но только у Зощенко «идуший нога в ногу» в качестве последнего революционного достижения мечтает раздавить тараканов своей твердой поступью.

Более того, Зощенко не признает и «великий марш вперед», принятый в качестве официальной версии прогресса. Его герои тратят уйму времени на «хождение кругами», вместо того чтобы идти прямо к цели (это проявляется в предпочтении Зощенко скорее глагола «ходить», нежели «идти», любимого Маяковским).

Зощенко не только манипулирует словарем своей эпохи и клише, связанными с «шагами», — он обнажает метафоры, переводя их риторику на уровень конкретной предметности. «Говоря о ногах» — именно их ровной поступью или внезапной остановкой измеряется значительность событий. Действия его героев, встающих у кого-нибудь на пути, подставляющих подножку, наступающих на ноги или нехотая разувающихся, так или иначе в первую очередь притягивают внимание в рассказах Зощенко, и в силу этого начинают функционировать в тексте уже в качестве парадигматического события.

Сравнительный анализ «Душевной простоты» Зощенко и знаменитой «пешеходной дуэли» из «Записок из подполья» Достоевского обнаруживает сходство между прохожим зощенковского рассказа и наглым офицером Достоевского в том, что они оба не замечают оскорбления (у Зощенко главный герой наступает прохожему на ногу, у Достоевского — толкает в плечо), нанесенного главным героем, желающим, чтобы в нем признали, узнали человека. Используя противопоставление узнавания и неузнавания, Зощенко высвечивает пагубный механизм подавления, «неузнавания» всего неприятного, который превращает отдаленные пальцы в нечто до того обыденное и нормальное, что это уже перестают замечать. В согласии с зощенковским толкованием движения, остановиться — значит воспринять, узнать нечто, а восприятие уже ведет к непосредственному признанию конкретной проблемы. Даже неизбежная публика, которая собирается, чтобы обсудить значительность или незначительность события, «останавливается» или «идет» согласно следующему поэтическому принципу: если ничего любопытного так и не происходит, она просто «расходится» («Так и разошлись»). В этом вынесении событий на суд публики, Зощенко отдает в руки — или «бросает под ноги» — читательской аудитории право решать, что заслуживает внимания и о чем стоит читать.

Нью-Йорк, США

А. Филиппова

Драматургия М.Зощенко 40-х

Особенности конфликта

Драматургическое наследие М.М. Зощенко — достаточно обширное и своеобразное, чтобы стать объектом внимания и изучения, — всегда считалось наиболее слабой, неинтересной частью творчества писателя. Его комедии практически не имеют сценической истории (за исключением пьес одноактных, написанных, к слову сказать, скорее для эстрады, нежели для собственно драматического театра), они мало известны не только массовому зрителю, но и режиссерам, театроведам, театральным критикам. По мнению же большинства литературоведов, которые все-таки обращаются — чрезвычайно редко и неохотно — к драматургии Зощенко, она вторична по отношению к его прозе, а значит — не добавляет ничего существенного к художественному облику крупнейшего советского сатирика.

Действительно, Зощенко написал свою первую комедию («Уважаемый товарищ») в самом конце 20-х годов, будучи уже очень известным писателем, и, оставшись крайне неудовлетворенным постановкой ее в Ленинградском театре Сатиры и разочарованным невозможностью постановки в Театре Мейерхольда, опубликовал пьесу «как литературное произведение, а не как работу для театра»¹. Объясняя первую неудачу «недостаточным знанием сцены», он не только не оставляет драматургии, но продолжает поиски как раз в плане освоения «железных законов» театра, как особого вида искусства. Его последующие, теперь уже одноактные, пьесы свидетельствуют о пристальном внимании к событийному ряду, развивающему действию, к точности характеристики каждого действующего лица — даже самого второстепенного, — к приданию всем

персонажам индивидуально-своеобразных черт, причем в сфере не только внутренней, но и внешней выразительности. Конечно, в то время, т.е. в первой половине 30-х годов, драматургия находится на периферии писательских устремлений Зощенко, он обращается к ней от случая к случаю, часто отвлекаясь от работы над прозой во имя общественной необходимости: практически все одноактные пьесы написаны с целью поддержки молодой советской эстрады, переживающей тогда процесс становления. Однако работа над «Преступлением и наказанием», «Свадьбой», «Неудачным днем», «Культурным наследием», несомненно, дала писателю определенный драматургический опыт, позволила освоить и осмыслить «законы сцены», загадку которых, действительно, не могли разгадать многие крупные прозаики. Более того, вполне уместно предположить, что появление рассказов типа «Забавного приключения» или «Парусиного портфеля» также связано с интересом к театру. Столь непохожие не ранние, якобы бессюжетные, новеллы 20-х годов, они построены по чисто водевильному принципу, с несколько искусственной, но чрезвычайно запутанной интригой, невероятны-



Шарж Кукрыниксов

¹Зощенко М. 1935—1937. Л., 1937. С. 329.

ми совпадениями и обязательным распутиванием всех узлов только в финале. Таким образом уже драматургия оказывает известное влияние на творческую манеру писателя — и в работе над прозой.

Этот «водевильный» принцип будет так или иначе присутствовать во всех последующих комедиях Зощенко, от «Опасных связей» до бесчисленных вариантов «американской» пьесы. Однако, если в «Опасных связях» критикуются общественные пороки — реально существующие или мнимые, — выводяся на сцену персонажи мелкие, корыстные, пошлые, т.е. откровенно отрицательные, то в «Парусиновом портфеле» сатирические мотивы, социальная заостренность полностью отсутствуют. Поэтому, несмотря на то, что «Парусиновый портфель» написан сразу же вслед за «Опасными связями», скорее всего еще в 1939 году (в разных источниках даны различные даты написания), именно с этой пьесы начинается новый, особый этап в жизни Зощенко-драматурга, этап крайне многообещающий, но завершившийся трагическим признанием: «Мне же в драматургии не везет. И я сожалею, что последние годы искал счастья именно в этой области»². На самом деле, сложись обстоятельства иначе, пьесы Зощенко могли бы стать явлением нашего театра.

40-е годы стали для писателя временем, когда он, наконец, «наибольшее внимание» начал «уделять драматургии», причем именно в 40-е годы он ведет активные поиски в области освоения новых тем и новых жанров.

Естественно, говоря об этом периоде, следует выделить в особую тему пьесы и киносценарии, написанные во время Великой Отечественной войны или посвященные ей: их появление было продиктовано чрезвычайной ситуацией, крайней необходимостью и поэтому прерывает линию, начатую «Парусиновым портфелем» и продолженную сразу после войны.

Итак, «Парусиновый портфель» (1939), «Очень приятно» (1945), «Пусть неудачник плачет» (1946). Все три пьесы лишены сатирической заостренности, все три обладают более или менее запутанной интригой, все три посвящены чисто житейским проблемам. На первый взгляд может показаться, что они мало чем отличаются от типичных «бесконфликтных» комедий, являются уступкой автора идеологическому диктату, тем более, что он уже пережил страшный разгром и запрещение «Опасных связей». Однако то, что «критика» «Опасных связей» была началом планомерно организованной травли писателя, ста-

ло ясным гораздо позднее, и в 1940 году Зощенко не воспринял ее как катастрофу. С другой стороны, его отход от сатиры начался гораздо раньше и едва ли был продиктован причинами исключительно конъюнктурного характера (тем более, что те же «Опасные связи», безусловно перегруженные — вполне в духе своего времени — шпионами, провокаторами и оппозиционерами, имеют к сатире самое прямое отношение — при том, что были написаны в 1939 году). Кроме того, работая над «Парусиновым портфелем», Зощенко не мог знать, какая участь постигнет его предыдущую пьесу.

В разное время выдвигалось множество версий, объясняющих причины отхода Зощенко от сатиры. Наверное, сегодня уже невозможно установить, которая из них — истина, да и причин этих, вероятней всего, не так уж мало. И все же можно с достаточной долей уверенности утверждать, что «Парусиновый портфель», «Очень приятно», «Пусть неудачник плачет» кажутся данью так называемой «теории бесконфликтности» только при очень поверхностном их прочтении.

Все произведения Зощенко обладают одной удивительной особенностью: по ним можно изучать историю нашей страны. Никогда не работая для «читателя, которого нет», тонко чувствуя время, писатель сумел зафиксировать не просто проблемы, волнующие современников, но и такое, сложно поддающееся научному анализу явление, как «стиль эпохи». Будучи новаторскими по своей сути, его рассказы, повести, пьесы каждого десятилетия зачастую неуловимо похожи — чисто внешне — на произведения других авторов тех лет. Если говорить о драматургии, то уже «Уважаемого товарища» бесконечно сравнивали то с «Клопом» и «Баней» (которую, кстати, сам Зощенко считал пьесой «сценически беспомощной»), то с «Мандатом», в то время, как комедия Зощенко несет с себе ряд принципиальных внутренних отличий от пьес В.В. Маяковского и Н.Р.Эрдмана и предлагает новые пути в освоении актуальной для этого времени темы. Так же и «Опасные связи» отражают атмосферу общества конца 30-х годов, а последующие комедии — атмосферу чуть более позднего времени — причем самой формой своего построения.

В одном интервью 1939 года, касаясь состояния драматургии, Зощенко отметил: «До последнего времени в театрах... всячески старались вытравить «конфликты» из советских пьес. Получалось так, что в современной жизни, — как она изображалась на сцене, — не встречаются ревность, стяжательство, подхалимство, трусость, ненависть. Вместо этого... преподносят разные надуманные ситуации». Далее сказано,

²Каверин В.А. Письменный стол. М., 1985. С. 33.

что «зритель, не имеющий своих пьес на бытовые темы, радуется возможности увидеть на сцене живых людей и настоящие страсти»³.

Очевидно, задачу создания бытовой комедии Зощенко и ставил перед собой, работая над «Парусиновым портфелем», причем, в отличие от одноименного рассказа, быт здесь — не агрессивен, не мешает человеку, не портит его жизнь. При сохранении событийного ряда в рассказе и пьесе совершенно иначе расставлены идейные акценты. В прозаическом первоисточнике конфликт строится на реальной измене мужа, а развязка наступает лишь в нарсуде, где не кто-нибудь, а судья дает оценку происшедшему: «мещанский быт с его изменами, враньем и подобной чепухой еще держится в нашей жизни и... это приводит к печальным результатам». В комедии же все перипетии объясняются случайностью: если бы замдиректора Тятин вовремя вспомнил, что у Баркасова есть жена, он не стал бы организовывать тому поход в театр с сотрудницей, и тогда бы вообще ничего не случилось. Конфликт лишен социальной остроты, «мещанский быт» ни в коем случае не обличается, да впрочем, быт здесь и не является «мещанским». Скорее, показана обычная жизнь обычных людей, с обычными житейскими проблемами и неурядицами, не несущими никакой угрозы обществу и не приводящими к «плачевным результатам», отчего и финал комедии полностью благополучен. При этом драматург выполнил свою задачу и вывел на сцену действительно «живых людей и настоящие страсти» — пьесу нельзя назвать «комедией положений». Напротив, все события объяснимы, в первую очередь, с позиций психологических: только такой человек, как Тятин — добрый, преданный, но недалекий — мог воспринять буквально совет, данный директору доктором — пойти в театр для поправки здоровья с какой-нибудь знакомой. Именно Алиса Юрьевна, прожившая особую жизнь, смогла уверить дочь в неверности ее мужа, именно Баркасову было неудобно отказать Софочке... Персонажи комедии любят и ревнуют, страдают и радуются, ненавидят и прощают. Неправдоподобные события оправданы драматургом правдоподобными и яркими, своеобразными характерами. Следует заметить, что не только поведение, но и речь героев обладает точной образной индивидуальностью, обусловленной особенностями их жизни, натуры, мышления.

После войны, на конференции, посвященной проблемам драматургии, проходившей в ВТО, Зощенко объяснил появление «Парусинового

портфеля» сознательным обращением к новому жанру, который сам определил как «соединение реалистической пьесы с элементами водевиля». Он заметил, что сатира «не является тем видом искусства, в котором нуждается наша современность. Опыта же легкой комедии в русской драматургии не было. В поисках формы оптимистической комедии... возникла реалистическая комедия, внешне похожая на водевиль — «Парусиновый портфель»⁴.

Касаясь проблем русской драматургии, Зощенко был не совсем точен: некоторый «опыт легкой комедии» в России все же существовал. Однако фонвизинско-грибоедовская линия, поддержанная гоголевской «теорией общественной комедии» и воззрениями представителей демократической критики, прочно утвердила специфически российскую концепцию прямой зависимости художественных качеств произведения от его идейной, общественной значимости. Драматургия, лишенная гражданского пафоса, критического звучания, не могла претендовать на высокую эстетическую оценку. Эта традиция, родившаяся еще в царской России, сохранилась и в послеоктябрьские годы, и, надо сказать, что сам Зощенко долгое время свято ее придерживался.

Тем не менее водевиль в России, хотя и не поощрялся прогрессивной критикой, не только существовал, но был любим простой публикой, русскими актерами, и во 2-й трети прошлого века составлял (вместе с мелодрамой) основу репертуара российских театров. Создатели водевилей, как правило, не были крупными литераторами, однако, нельзя забывать, что к водевилю обращался Н.А. Некрасов, водевилями назвал свои одноактные пьесы А.П. Чехов.

Этот чисто театральный жанр, никогда не претендовавший на «высокую литературу» и, действительно, к ней не относящийся, обладает целым рядом специфических особенностей, придающих водевилю невероятную притягательность и очарование. Не поднимая никаких серьезных общественных вопросов, авторы водевилей стремились доставить зрителю удовольствие, развлечь его, развеселить. И, может быть, Зощенко интуицией большого художника ощутил необходимость обращения к обычным человеческим эмоциям, потребность зрителя в нормальном веселье, радости, смехе, — смехе не «сквозь слезы» — в эпоху, когда грани между политическими и театральными действиями, между искусством и идеологией стали почти неразличимыми. Может быть, именно в отказе от общественно-значимых тем в драматургии и проявилась

³Резец. 1939. № 19—20. С. 3 обложки.

⁴Научно-творческая работа ВТО. М. 1946. С. 25—26.

гражданская позиция писателя, всегда чувствующего истинный «социальный заказ» и создающего в самом деле народную литературу. В комедии «Очень приятно», написанной сразу после войны, именно ощущение радости, атмосфера приподнятости, счастья от победы привлекают больше всего. Действие происходит в санатории, где «долечиваются» офицеры, прошедшие войну: Между ними и окружающими их людьми нет и не может быть антагонизма. Все построено на некоторой нелепости, неумении проявить к человеку настоящее внимание и на чисто водевильных «кви про кво». «Очень приятно» продолжает линию, начатую «Парусиновым портфелем», хотя здесь люди еще лучше, еще добрее, еще отзывчивее. Для обеих пьес характерны легкость, остроумие, добрая ирония и еще одна особенность, подчеркивающая связь их с традицией водевиля: мастерски прописанные, незаурядные роли, что для жанра непосредственно театрального всегда было необходимым условием. Именно в этом плане комедии Зощенко более всего и походят на водевиль, некоторые другие черты водевиля (скажем, наличие куплетов, как правило, сопровождавшихся танцами, сиюминутная злободневность и пр.) были драматургом опущены. Роли Бабушки, Ядова, даже «злодея» Духоявленского в «Парусиновом портфеле», Майора, Капитана, загадочного Сумасшедшего в «Очень приятно» не только обладают ярким и образным внутренним содержанием и точными внешними особенностями, но дают актеру достаточный простор для собственно актерского, театрального творчества, равно как и возможность по-своему осмыслить предложенный драматургом образ.

Попытка привнести «элементы водевиля» в реалистическую драматургию с реальными, достаточно типичными, но при этом неординарными характерами оказалась весьма успешной. Зощенко тем самым предложил драматургии и театру новый, малоосвоенный путь и не только продемонстрировал владение известными театральными формами, но доказал собственную состоятельность в обновлении их.

То, что «Парусиновый портфель» и «Очень приятно» написаны с настоящим знанием «законов сцены», подтверждается исключительным успехом их постановок в Ленинградском драматическом театре в сезоне 1945—46 гг. Судя по всему, эти комедии ждала счастливая сценическая судьба, а их автора — заслуженная известность уже в качестве драматурга. Однако после постановки «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» спектакли были сняты с репертуара, а пьесы названы «пошлыми» и «клеветническими».

По тем же причинам не была поставлена сле-

дующая комедия Зощенко «Пусть неудачник плачет», написанная в 1946 году для театра Н.П.Акимова. Эта пьеса, являясь продолжением начатой «Парусиновым портфелем» линии, обладает некоторыми особенностями, позволяющими предположить, что предложенный писателем тип «реалистической комедии с элементами водевиля» таил в себе возможности, так никогда и не раскрытые. Если в «Очень приятно» водевильное начало все же преобладает над реалистическим описанием действительности, то здесь напротив — сохранены лишь «элементы» жанра: ряд невероятных совпадений (человек, с которым подрался директор оказывается следователем, обязанным найти пропавшие у того деньги, и женихом Капочки, за которой директор ухаживает; в одном месте парка случайно встречаются и жена директора, и его давняя знакомая, и племянник жены; отец Капочки оказывается бывшим возлюбленным жены директора и пр.), многочисленные «любовные» перипетии, достаточно запутанный сюжет. Но дело не в сюжете, и не во внешних коллизиях — сами по себе они ничего не говорят о настроении пьесы. На фоне водевильной ситуации раскрываются характеры не просто жизненно достоверные, но психологически точные, глубокие, неординарные.

Принято считать, что основной темой «Неудачника» являются деньги и осмеяние их власти над некоторыми людьми. Хотя центральным событием становится пропажа крупной суммы, все, что с этим связано, имеет лишь косвенное значение. Комедия представляет собой скорее размышления стареющего человека — главного героя — о смысле жизни: в какой-то момент он верит, что именно деньги могут дать ему любовь, уважение окружающих, счастье, но по мере развития действия возникают все новые и новые мотивы, темы, мысли. Взаимоотношения героев не поддаются однозначным трактовкам, заставляют и зрителя (читателя) задуматься о том, что же каждый из нас из себя представляет. Зощенко не отступает от комедийного жанра, однако «Пусть неудачник плачет» очевидно приближает его к драме психологической, которая при слиянии с «водевильной» формой могла бы открыть неведомые доселе драматургические возможности.

Все рассматриваемые комедии, конечно, не лишены недостатков, и все же их значение как для творчества Зощенко, так и для истории нашей драматургии гораздо существеннее, чем кажется. Писатель находится в начале пути, который при нормальном течении событий мог привести к утверждению в советском театре особого

художественного направления, действительно, не имеющего в России глубоких корней и серьезных традиций. Но искусственно прерванный, этот путь не получил развития, а Зощенко так и не попал в число ведущих драматургов. Его пьесы сегодня забыты, не будучи осмысленными и изученными. Попытки некоторых режиссеров 60-х годов вернуть к ним интерес ни к чему не привели, хотя отдельные спектакли (например, «Парусиновый портфель» Театра им. А.С.Пушкина) пользовались успехом. Даже в наши дни драматургия Зощенко практически не включается в издаваемые сборники его сочинений, при том, что некоторые пьесы, и, в частности, «Очень приятно», вообще никогда полностью не были опубликованы.

Попав в страшную опалу, писатель не перестал заниматься драматургией. Он оставил два варианта комедии «Дело о разводе» для кукольного театра и огромное количество вариантов комедии, обличающей капиталистическую действительность, которой давал разные названия: «Здесь вам будет весело», «Двойник», «Счастье земное» и пр.

Действие в «Деле о разводе» происходит в южном городе, где идет активная работа по орошению ранее бесплодных земель, работа, возможная «только при социализме». Написанная «на заказ», в ответ на государственную кампанию по борьбе с разводами, эта пьеса как раз является «комедией положений» — и только: в каждой фразе явственно ощущается стремление автора никого не обидеть, ничем не «опорочить действительность». От этого герои лишены не только недостатков, но даже обыкновенных человеческих слабостей, а значит — и человеческих особенностей, т.е. индивидуальности. Конфликт — причина развода — полностью надуман и лишен всякого смысла: жена находит у мужа записку от давней знакомой, муж видит жену в окне, посылающую кому-то воздушный поцелуй, ряд дальнейших совпадений — достаточно нелепых — приводит их к решению развестись.

Второй вариант пьесы отличается от первого только наличием пролога, где объясняется, чему она посвящена, и усилением «положительности» и без того положительных персонажей. Конечно, отдельные реплики, фразы, ситуации все равно свидетельствуют о том, что текст написан человеком талантливым, владеющим драматургической формой, однако, «Дело о разводе» можно считать не только творческой неудачей, но и типичной «бесконфликтной» пьесой.

По свидетельству В.В.Зощенко, писатель сам очень мучился, заставляя себя создавать комедийные произведения, вообще никого не обижая-

ющие и вообще ничего не критикующие. Может быть, этим обстоятельством и объясняется, в первую очередь, обращение к «заграничной» тематике: критиковать буржуазную действительность у нас позволялось. Все варианты «Здесь вам будет весело» несут на себе четкую антикапиталистическую направленность, во всех «обличаются» капиталистические общественные отношения.

Эту пьесу Зощенко писал для Н.П.Акимова, который, понимая, что никогда не сможет поставить ее, давал автору все новые и новые замечания — просто, чтобы не оставлять его без дела, не убивать веру в собственные силы. Конечно, в создавшейся ситуации комедия не могла быть поставлена и не могла быть напечатана, что объясняет и отказ К. Симонова опубликовать ее в «Новом мире», хотя тот и аргументировал его причинами иного, художественного порядка. По мнению Симонова, «пьеса очень условная, и то общее осуждение и осмеяние капиталистических законов и нравов, которое в ней есть, именно очень общее, не прикрепленное к нынешнему, очень жестокому и суровому и внесшего очень много в обстановку, времени»⁵. Далее говорится, что Зощенко показал «Америку эпохи Аль Капоне», в то время как нынешняя Америка гораздо страшнее. Скорее всего, после замечаний Симонова Зощенко и внес в более поздние варианты разговоры об атомной бомбе, коммунистической партии и пр. Однако это низкопольно не помогло и с сожалением следует признать, что при всей формальности аргументов в общей оценке пьесы Симонов был прав. Более того, комедия вообще показывает не столько Америку, сколько советские представления о ней. Сам Зощенко, очевидно, плохо понимал, каков он — этот капиталистический мир, поэтому его герои напоминают знакомых нам еще с давних пор обывателей периода «Уважаемого товарища», а их разговоры о безработице, бирже, акциях и конкуренции — политические передовицы советских газет 40-х годов.

Последние пьесы Зощенко никогда не были напечатаны. Сначала — из-за его опалы, а впоследствии, наверное, из-за нежелания компрометировать и без того страшно пострадавшего от власти писателя: современный человек и впрямь может принять Зощенко за типичного советского конъюнктурщика. На самом же деле эти комедии как раз свидетельствуют о том, что Зощенко сопротивлялся долго, гораздо дольше, чем это было возможно, и забыть о них, не уделять им внимания нельзя хотя бы потому, что они подчеркивают глубину постигшей его трагедии.

⁵Новый мир. 1985. № 11. С. 151—152.

Е. Пенская

М. Зощенко и театр абсурда

Театр Зощенко — это 10 пьес, 8 одноактных комедий, 2 либретто, множество сенок (для сатирических журналов 20—30-х гг. «Бузотер», «Смехач», «Бегемот» — под разными псевдонимами), миниатюры для эстрады. Он писал для театра и о театре. Так или иначе, конкретный анализ не обходится без привлечения рамки игровых театральных категорий: термины «клоунада вещей», «лицо и маска» — обязательный сопутствующий анализу инструментарий.

И все же — что такое Театр Зощенко, его корни, традиции, природа и характер, жанровые особенности? Театр Зощенко — явление многостороннее, не закрепленное только традиционными понятиями «представления». Он разворачивается сразу на нескольких сценических площадках: 1. быт; 2. проза; 3. собственно театр, прорастающий сквозь быт. Думаю, что Театр Зощенко — способ взаимодействия с бытом, способ существовать, жить, выживать, а не погибать в этом мире.

Попытаюсь разобраться в этих сценических площадках, в спонтанности их возникновения.

Итак, театр Зощенко — это условие существования писателя, как реального человека и персонажа, это уникальный инструмент, способный обнаружить и наглядно предъявить аудитории разрушенные житейские и исторические связи. Проблема абсурда представляется крайне существенной. Зощенковский материал — абсурдные структуры повседневности. Но мне интересно здесь другое: тексты Зощенко в целом и театр — в частности — это как бы абсурд, взятый в рамку, в кавычки, представляемый всем наглядно, со

сцены, публично — как экзистенциальная и одновременно сугубо конкретная, житейская, социально закрепленная категория — как незыблемое устройство быта, бытия. Театр Зощенко — попытка найти ключ к этим абсурдным устройствам и, как ни парадоксально, — найти их законы. В этом смысле, сугубая, почти болезненная литературность, потребность в литературе у Зощенко — один из путей к разгадке. Зощенко необходимы литературные опознавательные знаки, готовый литературный мир со своей твердой иерархией, ценностной закрепленностью, необходимым, чтобы с его помощью ориентироваться в абсурдном мире.

Как известно, в России литература в силу отсутствия общественной жизни взяла на себя «чужие» функции. В соответствии с этим проблема писательско-литературной репутации приобретает болезненный характер. Когда мы начинаем обсуждение тех же проблем, перейдя из XIX века в 20—30-е годы — мы неизбежно сталкиваемся с метафорой «руины». Самое сложное чувство вызвала, видимо, «руина» под кодовым названием «классической традиции великой русской литературы». Сложность в том, что власть в сознательный период своей деятельности никогда не призвала к ревизии или, не дай Бог, к уничтожению этих традиций. Наоборот: к бережному сохранению и продолжению (даже не развитию). Можно вспомнить хотя бы, что столетие смерти Пушкина в замечательном 1937 году было обставлено как всенародный праздник, а юбиляр получил статус государственного классика. Вслед за ним сходные чины получили другие писатели, тоже ставшие ритуальными фигурами советского пантеона вместе с вождями революции и их предшественниками. Ранг писателей был намного ниже, но положение сходно. Они попали в «начальство». И не нужно, я думаю, объяснять, что этот музей восковых фигур не имел никакого отношения ни к традициям, ни к литературе. Разве что к уровню грамотности (что, впрочем, тоже немало). Русская классика была страшно скомпрометирована любовью властей, ей нужно было восстанавливать свое доброе имя. Но главное, что в самих отношениях между читателем и произведением русской классики было что-то вытравлено, убито, испохаблено. «История — это структура сознания, опыт культурного мышления, а не объект, обладающий *своими* абсолютными свойствами», — говорит философ Александр Пятигорский (НЛО. 1993. №3. С. 80). Это относится и к истории литературы, к восприятию литературной классики (разумеется, с принципиальными поправками на свойства объекта, которые если не абсолютны, то все же несомнен-

ны). Искажение восприятия и деформация самого образа русской классики требовали длительного периода реанимации. Не могу сказать с уверенностью, что этот период уже закончился.

Евгений Шварц писал о Зощенко: «... в своих текстах он отражал (закреплял) свой способ жизненного поведения, общения с безумием, которое начинало твориться вокруг». Одно из возможных объяснений — исчезновение биографии как личного сюжета. «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения... Самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным социально, понятием приспособления» (О. Мандельштам. «Конец романа»). Соответственно меняется отношение к слову, фразе, высказыванию, речи — «Глаголы на наших глазах доживают свой век, — пишет Введенский в «Серой тетради». — В искусстве сюжет и действие исчезают («Голубая книга» — Е.П.). События не совпадают со временем. Время съело события. От них не осталось косточек».

Зощенко 20—30-х не случайно занят «биографией» — биографией литературного героя, исторического лица и собственной биографией как биографией персонажа: с небольшим промежутком во времени он публикует: 1. шуточную автобиографию «О себе, идеальном (?) и еще кое о чем» (1922); 2. шуточную автобиографию «Бегемотик». Середина 20-х — это и «коллективные» игровые действия — попытки создать некий собирательный образ персонажа-писателя с устойчивой «литературной репутацией». Это шуточный роман «Большие пожары» (Грин, Зощенко, Леонов, Бабель, Лавренев, Федин). Глава Зощенко — «Златогорская, качай!». В 1927 году написана литературная пародия — «Осиновый кол». К возобновлению «Дней Турбиных» в МХАТе — написана в стиле К. Пруtkова. Зощенко как бы вводит живого К. Пруtkова в текст. Пруtkов комментирует «Дни Турбиных» — так же в булгаковском тексте свободно существует и обсуждается происходящее — «Дни Турбиных», помещенное в рамку прутковского «Спора греческих философов об изящном». Козьма Пруtkов, может быть, занимал определенное место в создании зощенковской маски: произведения в журнале, псевдонимы.

К. Пруtkов — явление многомерное — это пародия на всю литературу разом, проблемы и сенсации, природу и характер. Пруtkов — первый абсурдист в русской литературе. Не случайно он оказался так дорог представителям абсурдизма XX века (Кугель, «Кривое зеркало», Хармс, сатириконтцы).

К. Пруtkов — автор целого корпуса пьес и исторических сочинений. Книга афоризмов, ее структура и характер напоминают Зощенко. Абсурдность речи — когда в цикле афоризмов повторяется одна и та же фраза, преподносится список, каталог всевозможных способов обмануть читателя — устроить речевую провокацию.

Зощенковская «Голубая книга» — это каталог абсурдных структур в истории и повседневно. Абсурдность происходящего (а здесь можно говорить о совершенно особой природе текста, зрелищной в том числе — побуждающей к какому-либо действию), посредством введения нумерации (абсурдная точность, схематизм, бухгалтерность, — ставятся даже зрительные опознавательные знаки) — стремление к математической точности и сухости отчета. Литературная биография, литературный миф и анекдот занимают совершенно особое место. Вся структура книги — 5 частей: Деньги, Коварство и т.д. и соответствующая ей иерархическая схема. Вместе с тем она как бы прокомментирована в рассказе «Мелкий случай из личной жизни» — происшествие в дороге, когда сумасшедшие едут вместе с другими. Эта книга, в сущности, — большая сценическая площадка — на которой в последующем порядке — но в порядке сумасшедших артистов проходят как на параде история и классическая литература, словно пропущенные через анекдотический жанр.

Здесь как в зощенковских журнальных сценках, как в фантастической комедии встреч, представлены как бы «памятники» классики, от которых остались одни названия. Коварство и любовь, Бедная Лиза, Страдания молодого Вертера. В убыстренном темпе происходит движение, довершающее абсурдность ситуации от начала к концу цикла — движение мультипликации.

Трагедия зощенковского текста в целом и театрального текста в частности заключалась в том, что он сам стал объектом манипуляций, попав в абсурдное пространство критики 30-х годов: неизбежность превращения из субъекта в объект, из автора — в персонаж, словно бы предопределила и продуцировала целый поток статей: Б. Борисов «Театр фальшивых пьес» (Советское искусство. 1946, 23/VIII. № 35. С. 2.; о недостатках пьес Зощенко); В. Елисеева «Не все хорошо, что хорошо кончается» (Вечерняя Москва. 1945, 23/X. С. 2; разгромная рецензия на пьесу Зощенко «Парусиновый портфель» и т.д.); Е. Мейерович в «Заметках о комическом», определяя задачи советской комедиографии, оканчивал статью призывом вбить «осиновый кол» в таких драматургов, как Махаил Зощенко (Театр. 1939. № 5. С. 26.). Круг замкнулся.

Т.Кадаш

«Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко

Известно, что «классическому» и «научно-художественному» периодам творчества Зощенко предшествовал так называемый «рукописный» период, длившийся до 1921 года. На первый взгляд, эти не публиковавшиеся при жизни автора тексты совершенно не похожи на то, что писал Зощенко впоследствии — ни по языку, ориентированному скорее на символистскую традицию, ни по жанровому составу (критические статьи, философские эссе и сказки, лирические фрагменты, стихотворные эпиграммы). Однако именно в ранней прозе отчасти формируется тот «репертуар» сюжетов и персонажей, который будет разрабатываться в 20-е, 30-е и даже 40-е годы.¹

Попытаемся пронаблюдать за появлением и развитием в художественном мире «допечатного» Зощенко двух мотивов — «зверя» и «неживого человека». Как известно, в формировании взглядов Зощенко большую роль сыграла философия Ницше, книги которого он причислял к «любимейшим». Ницшевские рассуждения о цивилизации и варварстве, о «воле к жизни», по-видимому, не просто повлияли на творчество Зощенко, но и во многом определили весь его писательский путь. Зощенко осознает трагическую дисгармонию здорового, но безнравственного и нерефлектирующего «варварства» и рефлектирующей, тонкой, но «нездоровой» и обреченной интеллигентской цивилизации. Поиск «положительного начала», синтезирующего эти два полюса в гармоничный идеал, и стал, как мне кажется, движущей пружиной эволюции Зощенко.

В художественном мире Зощенко эти два полю-

са реализовались в двух мотивах — «зверя» и «неживого человека». Следует сразу отметить, что лексемы, которые Зощенко использует в системе номинаций двух типов соответствующих персонажей, связываются с ницшевским понятием «жизни» и «воли к жизни»: «варварское» Зощенко называет «живым», «животным», здоровым, звериным (кстати, слово варвары тоже встречается — например, в статье о Блоке). Также используются слова властелин и хам. «Я очень не люблю вас, мой властелин», — говорит автор советскому чиновнику в фельетоне, названном этой фразой. О «воле к разрушению» говорит Зощенко в ранней статье о Маяковском, а в письме к Ядвиге, датированном весной 1920 года пишет: «Помните, Ядвига, я смеялся однажды и говорил вам: — Будь я женщиной, я влюбился бы в человека с огромными ручищами, в сильного зверя, энергичного и упрямого, чтобы совершенно чувствовать сильную его волю, чтобы он создал мне жизнь».

На противоположном полюсе находится «неживое», «безвольное», «мертвое». Один из разделов задуманной, но так и не написанной книги критических статей о литературе рубежа веков «На переломе» назывался «Неживые люди». «Неживой ты. Ну сделай что-нибудь человеческое. Убей меня, что ли! Гришку, наконец, убей!» — говорит Наталья Никаноровна своему мужу — длинноусому инженеру в рассказе «Любовь». Герой рассказа «Подлец», который нерешительно повел себя с любящей его женщиной, чувствует в финале рассказа, что «нет личной жизни, что жизнь ушла, что все умирает...». Таким образом, оба типа определяются через их отношение к *жизни*.

Теперь попытаемся охарактеризовать содержание этих понятий.

Поляризация героев впервые появляется в рассказе «Сосед», написанном в 1917 году (не исключено, что именно к этому времени относится первое знакомство Зощенко с произведениями Ницше). Героиня рассказа, Маринка, предпочитает старому мужу молодого соседа-конторщика. Конторщик — как раз тот тип героя-зверя, который впоследствии утверждается в мире Зощенко. Для характеристики этого персонажа используются «звериные» лексемы, подкрепленные соответствующей метафорой. В конторщике чувствуется «звериная сила и желание». Он и внешне похож на животное: «будто отягченный своим ростом, с выпуклой грудью и толстой бычьей шеей.» Несколько забегаю вперед, приведу примеры модификаций этого персонажа в текстах Зощенко «классического» периода: Гришка Ловцов в рассказе «Любовь», телеграфист в «Козе», Яркин в «Людях», а позднее — Кашкин в «Возвращенной молодости». Следует подчеркнуть, что «звериное» начало обязательно накладывает отпечаток на внешность персонажа (изображение внутреннего через внешнее вообще характерно для Зощенко). Своеобразным «марке-

¹Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994.



Шарж Н. Радлова

ром» зверя становится «бычачья шея» — характерная портретная деталь: «В комнаты вошел Гришка — фуражку не снял, только сдвинул на затылок, аж всю бычачью шею закрыл» («Любовь»). «Нина Осиповна брезгливо смотрела ему вслед на его широкую фигуру с бычачьей шеей и печально думала, что вряд ли здесь, в этом провинциальном болоте, можно найти настоящего изысканного мужчину» («Люди»).

«Зверь» живет преимущественно внешней и физической, а не внутренней и духовной жизнью. Идея физической силы очень привлекает молодого Зощенко. Именно «огромной своей силой», «идеей физической силы» заморозил его Маяковский.

Со зверем связывается идея насилия. Реализуется она в нищевском мотиве умиротворяющего женщину хлыста: в «допечатных» произведениях Зощенко можно обнаружить три примера такого рода. Герой философской сказки «Каприз короля» сетует на то, что он «слишком добр и мягок», в то время как «женщине нужен хлыст». Хлыст появляется и в фельетоне «Чудесная дерзость», где автор сравнивает Россию с женщиной, за которую борются два властелина — Керенский и большевики. Последние умиротворяют ее хлыстом: «Было бессилие и все кричали: «Сильней». И вот исполнилось желание... Целуйте же хлыст, занесенный над вами... Вы говорите, что жестоко? Да, но зато властно...». Вариации на тему хлыста распознаются и в рассказе «Подлец»: «Хочешь — ударь вон тем стэком. Я его поцелую. Я люблю...» — говорит герою женщина.

Обратимся теперь к противоположному типу персонажей. Что означают для Зощенко слова «мертвый» и «неживой»?

Во-первых, неживое предполагает пассивность:

«Какой-то закон земли заставляет что-то делать, куда-то идти, но нет своей воли, своих желаний», — пишет Зощенко о героях Зайцева в главе «Неживые люди» книги «На переломе». «Поэзией безволия» называет Зощенко произведения Зайцева. Так же пассивно ведет себя «неживой» герой из раннего рассказа самого Зощенко «Подлец». Борис оказывается многословным, но робким и нерешительным

(«Нет во мне зверя какого-то», — признается он). Пассивность связывается с многословием и в фельетоне «Чудесная мерзость». «Слов много, бездна слов и нет смелой дерзости, дерзости творческой и непримиримости к врагам своим». Не случайно впоследствии «короткая фраза» и «мелкий жанр» принимаются самим Зощенко в противовес «многословной» классической прозе XIX века.

Во-вторых, «неживыми» оказываются люди, выпавшие из социальной системы, не находящие себе места в жизни. Так, в повести «Серый туман» мотивы смерти и безжизненности постоянно сопровождают героев, решивших убежать в лес из Петрограда от голода и житейских неудач. Слабому и некрасивому студенту Повалишину, любителю романтики и Блока (а имя Блока постоянно связывается у Зощенко с «неживыми людьми» — вспомним Мишеля Синягина) изменяет красавица-жена и хвалится перед мужем своими «победами». Впоследствии ни он, ни жена не находят себе места в послереволюционном городе, становятся «неживыми»: «Тонкими холодными губами поцеловал ее Повалишин и подумал, что целует будто мертвую. А может, и он мертвый». Те же мотивы обнаруживаем в описании другого героя-беглеца, Мишки: «Лицо чистое и обыкновенное, но глаза, но губы — что в них такое? Глаза тяжелые и мутные. Вот такие глаза и брезгливые губы видел Повалишин однажды у сторожа, видевшего смерть во всей полноте, в покойницкой».

В-третьих, «неживые» люди лишены чувства реальности. Мир, в котором они живут, — в значительной мере мир иллюзорный. Таковы, с точки зрения Зощенко, герои Зайцева: «У них и жизнь ... неживая,

ненастоящая. В сущности, жизни-то нет. Все, как сон. Все призрачное, ненастоящее и кажущееся. И человек Зайцева никак не может ощутить жизнь, реально, по-настоящему. Как симптом «безжизненности» Зощенко воспринимает появление в литературе «маркиз» и «принцев с Антильских островов».

Уже в повести «Серый туман» — последнем «допечатном» произведении Зощенко, написанном почти одновременно с первым из печатных произведений. «Рыбьей самкой» — намечается экспансия мотива зверя: «зверь» обнаруживается и в «неживом» интеллигенте. Так, Повалишин, стремившийся до сих пор к эстетизации жизни и увлекавшийся, как уже было сказано, Блоком, оказавшись в лесу, проявляет свойства зверя: беглецы «близ дороги устроили шатер. И сидели в нем, притаившись, как звери, испуганные и смиренные». Эта тенденция развивается в повестях «Аполлон и Тамара», «Мудрость», «Люди», впоследствии — в «Мишеле Синягине». Герои повестей — «неживые люди»: мотив смерти постоянно присутствует в описании их судеб. Так, Аполлон, уйдя на фронт, считается погибшим, потом предпринимает попытку самоубийства и наконец становится могильщиком. Зотов разочаровывается в жизни и одиннадцать лет пребывает в «неживом» состоянии, живя «уединенно и замкнуто»: «Какое-то веяние смерти сообщалось всем вещам. На всех предметах, даже самых пустых и незначительных, лежали тление и смерть, и только хозяин квартиры по временам подавал признаки жизни». Историю Белокопытова автор с самого начала представляет как «историю гибели человека». Все три героя в конце повестей погибают. Однако в героях обнаруживается и звериное начало, которое мыслится теперь как универсальное свойство человека, в отличие от уже упоминавшихся «допечатных» рассказов и ранних опубликованных «больших рассказов», где эти качества связываются все же с *различными* персонажами. (Вспомним пары героев: «неживой» поп и «зверь» — дорожный техник в «Рыбьей самке», Гришка и длинноусый в «Любви» и т.п.) «Зверь» обитает в человеке вне зависимости от его культурного уровня. Так, в «зверя» превращается Аполлон, вернувшийся с фронта: «Иногда он вставал с постели, вынимал из матерчатого футляра завязанный им кларнет и играл на нем. Но в его музыке нельзя было проследить ни мотива, ни даже отдельных музыкальных нот — это был какой-то ужасающий, бесовский рев животного». Постепенно просыпается «зверь» и в Белокопытове. Этот мотив становится в повести «Люди» сквозным, входя в повествование с первых строк, где «автор советует читателю не придавать большого значения и тем паче не переживать с героем его низменных, звериных чувств и животных инстинктов». Затем мотив появляется в монологе героя, обозначая нечто, принципиально чуждое Белокопытову: «Он буквально хватался за голову,

говоря, что он не может жить больше в России, стране полудиких варваров, где за человеком следят, как за зверем». Далее, потерпев неудачу на поприще интеллектуальных занятий, которые оказались никому не нужными в провинциальном городе, Белокопытов пытается жить, как все: здесь «зоологические» мотивы появляются в его монологе уже в ином качестве: «Он тотчас и немедленно развил им целую философскую систему о необходимости приспособляться, о простой и примитивной жизни и о том, что каждый человек, имеющий право жить, непременно обязан, как и всякое живое существо, и как всякий зверь, менять свою шкуру, смотря по времени». Обвешивая покупателей, герой утверждает, что «цинизм — это вещь, совершенно необходимая и в жизни нормальная, что без цинизма и жестокости ни один даже зверь не обходится». В конце концов «животные» метафоры, которые использует Белокопытов, материализуются в его собственной жизни, становясь сюжетобразующими: он опускается, уходит в лес и живет в землянке. «Звериные» аналогии сопровождают его до самой смерти: Белокопытов бесследно исчезает «как зверь, которому неловко после смерти оставлять на виду свое тело».

Таким образом, к середине 20-х годов мир Зощенко — это мир всепобеждающего «звериного» — антикультурного — начала, которое торжествует как в его рассказах (в образе Некультурного рассказчика)², так и в повестях о «неживых» интеллигентах. Тогда же начинается тяжелый труд писателя по преодолению этого «звериного» мира.

Итак, можно сделать вывод, что оба мотива, возникшие в «допечатный» период, впоследствии оказались очень плодотворными. От них тянутся нити не только к «Сентиментальным повестям», но и дальше — к «Возвращенной молодости» и в особенности — к «Перед восходом солнца», посвященной борьбе с тем «кричащем зверем» в человеке, которого молодой Зощенко открывает в философском эссе «Боги позволяют» (1918).

Ницшеанский культ жизни, вероятно, обусловил и зощенковскую концепцию литературы, ориентированную на «жизнь», а не на «мертвые» культурные образцы. В записной книжке Зощенко «допечатного» периода находим запись:

«Иные слова стареют настолько, что произносятся нами, как формулы, не вызывая никакого художественного впечатления.

Иные слова умирают совершенно. <...>

От них запах тления и величайшей пошлости».

«Жизнь ушла из литературы», — замечает будущий писатель в набросках к книге «На переломе». «Оживление» мертвой культуры и победа над «зверем» в себе и становятся главными задачами Зощенко.

²См.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Тенаф, 1986.

И. Мазинг-Делич

Наставничество Горького и «метаморфоза» Зощенко

В своей книжке о Михаиле Зощенко Дм. Молдавский утверждает, что Зощенко — писатель, «который прошел путь от прозы Николая Гоголя к прозе Александра Пушкина»¹. Было бы вернее сказать, что Зощенко — писатель, который активно развивал советское литературное мифотворчество о том, что «жизнерадостный» и «мужественный» Пушкин является истинным предвестником социалистического реализма, между тем как «сложный» и «запутанный» Гоголь, в сущности, чужд ему. В этом мифотворчестве, опиравшемся на мысли, развитые уже Константином Леонтьевым и Василием Розановым², также говорится о том, что пушкинская линия не нашла себе достойного продолжения во второй половине XIX века, несмотря на всю талантливость и даже гениальность отдельных блестящих представителей того времени. Только с появлением Максима Горького это положение изменилось. Основоположник (родоначальник) русской классической литературы нашел преемника в основоположнике (родоначальнике) социалистического реализма.

Такие мысли развивал, например, Андрей Платонов, который в юбилейный 1937-й год пушкинских праздников написал статью «Пушкин и Горький». В ней утверждается, что среди «классических русских писателей» после Пушкина не было «ни одного, равного» ему³. Один из признаков спада русской литературы в XIX веке был тот факт, что литература «стала утрачивать пушкинский пророческий дар», теряя поэтому народность и связь с реальностью. Когда дело дошло до полного вырождения в декаденстве, «народ резко «вмешался» и

родил Горького», тем самым сразу же восстановил «лини[ю] Пушкина». Даже если Горький эстетически не равноценен Пушкину, он все же восстановил его линию «по существу и по духу»⁴. Подобные взгляды выражала и официальная советская критика в лице В.А. Десницкого, который в своей «пушкинской речи» в 1937 году подчеркивал, что Горький выбрал Пушкина в «первоклассного учителя организации языка и его очищения» и сделал его «мудрость» «показателем меры и такта» в борьбе с «чрезмерн[ой] этнографичност[ью]» советского литературного языка после революции⁵. И не только в сфере очищения языка Горький пошел по пушкинским путям — он и первый после Пушкина создал полноценного героя. Ведь пушкинский герой — это развенчание аристократического молодого человека. Этим должны были быть и герои Тургенева, Гончарова, Толстого и Достоевского, но они «не пошли вперед по сравнению с Пушкиным, а снизили тона его спокойной, но суровой классово-самокритики»; только у Горького мы находим уже совсем «иных деятелей», то есть, «человека новой культуры», который борется за социальную гармонию. Поэтому «голос свободной, радостной пушкинской музы перекликается с... эпохой» 30-х годов⁶.

По-видимому, и Михаил Зощенко в какой-то степени разделял эти взгляды на Пушкина, Гоголя и Горького, по крайней мере, в 30-е годы. В духе Розанова и Леонтьева⁷, а может быть, и под влиянием Блока и философии Ницше⁸, он видит известное «падение» в русской, постпушкинской литературе; она теряет истинную народность, пренебрегши чувством меры. Вот что Зощенко пишет в предисловии к «пушкинскому восхвалению» в 1937 году по поводу повести «Талисман», задуманной как «шестая повесть Белкина»: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском...». Чрезмерный интерес к «психологии» указан как причина ущерба, потери «блеска» и «народности», присущих пушкинской прозе. А сама повесть-стилизация, написанная в простом, энергичном, быстром и «мужественном» стиле пушкинских повестей, очевидно должна продемонстрировать переключение автора от гоголевской сказочной линии, с которой его обычно связывали, на пушкинскую⁹. От «психологии», то есть сложного «смеха сквозь слезы», связанного с «самоуглублением» и «эгоцентричностью», Зощенко переходит к просто смеху без примесей и к принципу «mens sana in corpore sano», все более ценимому автором «Возвращенной молодости» (1933). В поисках гармонии и здоровья Зощенко отмежевался от «боль-

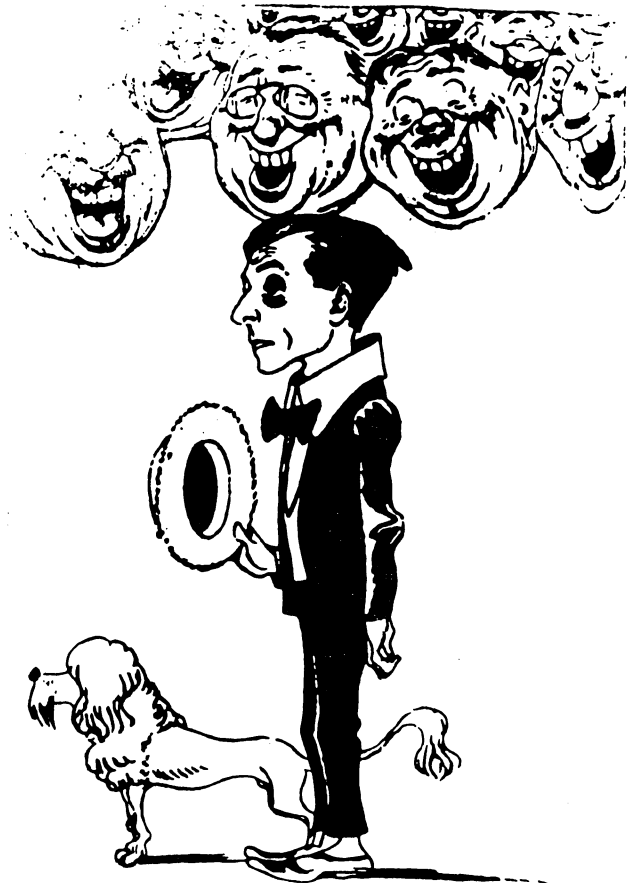
ной» гоголевской линии с ее преувеличенным интересом к внутреннему миру человека и «иронией» по отношению ко всему земному, говоря словами Розанова. Он переходит к трезвому самоанализу и разумному лечению своих собственных заболеваний и более «веселому» пушкинскому смеху по отношению к общественным отрицательным явлениям. К 1937 году Зощенко готов признать гоголевское отношение к миру и себе как «*tens in corpore morbo*». Переходя на позиции «советско-нищенские» и горьковские, он рассматривает XIX век как век сентиментальный, женственный, эгоцентричный, как век, когда писатели жалели «бедных людей», предлагали «униженным и оскорбленным» религиозные «утешения» вместо социальных улучшений, а если смеялись, то только плача (от «Мертвых душ» Гоголя до «Трех сестер» Чехова). Создавая свою стилизацию в пушкинско-белкинском духе, он как бы отдалается от гоголевских «ненародных» затрудненных форм, поощряемых недавно разгромленным формализмом. Сам «больной» и «сложный», Зощенко искал путей к «здоровью», как до него искал их и Александр Блок, поэт старого мира, ненавидевший его и себя — по крайней мере после первой мировой войны — искавший спасения в «беспощадности» нищенского смеха и, в конце концов, в «веселом имени» Пушкина¹⁰. Рассмотрим «Талисман» как декларацию нового «здорового» миропонимания Зощенко, поверившего в «веселое просвещение» («*La gaya scienza*») как исцеление от болезней духа, в «пушкинский» путь «*tens sana in corpore sano*».

Повесть «Талисман», уже в своем лжеромантическом, то есть на самом деле просветительском и антиромантическом заглавии, борется с предрасудками, суеверием и фатализмом. Уже этим она заслуживает место среди «Повестей Белкина», высмеявших «мистицизм» в «Гробовщике» и «религиозный детерминизм» в «Станционном смотрителе» (где «блудная дочь» находит счастье вопреки родительским и библейским запретам и наставлениям)¹¹. В «Талисмани» сначала рассказывается о том, как лейтенант Б. отказывается от дуэли с ротмистром своего полка и как тот, раздраженный сверх меры и твердо решивший драться любой ценой, отправляется домой чистить пистолеты. Во время этой процедуры он случайно убивает себя выстрелом, несмотря на то, что он, как всегда, носил свой талисман. Ясно, что ротмистр совершил глупость, слепо доверяясь талисману и забыв предосторожности в обращении с огнестрельным оружием. Ясно и то, что ротмистр так же слеп, как и его товарищ по судьбе — лермонтовский фаталист. Слепая вера в фатум, которая соединяет ротмистра и Вулича — просто глупость. Так выходит в этом пародическом произведении Зощенко. Однако это не

единственный элемент в шестой повести Белкина — Зощенко.

«Талисман» пародирует классиков XIX века, слишком увлекшихся «психологией» и «мистикой», и в главной — любовной — интриге повести. Оказывается, что лейтенант Б. некогда был молодым повесой и в традициях типического аристократа-офицера (такого, например, как Вронский) затеял «роман» с женой своего полкового командира — Варенькой Л. Та, услышав, что за очередную глупую дуэль ее возлюбленного разжаловали в солдаты, стремглав отправляется в полк, и там, как Анна Каренина на скачках, совершенно теряет самообладание; происходит страшная сцена с мужем, что не мешает, однако, Вареньке отправиться на свидание с любовником. На прощание она дарит ему талисман. В этот момент объявляют прибытие великого князя в полк для раздачи орденов нижним чинам, отличившимся в боях с Наполеоном. Бедный полковой командир после сцены с женой не может припомнить ни одной фамилии, кроме фамилии своего соперника, и в отчаянии произносит ее. Разжалованный лейтенант получает орден, не сразившись ни разу с неприятелем. Проклиная свой слишком действенный талисман, он отправляется на войну, решив заслужить орден героическими подвигами и вернуть себе звание офицера.

Он действительно совершает неслыханные подвиги, доказывая, что он не повеса, а герой, не просто помещик-аристократ, а человек чести и благородства. Свои удивительные подвиги он, однако, совершает только после того, как враг отнимает у него талисман Вареньки. Есть один критический момент, когда перед бывшим лейтенантом, а теперь рядовым Б. стоит выбор: рисковать жизнью или потерять талисман навеки. Б. выбирает жизнь, наверно уже давно поняв, что не судьба подарила ему орден, и не талисман, а просто истерика Вареньки, как и не они подарили ему военные успехи, а только собственная храбрость и решимость. Разжалованный Б., может быть, кое-чему научившийся в среде простых солдат — трезвости мышления и т.д. — спасается «разумным» бегством, бросая свой талисман. Вскоре он расстается и с Варенькой, которая, однако, не кончает самоубийством, как Анна Каренина, а продолжает жить с мужем, который, в отличие от Каренина, не отвергает неверную жену. Став вдовой, Варенька вторично выходит замуж и находит счастье. Лейтенант также — потеряв свой орден, но будучи восстановлен в звании — женится счастливо без помощи каких-либо талисманов. Дело ведь в том, что в мире просвещенных людей нет «роковых страстей», что романтический рок бессилен, когда люди



Шарж Б. Ефимова

пользуются разумом и не поддаются мрачному фатализму или (женской) истерике, часто пышно именуемой «grande passion». Этого, по мнению Зощенко, не знали ни Лермонтов, ни Толстой, ни другие «психологи» и «мистики» XIX века, разжигая страсти в своих философских «ложных» романах и повестях. Веселый Пушкин, однако, хорошо все это знал; по крайней мере, таким знанием наполнены белкинские повести, где всюду торжествует человеческий разум, и где мрачные страсти весело высмеиваются, где пародируются предрассудки и фанатизм. Пушкин был «просветителем», который ценил разум. Так, очевидно, понимал его Зощенко¹². В любом случае, среди многочисленных пародий «Талисмана» на разных классиков XIX века¹³ нет пародии на автора «Повестей Белкина» и стихотворения «Талисман» (1827), то есть на Пушкина. Наоборот, здесь выражение похожих позиций. В стихотворении Пушкина та же мысль, что и во всех *шести* повестях Белкина, мысль, что человек сам властелин своей судьбы и вовсе не зависит от каких-либо магических и таинственных сил¹⁴. «Разумная возлюбленная» поэта, подарив ему кольцо-талис-

ман, говорит, что ее подарок не может спасти ни от ураганов, ни от ссылки, не может дать ему ни богатства, ни счастья.

*Но когда коварны очи
Очаруют вдруг тебя,
Иль уста во мраке ночи
Поцелуют не любя —
Милый друг! от преступленья,
От сердечных новых ран,
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман!*

Т.е. единственное, что может сделать талисман, подаренный истинной любовью, это напомнить о настоящей любви, предохранив таким образом от ложных поступков¹⁵. А талисман, подаренный лже-любовью, как талисман Вареньки Л., может натворить много «глупых» бед.

Итак, повесть «Талисман» Зощенко можно прочесть как хвалу просвещению, а также как хвалу просветителю Пушкину¹⁶. Вдобавок ее можно прочесть как хвалу преемнику Пушкина, который продолжал дело просвещения народа в XX веке и незадолго до смерти, в письме от 25-го марта 1936 года, поручил Зощенко, в свою очередь, продолжить его путем «осмея[ния] страдания», этого «позор[а] мира»¹⁷. За полгода до юбилейных праздников в честь основоположника русской литературы Пушкина умер основоположник советской литературы и наставник Зощенко — М. Горький. Думается, что и ему, посоветовавшему больному и удрученному Зощенко «осмеять страдание», посвящена «просветительская» шестая повесть Белкина.

Пушкин был дворянином, Горький — представителем пролетариата (хотя «анкетно» был мелкобуржуазного происхождения). В этом классовом различии кроется как будто непреодолимый антагонизм, особенно если иметь в виду, что Пушкин очень гордился своим дворянством. Однако Пушкин, конечно, не был просто «кичливым» или «жестоким» аристократом, но глубоко осознавал, что «благородство обятывает». Как поклонник Петра I, Пушкин верил в меритократию, т.е. власть ее заслуживших, и неоднократно «разоблачал» недостойных аристократов, как и неоднократно «возвышал» героев неаристократических сословий, заслуживающих звания и дворянство (семейство Мироновых в «Капитанской дочке»). В 30-х Пушкин был бы первый, кто приветствовал пролетариат, заслуживший славу и почет в революционных боях за всенародное счастье (боях, подготовленных декабристским восстанием). И кого как не Горького увидел бы он представителем новой и теперь истинной ари-

стократии духа, представителем того пролетариата, который посвятил себя задаче превратить всех людей, без исключения, в аристократов духа, иначе говоря, в тех «гордых Человеков», о которых пел Горький! Сверхчеловек был аристократом нового времени, не (с)только в индивидуалистическом ницшеанском своем облике, сколько в пушкинском «по-народному сверхчеловеческом» облике — в том облике, который разлил в Пушкине даже «иронический» Гоголь, глядя на своего «наставника»¹⁸.

В то же время Горького интересовало «дворянство». По словам И. Бунина, он сказал ему чуть ли не в первую встречу: «Вы же последний писатель от дворянства, той культуры, которая дала миру Пушкина и Толстого»¹⁹, и неоднократно возвращался к этому, твердя: «Понимаете, вы же настоящий писатель прежде всего потому, что у вас в крови культура, наследственность высокого художественного искусства русской литературы. Наш брат, писатель для нового читателя, должен непрестанно учиться этой культуре, почитать ее всеми силами души»²⁰.

Как и Бунин, Зощенко происходил из обедневших дворян. По отцу, по крайней мере, он был «из потомственных дворян»²¹. В отличие от Бунина, Зощенко, однако, перешел «на сторону народа» и, возможно, видел в этом поступке миссию привить народу истинную, небуржуазную, культуру, то есть понимал «аристократизм» по-горьковскому, как классовое культуртрегерство. Во всяком случае, если Горький видел необходимость сохранять духовный аристократизм «бывшего» класса дворянства, предполагая в «писателе для новых читателей» естественного его наследника, то Зощенко, в свою очередь, видел в Горьком воплощение этого «нового аристократа» из народа. Вот как он описывает свою первую встречу с Горьким в начале 20-х годов в повести «Перед восходом солнца», повести, в которой «главный герой» именно то «солнце разума», перед которым преклонялись «аристократы» старого и нового «просвещения». Первое, что бросается в глаза молодому писателю, это изящность Горького: «Что-то изящное в его бесшумной походке, в его движениях и жестах»²². Этот человек простого происхождения, но он не прост. У него: «удивительное лицо — умное, грубоватое и совсем не простое. Я смотрю на этого великого человека, у которого легендарная слава»²³. Но этот легендарной славы человек скромнен, как и подобает аристократу. У него благородное качество не восторгаться собой (самодовольство — качество буржуа), и он охотно смеется над своей особой. Замечая, что говорят о его славе, он сразу же рассказывает анекдот о том, как один солдат, не зная его знаменитого имени, объявил, что ему все равно, «Горький [он]

или сладкий», и что ему, как и всем другим, надо показывать пропуск. Еще Горький обладает тонким чувством такта. Замечая, что молодой Зощенко в подавленном настроении, он не распространяется публично об этом, но отводит в сторону и просит снова навестить его для разговора наедине. Рассказ «У Горького» кончается не так, как многие другие рассказы-главки повести «Перед восходом солнца», то есть не «бегством из бесперспективного положения», а наоборот, «выходом в жизнь». Автор в этот раз не «выходит» один, а с товарищами-литераторами, которые, так же как и он, возлагают свои надежды на Горького; и выходят они не в «пустоту» и неизвестность, а на дорогу, которая открывает им «виды» и ведет их к цели: «Выходим на Кронверкский проспект — на проспект Горького»²⁴. Молодой литератор, ненавидящий старый мир, но и не знающий, что ему делать в новом, нашел дорогу к «солнцу», прославленную автором «Детей солнца» (ср. также пушкинский гимн солнцу в «Вакхической песне»). Даже если сам автор повести «Перед восходом солнца» еще не видит света, он знает, что восход будет и что он сам может служить этому восходу, сделавшись просветителем своего народа. Аристократ старого мира отверг путь «Мишеля Синягина» (1930) и стал в ряды аристократов-просветителей, где имена Радищев, Пушкин, Горький одинаково ценны.

В 1930 году Зощенко писал Горькому: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стихи о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди»²⁵. Эти строки пишет «кающийся дворянин» нового типа, а именно, литератор, понявший заветы Пушкина и Горького и решивший для себя, к чему «обязывает благородство». Поиски пути начинались уже в «Рассказах Назара Ильича господина Синябряхова», где, правда, проблема «народ и его просветители» ставится не в пушкинском, а в лесковском ключе. Ведь «Назар Ильич господин Синябряхов», как и «очарованный странник» Лескова «Иван Северьяныч, господин Флягин», — один из тех «диких, неграмотных и даже страшных людей», о которых писал Горькому Зощенко. Они дики, потому что неграмотны, и они страшны, потому что слепо отдаются року, не разбирая, где зло и добро. Они оба так же способны на добродушие (Назар Ильич — хороший человек; Иван Северьяныч — доброе дитя), как на жестокость (господин Синябряхов и господин Флягин убивают). Кто мог бы просветить этих суеверных фаталистов, убийц без вины? Однако «синябрявые» Синягины заинтересованы не синябряховыми и не флягиными, а, к сожалению, больше «птичками» и цветочками»,

так же «очарованы» роком, фатализмом, «русским» безволием, так же слепы и темны, как и их «подопечные». «Дружба» двух сословий ни к чему не ведет, ничего не меняет — она бесполезна и бессмысленна. Странник, как и Синебрюхов, делается жертвой не жестоких, а добрых и слабовольных «покровителей».

Но, может быть, слепых представителей привилегированных классов все же реально просветить — по крайней мере, теперь, в XX веке, после революции и переворота всех старых понятий? Такая возможность, по-моему, намечается в сентиментальной повести «Люди». Тут аристократ-либерал Белокопытов возвращается из эмиграции на родину. Вскоре он понимает, что его ребяческие мечты быть полезным родине и там найти свое место никому не нужны. Его ненужность понимает и «куколка-балерина», которая уходит к председателю кооператива. Белокопытов как бы смиряется и отправляется в лес, где живет в землянке (может быть, горько вспоминая отшельника Серапиона, которому так прекрасно жилось в лесу). Внезапно пробуждается жажда мести, и он возвращается в город, очевидно, для того, чтобы убить «куколку», которая оказалась просто «сучкой». Но на пути он видит белую собачку и бросается на нее, терзает, кусает и, наверное, убил бы, если бы не заступилась за собачку ее владелица. Белокопытов не убивает ни куколку-сучку (теперь беременную женщину), ни своего соперника, ни даже себя. Может быть, в этом освобождении от зверства — через «звериное» нападение на животное — и в отказе от всяких «игрушек», будь то «куколки» или другие «вещицы» старого мира, кроется путь к «очеловечиванию» (Блок) аристократа и человека старого мира Белокопытова и всех других «бедных людей», которым пора стать просто людьми.

Зощенко, учитель и просветитель своих современников, различными способами боролся со страданиями и невежеством, причиной страдания. Он вначале больше «смеялся сквозь слезы», в свой гоголевский период смешанной жалости и презрения к «малым сим», сокрушавшимся из-за потери галош и кражи пальто, а потом научился «смяться над слезами» в «сентиментальных повестях», смеяться добродушно и снисходительно в надежде победить собственный ужас перед человеком и его страшной и темной участью (которую надо переделать любой ценой). Зато в тридцатые годы он, очевидно, решил увеличить «беспощадность» своего смеха по отношению к самому себе. Ведь главным объектом его разоблачительного пафоса все более делается он сам — слабый, нервный, раздражительный человек старого буржуазного, эгоцентрического мира, которому слишком часто нужны разные совер-

шенно ненужные «куколки», стишки и другие бесполезные и глупые игрушки. Примером и образцом в этой борьбе с самим собой все более делается Горький, человек, который как выходец из народа и с «университетским образованием с факультета жизни» мог бы стать «очарованным странником» или босяком, или даже господином Синебрюховым или Флягиным, однако же стал не жертвой жизни, а просветителем, любя, но не жалея ни своих героев, ни своих современников и меньше всего себя. Переписка Зощенко с Горьким свидетельствует о преклонении младшего писателя перед «мужественной» и гармоничной личностью человека, преодолевшего судьбу и помогающего своей стране преодолеть исторический рок. Не потому ли Горький «единственный человек, которого он по-настоящему люб[ит]»²⁶. Во всяком случае, он бесценный пример победы над хаосом: «Алексей Максимович, я вас действительно сердечно и искренне люблю... за то, что вы имеете правильное отношение, правильную что ли пропорцию своего отношения к людям, чего у меня никогда не получается»²⁷. «Гоголевский» Зощенко не знает чувства меры и преклоняется перед «Пушкиным» нового мира, который знает «пропорцию» во всем. Явно отклоняя слишком восторженную любовь Зощенко, Горький вполне благожелательно советует ему «изобразить — вышить что-то вроде юмористической «Истории культуры»... пестрым бисером своего лексикона». Зощенко с радостью следует совету и с «легкостью» пишет просветительский труд «Голубая книга», при этом упрощая свой «бисерный» лексикон и «пушкинизируя» свой язык, вспомнив, может быть, ранний совет Горького писать так, чтобы можно было перевести любую вещь даже «на индусский язык»²⁸. И позже, в повести «Перед восходом солнца», Зощенко пойдет по пути пушкинской универсальности, делая из своей судьбы урок понятный всем, урок, который доступен переводу на любой язык.

Не принадлежа к поклонникам горьковского творчества, я все же полагаю, что представление о нем как о человеке «пропорции», пушкинской гармонии, как о представителе благородного, не ницшеанского, а просветительского, пушкинского сверхчеловечества, обогатило личное мифотворчество Зощенко. В тридцатые годы появилась необходимость самообновления писателя, исчерпавшего возможности сказа и фельетона, нуждавшегося в новой перспективе для старой темы перевоспитания человека. Тема «гоголевского» человека, желающего стать «пушкинским» и «горьковским», своеобразно развивает романтическую архетему героя, отрицающего свое реальное «я» в угоду прекрасному идеалу, да и вообще реальность в угоду

идеальной действительности. Как и Блок, который также в известный период видел в Горьком прекрасного «нового человека», Зощенко не смог представить свою мечту без большой доли отчаяния и боли, чем и искупил многие наивные стороны своего личного мифотворчества, в котором Горький — вовсе не Горький, а мифологема.

США

Примечания

¹Молдавский Дм. Михаил Зощенко: Очерк творчества. Л., 1977. С. 6

²В 1891 г. Леонтьев в письме благодарил Розанова за его «смелые и оригинальные укоры Гоголю», которого он считал вредным, «хотя и непреднамеренно». Леонтьев ссылается на книгу «Легенда о Великом Инквизиторе», в которой «укоры эти действительно... были», при чем даже «прямы[е] и резки[е]», как комментирует Розанов, что и подняло «бурю» против него. См.: Леонтьев К. Письма к Василию Розанову. Л., 1981. С. 39. В статье «Пушкин и Гоголь» Розанов уточняет свой «укоры» Гоголю. Тот «есть родоначальник иронического настроения в нашем обществе и литературе», его «фигуры разъединили людей» и «его воображение... растлило наши души». См.: Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 225, 232, 234.

³Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С.43.

⁴Там же. С. 45, 47, 48.

⁵Десницкий В.А. Статьи и исследования. Л., 1979. С.30.

⁶Там же. С. 33, 35, 40.

⁷В статье «Шестая повесть Белкина: Михаил Зощенко в роли Протeya» Ирина Рейфман указывает на сходство Леонтьевской и Зощенковской концепций. У них «весьма сходн[ая] оценк[а] истории русской литературы». См.: Cultural Mythologies of Russian Modernism/ Ed. B.Gasparov, R. P. Hughes, and I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 40.

⁸Для рассмотрa нищеанских элементов в поэме Блока «Двенадцать» см.: Masing-Delic I. Abolishing Death: A Salvation Myth of Twentieth Century Russian Literature. Stanford, 1992.

⁹Не все критики видят в Зощенко, даже в раннем Зощенко, «советского Гоголя». В недавней своей книге Кэти Попкин даже противопоставляет их по критерию «сюжетности-бессюжетности». Зощенко, по мнению критика, умеет построить сюжет, создать увлекательный рассказ, между тем как Гоголь теряет нить в бесконечной своей дискурсивности. См. Popkin K. The Pragmatics of Insignificance. Stanford, 1993.

¹⁰В своей речи в 84-ю годовщину смерти Пушкина «О значении поэта» (1921 год) Блок говорил о «веселых истинах здравого смысла» по отношению к искусству (например, о той истине, что для создания искусства надо уметь его создавать) и клялся в верности этим истинам «веселым именем Пушкина».

¹¹Такую интерпретацию повестей дает, например, статья Моисея Альтмана «Роман Белкина» в девятом номере журнала «Звезда» за 1936 год.

¹²Интересно, знал ли Зощенко книжку П.К. Губера «Дон-Жуанский список Пушкина» (П., 1923), в которой Пушкин представлен как человек XVIII века, охарактеризованного так: «То была эпоха чувственная, легкомысленная, дерзкая, скептическая, очень умная и даже мудрая по-своему, но без всякой психологической глубины, без способности к рефлексу и анализу, почти без морального чувства... Эта эпоха оглашала себя громом побед и громом литавр; упивалась наслаждениями в полном сознании их непрочности... тратила силы, не считая; не боялась смерти, хотя любила жизнь до безумия» (с. 12, курсив мой). Не этим ли духом отваги Зощенко, целиком человек боязливый XIX века, хотел бодрить себя; чтобы ему жилось легче в XX? Не для подражания ли человеку XVIII века он играл в Дон Жуана и героя «офицерских романов» — мечтая о сочетании XVIII и XX веков, веков блестящей отваги и ответственной мужественности?

¹³И. Рейфман указывает также на «Войну и мир» как на один из источников шестой повести.

¹⁴Даже в повести «Метель» не обязательно видеть «неизбежность» фатума, просто случай помогает молодой женщине выбрать «правильного» — мужественного и сильного человека.

¹⁵Стихотворение 1825 года «Храни меня, мой талисман» вряд ли противоречит более позднему стихотворению «Талисман», так как магическое всемогущество этого талисмана вполне объяснимо тем, что он символизирует художественное вдохновение. Очевидно, талисман-перстень, о котором говорится в стихотворении 1825 года, украшался изумрудом, а изумруд «призван вдохновлять поэтов, художников и музыкантов», по сведениям лапидариев, хорошо известных Пушкину. См.: Звягинцев Л. Перстни-талисманы//Солнце нашей поэзии. М., 1989. С. 152.

¹⁶Здесь моя интерпретация отличается от предложенной И. Рейфман. Автор статьи с подзаголовком «Зощенко в роли Протeya» видит в шестой повести «утверждение свободы искусства» (С. 409).

¹⁷Литературное наследство: Горький и советские писатели. М., 1963. Т.70. С.166.

¹⁸Гоголь в «Нескольких словах о Пушкине» (1832) произнес: «Пушкин... это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

¹⁹См.: Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин: История отношений: Проблемы творчества. Л., 1973. С. 24.

²⁰Там же. С. 24—25.

²¹Зощенко М. Автобиография 1953 года//Из архива печати/ Под ред. М.З. Долинского. М., 1991. С.594.

²²Зощенко М.М. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1987. Т.3. С.504.

²³Там же. Можно было бы добавить, что такой легендарной славы не было ни у одного из русских писателей, кроме Пушкина.

²⁴Там же. С.505.

²⁵Литературное наследство. Т. 70. С.162.

²⁶Там же. С.164.

²⁷Там же. С.163.

²⁸Вспоминая Михаила Зощенко/ Под ред. Ю.В. Томашевского. Л., 1990. С. 27.

Л. Милн

«Рассказы о Ленине»

Я иностранка. Несоветский я человек. Имя Ленина не вызывает у меня никаких эмоций. Именно поэтому я хочу говорить на эту тему.

Если подойти к рассказам Зощенко о Ленине с чисто художественной точки зрения, поразительно, как органически они вписываются в контекст его произведений начала 40-х годов, в особенности автобиографической повести «Перед восходом солнца».

Зощенко хотел быть писателем просветителем. Он верил в возможность новой жизни, но в то же время видел всю цепкость дурных привычек старой жизни. В автобиографической повести, углубляясь постепенно в собственную молодость, собственное детство, собственное младенчество, он старался преодолеть в самом себе хандру и грусть, связанные с миром прошлого. Он действительно хотел, чтобы другие стали жить и лучше, и веселей. В рассказах о Ленине «для детей дошкольного возраста» он старался создать для молодого поколения своего рода путеводитель по разумной человеческой жизни.

У него для этого были все художественные данные: он был признанным мастером жанра короткого рассказа; он умел, как никто, построить сюжет; фраза у него была короткая, «доступная». Оставался только один вопрос: кого выбрать в герои?

Традиционный сказочный образ доброго короля явно не годился. Образ храброго генерала был проблематичен: сегодняшней герой мог бы стать завтрашним врагом. Выбор был предельно сужен, стеснен ходом русской истории.

Зощенко выбрал Ленина. Выбрал не только по любви (которая, несомненно, была), но и по расчету. И правильно угадал. Ведь в течение целого полувека Ленин чтился в этом обществе. Других развенчивали, а Ленина нет.

Но пришел и его черед. Теперь образ Ленина

слишком проблематизирован в русской культуре, чтобы рассказы Зощенко о Ленине могли читаться чистосердечно, как они того требуют.

Но прежде чем отдать эти рассказы в архив, стоит перечислить их литературные и воспитательные достоинства. В каждом рассказе занимательная повествовательная линия, ведущая к морали в заключении. Зощенко уверяет детей, что «человек может удивительно много учиться и работать, если он правильно отдыхает». Он развлекает их рассказами о хитрости и доброте. Они узнают, что «порядок один для всех». Рассказ «На охоте» затрагивает вопрос о красоте природы и аморальности чисто коммерческих интересов. Такие рассказы читаются детям по всему миру по сей день.

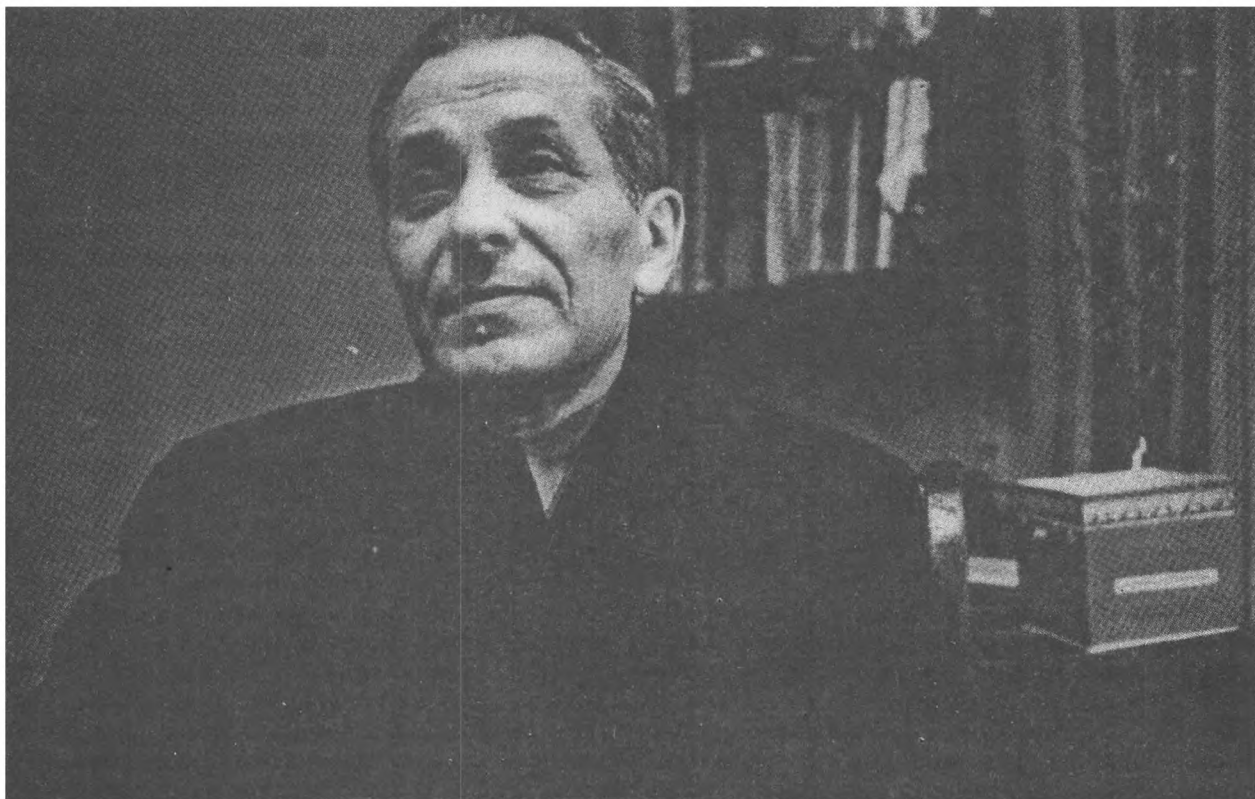
Есть существенная разница между рассказами Зощенко о Ленине и агиографическим жанром, к которому их иногда относят. Святой — исключительный человек. Ленин же в этих рассказах представлен как *норма* здорового и умного современного человека. Эта норма «доступна», и в этом смысле она глубоко демократична.

Существует мнение, что в рассказах о Ленине Зощенко пишет эзоповским языком, что в них скрывается антиавторитарная сатира. Однако ирония вряд ли входит здесь в авторское намерение, а проистекает скорее из разлада между его искренними демократическими идеалами и исторической действительностью.

В своих тезисах я построила гипотезу авторского намерения в рассказах Зощенко о Ленине. Но будучи иностранным, несоветским человеком, я не могу чувствовать восприятия этих рассказов советскими детьми.

Вот я представляю себе такую картину. К концу школьного дня учительница собирает вокруг себя детей и говорит: «Вот пришло время для нашего рассказа. Сегодня это один из рассказов о Ленине, написанный Михаилом Михайловичем Зощенко». И она начинает читать, разыгрывая разные роли: роль самого рассказчика, с его добрым юмором и интимной интонацией; роль разных персонажей, как, например, смешную роль маленького брата, который не может петь песню «Серенький козлик» без того, чтобы не зарыдать, или же роль людей, которые не знают Ленина в лицо и не узнают его, и потом спохватываются. Мне кажется, что эти рассказы должны нравиться детям, потому что в них встречаются традиционные повествовательные «блоки», которые можно отнести к трем разным группам.

Первая группа: рассказы типа «семья Ивановы». Первые три рассказа («Графин», «Серенький козлик» и «Рассказ о том, как Ленин учился») принадлежат к этой группе. В «Графине» исходная ситуация очень знакома и детям, и взрослым. В разгаре игры разбивается драгоценный предмет. Развязка тоже нам знакома: слезы и исповедь перед сном. Здесь рисуются отношения между детьми и взрос-



Конец 1950-х гг.

лыми в типичной любящей семье. Рассказ «Серенький козлик» смешно и правдиво рисует отношения между старшим и младшим братом. «Рассказ о том, как Ленин учился» вряд ли «для детей дошкольного возраста»: здесь косвенно затрагивается знакомая всем детям и родителям проблема «домашних знаний». Передается детям своего рода «путь к пятеркам». Заметим, что для рабочих и крестьянских семей, где не было опыта такого умственного труда, рассказ этот мог бы служить примером не только для детей, но и для их родителей, воспитывая уважение к умственному труду. «Рассказ о том, как Ленин бросил курить» очень деликатно вводит ребенка в мир взрослых, где, конечно, он начнет курить. И бросает вызов ребенку: начав курить, испытай силу воли тем, что расстанешься с этой привычкой. Подчеркиваются все трудности, чтобы сделать испытания воли еще более заманчивыми.

Вторая группа — приключенческие рассказы («О том, как Ленин перехитрил жандармов», «Иногда можно кушать чернильницы»). Храбрый и хитрый герой удачно обманывает представителей несправедливой власти. Рассказы такого типа очень популярны среди английских мальчиков, которые читают о подвигах шпионов в оккупированной Франции или военнопленных в немецких лагерях во время войны. Рассказ «Пчелы» — гибрид: о приятности сладкого и о находчивости Ленина, который здесь употребляет методы нашего Шерлока Холмса.

Остальные рассказы относятся к типу «добротного короля» или «храброго полководца». Он ходит инкогнито, Гарун аль-Рашидом, среди населения. Он разделяет трудности жизни простых людей. Он точен в своих приказах, великодушен, но строг и справедлив. Он понимает красоту природы.

Конечно, эти рассказы устарели. Не стоит их искусственно возобновлять. Но рассказ «На охоте» выдержал испытание временем и, если представить фантастическую возможность замены образа Ленина каким-нибудь политически нейтральным, вымышленным персонажем, мог бы иметь успех сегодня во многих странах, где учительница к концу школьного дня собирает вокруг себя детей и читает им интересный рассказ.

Так ли было в советских школах? Дошли ли до маленьких, доверчивых слушателей эти рассказы Зощенко о Ленине? Меня интересуют вопросы: читались ли эти рассказы детям? в каких обстоятельствах? в какие исторические периоды? какая была реакция детей неинтеллигентских семей?

Может быть, неприлично явиться на международную конференцию с вопросником в конце доклада, но вот передо мной сидит аудитория высококвалифицированных любителей Зощенко. Распространялась ли когда-нибудь эта любовь к Зощенко и на его рассказы о Ленине?

Ноттингам, Англия.

Н. Корниенко

Зощенко и Платонов

Встречи в литературе

В 70-е годы, когда частично была легализована сатира Платонова и право на разговор о ней, Мария Александровна на вопрос — об отношении писателя к сатирикам 20—30-х годов — отвечала неопределенно. «Ильфа и Петрова Платонов не любил, относился к ним иронически». На вопрос об отношении к Зощенко — отвечала, что «Андрей Платонович любил Анну Ахматову». Любое воспоминание-свидетельство нуждается в реальном комментарии. Так о мотивах иронического отношения Платонова к авторам знаменитых романов о похождениях Остапа Бендера можно прочесть в его статье 1938 года «Общие размышления о сатире — по поводу одного частного случая»; в любви к Ахматовой Платонов признался в статье 1940 года «Анна Ахматова» (статья впервые увидит свет после смерти Платонова и Ахматовой). Эту любовь подтверждает и записная книжка Платонова 1931 года: среди стертых записей — ленинградский адрес и телефон Анны Андреевны. Лишь отметим, что никаких свидетельств о знакомстве классиков мы пока не имеем.

По воле случая не состоялась встреча Платонова, Зощенко и Ахматовой — на страницах партийного постановления 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»: в мае 1946 года Платонов забирает из «Звезды» рассказ «Семья Иванова» и передает его в «Новый мир»¹. В январе 1947 года смысл знаменитого рассказа Платонова будет определен известным критиком В.Ермиловым — «Клеветнический рассказ А.Платонова». Критика, отрабатываемая на творчестве Платонова партийное постановление, вспомнила и почти ахматовскую героиню — то «монахиню», то «блудницу» — Фро-Фросю (рассказ 1936 г. «Фро») и, конечно, сатирические вещи

писателя с их, как и у Зощенко, безыдейностью, любовью к частному, «мелкому» человеку, насмешкой над делами и стремлениями советской жизни... Материал для сопоставлений Зощенко и Платонова действительно лежал на поверхности литературного процесса 20—40-х годов.

Нас будут интересовать несколько иные аспекты темы «Зощенко и Платонов», связанные прежде всего с силовыми линиями развития русской прозы в советский период и с тем напряженным диалогом, что вели между собой писатели на уровне текста как главного субъекта любой истории литературы. Оговорим некоторые предварительные установки общекультурного и историко-литературного характера.

Наследие Зощенко и Платонова — это два эпоса русской жизни советской эпохи, когда реальность стала походить на несмешной смеховой антимир, а классическая культура виделась колоссальной утопией. Именно в этом мире живет герой Зощенко и Платонова — этот новый старый человек: он создает свою жизнь и при этом мыслит и мучается старыми чувствами — «пережитками идеализма», как аттестует навязчивые сновидения «сокровенный человек» Фома Пухов, размышляя о наступившей эпохе «умственной жизни». Зощенковский герой постоянно «сказывается», выговаривается и проговаривается в этой ситуации — от этого смешно и жалко. В многочисленных «биографиях» героев, созданных писателем в рассказах и повестях 20-х годов, варьируется одна по сути дела печальная идея — отсутствие биографии, ибо человеческая жизнь подчинена «идее непрочности бытия»². Платоновский герой с его постоянным вопросом об истине — «Сколь разумно бытие?» («Рассказ о многих интересных вещах», 1923) — горюет и плачет, и боится говорить, а когда прерывает молчание (будь то Пухов или Копенкин), то сразу попадает в стихию зощенковского «шутовского сказа», созидает тот комизм сюжета, что переходит в юмор, «напоминающий трагическое содержание смеха Гоголя»³. И здесь уже не столько смешно и жалко, чаще — смешно и жутко. В мире, разрушенном мировой войной и невиданной доселе тотальной властью над человеческой идеей, не только политических, но и научных, философских, технических — литература не может существовать в прежнем качестве, ибо ее главный предмет — человек стал сиротой в мире также сиротском, выпав из всех прежних связей и жизненных координат. «А в самом деле, какой может быть *строгий закон*, когда *все меняется* на наших глазах, *все колеблется*, начиная от самых величайших вещей до мизернейших человеческих измышлений», «...*все неверно*, и все по временам меняется, от вращения Земли до какой-нибудь теории относительности и вероятности» (курсив здесь и далее мой — Н.К.), — догадывается повествователь в «Страшной ночи» (1925) Зощен-

ко, уже как бы предчувствуя возможность страшных дней и ночей еще ненаписанного романа Платонова «Чевенгур». Критик В. Ермилов, анализируя в 1927 году роман Леонова «Вор», мир героев, «подшибленных» войной, высказал ряд достаточно крамольных мыслей по поводу достоевских вопросов романа («...можно или нет человека убить? На войне и всяко») и самой русской жизни нового времени: «На войне «преклонился разум» не одного Агейки, а сотен тысяч Агеек, Петров, Васильев, Иванов. <...> И если в отношении *социальной психики* война явилась огромным революционизирующим фактором, то в отношении *индивидуальной психики* тех сотен тысяч людей, которые были оторваны от привычных условий жизни, война не могла не явиться причиной самых разнообразных и причудливых изменений и отклонений. Она опустошила многих и многих»⁴. Книга В. Ермилова «За живого человека в литературе» (М., 1928) вполне заслуженно будет выдаваться в библиотеках — вплоть до середины 80-х годов — лишь «по специальному разрешению». Ко времени первой мировой войны отодвинет Платонов в 1927 году экспозицию романа «Чевенгур» (в первой редакции, в «Строителях страны», действие происходит во время гражданской войны): с дороги этой войны придет в Чевенгур не только Копенкин со своей свитой; путь в Чевенгур сироты Саши Дванова начинался в разрушенно-опустевшей слободе времен первой мировой войны. Нет по сути дела ни одной повести Зощенко, где бы повествователь не напомнил о войне. Так, даже в иронической феерии по поводу лирической поэзии («насчет луны») повествователь «Голубой книги» роняет вполне серьезные мысли: «То есть я не знаю, может, наш грубый *солдатский ум*, обстрелянный тяжелой артиллерией на *двух войнах*, не совсем так понимает тончайшие и нежнейшие поэтические сплетения строчек и чувств. Но мы осмеливаемся приблизительно так думать благодаря некоторому *знанию жизни* и пониманию насущных потребностей людей, жизнь которых не все время идет по руслу цветистой поэзии». Зощенко и Платонов и воссоздают этот новый мир, в котором уже нет классической красоты чистой лирической мысли, чистой эстетики, классического психологизма, классического пейзажа, нет дома — а родными сестрами этого мира остаются лишь трагическое и комическое, напоминая о вечности искореженного мира, ибо в нем остался человек.

На фоне бесконечных и бесчисленных дискуссий о положительном герое, о «диалектическом характере» (советский аналог толстовской «диалектики души») — дискуссий, которые были нацелены на слом духовной вертикали русской классической литературы («Идеал дал Христос») — Платонов и Зощенко писали «новых и неопикуемых людей» (Зощенко), антидиалектических героев, никак не попадающих на «столбовую дорогу» истории: «про-

чих», «душевных бедняков» (Платонов), «прочих незначительных граждан с ихними житейскими поступками и беспокойством», «средних людей, так сказать, не записанных в бархатную книгу жизни» (Зощенко). И они любили их, оставленных вниманием советской литературы. В повести «Сирень цветет», действие в которой происходит в год великого перелома — «Год-то у нас, *скажем*, одна тысяча двадцать девятый», — повествователь, признаваясь, что герои у него «не горазд такие значительные. Не вожди, безусловно» и что «трудящиеся массы» «не пойдут безоговорочно за такими персонажами», замечает между строк, как бы невзначай (любимая вводная конструкция): «Тем более автор в последнее время *особенно горячо полюбил людей* со всеми их пороками, недостатками и прочими вышеуказанными особенностями. Ну чем не родные братья бедного Макара Ганушкина, никак не понимающего генеральной линии партии и смысла строительства «общепролетарского дома» — повесть Зощенко «Сирень цветет» была опубликована в 1929 году, когда «частный Макар» пером рапповской критики был возведен на «пьедестал» идеологической проблемы и должен был навсегда покинуть поле советской литературы...

Платонов пришел в большую литературу в 1926 году, когда проза мучительно искала соединения «слова героя», освоенного в первой половине 20-х годов прежде всего через сказ (самых разных его модификаций — юмористический, лирический, мещанский) с большой генерализующей романной идеей. Можно сказать, что сказом в 20-е годы владели все, владел им и Платонов. Однако со своим поздним сказом 1923 года — «Рассказом о многих интересных вещах» — он поступит достаточно жестко: основные сюжеты вычлняются, циклизуются, им даются философско-понятийные названия (см. книгу «Епифанские шлюзы», 1927). Тем самым достигается своеобразный эффект отстранения автора-повествователя от монолога «Рассказа...». «Сказ, — как точно заметит Ю. Тынянов в статье 1924 года «Литературное сегодня», — делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом...»⁵. Появившись в 1926 году в Москве, Платонов внимательно присматривается к «литературному сегодня» и посвящает ему статью «Фабрика литературы», пронизанную всеобъемлющей иронией как по поводу советских романов («...кирпичей для постройки романа у него (писателя — Н.К.) все-таки нет... одни честные натуженные на действительно социальный роман...»), так и по отношению к сказу: «...диалектика авторской души в социальной оправде...»⁶. Платонов внимательно читает Зощенко и все, что пишут о нем, прежде всего, Тынянов и Шкловский (все книги Шкловского по теории прозы хранятся в домашней библиотеке писателя). Он дважды использует во второй половине 20-х годов зощенковскую форму-

лу защиты повествования — рассказ от подставного лица, во многом модифицируя ее. Завершив в мае 1927 года повесть «Сокровенный человек», Платонов пишет к ней обширную сноску, интонтирующую с вечной коллизией автора «Сентиментальных повестей»: «Сочинением этого рассказа я обязан своему товарищу по работе в Воронежских железнодорожных мастерских Ф.Е. Пухову (где он сейчас — не знаю, но жив) и тов. Тольскому, комиссару новороссийского десанта в тыл Врангеля. Они являются почти *настоящими авторами* этого *справедливого* сочинения». Платонов работает над «Сокровенным человеком» в период своей жизни между Москвой и Ленинградом, и его ухо не могла не зацепить развернувшаяся на страницах пролетарских изданий критика вышедшей в марте 1927 года книги повестей Зощенко «О чем пел соловей. Сентиментальные повести»⁷ — «малогероической книги», как пишет в предисловии их создатель И.В. Коленкоров. В версии современности, истории и человека, которую предлагает Фома Пухов, «природный дурак», «мелкобуржуазный человек», «не герой эпохи», узнаются рисунки, штрихи зощенковских сюжетов. Они доводятся Платоновым до фабульной точки. Так, экспозиция «Сокровенного человека» («Фома Пухов не одарен чувствительностью...»), первая в повести антисентиментальная реплика Пухова («Естество свое берет!») явно отсылают к заглавной повести первого издания повестей Зощенко — «О чем пел соловей», к ее повествовательной коллизии. На всем пространстве «Сокровенного человека» именно Фома Пухов феерически разыгрывает линию первых — авторских — глав «О чем пел соловей». Как и «автору» Зощенко, чья «персона несозвучна эпохе», Фоме не раз указывают, что он «ветер, дующий мимо паруса революции»; байки, которые сочиняет Пухов, любя «украшать» жизнь, в которой так мало утешения, имеют тот же, что и у зощенковского персонажа, адресат: «простые, неискусшенные люди». Они даже и устают одинаково, потрудившись на поприще культуры и творчества. Автор: «Фу! трудно дочего писать в литературе! Потом весь изойдешь, куда продерешься через непроходимые дебри». Пухов: «У Пухова три раза стреляла рука, пока он карякал буквы... «До чего ж письмо — тонкое дело!» — думал Пухов на передышке и писал, что в мозг попало». Скрытая полемика с Зощенко в «Сокровенном человеке» касается прежде всего героя — «склонного к американизму» Васи Былинкина с его культурно-национальным ответом на вопрос — «...о чем поет этот соловей?»: «Жрать хочет, оттого и поет». Фома Пухов, хорошо разумеющий всю «теорию-практику» жизни, великий прагматик и даже циник, считающий вслед за Фордом, что «бедность — аномалия», утверждается Платоновым как герой сокровенный: «Вспоминая усопшую жену, Пухов горевал о ней. Об этом он никогда не сообщал, поэтому

все действительно думали, что Пухов корявый человек...». Там, где Зощенко необходимо ввести опять «автора» (последняя глава повести), который объяснит героя, Платонов с дилеммой героя-автора, «изображения» и «толкования» (Г.А.Белая) справляется через героя — сомневающегося и сокровенного Фому Пухова, который становится самодостаточным для повествования, своеобразно соединяя линию «автора» и «героя» зощенковских повестей в противоречивое целое... В «Сокровенном человеке» Платонов открывает своего героя в русской литературе XX века, героя с колоссальными эстетическими и повествовательными возможностями, героя, в котором он синтезировал противоположные тенденции национальной истории, которые закреплялись за народом (вера) и интеллигенцией (культура). Этот герой, проходящий под знаком «веры-сомнения», мог войти в конфигурации сюжета любого содержания — исторического, современного — преодолеть это содержание формой, без вмешательства «автора» в повествование. Любопытно, что среди повестей Платонова 1927 года только рукопись «Сокровенного человека» сохранила элементы зощенковского вхождения «автора» как интерпретатора героя: писатель снимет их уже в рукописи, когда начнет редактировать текст повести, на этом же этапе авторефлексии будет написана сноска. В 1929 году Платонов несколько раз использует зощенковскую форму отстраненного повествователя. Из серии былей о похождениях Макара Прохорова он komponует рассказ «Усомнившийся Макар», убирая все авторские предисловия, из другой серии — повесть-хронику «Впрок» с предисловием «От составителя» (ср. с предисловием к третьему изданию «Сентиментальных повестей», июль 1928 г.) и «автором-повествователем», как одним из персонажей событий хроники⁸.

И здесь, подводя черту под сопоставлениями, скажем, что стратегия Платонова-повествователя всегда была ориентирована на роман. Замысел романа, возникая, порождал как грибница поле повестей, рассказов, драм. Возникшая «идея романа», ее Платонов всегда формулировал, не только порождала повести, рассказы, держала их в своей орбите, но и поглощала их. Роман Платонова, его сюжетика, стиль, система образов, ведется высочайшей духовной идеей спасения мира — «проблемой выражения» мира (точное определение С. Бочарова), его одухотворения, наречения данного больного мира, забытого и классической, и новейшей литературой, — идеи, породившей ту картину мира мученичества и страдания самого слова, по которой мы сразу узнаем платоновский текст.

Зощенко со второй половины 20-х годов напряженно искал идею романа. Первым из критиков это почувствовал В.Шкловский. В 1927 году в статье «О Зощенко и большой литературе» он проронил далеко неслучайную, как всегда у него, мысль: «Сам

Зощенко, вероятно, хочет написать роман. Нужен же ему только воздух»⁹. Не советует Зощенко писать роман и Горький, как никто, может быть, в русской литературе XX века знающий бездны романного искусства. Но его пожелание Зощенко в письме 1930 года примечательно: «переменить тему» и писать «крупную и оригинальнейшую книгу», совет, можно сказать, со страниц только что законченной третьей книги «Жизни Клима Самгина». Однако путь Зощенко от «Сентиментальных повестей», и, прежде всего, после повести «Мишель Синягин», в которой он как бы пытается исчерпать сюжетные и психологические ходы самых разных типов романов, был буквально подчинен поиску новых резервов романного искусства.

Замечательный критик А.Лежнев в книге «Об искусстве», анализируя поток советских романов 30-х годов, одним из узловых противоречий нового романа назвал «внутристилевое противоречие, несоответствие метода и задания». Повесть Зощенко «Возвращенная молодость» и его «Голубую книгу» Лежнев определяет как «промежуточные» на пути к обретению идеи романа: «научно-философский трактат» («Возвращенная молодость»), «медитативная форма» («Голубая книга»), это, по мнению критика, «уход Зощенко в сторону от привычных и тесных форм прозы к более свободным, дающим *простор мысли*...»¹⁰. Подчеркнем очень точное определение Лежнева: «простор мысли». На этот простор уже вышел из «лирического сказа» в романах глобальных построений Леонид Леонов («Дорога на океан», 1935). Уходит в лирику прекрасный сказочник С.Клычков, автор «Чертухинского балакиря», романа во многом ориентированного на традиции повествования лесковских «Соборян». На «простор мысли» романа Зощенко предстояло выйти из его «привычных и тесных форм прозы» — из мешанского сказа — задача сверхсложная (в русской прозе XX века ее мог осуществить, пожалуй, лишь В. Ерофеев в романе «Москва—Петушки»).

О том, что Зощенко мучился романом, искал путь к нему, свидетельствует его эволюция в 30-е годы, которую лишь по недоразумению можно объяснить причинами внешнеполитического характера. О том, что романная форма «держит» его, он проговаривается не раз, проговаривается на том языке отрицания, каким объяснился повествователь в «Сентиментальных повестях». Так, говоря в 1936 году о «Голубой книге», Зощенко варьирует по сути дела одну мысль — необходима идея-версия, которая была бы ориентирована на *всех* героев: «“Голубая книга” держится не новеллой, а философской идеей, которая двигает ею. Рассказы сами по себе в этой книге не существуют... Я не стремился к форме романа и не пытался найти эту форму. Я новеллист. И мое дело *найти идею*, которая двигала бы новеллу. Сюжетное движение новеллы уже не звучит. Я хотел бы найти новые методы движения

не по сюжету, а по теме, по внутреннему содержанию». Печатью поиска «идеи, которая бы двигала сюжет», отмечены у Зощенко его опыты освоения жанра биографии — биографии, перефразируя О.Мандельштама — с фабулой и героем: «История одной жизни» (1933), «Возмездие» (1936), «Бесславный конец» (1937). Из этих опытов как положительных, так и отрицательных биографий, практически исчезает ирония, и главным героем становится «высокий разум» и защита его прав; в малой форме фельетон в это время все более вытесняет рассказ.

Как это ни парадоксально, но Платонов, внимательно всматриваясь в новый путь Зощенко, узнает в его изгибах свои собственные варианты рационализации человека и культуры, свои собственные идеи «психо-физиологической регуляции», «царства сознания», идеи, через которые он прошел в годы сотворения пролетарской утопии — воронежский период своеобразного подросткового нищестанства писателя. Именно парадигма этой утопии была востребована советской литературой (шире — культурой) в 30-е годы: монументальными формами, рационализацией и технократизацией положительного героя, в прозе — «диктатурой романа» (определение К.Федина на I Съезде советских писателей). Публикация в 1933 году повести Зощенко «Возвращенная молодость», шумная кампания вокруг нее — обсуждение в среде писателей, ученых, медиков, физиологов, публичное одобрение М.Горького — не прошли мимо внимания Платонова. Да и Горький со своей похвалой «новому» Зощенко как бы отвечал на письма Платонова, которые после публикации злополучной повести «Впрок» оставались без ответа, — это было время полной изоляции писателя в литературной жизни. Но главное, что приковало Платонова к тексту новой повести Зощенко, не могло не приковать — глубоко личное и творческое: в «Возвращенной молодости» получили художественное воплощение его собственные идеи новой культуры, что остались в статьях воронежской периодики, но в лабиринт этих радикальных идей для России и мира он будет всматриваться всю жизнь — всматриваться в себя. С июня 1933 года начинает публиковаться «Возрожденная молодость». В это время на столе Платонова — первые главы романа «Счастливая Москва», герои которого чисты как белая страница в своей жажде творчества: «рациональных практиков» не мучит память, их мозг не утомлен идеями прошлого, они сами строители своего «организма» и жизни; Москва Честнова уже поняла, что небо, эта вечная загадка русской классической литературы, всего лишь упругий воздух, хирург Самбинкин уже провел операцию над большим мозгом ребенка, открыв, что больно все «вещество» человека, и, чтобы излечить мозг, его нужно уничтожить... В конце 1933 года Платонов откладывает первые главы романа и пишет рассказ «Мусорный ветер».

Мы уверены, что именно «Возвращенная молодость» стала одним из литературных источников, подвигнувшим Платонова к созданию этого рассказа, своеобразного социокультурного двойника мира творчества героев «Счастливой Москвы» и «Возвращенной молодости». Эпиграф к рассказу из «Тысячи и одной ночи» («Оставьте безумие мое. И подайте тех, кто отнял мой ум») и его экспозиция как бы воссоздают *общее* с «Возвращенной молодостью» состояние пространства и времени, перенасыщенное напряжением самой материи мира, в котором вслед за советским профессором Волосатовым окажется немецкий профессор Лихтенберг с *общим* для них страхом перед неодухотворенной материей человека и его бытия: «Над землей взошла утренняя заря на небе, и начался новый сияющий день 16 июля 1933 года. Однако к одиннадцати часам утра этот день уже постарел от действия собственной излишней энергии...». Постарели и герои: физик космических пространств Альберт Лихтенберг и его жена (модифицированный сюжет Кирпичниковых из «Эфирного тракта»).

Лирико-рациональная утопия, в буквальном смысле выстроенная по логическому чертежу истории выздоровления профессора Волосатого, который «страдал душой и болел телом», «поучительная история» о зоологическом саде (восхищение тем, как «работает здоровый мозг, не искушенный культурой, привычками и предрассудками») — по принципу реализации колоссальной культурологической и метафизической энергии, заключенных в них, организует антиутопическое пространство «Мусорного ветра» — пространство «удовольствия силы и бессмыслия», силы и здоровья. Центром этого радостного и упоительного мира, «много пространства», как определяет его профессор Лихтенберг, является в рассказе «бронзовое человеческое полутело, заканчивающееся сверху головой». Зощенковский «неврастенический субъект с истощенным, ослабленным мозгом и расстроенным воображением», своеобразный социокультурный двойник и прототип платоновского героя, человека с «утомленным умом», обретает, однако, в «Мусорном ветре» иной вариант спасения. Лихтенберг превращается сначала в немое («немые рабочие» в рассказе явно напоминает пушкинское «Народ безмолвствует»), затем — в безмолвное животное (собака — «бывший человек, доведенный горем и нуждой до бессмысленности животного», — открывает для себя профессор) и умирает — спасается из этого мира, мира, наполненного звоном «колоколов римской веры», под тем знаком креста, что венчает кроткий путь к смерти безымянного народа в «Чевенгуре» и «Котловане». Одна из финальных метафор «Котлована» — «спастись в пропасти котлована» — рождает в финале рассказа образ родной и теплой земли, «растительного рая», принимающего к себе утомленного профессора Лихтенберга, в прошлом — неистового ученого-рационалиста.

Действие в рассказе Платонова происходит в фашистской Германии — самая убийственная сатира на тему фашизма приветствовалась в советской литературе¹¹. Но что-то в рассказе было неладно. И это хорошо понял Горький, которому Платонов отсылает в начале 1934 года «Мусорный ветер». Горький, покровительствовавший Зощенко, был, по его собственному признанию, «ошеломлен» рассказом Платонова — это проявилось уже в том, что он наконец-то отвечает Платонову. А самое любопытное: он включается в диалог Платонова и Зощенко на страницах четвертой книги «Жизни Клима Самгина», к работе над которой он возвращается в это время. «Моя жизнь — монолог: а думаю я диалогом, всегда *кому-то что-то* доказываю. Как будто внутри меня живет кто-то чужой, враждебный, он следит за каждой мыслью моей и я боюсь его». Это внутренний монолог Самгина, оказавшегося в четвертой книге в Берлине. Реакция Горького на платоновский рассказ и на полемику в нем с Зощенко запечатлелась в сцене Самгина перед картинами Босха. И желание Самгина, потрясенного миром картин Босха, — «найти смысл, скрытый в их угрюмой фантастике», повторить работу художника, — разьединить мир на части, а затем их собрать в *целое*, но так, как хочет этого он, Самгин — может быть одно из самых достоверных свидетельств о подлинной реакции Горького на рассказ «Мусорный ветер», свидетельство, что он вспомнил и прочитанный им еще в 1929 году роман «Чевенгур», и признание им своего собственного поражения в яростном диалоге с Толстым и Достоевским по ключевым религиозно-духовным основам русского романа. И он оставит Самгину, идущему через весь роман (точнее, повесть, как не уставал сам Горький определять жанры своих больших эпических вещей) под знаком выдуманности и выдумывания, в выходе из коллизии, условно говоря, зощенковско-платоновский путь иронии. Самгин, с его постоянной дилеммой и молчаливым вопросом — заболела или выздоравливаю? — не сможет ни повторить Босха (нет идеи-версии собирания мира), ни написать книгу на тему, заданную еще в третьей книге романа «Русская жизнь и литература в их отношении к разуму». Это своеобразное «задание» художественно решит Зощенко в «Голубой книге». Ирония в четвертой книге «Жизни Клима Самгина» приобретает тотальный и разрушительный характер; ни один из замыслов своих книг Самгин не осуществит: ни трагический, ни иронический.

«Отсыревшая папироса курилась туго, дым казался невкусным. «И дым отечества нам сладок и приятен». Отечество пахнет скверно. Слишком часто и много крови проливается в нем. «Безумство храбрых»... Попытка выскочить из «царства необходимости в царство свободы»... Что обещает социализм человеку моего типа. То же самое одиночество, и вероятно, еще более резко ощущаемое «в пу-

стыне — увы!! — не безлюдной»... Я не доживу до «царства свободы»... *Жить для того, чтобы умереть, — это плохо придумано*. Можно, конечно, прочитать этот диалог-признание Самгина без Зощенко и Платонова, но то, что они оба присутствуют здесь, приняли участие в нем, — этого отрицать нельзя. Финальные строки «неизлечимого умника» Самгина скажутся в том предпочтении, которое Горький окажет Зощенко, и в том, что он больше не будет, как в 1929 году, советовать Платонову «испробовать себя на комедии, а не на драме». Горький, отметивший в те же годы, что в «психике» Платонова есть «сродство с Гоголем», на «Мусорном ветре» еще раз убедился в сложном устройстве смеха русской литературы, того «оригинального — лирического юмора», из которого вырос не только «Чевенгур», но и «Мусорный ветер».

И, конечно, не без влияния мира творчества Платонова, перенасыщенного страданием и «немым горем» человека и мира, самого его вещества, будет написано ставшее программным для советской литературы, можно сказать, определившим ее онтологический базис, письмо Горького к Зощенко о необходимости разоблачения страдания: «Страдание — позор мира, и надобно его ненавидеть для того, чтобы истребить... Высмеять профессиональных страдальцев — вот хорошее дело, дорогой Михаил Михайлович...». В 1937 году А. Гурвич прямо укажет на главный адресат письма наставника советских писателей: «... письмо Горького адресовано к Зощенко, но первым из всех советских литераторов его должны были прочесть Вы, Платонов!... Вы продолжаете навязывать страданию роль «первой скрипки»¹² ...

В 1936—1937 годах Зощенко и Платонов часто будут «встречаться». В Шкловский будет прав, когда скажет в июле 1936 г. на обсуждении в СП рассказа Платонова «Среди животных и растений», что рассказ буквально испорчен «зощенковским методом», «мелкими словечками». Как пример «зощенковского метода», когда слова и выражения «стоят в необычном контексте», пересказывался один из эпизодов «Голубой книги», эпизод, на который, как на пример «мещанской прогулки» по «аллеям истории», указала Зощенко 9 мая 1936 года газета «Правда»¹³.

Сравним:

ЗОЩЕНКО: «У нас, в общем случае, публика, что ни говорите, заметно исправилась к лучшему. Многие стали более положительные, честные. Работяги. Заметно меньше воруют. Многие вдруг заинтересовались наукой. Чтением книг. Некоторые поют. Многие играют в шахматы. В домино. Ходят на концерты. Посещают музеи, где глядят картины, статуэтки и вообще чего есть. *Дискутируют*. Лечатся. Вставляют зубы. <...>»

ПЛАТОНОВ: «На разъезде нет ни театра, ни библиотеки, есть одна гармоника у дорожного мастера,

но он приезжает на разъезд редко и часто забывает взять гармонию, хотя и обещал местному возить ее с собой неразлучно и играть повсюду в красных уголках новый репертуар, кроме сумбура, осужденного в центральных газетах»; «...Федоров читал каждую книгу вразброд — то на странице пятьдесят, то двести четырнадцатой. И хотя все книги интересные, но так читать еще лучше и интересней, потому что приходится самому соображать про все, что пропустил, и *сочинять* на непонятном или нехорошем месте заново, как будто ты тоже *автор*, член Всесоюзного союза писателей» «... шел в библиотеку и там читал книги в культурном зале, с восхищением посматривая на *портреты великих писателей* и прочих примазавшихся к ним людей».

Любимая в «Голубой книге» номинативная форма повествования как бы распускается под пером Платонова в целые сюжеты, просвечивая их неизменный онтологический смысл, по-своему раскрывая то противоречие между вполне рациональной фабульной структурой книги Зощенко и ее сюжетным содержанием, в которое Зощенко упрятывает мучительные, «проклятые» вопросы бытия человека в истории, которые не оставляют его и в это время. И как бы вдогонку разделу «Деньги», который открывает «Голубую книгу», Платонов пишет об одной из героинь рассказа, скардной ворчливой старухе, матери главного героя, которая, услышав по радио, что за геройство премию дают, решается совершить свой «подвиг» (эпизод, который будет переписан Платоновым по требованию рецензентов): «Злоба у старухи от дикой нужды. Она так и следит, чтобы никто ничего не съел и не выпил: ведь жить ей приходится за 4 р. в день на шестерых. Вот, где злоба, а чуть «мороз нужды» слабеет, — и старуха улыбается, она желала бы быть доброй постоянно, но ей нельзя: все поедят, попьют, изнасят — и тогда все семейство помрет от нужды, бедствия».

Здесь уже, как мы видим, нет никакой иронии — это из другой поэтики. И из другого диалога с «Голубой книгой», контуры которого можно обнаружить в книге рассказов Платонова «Река Потудань» (1937). Рассказ «Среди животных и растений» не включается в состав книги не только по политическим соображениям. А. Гурвич, написавший в 1937 году гнусную по пафосу и глубочайшую по аналитизму статью «Андрей Платонов», был совершенно прав, заявляя, что в рассказах книги «Река Потудань» Платонов, несмотря на все фабульные ухищрения (подвиг героя в «Бессмертии», положительный герой-коммунист в «Третьем сыне», разоблачение капитализма в «Такыре» и т.д.), откровенно и открыто восстанавливает в жанре рассказа каноны классического русского реализма с его фундаментальной идеей «религиозного душеустройства». Платонова, автора книги «Голубая глубина» (1922), книги, не известной в те годы широкому читателю да и московской литературной публике, не

могло не задеть само название книги Зощенко — «Голубая книга». Рассказ «Река Потудань», давший название книге, задает тему возвращения человека как от «Голубой глубины», так и от «Голубой книги» (да и «Голубой жизни» Горького), возвращает в ту реальность, которую он сам назовет в 1940 году «низкой действительностью, из которой все стараются уйти»: «Трава опять отросла по набитым грунтовыми дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась».

Исторические, литературные, житейские сюжеты, опущенные автором «Голубой книги» в иронический контекст, Платонов восстанавливает в их вечной правоте, не теряя того трагизма, что стоит за ними и у Зощенко, но исключая пародийный смысл. Можно найти и «любовь» и «коварство» в истории Никиты и Любы в «Реке Потудань», но интонация рассказа даже не из прозы XX века, а от пушкинской «смирненной прозы», как аттестовал «Повести Белкина» сам их создатель — Иван Петрович Белкин.

Рассказ «Фро», включенный в книгу «Река Потудань», этот «турдефорс сложной простоты» (определение А. Жолковского), вызывал среди классиков соцреализма, особенно романистов, почти патологическую ненависть. Фрося-Фро — провинциальная «подруга» Москвы Честновой, точнее тот финал жизни, о котором для своей московской сироты думал Платонов, предполагая в финале романа выдворить свою героиню с московских улиц и поселить в доме. Именно о доме мечтает Фрося-Фро, тоскуя по мужу, что уехал строить «коммунизм» на Восток: все ее попытки найти «связь» с миром через высокую идею, дело мужа, работу кончаются крахом. Пародийный аспект в отношении любовной коллизии советского производственного романа в рассказе очевиден. Фрося-Фро, которая в начале рассказа называет себя «нерусской», вдруг открывает в себе нечто, связывающее ее прежде всего с родом, с той стихией «мещанства», борьба с которой освещала по-разному все страницы истории советской литературы и, в частности, «Голубой книги». В диалоге Фро с отцом Платонов выписывает образ мещанки как идеал русской жизни, идеал дома-очага: «— А я вот не мещанка, а скучаю все равно! — с удивлением проговорила Фрося. — Нет, наверно, я тоже мещанка... Отец успокоил ее: — Ну, какая ты мещанка!.. Теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться нужно: те хорошие женщины были...». Высокий смысл этого диалога уже осветил последние страницы романа «Счастливая Москва», как бы предполагая путь обретения Москвой Честновой своего подлинного имени и превращения Фро во Фросю. Зощенко в «Рассказах о любви» — один из разделов «Голубой книги» — пишет цикл пародий на сентиментальные повести советской литературы; парадигму этой пародии мы можем обнаружить и

во «Фро». Платонов явно берет ее из зощенковского «Рассказа про даму с цветами»: «Вот он уехал, а она и сидит, что дура, мечтает про разные отвлеченные вещи. Ну, пойдй постырай, если не хочешь физкультурой заниматься. <...> Нет! Сидит — и сидит. И кушать не просит...» Однако Платонову иронии по поводу того, как перестраиваются Элочки Людоедки в советской литературе, было уже мало в период работы над рассказами 1936 года. Ибо эти рассказы определяли переход его от московского романа («Счастливая Москва») к роману, который освещался прежде всего именем Пушкина. Рассказы 1936 года, вошедшие в книгу «Река Потудань», — это первая веха на пути к новому роману — «Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году».

Знаменитое выражение Ю. Тынянова 1937 года — «Фраза Толстого — «Пушкин наш учитель» — вполне конкретна»¹⁴ — можно отнести и к Зощенко и к Платонову 1937 года. Зощенко пытается написать шестую повесть Белкина («Талисман»), Платонов — завершить пушкинскую полемику с Радищевым в незавершенном «Путешествии из Москвы в Петербург» и совершает в дни, когда в Москве проходит писательский пленум, посвященный 100-летию со дня смерти Пушкина, поездку по маршруту: Москва — Ленинград — Москва. Через Пушкина и Зощенко, и Платонов (и не только они) ищут в это время формулу примирения с действительностью — не в прошлом, сугубо политическом смысле, как очень часто мы думаем, — а через содержание знаменитого тезиса Гоголя — «Искусство есть примирение с жизнью», тезиса, смысл которого вслед за Гоголем мучительно вычитывал век XIX из позднего Пушкина. Однако повествовательные стратегии Зощенко и Платонова к концу 30-х годов расходятся, как, отчасти, и позиции. Зощенко обретает статус советского писателя, Платонов не скрывает даже от партийной критики, что его позиция определяется Пушкиным, Аксаковым и героем «Шинели». Общим остается поле больших вопросов русской жизни и русской литературы. Поэтому Платонов и Зощенко еще не раз встретятся. В частности, в области фантазмагорических построений будущей цивилизации: многие мотивы «Возвращенной молодости», «Перед восходом солнца», контуры записей к книге «Новая планета (путешествие)» узнаются в поэтике последнего незавершенного произведения Платонова — комедии «Ноев ковчег (Каиново отродье)». Это общее с Платоновым поле роковых и неразрешимых, а потому и вечных, вопросов русской жизни и русской литературы Зощенко обрисует в статье 1937 года о Заболоцком.

Размышляя о творческом пути Заболоцкого, Зощенко по сути дела говорит о своих собственных коллизиях мыслителя, раскрывает генезис того художественного эксперимента, на который он решился в «Возвращенной молодости»: найти вне

христианской парадигмы решение вопроса жизни и смерти — универсальную идею воскрешения человека в новом безрелигиозном столетии.

Статья о Заболоцком — своеобразный документ, подтверждающий, что тема «Зощенко и Платонов», это разговор не о частных, пусть и важных вопросах — о судьбах советской сатиры, природе комического, — а о глубинных мировоззренческих аспектах развития русской словесности в XX веке. Восхищаясь «Столбцами» — «превосходными стихами», Зощенко выбирает из цикла «родные» его рассказам и повестям стихи, лирический сюжет которых по-разному варьирует метаморфозы блоковской Теклы-Феклы, Незнакомки и Кармен в эпоху массовой жизни:

*Иные, дуньками одеты,
Сидеть не могут взаперти.
Прищелкивая в кастаньеты,
Они идут. Куда идти,
Кому нести кровавый ротик,
Учьеи постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?
Неужто некуда идти?.*

Нет, не о теме мешанства говорит Зощенко, выделяя последнюю строчку («Неужто некуда идти?»): «Чувствуется какой-то *безвыходный тупик*. Нечем дышать» — это почти признание писателя с тех страниц своего дневника, которым он доверял самое сокровенное. А говоря о форме «Столбцов», Зощенко буквально подвергает филологическому анализу очень часто относящийся к нему тезис критиков (а потом — и литературоведов) о «кажущейся инфантильности» стиля писателя: «За словесным наивным рисунком у него почти всегда проглядывает мужественный и четкий штрих. И эта наивность остается как прием, допустимый и уместный в искусстве. <...> Он («принцип инфантильности» — Н. К.) помогает создать *двойной план* вещи, благодаря чему произведение становится понятным даже самому неискушенному читателю». Конечно же, вопрос эволюции Заболоцкого от «Столбцов» к стихам 1936—1937 годов, «идей пути», как сказал бы Александр Блок, — главный для Зощенко, может быть, он его и подвиг на статью «О стихах Н. Заболоцкого». Автор «Возвращенной молодости», конечно, не мог не заметить среди стихов Заболоцкого 30-х годов «золотой сон» поэта — стихотворение «Утренняя песня», родную сестру его собственной утопии. Но вот Зощенко читает «Прощание», «Север» и вновь возвращается к изначальным вопросам бытия: о вечности и веществе, между которыми в новом веке «исчезла граница» (В. Набоков), о способности «высокого разума» возместить религиозную веру, о жизни, смерти и истине: «Однако в некоторых его (Заболоцкого — Н. К.) новых работах снова поражает какая-то *мрачная философия* и

тот, я бы сказал, удивительно нежизнерадостный взгляд на смысл бытия. Человек не рождается с таким ощущением мира. Это ощущение есть *философская формула*, в основе — неправильная и болезненная. <...> поэт никак не может примириться с тем, что *все смертно*, что все, рождаясь, погибают. Конечно, нелегко так болезненно сознавая это, приобрести иную, более светлую формулу. Но ее надо найти. Ум не должен останавливаться на *мрачном решении*. И тому доказательство — философия многих поэтов и художников, рано или поздно приходящих к «признанию жизни»...¹⁵. «Философскую формулу» Заболоцкого Зощенко, создатель «светлой формулы» о «высоком разуме», принять не мог... Но и уйти от этой «неправильной» и «болезненной» формулы он тоже не мог: и дело здесь не в клинике, а в традициях русской литературы, которая подтверждала себя самым фактом поиска «идеи пути» в творчестве и Зощенко, и Платонова, и Заболоцкого: они прошли вслед за великими классиками русской литературы свое отрицание и свой возврат, свое безверие и свой путь его преодоления — в слове и через слово.

Примечания

¹ Из письма В. Саянова, гл. ред. журнала «Звезда»: «Дорогой Андрей! Жалею, что ты взял от нас «Семью Ивановых»... Мне очень хочется напечатать тебя в «Звезде», так как тебе хорошо известна моя любовь к тебе лично и к твоим произведениям» (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед.хр.24, л.5).

² **Синявский А.** Мифы Михаила Зощенко//Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994. С.251.

³ **Коган П.** Зощенко М. //Литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1930. С.377.

⁴ Цит. по кн.: **Ермилов В.** За живого человека в литературе. М., 1928. С.67—68.

⁵ **Тынянов Ю.** Литературное сегодня// Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С.258.

⁶ См.: Октябрь. 1991. № 10. С.196—199.

⁷ Первое издание книги М.Зощенко «О чем пел соловей. Сентиментальные повести» вышло в марте 1927 года. См.: Лицо и маска Михаила Зощенко. С.347.

⁸ См.: Новый мир. 1993. № 4. С. 113—114.

⁹ **Шкловский В.** Гамбургский счет. М., 1990. С.414.

¹⁰ **Лежнев А.** Об искусстве. М., 1936. С.186.

¹¹ О социокультурном контексте рассказа см.: **Турбин В.** 16 июля 1993 // Апокриф. Культурологический журнал. № 1, С. 13—33.

¹² **Гурвич А.** Андрей Платонов // Красная новь. 1937. № 10, С.233.

¹³ **Гурнштейн А.** По аллеям истории // Правда. 1936. 9 мая. См.: Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 197—201.

¹⁴ Доклад Ю. Тынянова о прозе Пушкина на IV Пленуме правления ССП// Литературная газета. 1937. 22 февраля.

¹⁵ Цит. по кн.: **Зощенко М.** 1935—1937. Л., 1937. С.381—383.

Е. Голованова

Миф о пролетарском писателе

Творческая судьба
Всеволода Иванова
и Михаила Зощенко

В 1959 году Вс. Иванов написал: «Не всегда умея создавать мифы в искусстве, где они чрезвычайно полезны, мы часто создаем мифы в жизни, где они, большей частью, вредны».

Действительно, советская эпоха создала целую систему мифов. Миф о революции, несущей свободу и духовное возрождение человека. Миф о новом человеке, созданном (перекованном) из неорганизованного жизненного материала. Миф о всемогущем Мы. Миф о новом пролетарском искусстве, которому суждено подняться на невиданную еще высоту.

Предмет данного сообщения — миф о пролетарском писателе.

В 20—30 годы в статьях, докладах, речах руководителей партийных и литературных организаций был определен облик пролетарского писателя. Этот писатель верен идеологической линии партии. «Он черпает материал для своих художественных произведений из творческой деятельности, кипящей во всех уголках нашей страны. Он неустанно работает над собой и над своим идейным вооружением в духе социализма.»¹ Он понятен народу и служит ему. «Он изображает рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и победу нового над старым.»² Он с надеждой смотрит вперед.

Этот миф подчас делал писателя при жизни

классиком советской литературы, и во имя его направлялись с писателем, когда тот переставал мифу соответствовать.

Такова судьба многих. Среди них — Всеволод Иванов и Михаил Зощенко.

Вс. Иванов и М. Зощенко были знакомы с 20-х годов, когда они входили в группу «Серрапионовы братья», ставшую для них, как и для других входивших в нее писателей, школой литературного мастерства, формированием представлений о высоком назначении литературы, психологически необходимой дружеской поддержкой в трудные дни, в борьбе за искусство и жизнь вообще. «Здесь, — писал К.И. Чуковский, — и расцвело дарование Зощенко, здесь началась его первая слава». Эти слова можно с полным правом отнести к Вс. Иванову.

Высокие оценки творчеству обоих писателей давал М. Горький.

Книги М. Зощенко раскупались мгновенно.

Пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» шла в театрах по всей стране.

Оба в короткий срок стали классиками.

Оба, по крайней мере внешне, на первых порах вполне соответствовали тому образу пролетарского писателя, который утверждался в идеологии.

В «Истории моих книг» Вс. Иванов, вспоминая о встречах писателей в середине 20-х годов уже в Москве, у А.К. Воронского, искренне рисовал собирательный портрет такого писателя: «... видя, что писатели не только желают учить, но и сами желают учиться, — у новой жизни, у революции, у новых книг, Воронский постепенно влюбился в молодую советскую литературу и в литераторов, — и мы влюбились в него. <...> Мы просиживали целый вечер, широко и трепетно разговаривая о литературе. Здесь читал свои стихи Есенин, <...> Зощенко и Никитин — рассказы».

Но все это было лишь на первый взгляд в идеале. А реально уже в 20-е годы стало ясно, что то, как представляют себе облик и задачи пролетарского писателя сами писатели, и то, какими их хотят видеть критики и идеологи нового общества, принципиально отличается друг от друга. И чем более искренно стремились писатели служить народу так, как они это понимали — то есть не лгать и не льстить, — тем с большим негодованием их обвиняли в клевете на советскую действительность. Со страниц сборников «Уважаемые граждане» М. Зощенко и «Тайное тайных» Вс. Иванова вставал мир людей, не похожих на новых героев «с высоким уровнем культуры и морали», — это был «мерзопакостный мир» мещанства (Вс. Иванов), «прочие незначительные граждане, с ихними житейскими поступками и беспокойством» (М. Зощенко). Именно в правдивом и честном изображении реальной, далеко не всегда героической жизни, виде-

¹Жданов А. Советская литература — самая идейная, самая передавая литература в мире: Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1934. С.6.

²Фадеев А. Долой Шиллера!//Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957. С.64.

ли Вс. Иванов и М. Зощенко назначение подлинного пролетарского писателя. И неоднократно пародировали в своих произведениях лживый идеал. В 1927 году в статье «О себе, о критиках и о своей работе» М. Зощенко заявляет: «Я только хочу сделать одно признание. Может быть, оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, не подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде». Пародийный диалог с неподлинным пролетарским писателем, который «изловчится да приплетет к своей повести общественный мотив или социальную идейку» и получит за это «и славу, и популярность, и всякое уважение», ведет М. Зощенко в «Сентиментальных повестях».

В это же время (30-е годы) Вс. Иванов пишет роман «У». Герои его — уголовники, мошенники, карточные воры, сводни, которых пытается вербовать на Урал авантюрист Леон Черпанов. В одной из глав романа появляется пролетарский поэт. «Я поэт, который желает принести жару стихами, помочь, так сказать, отливке гвоздей, и этому поэту ваша прямая обязанность открыть топку», — представляется рабочим Леон Черпанов. Он якобы собирается, описывая лучшую бригаду завода, прославить ее, показать положительный пример: «Определите мне вехи, дайте мне форватер, пустите мой пароход по глубокому руслу жизни, а не надламывайте его возле мели». Вс. Иванов пародирует и речь, и поведение так называемого пролетарского поэта, и его стремление учиться у рабочего класса, и замысел грядущего произведения с обязательным положительным пафосом.

Однако горький парадокс заключается в том, что не принимая миф о пролетарском писателе, пародируя его, и М. Зощенко, и Вс. Иванов отчасти находились в зависимости от него, в плену у мифа, испытывая подчас желание ему соответствовать.

Стремясь уже по прошествии десятилетий объяснить свое двойственное состояние и положение, Вс. Иванов записывал в дневнике: «Высокомерие, с которым нам была дана кличка «попутчики», мне казалось тогда не странным, а почти естественным. Это происходило из глобального уважения моего к революции и из уверенности, что она не может совершить ошибок. <...> Я глядел на поносительные статьи и карикатуры неподвижными, растерянными глазами. Я полон стремления показать человека наших дней, я начал этот показ с нижних ступеней общественной лестницы <...>, а оказывается я просто-напросто правый попутчик! <...> Эта кличка ныне забыта... Между тем, в те дни мы принимали ее с трепетом. Мы даже ждали иногда, когда же нас столкнут с поезда... восхищенные ре-

волюцией, мы не замечали своего унижительного состояния. Я-то, положим, замечал. Но я считал себя в какой-то степени виноватым перед той абстрактно безгрешной и безошибочной революцией, которую якобы представляли рапповцы и которой никогда не было».

Это невольное чувство вины перед абстрактной революцией, перед никогда не существовавшим идеальным советским писателем, восхищающимся новой жизнью, — вины за свое несоответствие этому образу, порождало парадоксальное на первый взгляд желание оправдаться перед неким высшим судьей, подчас отречение, отказ от всего, искренне созданного писателем, в угоду лживым установкам эпохи.

Конечно, Вс. Иванов и М. Зощенко — писатели разные. Но именно в этом они схожи.

Вс. Иванов в 30-е годы писал романы «Кремль» и «У» (опубликованы они были лишь в 70—80 гг.). В центре этих романов — «нечеловеческий, смутный мир» мещанства. Тщательно выписывались биографии, внешний вид каждого действующего лица. И когда эти романы возвращались к автору ненапечатанными, Вс. Иванова это не удивляло. «По-видимому, эта система, доведенная до крайности, ошибочна, — думал я и начинал новые поиски», — записывал в дневнике писатель.

Новые поиски начинал и М. Зощенко, отрекаясь от написанного им.

1946 год, 26 августа. Из письма М. Зощенко И.В. Сталину.

«Дорогой Иосиф Виссарионович! Я никогда не был антисоветским человеком. <...> Мою литературную работу я начал в 1921 г. И стал писать с искренним желанием принести пользу народу, осмеивая все то, что подлежало осмеянию в человеческом характере, сформированном прошлой жизнью. Нет сомнения, я делал иной раз ошибки, впадая подчас в карикатуру <...> Однако меня самого никогда не удовлетворяла моя сатирическая позиция в литературе. И я всегда стремился к изображению положительных сторон жизни. Но это было нелегко сделать. <...> Шаг за шагом я стал избегать сатиры, и, начиная с 30-х годов, у меня было все меньше и меньше сатирических рассказов».

Они, Вс. Иванов и М. Зощенко, искренне верили, что надо изображать «положительные стороны жизни». Что в этом и состоит высокое предназначение пролетарского писателя. И появлялись противоречащие друг другу, на первый взгляд, произведения: книга о перековке заключенных «Беломорско-Балтийский канал И.В. Сталина» (1934), в создании которой принимали участие М. Зощенко и Вс. Иванов, — и в то же самое время пародии на идею перековки, создания нового человека (роман Вс. Иванова «У» и рассказы М. Зощенко 30-х годов, например, «Новые

времена», «Король золота»). Объяснение этим несочетаемым, казалось бы, фактам истории литературы советского периода можно найти и в двойственности времени, когда люди днем рукоплескали победам и пели бодрые песни, а ночью ожидали, что за ними придут; и в политической наивности, и в давлении власти. Немаловажную роль сыграло и воздействие мифа о пролетарском писателе, во имя которого сами писатели были готовы отречься от своего таланта, признать суд большинства.

Судьба обоих писателей сложилась драматически. Определившие ее противоречия нашли свое отражение в романе одного из них — Вс. Иванова.

В сентябре 1946 года, непосредственно после опубликования постановления ЦК «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», по сути, сломавшего жизнь М. Зощенко, Вс. Иванов заканчивает роман «Эдесская святыня». Это роман не о Михаиле Зощенко. Неправильным было бы отождествить главного героя романа — Махмуда иль-Каман — с писателем М. Зощенко.

Этот роман о том, как миф, возвышая, а затем подчиняя себе, убивает поэта.

В каком-то смысле он и о Зощенко, и о самом Вс. Иванове, и о многих других.

Т. В. Иванова вспоминает: «Нечего и говорить, как тяжело мы пережили постановление. Это печальное событие застало нас на Рижском взморье, где мы проводили лето. Всеволод отреагировал по-своему. Он написал роман «Эдесская святыня».

Писал Всеволод два месяца неотрывно. Исторические реалии были у него давно заготовлены, но трагический поворот задуманному придало именно роковое постановление».

Действие романа происходит в 943 году. А действие эпилога — через 1000 лет. Сразу — нехитрый подсчет.

Герои романа: Поэт, его учитель, его друг, возлюбленная, правитель.

Выше речь шла о двойственности эпохи и психологии людей, и с самого начала романа поэта окружает двойственный мир. Отец его, оружейник, выковывал хорошие ножи, и розы, которые растут возле дома иль-Каман, черны от сажи и копоти. И на рукоятке ножей, которые делает оружейник и поэт Махмуд иль-Каман, орнамент из роз. Нож и роза. Антиномии неразрывны.

Стихи и песни поэта о любви поет весь Багдад, но сам Махмуд считает эти стихи неистинным творчеством, а себя не подлинным поэтом. Он мечтает о том, что он напишет военные песни и они прославят Багдад и возгласят о мести коварной Византии, ибо этого требуют интересы государства. Он обладает большим талантом и стремится к поискам Истины, но слишком часто, заблуждаясь, думает, что должен «понравиться халифу» и соответство-

вать некоему образцу придворного поэта. И произносит придворную речь, вызывая похвалу правителя Багдада. И повторяет чужие слова о святых, которые на самом деле не являются истинными. «Надо быть последовательным, — пытается вразумить Махмуда его возлюбленная, русская княжна Дажда. — Если ты мусульманин, зачем тебе христианская святыня?»

Двойственна действительность вокруг поэта, двойствен его внутренний мир. События его жизни повторяются, при повторении обретая противоположный смысл. В первый раз халиф отнесся благосклонно и к воинственной речи Махмуда против Византии, и к песне поэта о любви, которую пел весь город. Но, когда изменилась государственная политика и призыв к мести Византии уже ей не соответствует, как, впрочем, не нужна и вообще поэзия Махмуда иль-Каман, халиф забывает о поэте, а позднее выносит ему смертный приговор.

Гибель поэту приносит друг. Вообще в романе очень часто звучит тема предательства бывших друзей и учителей. Законник Джелладин, в недавнем прошлом учитель Махмуда, дает согласие на его казнь, ибо поэт нарушил закон — ту незыблемую догму, на которой основана вся жизнь государства. Верный слуга Закона и халифа, бывший учитель ненавидит своего ученика за талант и пришедшую славу. Друг поэта, кади Ахмет, философ, выдумщик, эпикуреец, оказывается слабым перед возможным гневом халифа. И именно он приводит палача в дом Махмуда.

Есть у Всеволода Иванова неоконченный роман «Поэт», где рисуется мужественный путь поэта, ставшего сильнее обстоятельств, сильнее власти, сильнее мифов. Вера в свой талант, презрение к недостойным критикам и ложным друзьям не дают ему погибнуть — перестать писать, хоть он и знает, что пишет «в стол», что, может быть, только когда-нибудь созданное им будет напечатано. Но роман с таким концом не был написан: очевидно, действительность не давала Вс. Иванову подобных примеров.

Роман «Эдесская святыня» был закончен иначе: «Так жил и умер поэт. Он жил и умер в блистательном Багдаде во времена халифа аль-Муттаки-Биллахи, да будет прославлено имя его! Он умер, но он и жил.» Его песни не были забыты. И через 1000 лет их поют, хотя давно уже забыто имя поэта, как и имя халифа.

Сейчас, в 90-е годы, опубликовано то, что хранилось в столах и архивах. Разрушен миф о пролетарском писателе. Названы по именам те, кто считал себя и кого считали пролетарскими писателями и кто не был писателем вообще, и те, кому не давали быть писателями, чей талант последовательно и неуклонно преследовали. Среди них — Всеволод Иванов и Михаил Зощенко.

С. Федякин

Розанов и Зощенко

Два пути преодоления литературы

«**О** мои грустные «опыты»... И зачем я захотел *все знать*. Теперь уже я не умру спокойно, как надеялся...», — восклицает в «Уединенном» Розанов (5, 88).

Зощенко, державший в своей рабочей библиотеке несколько книг Розанова и «Уединенное» — в их числе, в главе «Тигры идут» — одной из самых драматичных глав своих «опытов», книге «Перед восходом солнца» — процитировал намеренно неточно, заостря трагичность этого восклицания:

«О, мои горькие опыты! И зачем я захотел все знать! Вот теперь я не умру так спокойно, как надеялся» (3, 460).

Розанов и Зощенко — это не просто два писателя, это еще и два пути к «новой» литературе — через «опыты» жизненные и «опыты» литературные.

Когда в «Уединенном» Розанов пишет о «проклятом Гутенберге», он воюет даже не с печатным станком, но с той неизбежной «обработкой» текста (и, соответственно, — мысли), которая сопровождает любую публикацию. Писатель, работая «на публику» (в печать), становится поневоле неискренним («мое «я» только в рукописях»). Отсюда и розановская страсть к письмам, рукописям. Его «Уединенное» (с подзаголовком: «Почти на праве рукописи») написано языком, близким к языку черновика, языку той литературы, которая сопровождает процесс рождения книги и скрыта от читателя, т. е. — литературы предельно интимной.

Часто речь черновика — почти непроницаема для читателя. «Батюшки (очерк) (коклеты, черт возьми, попик, студент и проч.)» (2, 6) — эта фраза из подготовительных рукописей Достоевского к

роману «Подросток» в полной мере понятна только автору. И фразу «Князь-Христос» из материалов к «Идиоту» мы понимаем, лишь зная ее воплощение в образе князя Мышкина.

Иначе говоря, в черновике часто отсутствует контекст высказывания (его знает только автор), и даже вполне читаемые фразы содержат в себе целый «спектр» возможных контекстов.

В записной книжке Зощенко читаем: «Человек больше верит в то, что ему нравится (любит)» (4, 224).

Грамматическая реплика в скобках будто «вывернута», превращаясь в особый род эллипсиса («любит» он, она, но не «ему любит»). Смысловое же ее наполнение рождает веер вопросов: что это — вариант афоризма («Человек больше верит в то, что он любит») или состояние («любит») воображаемого писателем героя во время рождения этой фразы? А может быть, в этом «любит» — отношение героя к данному афоризму? (Любит его повторять? Вообще любит говорить афоризмами?)

У Розанова такая «речь из намеков» — на каждом шагу. Или не произносит слова целиком: частое «п. ч.» вместо «потому что» или ремарка «в универс.» (5, 48) вместо «в университете» и т. п.

Или — бросить на ходу: «Даже неинтересно...», оставляя читателя в недоумении («*что* неинтересно ему?»). В контексте других фрагментов можно догадаться, что это писано о смерти. Но, опять-таки, *что* неинтересно — умирать? думать о смерти? Рассуждать о нелепостях жизни?..

Но за этой недоговоренностью — в читательском сознании застывает словесный жест (нежелание договорить, нежелание фразу дописать), и за ним — встает живое лицо автора с «огорченными» складочками у губ: «Даже неинтересно». Мысли Розанова часто рождаются «из сора», почти случайно (знаменитые ремарки, вроде «за нумизматикой» или «за истреблением комаров»). Но при этом случайно брошенное слово или фраза при повторении вдруг превращается в нечто особенное, почти в понятие. В постскриптуме к «Уединенному» Розанов пишет: «P. S. «*За нумизматикой*»: определение, классификация и описание античных монет требует чрезвычайного внимания *глаза, рассматривания* (в лупу) и — работы *памяти, припоминания* (аналогичные монеты и изображение). Но — *оставляет свободным* воображение, мысль, также гнев или нежность. Тогда, положив монету и лупу, — «записывалось» то, что протекло в душе, «вот этот миг», эти «двадцать минут...» (6, 101). Ремарка здесь становится обозначением *метода* «вхождения» в мыслительную деятельность.

Через эти недомолвки, это умение максимально наполнять смыслом не только слова, но даже способ их записи (скобочки, кавычки, курсив), ког-

да по тексту многоголосым эхом пробегают обертоны смыслов, Розанов обнажает интимную сторону рождения мысли, выразив тем самым все ту же проблему *понимания*, с которой он начал свою литературно-философскую деятельность. Но если книга «О понимании» (начало творческого пути) — это попытка выразить мучившую Розанова проблему в рамках традиционного философствования, то «Уединенное» — проблема понимания, воплощенная в художественной форме.

Опыт Розанова был более чем знаком Зощенко, когда он подошел к книге «Перед восходом солнца». Но как часто совпадая внешне — не совпадают внутренне их пути! Ведь и Зощенко был чуток к чужим письмам и посчитал нужным опубликовать их (как публиковал Розанов). Но если Розанов пытался через письма проникнуть в личность человека (найти сокровенное, неповторимое), то Зощенко руководится чем-то совершенно противоположным. «Письма к писателю» — это и своего рода эмпирический материал для исследования, но в то же время (благодаря отбору писем и их расстановке) — уже и результат. Зощенко дает обобщенный портрет своего читателя, точнее — определенной его части («Это по большей части читатель, желающий влиться в «великую русскую литературу»...» (3, 17)).

На книге лежит печать работы исследователя, которая еще отчетливее проявляется в «Возвращенной молодости», где к полноценной, вполне зощенковской повести «приращен» научный комментарий. Но в полной мере это свое качество писатель показал в книге «Перед восходом солнца». Если в «Возвращенной молодости» повесть легко может существовать без научного комментария, то здесь исследователь и художник становятся неразделимы. Здесь Зощенко нашел точную литературную форму для столь необычного повествования.

Книга (если вычтеть предисловие и пролог) начинается с автобиографии. И как необычна эта автобиография, как непохожа она, к примеру, на биографию писателя, изложенную Цезарем Вольпе в книге о Зощенко!

Вольпе дает лишь сухую информацию: «... поступил на юридический факультет Петербургского университета. В 1914 году был исключен за невзнос платы. Окончил краткосрочные военные курсы и уехал на фронт прапорщиком» (1, 145).

Зощенко же через всю автобиографию тянет рассказ о той «хандре», которая его преследовала «на каждом шагу» (3, 288) и в 1914 году привела к тяжелому кризису:

«Я хотел умереть, так как не видел иного исхода.

Осенью 1914 года началась мировая война, и я, бросив университет, ушел в армию, чтоб на фронте достоинством умереть за свою страну, за свою родину.

Однако на войне я почти перестал испытывать тоску» (3, 289).

«... Вслед за тем он переменял ряд профессий» (1, 145). — пишет Вольпе и перечисляет профессии Зощенко.

«Я пробовал менять города и профессии, — высвечивает писатель причину такого обилия разных родов деятельности. — Я хотел убежать от этой моей ужасной тоски» (3, 290).

Этот лейтмотив проходит через всю автобиографию, которая напоминает не то историю болезни, не то медицинский трактат (написанный, правда, живым и точным языком).

Но когда эта же мотивация поступков и событий переходит рамки личной биографии, и одними лишь выписками (из писем Шопена, Гоголя, Некрасова, Эдгара По, Флобера, Л. Андреева, Салтыкова-Щедрина и др.) Зощенко рисует уже не «историю болезни» (свою собственную), а феномен этой странной болезни, захватившей многих, становится предельно ясным, что перед нами жанр исследования.

Научным это исследование назвать нельзя. Хотя бы потому, что логическая цепь в этом повествовании легко разрывается:

«И вдруг мне показалось, что я не мог родиться таким несчастным, таким беззащитным... Я дитя своей земли. Я должен, как и любое животное, испытывать восторг от существования» (3, 296). И снова: «И вдруг я понял ясно, что причина моих несчастий кроется в моей жизни. Нет сомнения — что-то случилось, что-то произошло такое, что подействовало на меня угнетающим образом» (3, 297).

Это жанр литературного исследования. Но, тем не менее, он нацелен на нечто иное, чем чисто художественное повествование о происшедшем.

Когда Зощенко в первый раз называет себя «несчастной пылинкой, которую гонит и мотает любой ветер» (3, 296), уже чувствуется условность этого образа, метафора здесь не содержит ничего неожиданного и «пахнет» пусть не научным, но определением. Когда же на следующей странице читаем: «Я решил найти событие или ряд событий, которые подействовали на меня угнетающе и сделали меня несчастной пылинкой, уносимой любым дуновением ветра» (3, 297), а еще через шестьдесят страниц опять появляется «пылинка, гонимая любым житейским ветром» (3, 360), — образ уже отчетливо превращается в некий ненаучный термин, причем аналогия с розановскими «мыслеобразами» здесь очевидна.

Но превращение метафоры в термин не превращает повесть в трактат. Книга Зощенко — не чистая беллетристика и не чистая наука. Он все время находится «между». То он вполне логично рассуждает, что для отыскания причины своей болезни

«нет нужды» вспоминать всю жизнь: «Достаточно вспомнить только самое сильное, самое яркое» (3, 297). То — начав вспоминать эти как бы «моментальные фотографии» наиболее важных событий своей жизни — отдается стихии искусства:

«С необычайным волнением я стал изучать эти фотографии. И увидел, что они меня волнуют больше, чем даже желание найти причину моих несчастий» (3, 297).

Сопоставляя эти фрагменты Зощенко с «клочками» Розанова — мы ощущаем все то же «несходство сходного». От названия этой части («Опавшие листья») сразу дохнуло Розановым. Но если Розанов углубляется в интимное и сокровенное, погружается вглубь субъективных переживаний и субъективных (и для него именно этим ценных) умствований, то Зощенко даже в предельно интимном (многочисленные «любовные истории») старается быть объективным, разглядывая свои «фотографии» как бы со стороны. На первом плане у Розанова — точность переживаемого состояния, у Зощенко — точность описываемого события. Его установка: дать краткое, почти конспективное описание события, которое изложенное таким образом окажется во много раз интересней обычного рассказа с избыточными подробностями и традиционными литературными описаниями. То, что изобразил Зощенко в «Опавших листьях» и других сериях подобных новелл, — это «из записных книжек», история в несколько строк. Такая «микроскопичность» происходит именно от того, что сюжет рассказывается *для себя*, т. е. на бумаге фиксируется главное.

После нарочито многословных зощенковских рассказов, где так выпирает «неуправляемая» речь его героев, язык его «Опавших листьев» предельно лаконичен:

«Подают состав. Это все теплушки и один классный вагон. Все бросаются к поезду.

Вдруг выстрелы. По звуку — зенитки. На небе появляются немецкие самолеты. Их три штуки. Они делают круги над станцией. Солдаты беспорядочно стреляют в них из винтовок» (3, 316-317).

Стиль здесь почти телеграфный. Язык изобилует эллипсисами («Вдруг выстрелы. По звуку — зенитки»). Сила этой «спрессованности» особенно ощущается с окончанием «Опавших листьев». Шестьдесят три истории (едва более шестидесяти книжных страниц), каждая из которых — чуть-чуть «растянутое» мгновение, — в совокупности производят впечатление целого романа. Упругие, словно спиралью свернутые предложения «распрямляются» уже в читательском сознании, создавая ощущение объемности прочитанного. При движении ко все более ранним годам сжатие достигает такой силы, что рассказ — пережитая ребенком драма — умещается в несколько строк:

«Блюдец с кашей. Ложка направляется в мой рот. Чья-то рука держит эту ложку.

Отнимаю эту ложку. Сам буду кушать.

Глотаю кашу. Горячо. Реву. Со злостью колочу ложкой по блюдцу. Брызги каши летят в лицо, в глаза. Невозможный крик. Это я кричу» (3, 400).

Сжатием Зощенко добивается предельной точности изображения: приближаясь к кульминации, предложения укорачиваются: три слова — точка, три слова — точка, два — точка, одно — точка, одно... — и восприятие «взрывается», превращаясь в действие. Как и должно быть в восприятии мира двухлетки, бессознательное обгоняет сознание: сначала «невероятный крик», и лишь после понимание: «Это я кричу».

И этой точностью художник помогает исследователю, поскольку повествование приближается к вопросу о бессознательном. Они — художник и исследователь — словно находятся в полном согласии: первый создает безупречные по мастерству новеллы, второй — сопровождает их комментариями, определяет сам способ воспоминаний (брать самое яркое) и последовательность: начинает с зрелого возраста (16 лет и далее), не достигнув искомого — «просматривает» отроческие годы (с 6 до 15 лет), потом детские (с двух лет)... Художник испытывает волнение («...перебирая в памяти истории этих лет, я неожиданно почувствовал страх и даже трепет» (3, 361), исследователь использует это чувство как компас в своих поисках («... значит, я на верном пути. Значит, рана где-то близко» (3, 361)).

Но содружество это живет лишь на поверхности текста. Глубинные отношения исследователя и художника (а значит, и двух способов мышления в сознании одного человека) — сложнее и многообразнее.

Когда писатель вспоминает и записывает эпизоды собственной жизни, главенствует художник, в самом же направлении, *что* и в какой последовательности вспоминать — ведущим остается исследователь.

Это отразилось и в строении первой половины книги. Зощенко спускается по ступеням своей жизни: зрелые годы, отрочество, детство, младенчество... — и проваливается в бездну бессознательного, откуда — после неясного размытого нечто («Вот складки какого-то одеяла. Какая-то рука из стены. Высокая колеблющаяся тень. Еще тень. Какая-то белая пена. И снова длинная колеблющаяся тень» (3, 404)) — всплывают образы его болезни (Зощенко называет их «условными раздражителями»): тигры, вода, рука, нищий... Писатель пытается расшифровать эти образы, чтобы добраться до причины своего недуга:

«Я часто видел нищих во сне. Грязных. Оборванных. В лохмотьях.

Они стучали в дверь моей комнаты. Или неожиданно появлялись на дороге.

В страхе, а иногда и в ужасе я просыпался.

Я стал думать — почему я вижу нищих. Чем они меня устрашают?» (3, 430).

Но — «разматывая» этот образ — исследователь движется по странной траектории: 1) вспоминает эпизод, где он с матерью (уже вдовой) стоит в приемной художника Чистякова («Мама почтительно кланяется... Старик что-то брызгливо отвечает...» (3, 433)), выходя в роли просителя, «нищего»; 2) вспоминает прошлый мир — «мир, который создал нищих, просителей, людей, которые кланяются, клянутся, унижаются» (3, 434); 3) вспоминает несколько эпизодов своей юности и удивляется: «Какие неприятные сцены, какие горькие воспоминания! Какая нищенская красота!» (3, 438); 4) вспоминает поэта, который писал о «девах», «цветах», «матовых ланитах», после стал писать циничные «смердяковские стихи» и, наконец, превратился в настоящего нищего; 5) вспоминает поэтов дореволюционного времени, сначала больших, потом «малых», лишенных «благородства и вкуса», вспоминает их манерность, словесную мишуру, их «нищенский язык»... Наконец, спохватываются: «В какие же психологические дебри завел меня нищий, за которым я покорно пошел с надеждой найти причину моего страха перед ним!» (3, 444).

Исследователь понял, что он на неверном пути, но какой странный круг успел описать, прежде чем достиг этого понимания! Конечно, это — если подходить с мерками исследователя — описана «история временного заблуждения». Но как художник Зощенко создал столь обобщающий образ нищего, который не позволяет говорить о каком-либо «заблуждении». Это не просто символ, но — словно согласуясь с теоретиками русского символизма и следуя их теориям — символ нищего разворачивается в миф: все прошлое — социальная сфера, быт, поэзия и поэты, культура начала двадцатого века — наблюдается под знаком «нищеты», видится *сквозь* этот образ; «нищий» стал оптическим прибором. После этого даже чисто теоретические рассуждения писателя приобретают странную окраску:

«Ночью высший этаж погружается в сон.

Сознание гаснет, перестает контролировать.

А так как заторможение опускается не ниже подкорковых центров, то низшие силы оживают и, пользуясь отсутствием контроля, выявляются в сновидениях. Оживают страхи, заторможенные или оттесненные сознанием» (3, 445).

Так и выпирает из текста это оживание низших сил, нечисти, когда гаснет «сознание-солнце», и что-то демоническое, дьявольское всплывает во вполне, казалось бы, научных терминах: «подкорковые центры», «отсутствие контроля». Будто не научные выкладки перед глазами, а история борь-

бы павшего ангела с Отцом Небесным, лишь рассказанная другими словами.

«В силу такого образного мышления, — пишет Зощенко о «нижних силах», — сновидения нередко приобретают символический характер» (3, 446). Но тот же символический характер приобретают и самые «научные» рассуждения писателя. Текст словно расслаивается. Исследователь пытается озарить бездну бессознательного «светом логики» (3, 466), а художник превращает логику в способ повествования, способ создания алогичных образов. Из глубины истории «расследования» болезни всплывают жуткие образы-символы, разрастающиеся в целые мифы. Научная теория несет на себе окраску художественного видения мира.

Все повествование здесь обладает тем же свойством двойного текста. Исследователь пишет о том, как писатель Зощенко нашел причину тяжелого душевного недуга, а художник эту болезнь спроецировал на судьбы других людей; известных — Э. По, Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Бальзака — и неизвестных, о которых рассказал в нескольких «микрорассказах». «Разум побеждает смерть», «Разум побеждает страдания», «Разум побеждает старость» — названия последних глав соответствуют двойственному повествованию, где за внешним сюжетом («разум побеждает») стоит глубинный, включающий те мучительные вопросы (старость, страдания, смерть), которые никогда не оставят людей. И как сквозь образ нищего видел Зощенко Россию начала XX века, так сквозь образ мучившей его всю жизнь «хандры» видит он историю человеческой культуры, создавая миф Болезни, одолеваемой Разумом.

Зощенко в своем «преодолении» литературы прошел путь, обратный розановскому. Розанов шел от понятийного мышления, от науки — к «беллетристике», к «гениальной болтовне» (выражение Георгия Адамовича), Зощенко от «беллетристики» и «гениальной болтовни» — к науке. Опыт, подобный опыту Зощенко, Розанов вряд ли одобрил бы: «Ученых надо *драть за уши*... И мудрые из них это одобряют, а прочие, если и рассердятся, то на это нечего обращать внимания» (5, 537). Но в конечном итоге каждый путь оказался плодотворен.

Примечания

1. Вольпе Ц. С. Искусство непохожести. М., 1991.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 16.
3. Зощенко М. М. Письма к писателю. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца. М., 1989.
4. Зощенко М. М. Из записей 1917 — 1921 гг. //Новый мир. 1984. № 11.
5. Розанов В. В. О себе и жизни своей. М., 1990.
6. Розанов В. В. Соч. М., 1990.

К. Хэнсон

П. Ш. Дюбуа и Зощенко

«Рациональная
психотерапия»
как источник
зощенковской
психологической
теории

Основными вдохновителями суждений Зощенко о психологии, физиологии и т.п. ученые обычно называют Зигмунда Фрейда и Ивана Павлова. В научных работах, посвященных повести «Перед восходом солнца», не однажды обсуждалось использование автором теорий Фрейда о детских травмах и детской сексуальности. Реже упоминается влияние учения Павлова об условных рефлексах. Очевидно, потому что в этом нет необходимости: автор сам делает ссылки на учение своего соотечественника.

Повышенный интерес Зощенко к вопросам психологии, безусловно, объясняется его собственными психическими заболеваниями. Известно, что уже в юношеские годы он периодически впадал в депрессивное состояние, быстро переутомлялся и был подвержен мании и навязчивым идеям, что явилось причиной дисфункций пищеварительного тракта. Некоторые попытки самолечения разными методами, почерпнутыми из книг, наблюдаются уже в начале тридцатых годов. Свидетельства о навязчивой идее самолечения и непереносимом желании поделиться своим опытом с окружающими можно найти у многих мемуаристов.

Тема болезни и лечения просматривается во многих произведениях Зощенко, но наиболее четко она проявляется в повестях «Возвращенная молодость» (1933) и «Перед восходом солнца» (1943)¹. Оба эти произведения представляют новый литературный жанр — некий гибрид развлекательного повествования и серьезного документального материала. Зощенко был сторонником популяризации научных знаний в упрощенной форме, доступ-

ной массовому читателю. Он считал, что такая информация поможет читателю более осознанно подходить к жизненным проблемам, а значит, и избегать болезней, вызванных психологическими стрессами.

В начале тридцатых годов Зощенко еще не определял свое заболевание как «неврастения». Этот термин в наше время редко употребляется на Западе, но в России он в ходу и означает расстройство нервной системы как следствие переутомления и проявляется в повышенной раздражительности и общем упадке сил. Комплекс симптомов, названный Зощенко «неврастенией», на Западе раньше определялся как «невроз».

Через десять лет, под влиянием теорий Зигмунда Фрейда, Зощенко меняет самодиагноз. Он уже не говорит о неврастении как о функциональном заболевании, вызванном нервным переутомлением, а диагностирует заболевание как депрессию, отягощенную фобиями. Причины болезни он видел в полученных в прошлом травмах, связанных в значительной степени с некоторыми аспектами секса. Хотя вдова автора Вера Владимировна утверждает, что впервые о методе психоанализа Зощенко узнал только в 1934 году от последователя фрейдовской психиатрии доктора Моргулиса², его осведомленность о психотерапевтических методах Фрейда просматривается уже в его рассказах двадцатых годов. Когда в 1943 году он работал над повестью «Перед восходом солнца», он уже вполне освоил фрейдовское учение о возникновении неврозов, о снах, о психодинамике и психотерапии. Все эти знания нашли применение в вышеуказанной книге³. Как известно, в те годы Фрейд в Советском Союзе был запрещен, и Зощенко пришлось приписать свои психологические теории исключительно известному физиологу Ивану Павлову, учением которого он был также очень увлечен.

Но если говорить не о физиологии, а о психологии, то надо отметить, что



Шарж К. Ротова

интерес к психологии проявлялся у Зошенко задолго до знакомства с фрейдовской теорией. Наибольшее влияние, до Фрейда, на него оказали работы Поля Шарля Дюбуа. Комментарии к повести «Возвращенная молодость» основаны на теории этого ученого.

Очень популярный в начале двадцатого века швейцарский терапевт и психолог Поль Дюбуа в настоящее время почти забыт. И он, и Фрейд, ранние работы которого Дюбуа знал, находились в начале своей карьеры под влиянием исследований гипноза Шарко, Льебо и Бернгейма⁴. Как и Фрейд, Дюбуа позднее отказался от гипноза и соматической терапии и пришел к лечению, построенному на беседе с больным. В своих работах и тот и другой используют термин «психоневрозы», — Дюбуа, чтобы подчеркнуть психологическую, а не соматическую причину заболевания. И наконец, для них обоим терапия состояла в помощи врача пациенту в осознанном понимании болезни. Хотя Дюбуа ценил Фрейда и Карла Юнга как сторонников психотерапии, он не допускал, что психологический анализ прошлых стрессов и проблем может быть единственно достаточным для исцеления.

Как терапевт Дюбуа специализировался на пациентах с психосоматическими нарушениями. После публикации в 1904 году его самого известного произведения «Психоневрозы и их психическое лечение», его клиника в Берне стала, по словам русского историка и психиатра Юрия Каннабиха, «местом паломничества многих тысяч больных, страдающих функциональными заболеваниями нервной системы»⁵.

В расцвете его популярности были переведены практически на все европейские языки, в том числе и на русский, по крайней мере, две его книги: «De l'influence de l'esprit sur le corps» (9-е издание вышло в 1910 году) и вышеупомянутая книга «Психоневрозы и их психическое лечение». Последняя вышла на русском языке в 1912 году. Неизвестно, когда именно Зошенко ознакомился с этими книгами, но нет никакого сомнения в том, что и в «Возвращенной молодости» и в «Перед восходом солнца» ощущается значительное влияние теории о взаимосвязи ума и тела⁶.

Диагноз «неврастения», очевидно, был поставлен Зошенко задолго до его знакомства с теорией Дюбуа, так как болезнь эта в начале века была довольно модной в Европе. Однако убеждения обоим в причине и особенно в методах лечения неврастении безусловно свидетельствуют о том, что Зошенко нашел в работах Дюбуа полное подтверждение этим методам, что помогло ему четко сформулировать свою точку зрения.

Метод Дюбуа — «рациональная психотерапия» — основан на убеждении, что даже невротики, как

существа в основном разумные, путем убеждения логическими аргументами в состоянии не только контролировать симптомы фобий, но и побеждать болезни. Суть зошенковского аргумента состоит в том, что человек способен руководить своей судьбой и не должен смиряться с болезнями и слабостями. Нет сомнения в том, что Зошенко особенно привлекал оптимизм Дюбуа, его вера в то, что сила человеческого разума может победить болезнь.

Основная мысль и Зошенко, и Дюбуа сводится к вере во взаимозависимость ума и тела. Дюбуа утверждает, что существует постоянная связь между психологическим и физиологическим состоянием мозга (65). Он пишет: «...мы слишком резко противопоставляли друг другу дух и тело <...> Нет таких соматических явлений, как бы они ни были ничтожны, которые не оказывали бы влияние на психику, и, что еще несомненнее, нет таких душевных явлений, которые не отражались бы на функциях организма» (122).

Все повествование о старом профессоре и комментарии к «Возвращенной молодости» являются яркой иллюстрацией этой темы. Мы имеем возможность проследить, как благодаря физической культуре улучшается психическое и физическое состояние здоровья профессора. В самом первом комментарии Зошенко пишет: «Между тем хандра есть совершенно определенное физическое состояние, вызванное либо неправильной работой нервных центров, а стало быть, и неправильной работой внутренней секреции, либо нерасчетливой тратой энергии, не пополненной вовремя» (80). Он продолжает подводить физиологическую основу под психические болезни, в частности, на примере пищеварительных нарушений и проблеме преждевременной смерти Гоголя (в сноске, 89).

Общий интерес Дюбуа и Зошенко к воздействию разума на тело виден в их рассуждениях о неврастении. Список симптомов неврастения, данный в книге Дюбуа, очень схож с описаниями неврастеников у Зошенко. Они часто страдают психическим и физиологическим переутомлением, расстройством пищеварения и внутренней секреции и отличаются повышенной чувствительностью и фобиями.

Дюбуа утверждает, что неврастения часто встречается среди особенно чувствительных людей, способных принимать любое физическое отклонение за серьезное заболевание по причине внушаемости, нелогичного мышления. Дюбуа не был сторонником теории, согласно которой путем самовнушения мы в состоянии изменить наше восприятие действительности и даже повлиять на нашу физиологию. Любой наш поступок, заслуживающий уважение, может, к примеру, поднять нашу самоуверенность и толкнуть нас на новые подвиги. И наоборот. Неудача порождает неуверенность.

Основное утверждение Дюбуа сводится к тому, что многие болезни, присущие очень чувствительным людям, вызваны самовнушением. Он пишет: «Таких больных волнуют решительно все испытываемые ими ощущения: какое-нибудь функциональное расстройство, на которое уравновешенный человек не обращает внимания, приводит их в трепет. Если они почувствуют сердцебиение, они боятся неизбежного обморока... Субъект сам вызывает устрашающие его видения...» (118).

Причина этого явления — изначальная ошибочная идея, что «что-то не так». Такую оценку Дюбуа называет «умственным представлением». Она вызывает эмоциональную реакцию, которая в свою очередь провоцирует физический симптом. Чтобы избавиться от такой подавляющей эмоциональности, Дюбуа учил своих пациентов изменять «умственное представление» при помощи логического мышления. Он учил контролировать и не обращать внимания на возникающие симптомы.

Зощенко повторяет идеи Дюбуа на девяти страницах Комментария 15 о роли самовнушения в возникновении болезней. Он пишет: «Любая болезнь, любое свойство характера могут быть вызваны путем неправильного *психического представления*, путем самовнушения <...>

Воздействие же психики и самовнушения на работу всего организма столь велико, что, по-видимому, большинство болезней стоит отнести за этот счет» (145, курсив мой). Термин «психическое представление» является аналогом термина «умственное представление» у Дюбуа. Более близким текстуальным повторением является следующее обсуждение первых признаков болезни: «Такие первоначальные ложные представления возникают, конечно, и у здоровых, но здоровый человек как бы не обращает внимания на случайное мгновенное расстройство. И тогда это расстройство проходит. Если же обратить внимание, прислушаться к этому или — что всего хуже — испугаться, тогда болезненное явление со всей силой возвращается и утверждается в ослабленной психике» (146).

Зощенко дал как пример самовнушения веру Пушкина, основанную на случайном повторении или на совпадении, в то, что наиболее продуктивной порой для его творчества была осень. При благоприятных обстоятельствах эта вера может перейти в стойкую убежденность. Объясняя в книге «Перед восходом солнца», как некоторые предметы ассоциируются у него с травмами, он вновь применил свою теорию. Если придать его аргументам фрейдовский характер, вполне возможно, как утверждает Томас Ходж, прийти к выводу, что этой формулировкой, тесно связанной не только с учением Павлова, но и с теорией Дюбуа, Зощенко скрывает свои настоящие убеждения.

Дюбуа и Зощенко приходят к выводу, что нервными чаще всего страдают люди умственного труда и повышенной чувствительности. Это вполне объяснимо, так как умственный труд и особенно эмоциональные стрессы переутомляют мозг. Переутомление приводит к повышенному иррационализму, что открывает дверь болезням и внушаемости. Чтобы избежать этого, Дюбуа советует пациентам удалить из своей жизни противоречия и придерживаться «ярко очерченной» философии жизни и религии.

В «Возвращенной молодости» Зощенко демонстрирует эти идеи, используя случаи из жизни таких известных людей, как Маяковский, Пушкин и Джек Лондон, которые, на его взгляд, страдали нервным истощением. В комментариях имеется много примеров творческих личностей, либо погибших вследствие психических заболеваний, либо создавших свою собственную философию, которая помогла им победить болезнь и выжить.

Особенно близко Зощенко следует за Дюбуа в рекомендациях лечения путем анализа. Оба утверждают, что разум, самоконтроль и сила воли способны победить любую болезнь. Оба придерживаются мнения, что чем меньше больной будет придавать значения неприятным симптомам, тем больше у него шансов избежать отрицательных эмоций. Дюбуа пишет: «Когда сну мешают опасения и заботы, надо стараться отгонять их от себя, не думать о них... Иногда этому помогает, если просто подумать о совершенной несвоевременности удручающих мыслей: все равно ведь волнующий вопрос не решится сейчас же ночью, лучше оставить его до завтра» (283). Интересно сравнить эту цитату с замечанием Зощенко, которое начинается с цитаты из Марка Аврелия: «Измени свое мнение о тех вещах, которые тебя огорчают, и ты будешь в полной безопасности от них...».

Причем такая новая, облегчающая оценка создается не путем, что ли, самовнушения, это создается прежде всего логическим рассуждением. Больной говорит себе: «Меня тревожит эта мысль. Но я болен. Я сейчас не имею возможности оценивать это обстоятельство так высоко, как я его обычно оценивал. Я оценю его ниже, либо временно вовсе с ним не посчитаюсь» (122). Подобным образом Дюбуа помог женщине, страдающей сердцебиением на почве невроза, внушив: «...если убедившись, что ничего нет, вы успокоитесь, пульс замедлится» (256). Этот факт, в частности, вызвал особенный интерес у Зощенко, так как он сам страдал этим недугом.

Дюбуа не является сторонником терапии внушения, которую часто применяли врачи, считая, что этот метод лечения вызывает у легко внушаемых больных излишнюю утомляемость. Несмотря на

энергичный отказ от терапии внушения, его удача как терапевта зависела большей частью как раз от умения прививать пациентам спокойную уверенность в их исцеление. Главное, чтобы врач сам был убежден в этом исцелении. Дюбуа пишет: «...выбор средств [лечения — К.Х.] не играет большой роли; они все будут иметь успех, если с их помощью врач сумеет зародить в уме больного уверенность в близком выздоровлении» (172). Кроме того, он заявляет: «... *невротик уже находится на пути к выздоровлению, как только в нем укоренится убеждение в этом; и он тотчас же выздоравливает, как только поверит тому, что выздоровел*» (172, курсив в оригинале).

Внушение играет значительную роль в отношениях между пациентом и врачом. Какова же ситуация, если пациент, как в случае Зошенко, является одновременно и врачом? В этом случае ему необходимо прибегать к помощи сознательного самовнушения. В книге «Возвращенная молодость» автор дает пример такого самовнушения. Повесть же «Перед восходом солнца» воспринимается, в частности мною, как попытка самовнушения самого автора, как путь к излечению психических заболеваний.

Главную идею, которую почерпнул Зошенко из работ Дюбуа, можно передать словами, которыми заканчивается книга «Психоневрозы и их психическое лечение»: «Пусть разведается по ветру это знамя с ярким девизом: «Овладей собой!» и ваши больные восстанут и пойдут!» (392).

Вполне возможно, что к некоторым общим выводам и Зошенко, и Дюбуа пришли разными самостоятельными путями. Оба ссылаются на работы Фрейда и Павлова и в описании работы мозга прибегают к терминологии из области физиологии. (Дюбуа говорит об «умственных представлениях», которые входят «в число членов рефлекторной дуги» (78).) Нет необходимости считать, что своими выводами о психических заболеваниях Зошенко целиком обязан Дюбуа, но в произведениях «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца» он цитирует именно его формулировку.

Последним доказательством того, что Зошенко числил Дюбуа среди своих учителей, является термин «больные предметы», который он, по его словам, якобы заимствовал у некоего «Дюбуа» в своей повести «Перед восходом солнца», и который он применяет к предметам, ассоциирующим со страхом (624). На самом же деле, он заимствовал его не у Дюбуа, а у Фрейда.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы продемонстрировать влияние на мышление Зошенко работ психолога, пользовавшегося в свое время большой популярностью среди среднего читателя. Само собой разумеется, что работы Дюбуа никак

нельзя сравнивать по сложности, глубине и охвату с работами Фрейда. В отличие от Фрейда, Дюбуа не разработал всесторонней теоретической модели, объясняющей поведение человека. После некоторых наблюдений он сделал попытку применить свой метод лечения, а затем изложил его в общедоступной форме, что делают сейчас писатели, популяризирующие вопросы психологии. То, что ученые ищут источники теорий Зошенко в работах известных мыслителей, вполне естественный факт. Интересно то, что такой писатель, как Зошенко, который считал себя просветителем и не чуждался популяризации, искал вдохновение и не у столь уж известных авторов.

Сан-Франциско, США

Примечания

¹ Числа, данные в скобках, относятся к страницам по следующим изданиям: Зошенко М. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца//Собр. соч. Л., 1987. Т.3; Dubois P.C. Психоневрозы и их психическое лечение/Под ред. В.П. Осипова. СПб.: Изд. К.Л.Риккера, 1912.

² Зошенко В.В. Творческий путь Зошенко//Неизданный Зошенко. Ann Arbor, 1977. P. 150.

³ См. статью Томаса П. Ходжа «Freudian Elements in Zoshchenko's Pered voskходом solntsa (1943)»//The Slavonic and East European Review. V.67. № 1. 1989. P. 1—28.

⁴ Впоследствии Бернгейм обвинил Дюбуа в том, что тот использовал его открытия и сделал на этом себе имя. F.E. Ellenberger The Discovery of the Unconscious. New York. 1970. P. 804.

⁵ Каннабих Ю.В. История психиатрии. Л., 1929. С. 355.

⁶ В личном архиве Зошенко был перевод американской книги «Как бороться с нашими нервами», Дж. Джексон, 1926 (Outwitting Our Nerves, J.Jackson), которую Зошенко, по видимому, приобрел в 1934 году. В этой книге автор знакомит среднеобразованного читателя с новейшими теориями нервных болезней. Хотя автор придает особое значение теориям Фрейда, он ссылается на Дюбуа, разумный терапевтический подход которого одобряет.

В. Эйдинова

О стиле Исаака Бабеля

«Конармия»

Приступая к непростой задаче анализа стиля большого художника, мы опираемся не просто на ставшее очевидным для литературной науки современности представление о том, что автор «**овнешняет**», «**опредмечивает**» себя, свое видение в специфической для него стилевой форме. Нам важно, исходя из трудов М.Бахтина, Ю.Тынянова, Б.Эйхенбаума, В.Переверзева, из исследований Р.Якобсона, Ц.Тодорова, Р.Барта, обозначить природу стиля как **природу двухмерную** (внутренне-внешнюю, структурно-пластическую). Будучи **внутренним, структурным** законом поэтики творца, стиль, вместе с тем, «управляет всеми **внешними, видимыми, осязаемыми** слоями его поэтики, отпечатываясь и распространяясь в них. Он — «есть закон, одновременно устанавливаемый и исполняемый художником» (Ф.Шиллер), который и скрыт в глубине текста, и в то же время открыт в нем. Именно эта «двухмерность», «двуступенчатость» стиля приводит к удивительному, собственно-эстетическому воздействию на наше восприятие, которое испытывает одномоментный эффект и власти автора над собой, и свободы в контактах с ним.

Стиль И.Бабеля, при всей его прекрасной осязаемости и явственности (его видишь, слышишь, осязаешь!), — тем не менее, нелегко поддается выявлению внутреннего «ядра», а именно, — того «принципа видения и оформления» (М.Бахтин), того закона поэтики писателя, который, как говорилось, необходимо и направленно «руководит» ее массивом. Его «**непростота**» —



Начало 1920-х гг.

заключена в самой сущности бабелевской структурной закономерности, которую составляют две — и резко противостоящие, и связанные тенденции, — творящие острейшую «**сопричастную антиномичность**» его стиля¹.

С одной стороны, — это **тенденция «телесности», «плотскости**», несущая характернейшее для художника «чувство жизни» («чувство солнца») и сопровождающее его возвышенное состояние значимости и красоты всего, рожденного на Земле. С другой стороны, здесь же, рядом, «ложится» — резкой антитезой — другая стилевая бабелевская тенденция — тенденция «**рассекновений**», «**разъятий**» и «**разломов**», пафос которой — атмосфера разрушающейся, ломающейся на наших глазах жизни, выражаемая в «Конармии» чрезвычайно сильно, с той «ужасной силой», о которой говорит — внутри ее текста — автор. Активизация в повести именно этой стилевой линии (при постоянном, но как бы «сжимающемся» присутствии линии «телесности и полноты») — приводит к осмыслению структуры стиля Бабеля как структуры

рассечения и разъятия целого, которая открывает процесс разрушения, растаптывания, разлома живой жизни. В результате направленной и мощной работы этой доминирующей стороны стиля художника, его структура воспринимается как структура «осколков», «частей», «кусков», «углов», и этот «осколочный» стиль*, обнажаясь в лицах, словах, жестах, состояниях, ситуациях, — творит предельную по своей трагической насыщенности картину мира в «Конармии»².

Крупный стиль, как правило, «дает» ключ для своего прочтения. Важно подчеркнуть, что принципиальные для Бабеля «стилевые формулы» (он словом «выговаривает» себя, строит не только объект своего изображения, но и способ, закон конструирования его мира — стилевой закон) — накапливались и в конармейском «Дневнике», и в «Планах и набросках» к «Конармии». Уже там художник существовал в той самой необходимой ему стилевой форме, которая предстанет (только без непосредственных авторских «вторжений») в «Конармии». Уже здесь линия «разлома» и «рассечения», двигаясь рядом с линией «телесности», «полноты» и «цельности», остро драматично сопрягается с ней, открывая свое подавляющее и губительное воздействие на начало противоположное, что проявляется в целом ряде бабелевских «стилевых ключей», предстающих как бы моделью стиля художника и воплощенного в нем зрения.

Вот ряд этих словесных «стилевых формул» Бабеля, которыми прошит весь текст его «Дневника» и которые далее будут пронизывать «Конармию», — они выстраиваются в парные сцепления — антитезы, выражающие и сущность его «двусоставного» стиля, и сконцентрированное в нем сложное — светлое, высокое, и одновременно — трагичнейшее отношение к реальности. Это и «леса, великолепные старинные леса <...>, вырубленные для военных надобностей <...>»³; и «взрытые дороги, низкие хлеба, нет солнца <...>» (I, с.392); и «сестра <...>, очень русская, нежная и сломанная красота» (I, с.395); и «страшное поле, усеянное порубленными, нечеловеческая жестокость, невероятные раны, переломанные черепа, молодые белые нагие тела сверкают на солнце, разбросанные записные книжки, листки <...>, Евангелия, тела в жите» (I, с.398). И еще: «Ужасное событие — разграбление костела, рвут ризы, драгоценные сияющие материи разодраны <...>, свечи забраны, ящики выломаны, буллы выкинуты,

* Он проступает и в новеллистически-повестийном жанре книги, и в ее «рваной» композиции, и в дискретной организации поэтики в целом (диалог, интерьер, эпизод, время, пространство и т.д.).

великолепный храм — 200 лет, что он видел» (I, с.404); «*Два голых зарезанных поляка с маленькими лицами порезанными — сверкают во ржи*» (I, с.414); «*гонят пленных, их раздевают, странная картина, они раздеваются страшно быстро, мотают головой, все это на солнце <...>*» (I, с.416); «*<...> убиваемая, но еще дышащая деревня, покой, луга, масса гусей <...>*» (I, с.417); «*Почему у меня непроходящая тоска? <...> Потому что разрушаем, идем, как вихрь, как лава, всеми ненавидимые, разлетается жизнь, я на большой, непрекращающейся панихиде*» (I, с.402).

Подобная же стилевая задача, как мы говорили, решается Бабелем и в «Конармии», о чем он пишет, например, в одном из набросков к ней: «0 9 Аба — построить сцену на соответствии молитвы и того, что за стеной»⁴. При непрерывном акцентировании «насильственной» линии («разорванный Трунов», «разрезанное вымя», «ура, разорванное ветром», «рот его был разорван, как губа лошади») — особая экспрессивная напряженность этих стилевых бабелевских «знаков» возникает как раз благодаря тому, что они создаются в парах с противостоящими им «знаками»-сигналами. Это — «смятый город» — и тут же — «прелестная и мудрая жизнь пана Аполека»; это — «издыхающее животное», «обессиленная лошадь» — и рядом — «умелая сила, истекавшая от этого седого цветущего и молодцеватого Ромео»⁵. И еще — совсем близко и сплетенно (что отличает «Конармию» от «Дневника») — оба стилевых плана — в их парадоксальном совмещении: «*Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова <...> Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу*» (II, с.6). Или: «*Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую, бесконечную голову, бродяжит под окном <...> Начдив шесть снится мне. Он гонится на тяжелом жеребце за комбригом и всаживает ему две пули в глаза*» (II, с.7). И еще: «*<...> под черной страстью неба переливается аллея. Жажущие розы колышатся во тьме. Зеленые молнии пылают в куполах. Раздетый труп валется под откосом. И мертвый блеск струится по мертвым ногам, торчащим врозь*» (II, с.9); «*Трунов был уже ранен в голову в это утро, голова его была обмотана тряпкой, кровь стекала с нее, как дождь со скирды*» (II, с.92). И наконец: «*Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Вечер взлетел к небу, как стояя птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец. Я изнемог и, согбенный под могильной ко-*

роной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений — умение убить человека» (II, с. 124).

Громоздясь и сталкиваясь в тексте «Конармии», стилиевые бабелевские антиномии создают эффект задержанного движения. Наметившись, — оно прерывается, образовав конфликт, — не развивает его, наполнившись противостояниями, — не снимает их. Особенность эта, являясь следствием стиля Бабеля (соединить — и рассечь, сплотить — и раздробить!), приводит к своеобразным малым «движениям-остановкам»: к замолкающему слову, застывающему жесту, прерываемому шагу, возникающему и нереализующемуся действию... Подобная направленность всего массива текста («вперед — назад») проявляется на разных уровнях и в разных слоях бабелевской поэтики. Цельная картина мира оборачивается, как отмечалось, его «кусками», «частями», «остатками», «осколками», что мы видим, в первую очередь, в слове художника, с его основным мотивом — мотивом дробления и дискретности («края похода»; «хвосты телег, забытых тряпьем»; «кочья юношеских соломенных волос»; «полосы рваного мяса», «обрывки женских шуб»; «человеческий кал и черепки сокровенной посуды»; «страницы «Песни песней» и «револьверные патроны» и т.д.).

Линия разорванности живого, целостного мира, доминирующая в «Конармии», проявляется и в **хронотопической ее сфере**, где сопрягается множество отдельных пространственных и временных «точек» (день, ночь, полдень, вечер; местечко, станица, курган, костел, синагога, могильный камень). Наконец, трагический процесс «рассечения тела жизни», которым наполнена повесть Бабеля, открывается и в ее **сюжете** — дробном, «кусковом», монтирующем разнородные, часто — эпатажирующие — контрастные реплики, эпизоды, состояния («Не соблюдать непрерывности в рассказе, — писал Бабель в «Набросках» к «Конармии», думая над строем нужной ему формы, — <...> главы: Прищепа, Старуха, молитва, свинья. — Ида Ароновна. Изнасилование. — Синагога»⁶).

Пронизывающее все грани поэтики «Конармии» «движение-недвижение», основанное на стилиевом принципе сломов и сдвигов, — характеризуется и специфическим его устройством, в основе которого лежит вертикаль («верхниз», «небо-земля»⁷), причем доминирует здесь динамика резкая, жесткая, с оттенком крушения и катастрофы («падает», «катится», «пылает», «всаживает», «бросается», «свирипеет», «стаскивает», «надвигается» и т.д.). Вертикаль «небо-земля» может быть и застывшей, «окаме-

невшей» — в буквальном и переносном значении этих слов (образы «колонн», «куполов», «башен», «танцующих лучей», «воздушных столбов», «серебряных шнуров, свешивающихся на землю», «черных водорослей неба»; — и рядом: «виселиц», «голых мертвых деревьев», «костылей раненых», «неживых рук, упавших на стол», «чугунных ног эскадронной дамы <...>»). Образ «неба-земли» обретает у Бабеля и зримо **деформированный** характер, что мы видим в мотиве подавления и разрушения, сопровождающем оппозицию «небесное — земное» («придавливая звезды», «окоченел живой и темный сад», «голый блеск луны лился на обгорелый город», «тьма надвигалась на нас все гуще», «голос, задавленный тьмой»). «Земные», людские действия (о чем говорилось в другой связи) более всего обнаруживаются, как ломающие, крушащие мир («разрезал», «рассек», «смял», «стратил», «выстрелил в рот», «потоптал», «порубил», «треснула», «потекла»). Отсюда, «движение-разрушение» оборачивается образом «антидвижения», с его звучанием жизни как — «безмолвия» и «пустоты».

Образ пути — линейного, вытянутого пространства — тоже представлен в «Конармии» «расщепленным», расчлененным на продольные части — «пластинки», «нити», «струи», «струны», «линии», «жилы». Акцент на **«разбитости» и «ясности»** дороги усиливается здесь постоянно возникающим мотивом «вдруг», мотивом внезапности, реализуемым — чаще всего — соответствующим глагольным рядом, семантика которого — краткость и отрывочность пути («лопнуть», «всхлипнуть», «взвизгнуть», «сжаться», «вздрогнуть», «задохнуться», «броситься», «впрыгнуть» и пр.).

Указания на подобный — **«динамически-застывающий», «динамически-статуарный»** принцип построения поэтики, вытекающий из бабелевского стиля, где тенденция разрушения и разлома оказывается подчеркнута интенсивной, — тоже рассосредоточены в тексте «Конармии». Автор постоянно фиксирует внимание на отдельных «слагаемых», «единицах», «случаях», сопровож-

** Данные ключевые стилиевые моменты (отдельность, осколочность!) тоже выстраивались в материалах к «Конармии» (и в «Дневнике», и в «Набросках»: «Передать дух разрушенного Люшнева»; «Куртку Ивана заливает кровь — описать раненого»; «История с евреем, которому поляки запустили под ногти булавы, обезумевшие люди»; «рассказ о Левке, о том, как он плетил соседа Степана, обижавшего население». Или: «описание боя: пыль, солнце, детали, подробности, затем у нас на тачанке — мертвецы»; «главу о Бродях — отдельными отрывками»; «короткие главы, насыщенные содержанием»; «по дням, коротко — драматически»; «описать каждую сестру — отдельно»; «форма эпизодов» и т.д.).

даемых жесткой и — более того — агрессивной тональностью («черепки посуды», «разрезанные пополам иконы», «вырванная борода», «раздавленный фитилек», «расцарапанное лицо», «мать в революции — эпизод» и т.д.)¹¹.

Наконец, принцип «рассечения» и «дробления», столь существенный в **разносоставном, антиномичном** стиле Бабеля, — рождает и такое характерное его проявление, как мотив «спутанности», «кружения», «изгиба», «плутания», включающийся в образ остановленного движения. Постоянно формируясь в тексте «Конармии», он тоже «исполняет» роль бабелевских словесных **стилевых знаков**: «петляли и описывали круги»; «звезда плутала», «загнан в комнату», «выехали на вспаханное поле без дороги», «круги польского разгрома». И еще: «Волынь **вползает** на цветистые пригорки и ослабевшими руками **путается** в густых зарослях хмеля»; «Збруч шумит и **закручивает** каменные узлы своих порогов»; «мы **кружимся** по гулкому зданию с оплывающим воском в руках <...> Мы **кружимся** и ищем» (II, с.10); «я **кружу** по Житомиру и ищу робкой звезды» (II, с.29); «<...> мы остались одни и до вечера **мotalись между огневых степей**» (II, с.45); «обоз **тягуче кружился** по Бродскому шляху» (II, с.84); «войска наши **дрогнули и перемешались**» (II, с.128).

Итак, «рассыпанная» и «спутанная» структура «Конармии», проистекающая из закона **гротескной антиномии** («гротескной алогизации» — М.Бахтин), оказывается наполненной специфической художественной содержательностью. Она воспринимается (особенно в контексте прозы А.Платонова, Л.Добычина, Б.Пильняка, Ю.Тынянова, Д.Хармса) как **концепция изувеченного, сломанного, деформированного мира**. Мира, где при нарушении устоявшихся, старых связей, — новые предстают как ложные и аномальные — они строят «перевернутый», абсурдный мир, «мир наоборот», «антимир» («секущий дождь», «исковерканный городишко», «истаявшие лица», «опаленная земля»). В результате, в «Конармии» конструируется картина, напряженнейший тон которой (он усиливается тенденцией живой жизни — природы, духовности — подавляемыми в тексте книги) — **безмерное, апокалиптическое потрясение**, ощущение катастрофы, состояние «предконца» («сердце мое, обогрелое убийством, скрипело и текло» — II, с.34). В вопиющих расщеплениях и разломах живого мира, в «парадоксальном объятии» контрастных линий, складывающихся бабелевский стиль, — сосредоточен пафос тревоги и предупреждения (самим стилем!) об опасности. Предупрежде-

ния — еще тогда (в 1923—1924 годах!) — о насилии и агрессии, принесенными войной и несовместимыми для Бабеля с необходимой ему идеей «человечной революции» (неслучайно один из ключевых образов повести — это образ «рук, рассекающих вселенную»).

Богатые эстетические истоки «Конармии» (русская и французская литературная классика, литература Ренессанса — Рабле, Данте; еврейская культура; авангардистская, в частности, — абсурдистская проза XX века) — проливают свет не только на неоднородный состав стиля Бабеля и на его структурную закономерность (созидание-разрушение). Стиль Бабеля, с его поразительным по своей силе **контрапунктическим ядром**, говорит о нем как об оригинальнейшем художнике 20-х годов, положившем начало «русской литературе абсурда», чья **поэтика парадоксов и деформаций** строила — многими стилевыми путями — образ рушащегося, аномального, абсурдного мира.

Екатеринбург

Примечания

¹ Видимая **антиномичность** разного типа — это свойство стиля художников именно XX века, с их устремленностью к формам новым — сложным, смешанным, синтетическим, подчеркнуто авангардным, способным раскрыть образ сдвинувшейся, смешанной, «наоборотной» реальности. См.: **Эйденов В.** Дуалистическая природа стиля О.Мандельштама (проза поэта); **Пресняков О.** От личности автора к его стилевой структуре // XX век: Литература: Стиль: (стилевые закономерности русской литературы XX века. 1900—1930 гг.). Вып. 1. Екатеринбург, 1994.

² Некоторое приближение к природе стиля Бабеля (и к его двойственной сущности, и его дробному характеру) мы находим и в работах Вяч. Полонского («книга, где живут рядом, **изредка соприкасаясь** и как бы **застывая** в этом **противоестественном** сплетении — два мира»); А.Воронского («Конармия» как «потухший костер», «**под пеллом — горячие угли**»); Л.Поляка («мир Бабеля — **мир рассыпанных вещей**»); Н.Драгомирецкой («в «Конармии» намечено **противоречие, которое только называется и словно бы застывает**»); Г.Белой («в многоголосости его прозы — **нерасторжимое единство патетики и скорби, лирики и иронии, любви и ненависти**»).

³ **Бабель И.** Дневник (конармейский) // Бабель И. Соч.: В 2 т. М., 1992. Т. I, С.384. В дальнейшем в тексте статьи указывается том и страницы данного издания.

⁴ **Бабель И.** Из планов и набросков к «Конармии» // Из творческого наследия советских писателей: Литературное наследство. М., 1965. Т. 74. С.496.

⁵ **Бабель И.** Конармия // Бабель И. Соч.: В 2 т. М., 1992. Т. II. С.16. В дальнейшем в тексте статьи указывается том и страницы данного издания.

⁶ Литературное наследство. Указ. соч. С. 495.

⁷ См.: **Малкова В.** Образ движения в прозе И.Бабеля; («Конармия») // Тезисы Всероссийской научной студенческой конференции. Новосибирск, 1991.

А. Садецкий

Объективированное слово в произведениях И.Э. Бабеля

Наш доклад посвящен анализу темы преодоления множественности предданного мира единственностью избрания, темы, специфику которой мы попытаемся представить на материале рассказа «Вдова». В произведении этом смыслы, что выполняют функции полюсов оппозиций, определяющих природу универсума, предполагаемого текстом, явлены в изначальной однозначности своей; противоположения предельно манифестативны, медиативные отношения ослаблены, кризис, борьба, титаническое буйство самодостаточных сил, разрывающих мироздание, выдвинуты на передний план. Аксиология этой вселенной творится сложной игрою дихотомий концептуального и перцептуального, непрерывного и дискретного, идеального и реального, своего и чужого, прошлого и настоящего, настоящего и грядущего, бытия и небытия, Эроса и Танатоса, динамики и статики, антропоцентрического и реифицированного и т.д.; архитектоника этого мира ценностей предельно сложна, оппозиции соотнесены, с одной стороны, семантически, с другой — по месту своему в линейном единстве повествования — они то противопоставляются, то плавно переходят друг в друга, они порою сопологаются, порою же, подобно опоясывающей рифме, охватывают другие оппозиции, они располагаются симметрично — или вдруг взрывают симметрию своею единичностью. И именно эта тема, тема единственности и единства, звучит обещанием спасения от равнодуш-

ной жестокости равных себе идолов пандетерминизма, от заключающих действительность меж скобками своими всеопределяющих — в архетипической двойственности — концептов, от иступленности катенотеистической мессы. Рождается эта тема в самом сердце мира сопричастия, введением в который служит мотив временного совпадения перехода из бытия в небытие и передвижения в пространстве, перемещения от угрожающего гибелью «здесь» к безопасности «там»; это совпадение, чреватое инверсией, открывает путь к реальности, не знакомой с законом исключенного третьего. В ней, высшее воплощение свое находящей в воинском празднике смерти, где мифологема гибели в битве явлена одновременно в образах яростного буйства и вечного покоя, вопля труб и траурной тишины, казацкой песни и гробового безмолвия, в этой реальности, неизбывность вражды меж полами, наделяющей коннотациями неизбежности схваток любви, возрождается целостность осмысленного бытия, казавшегося разорванным на части силами, представляющими суверенность полюсов овеществляющих это бытие оппозиций, бинарных оппозиций, в механистической бескомпромиссности которых отразилась страсть ко взаимоистреблению, отразилась непреодолимая двоичность войны. Сопричастие предполагает возможность переосмыслить данное, и потому именно его правда избрана преображающимся словом, словом, что превозмогает свою объективацию, утверждает свою единственность разрушением предрешенности значения. В таком мире, где рождается уникальность слова, абсолютная верность его неповторимости именно этого, лишь «здесь» и «сейчас» релевантного смысла, где слово освобождается для новой жизни, новых связей с иными словами, для нового им ответа, рождается и поступок, не вызванный к жизни какими-либо материальными причинами, но укорененный лишь в осознании долга, в свободном решении, в персоналистически постигаемой ответственности, в выборе своего места, определении своей единственности — по отношению к бесконечности историко-культурного полилога, где нет гарантий, ничто не искуплено и не предрешено, но предметность преодолима.

Квебек, Канада

И.Есаулов

Рассказчик и автор в художественном мире Бабеля

Я бы хотел сегодня поделиться только некоторыми предварительными соображениями о соотношении рассказчика и автора в «Конармии». Мне кажется, что сколько-нибудь полно решить проблему этого соотношения сейчас, когда события, описываемые Бабелем, вновь стали неожиданно актуальными, попросту невозможно.

Более того. Я совершенно уверен, что мы еще все-таки не до конца осознали действительный масштаб этого писателя и действительный масштаб этой книги.

По крайней мере, говоря о соотношении рассказчика и автора, например в «Герое нашего времени», мы никогда не возвращаемся в литературоведение позавчерашнего дня и не пытаемся в биографии М.Ю. Лермонтова, а также в воспоминаниях современников найти «ключ» к этой проблеме, всецело являющейся проблемой *поэтики*, но не авторской биографии. Более того, в подобных случаях мы всегда с удовольствием отметим разницу между автором как фигурой биографической и автором-демиургом, *действительным художественным словом которого является только все произведение в его целом.*

Нам никогда не придет в голову «подкреплять» анализ пушкинского шедевра о «гении чистой красоты» фривольным письмом Александра Сергеевича к третьему лицу, где этот «гений» охарактеризован совершенно иначе. Мы всегда и с большим удовольствием повторим слова Айхенвальда — «Пушкин — это вам не Александр Сергеевич».

Далее. Многие из нас солидарны, что хотя о

биографии Шекспира мы не знаем ничего, а о биографии того же Пушкина — достаточно много, но это знание ни на йоту не приближает нас к постижению собственно *художественного творчества* последнего.

Однако же в отношении нашего современника (если говорить о XX столетии) эти научные аксиомы поэтики как будто бы совершенно забываются. Впрочем, эта aberrация, вероятно, неистребима. Нас все еще кровно интересует: а что же было, так сказать, *на самом деле* во время действительного похода Конармии и ее действительного военного поражения?

Нас горячо интересует, в частности, вопрос о том существует ли *этическая* граница между поступками Лютова — рассказчика «Конармии» и действующего лица многих ее новелл и *этической* же позицией Бабеля — *автора* этого произведения...

Я рискую, может быть, вызвать неудовольствие многих уважаемых участников данной конференции, но, на мой взгляд, биографический подход и в этом случае совершенно неприменим и абсолютно непригоден. Я полагаю, в частности, что конармейский дневник Исаака Бабеля не только не помогает в разрешении проблемы рассказчик-автор художественного цикла, но, напротив того, уводит от разрешения, повторяю, этой чисто *художественной* проблемы в сферу уже преодоленного биографизма.

Если, конечно, считать «Конармию» именно *художественным шедевром*, а не полубиографическим дневником очеркового типа.

Если «Конармия» *действительно* является произведением художественным, причем произведением именно первого ряда российской словесности, то в таком случае к этому произведению применим тот же литературоведческий инструментарий, который мы применяем, пытаясь интерпретировать, скажем, «Войну и мир» Толстого. То есть именно как особую поэтическую вселенную, а не как летопись и *действительное* правдоподобное отражение войны двенадцатого года.

При таком подходе совершенно очевидно, что ключевым героем цикла «Конармия» является не кто иной, как именно рассказчик Лютов. Именно Лютов — ключевая фигура цикла, определенным образом завершаемая автором, а не, к примеру, пан Аполек. Пан Аполек — также весьма существенный персонаж, но уже совершенно иного порядка.

Очевидно и другое. С последовательно бахтинской позиции литературоведческого анализа вопросы типа: где, в какой именно новелле цикла и в каком именно месте той или иной нр-

веллы позиция рассказчика *приближается* к позиции *автора-демиурга*, а каком месте *удаляется* от нее? — вопросы такого типа абсолютно бессмысленны. Отвечая на них, мы, конечно, обнаруживаем собственную этическую позицию — как реципиенты — но мы тут же выходим за пределы бабелевского текста. Отвечая на эти вопросы, мы выходим за пределы литературоведения как такового, становясь именно *литературными критиками, но не исследователями*.

Так происходит по той причине, что невольно игнорируется главная, кардинальная особенность *эстетической деятельности* — разнонаправленность задач и разноуровневость сфер *автора*, которого нет и не может быть ни в одном отдельно выделенном участке текста, и *героя-рассказчика*, который находится *именно «внутри»* художественного мира — то как герой, совершающий тот или иной *поступок*, то как рассказчик, описывающий *поступки* других героев.

Именно Лютов — рассказчик бабелевского цикла — является *летописцем и очевидцем* похода Конармии. Именно Лютов движется в напряженном, этически поляризованном пространстве приятия и неприятия конармейской морали. Его прерогатива — это сфера этики, а не эстетики.

Тогда как прерогативой автора являются не те или иные *этические оценки* рассказчика и других конармейцев, а как раз *эстетическое* завершение образа рассказчика; эстетическое раскрытие его духовного мира.

На границе этих принципиально различных сфер и рождается тот художественный феномен, который называется циклом «Конармия». Поэтому говорить об этическом приятии (или неприятии) Бабелем Лютова возможно, только выйдя из сферы ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА в сферу этики, либо публицистики.

Для понимания художественных особенностей завершения автором образа рассказчика, как мне кажется, особый интерес представляет пятая новелла цикла. Мне уже приходилось писать об этом, и я не хотел бы повторяться.

Скажу только, что именно в этой новелле совершается своего рода уникальный этический переворот в сознании рассказчика: «И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес их в жертву **НОВОМУ ОБЕТУ**». Этот *новый обет*, как известно, связан с «примером» пана Аполека, который *сакрализует* обыденное этическое про-

странство жителей Новоград-Волынска, начиная новый виток библейской истории. «Новый обет» — это эстетическое возвышение каждого отдельного человека над прозаическим жизненным укладом, нахождение святости в каждой человеческой личности, но при полном сохранении людских слабостей и пороков — и даже порой при эстетическом любовании ими. Антропоцентризм при этом достигает своего последнего, но поэтому и этически опасного предела. Однако эта опасность осознается не в кругозоре рассказчика, а только на уровне авторского «всезнания».

Рассказчик оказывается не в состоянии занять этическую позицию, совпадающую с «обетом» Аполека. Незаконченность «пути» рассказчика к безусловному *приятию* другого человека символически дана в последнем абзаце новеллы: «По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе *неисполнимые* мечты и нестройные песни». Для рассказчика приятие нерушимой святости каждой человеческой жизни — это именно «неисполнимые мечты», к которым можно лишь приблизиться, «отогревая» их «в себе». Но этот духовный путь оказывается далеко не всегда по силам рассказчику в мире «Конармии». Рассказчик, будучи «мгновенным гостем» Аполека, оказывается не в состоянии столь же мгновенно отрешиться от собственной жесткой системы ценностей.

Незаконченность духовного «пути» рассказчика и непредсказуемость итога этого пути акцентируются автором в новелле «Рабби», где упоминается ждущая рассказчика «*недописанная* статья в газету «Красный кавалерист».

Стремление рассказчика «без врагов жить», ориентированное на «обет» Аполека, и его же воистину *лютые статьи* в «Красном кавалеристе», призывающие «красных бойцов» к тотальному уничтожению *врагов*, настолько разнонаправлены, что *этически* не могут быть сведены воедино. Можно сказать, что автор «Конармии» берет на себя ответственность за рассказчика и связанную с ней *вину, эстетически* сцепляя два разрозненных лика Лютова, художественно завершая образ рассказчика. Плодотворное напряжение между этической и эстетической сферами, между рассказчиком и автором разрешаются в катарсисе, который испытывает читатель этого цикла.

Л.Кацис

Герои Бабеля и эволюция еврейского мира

К типологии творчества писателя



Худ. Ю.П. Анненков. Конец 1920-х гг.

Русская литература о гражданской войне обладала, на наш взгляд, одним специфическим свойством, которое принципиально именно для разговора о Бабеле. Совершенно неожиданно, если судить лишь с историко-литературной точки зрения, и вполне закономерно, если принять во внимание исторический контекст, «главной» русской литературой оказалась не столичная (московская или петербургская), а типичная областническая литература. Действительно, если «абстрагироваться» от характера войны, получившей название гражданской, трудно понять, каким образом на авансцене великой литературы, многие десятилетия развивавшей тот общенациональный русский литературный язык, который связан с именем Пушкина, появилась донская, кубанская, сибирская, одесская и т. п. литература. И дело здесь не в том, что областнической литературы вообще не было в России, а в том месте, которое она заняла в определенный период истории.

Перечислим хотя бы основные вещи: Дон и его проблемы в романе «Тихий Дон»; сибирские партизаны в рассказах и драмах Вс. Иванова; кубанское казачество в «России кровью умытой» Артема Веселого. Даже «Белая гвардия» М. Булгакова — в конце концов может быть названа (а порой и называется) специфически киевской литературой о гражданской войне.

Список может быть легко продолжен. Но главное, что нам кажется важным отметить, это ориентация авторов на ту или иную разновид-

ность предреволюционной, в основном модернистской или авангардной, литературы. Если генезис сочинений прямого ученика М. Кузмина Ю. Слезкина вполне очевиден (ср. «Плавающие и путешествующие» М. Кузмина и «Ольгу Орг» Слезкина), то ориентированность «Белой гвардии» на учителя Ю. Слезкина могла вызвать какие-то сомнения, но лишь до появления в печати в 1992 году концовки булгаковского романа. Нескрываемые цитаты из Кузминских «Сетей» сняли последние сомнения. Фрейдистские мотивы рассказов Вс. Иванова раздражали критиков все советское время, пока его рассказы печатались в первоначальных вариантах. Орнаментальная проза Артема Веселого, впитавшая в себя и эксперименты Андрея Белого, и опыт Б. Пильняка, заняла свое почетное место. При этом характерно, что писатели, названные нами, оказались не на своей «исторической» родине, а напечатались и ярчайшим образом заявили о себе в новой, уже советской столице — Москве. Практически все они оказались после гражданской войны «перемещенными лицами».

Трудная судьба советской литературы первых лет уже в тридцатые годы привела к многократной переделке классики 20-х годов. Кроме тех писателей, кому не суждено было пережить Боль-

шой террор, практически все были вынуждены приводить свои знаменитые сочинения к нормам последующих десятилетий или политических эпох. Особенно показательным происшедшее с «Железным потоком» А. Серафимовича или «Виринеей» Л. Сейфулиной: первые редакции отличаются от последних как совершенно разные сочинения.

В литературе 20-х годов, разумеется, уже существовала и тенденция возврата к «централизации» литературы, т. е. появлению некоего обобщенного взгляда на исторические события и судьбы людей. К такого рода сочинениям относятся романы или серии романов типа «Хождения по мукам» А. Толстого или «Преображения России» С. Сергеева-Ценского.

Интересно и то, что тогда же — в первой половине 20-х годов стало зарождаться специфическое направление в литературе, представленное именами Б. Пильняка, А. Платонова и др., герои которых жили либо в стилизованной России революционных лет, где главное было связано с борьбой за некое абстрактное счастье, либо (как позже в «Чевенгуре») речь шла о мировой революции в целом. И здесь уже было не до областнических особенностей. Тем более, что в активе русской литературы были и антиутопические романы типа «Мы» Е. Замятина.

В известном смысле можно говорить о том, что литературная ситуация середины 20-х годов адекватно отразила процесс нового «собираения русских земель», которым закончилась гражданская война. Однако швы были еще хорошо видны.

Что же касается бабелевских героев, то они оказались в местах, где жили евреи Западного края, представлявшие несколько другую ипостась еврейства Российской империи, чем та, которая привлекала внимание Бабеля в «Одесских рассказах».

Здесь мы, разумеется, не утверждаем, что исключительно к еврейскому вопросу сводятся все проблемы «Конармии», однако, не можем не отметить, что чудовищные погромы как белых, так и красных в местечках Западного края не могли не привлечь внимания Бабеля, — погромы, происходившие ровно за двадцать лет до начала тотального уничтожения еврейского мира начала XX века.

Ситуация Бабеля, вначале человеческая, а затем и писательская, оказалась сродни судьбам русских писателей, связанных с гражданской войной. Каждый из них посмотрел на «своих» уже как бы из столиц, с высоты опыта далеко не областнической литературы. И здесь важно не столько местонахождение писателя в той или иной момент, сколько его ориентация именно на

столичные литературные образцы. И так же, как сибиряки на сибирских партизан или киевлянин Булгаков на гражданскую войну в Киеве, смотрели из Москвы середины 20-х годов, Бабель-писатель захотел и смел взглянуть на гражданскую войну в еврейских местечках глазами еврей-интеллекта и писателя, ориентированного то ли на Мопассана, то ли на самую изысканную русскую прозу.

Здесь, как кажется, находится хотя бы один ключик к решению проблем самоопределения Бабеля в литературе о гражданской войне и шире — русской литературе 20-х. Бабель, безусловно, выбрал позицию русского писателя со своей темой, своими героями, своей специфической стилистикой.

Действительно, трудно не увидеть соблазнительность писательской позиции, при которой о своеобразном еврейском мире, близком автору и все же не совсем его, еврей пишет изысканной русской прозой. При этом работа Бабеля в литературе шла параллельно его работе в кино, где он выступал как сценарист фильмов по собственным произведениям, а также экранизацией произведений Шолом-Алейхема (не забудем и о драматургии Бабеля). Естественно, что в кино и театре изысканная авторская речь редуцируется. Возрастает роль диалогов и речи «колоритных» персонажей. Читателями и зрителями Бабеля были одни и те же люди, что существенно влияло на образ автора, актуализировало еврейскую ипостась.

Если отвлечься от Бабеля и посмотреть на 20-е годы чуть шире, то мы увидим, что еврей так или иначе появляется почти в любом произведении о гражданской войне и НЭПе. Это может быть и безликий в национальном смысле комиссар Левинсон из фадеевского «Разгрома», и Паниковский из дилогии И. Ильфа и Е. Петрова, впрочем, как и подозрительного происхождения Остап ибн Бендер Бей (на что обращали внимание М. Каганская и З. Бар-Селла), и Штокман из «Тихого Дона» и т. д.

Не стоит забывать и то, что 10–20-е годы — и до и сразу после революции — выплеснули на поверхность не только некоторых руководителей советского государства-евреев, но и большое количество журналистов, писателей, общественных деятелей и т. д. К тому же саморазрушение «черты оседлости» во время первой мировой войны привело к появлению и в столицах, и в крупных городах большой еврейской прослойки (яркую картину этого дал антисемит В. Шульгин в книге «Три столицы»).

Таким образом, сообразуясь и с исторической, и с литературной реальностью, мы можем уверенно констатировать, что у одесского еврея,

выбравшего еврейский мир одним из главных объектов описания, ориентированного как на русскую, так и на европейскую литературу, оказавшегося в столице нового государства после революции и гражданской войны, нашлось крайне своеобразное, но совершенно закономерное место в той литературе, которая из русской еще только становилась советской.

II

Каждый еврей, желающий стать русским писателем, неизбежно должен решать для себя один очень трудный вопрос: насколько он хочет и может остаться евреем (естественно, речь идет о духовном самоопределении). Здесь снова возникают два пути. Такой писатель мог в 10–20-е годы принадлежать как к собственно русской, так и к русско-еврейской литературе. Под последней мы, вслед за Симоном Маркишем, понимаем литературу на русском языке, обращенную непосредственно к еврейской аудитории и занятую ее проблемами.

С другой стороны, существует возможность перехода в христианство и рассмотрения своего происхождения и мира, связанного с иудаизмом, уже как бы извне. Другое дело, что трагическая история XX века не всегда давала такую возможность. Ведь, например, Илья Эренбург к моменту революционных переломов и гражданской войны был уже католиком. Но в его киевской публицистике тех времен да и в «Лазике Ройтшванец» неизбежно отразились как жестокие обстоятельства войны и революции, так и ощущение конца того еврейского мира, из которого вышел писатель. Дальнейшая литературная судьба Эренбурга вплоть до истории с «Черной книгой», появившейся в полном виде лишь в 1994 году, независимо ни от чего оказалась связанной с еврейством.

Не меньшим количеством поворотов характеризуется и отношение Осипа Мандельштама к еврейской проблематике. Его представления о «хаосе иудейском», страх (пусть и детский, но актуализированный автором в «Шуме времени» в конце 20-х), постоянные колебания смысла многих стихов, где причудливо и сознательно неопределенно сочетаются христианские и иудейские символы и образы, явно свидетельствовали о трудном разрыве со своим бывшим миром. Хотя внимание к проблеме антисемитизма и в «Шуме времени», и в «Египетской марке» (здесь явно просматривается попытка осмысления Мандельштамом розановских антисемитских сочинений на фоне общей симпатии к этому

автору), и в «Четвертой прозе», даже замысел прозаического сочинения, связанного с событиями дела Бейлиса — все говорило о том, что национальный вопрос, проблема национальной самоидентификации неотступно занимали Мандельштама.

Если Мандельштам все же крестился в юности в методистской церкви, то Б. Пастернак не мог этого сделать, следуя традициям семьи. Крайне поздний рассказ поэта о своем тайном крещении няней в раннем детстве мы, вслед за Л. Флейшманом, склонны считать частью биографического мифа поэта. Что, разумеется, никак не противоречит христианской ориентации всего творчества Бориса Пастернака. Однако, судя по всему, он ощущал еврейство как помеху в полной реализации себя в русской литературе.

На этом фоне позиция Бабеля выглядела вполне оригинально. В его текстах при желании можно обнаружить и упомянутую нами иудеохристианскую двойственность («Пан Аполек»), и рассказы, вообще не связанные с еврейской темой. Он писал по-русски, при этом зная иврит настолько, что вполне способен держать корректуру своих рассказов на иврите. Не определяя, естественно, степени его религиозности, нельзя пройти мимо бабелевских записей о посещении хасидской синагоги и разности его ощущений молитвы в Одессе и в хасидских местечках. При этом, на наш взгляд, не стоит преувеличивать собственно хасидский элемент в творчестве Бабеля. Надо помнить, что мудрость хасидских цадиков передавалась в непосредственном обучении у них или их наследников и последователей. Лишь в послевоенные десятилетия появились репрезентативные собрания такого рода текстов и здесь нельзя не вспомнить работу о еврейской мистике Гершона Шолема (она есть и по-русски).

Пожалуй, именно Бабель сумел стать настоящим евреем в русской литературе, не отказавшись от происхождения и свободно выбрав язык и читателя. Другое дело, что те читатели, кто способен увидеть Бабеля в двух зеркалах, увидят и поймут больше.

III

И еврей-бандит, и еврей-воин Бабеля вполне новые и оригинальные типы. Существует даже идишская поговорка: «Еврей-бандит и еврей-пьяница — это не так уж страшно». И отражает она, разумеется, не ситуацию Одессы и любого другого крупного и тем более портового города, где жили евреи. Это именно восприятие ситуа-

ции местечковым евреем Западного края. Того самого края, куда попал главный персонаж «Конармии». Попал уже как еврей-воин.

Само это словосочетание звучало для еврейского уха очень резко. Евреи на протяжении многих столетий не брали в руки оружия, не допускались к службе в армии и т. д. Единичные случаи и исключения из правил не в счет. Еврей же, воюющий в армии под командованием еврея Троцкого, — это почти сюрреалистическая картина, которая только усугубляется спецификой казачьей среды Первой Конной армии. Поэтому если воспринять сочинения Бабеля как хотя бы отчасти описание еврейского мира, то перед нами совершенно новый еврейский мир.

Писатель ясно видел, что мир традиционного еврейского местечка уходит с исторической арены. Мы не можем настаивать на том, что все детали этого мира значимы для Бабеля, но некоторые вольно или невольно кажутся символическими. Например, в «Конармии» упомянут цадик рабби Моталэ Брацлавский. Вспоминается, что к тому времени уже достаточно давно брацлавские хасиды не имели своего официального главы и даже назывались «хасиды мертвого ребе». Т. е. они сохраняли верность ушедшему в мир иной старому ребе. Еще раз повторим, вольно или невольно, это становится символом.

В данной связи стоит обратить внимание на еще одно обстоятельство тогдашней ситуации российского еврейства. Совсем незадолго до начала гражданской войны, практически одновременно с Октябрьской революцией, 9 ноября 1917 года, была опубликована знаменитая Декларация Бальфура. События в еврейской среде развивались стремительно. Приведем их в изложении проф. Д. Сегала: «Конец ноября 1917 года стал для русского еврейства историческим рубежом. <...> на 28 ноября 1917 г. был первоначально назначен созыв Российского учредительного собрания, с которым связывали свои надежды и русские евреи. По случайному стечению исторических обстоятельств 26 ноября войска генерала Алленби вошли в Иерусалим. Россия была формально союзницей Англии, и вести о предстоящем освобождении Иерусалима вызвали энтузиазм среди национально мыслящих евреев Петрограда. 26 ноября, буквально в день исторического возвращения Иерусалима еврейскому народу, в Петрограде созывается митинг сионистов. Вот, что пишет газета «Вечерний час» в корреспонденции «На пороге земли обетованной. Митинг сионистов вчера днем в театре музыкальной драмы»:

«Мы хотим, чтобы за тех отщепенцев еврейства, которые сейчас играют отвратительную

роль насильников, отвечал не весь еврейский народ, а чтобы такие насильники были ответственны за свои преступления перед всем народом», — сказал доктор М.С. Шварцман.

Оратор не называл имен, но чуткая аудитория узнала в этой реплике гг. Нахамкисов, Бронштейнов и пр. («Вечерний час», 27 ноября 1917).

Той же актуальной теме посвящено интервью с петроградским раввином М.Г. Айзенштадтом, опубликованное 30 ноября в газете «Вечер». Вот, как излагает «Вечер» основные мысли этого интервью:

«Перед евреями открывается новая эра. Еврейство сейчас переживает новую эпоху напоминающую библейские времена, хотя бы возвращение из Вавилона».

Если ко всему сказанному добавить восходящее к Владимиру Жаботинскому определение будущего еврейского государства как такого, где на еврейской улице еврей-полицейский арестовывает еврея-бандита, то пряная проза Бабеля и его герои-евреи попадают в не менее пряный исторический контекст. Здесь стоит напомнить, что к концу 20-х годов закрыты практически все сионистские организации (подполье не в счет), преподавание иврита — «клерикального» языка повсеместно запрещено и т. д. Своеобразные герои Бабеля оказались постепенно далекими отголосками тех эпохальных событий, которые происходили в еврейской среде в годы литературного взросления и расцвета творчества Бабеля.

Несколько слов в заключение.

Исаак Бабель выбрал путь русского писателя, даже еще сильнее — русского советского писателя. Его не миновала эпоха орнаментальной прозы, эпоха распада единой русской литературы. Он оказался вовлеченным в процесс укрупнения форм русской советской литературы, о чем свидетелями являются планы почти двукратного увеличения «Конармии», введения в нее соответствующего исторического контекста — т. е. приближение сборника рассказов к роману. Бабель долго пытался стать советским писателем, но от молчания не ушел. Сегодня — после трагедий гражданской и второй мировой войн — уже нет тех, кто мог бы оценить все еврейские обертоны прозы Бабеля (на это обратил внимание С. Маркиш в недавней статье к юбилею писателя). Более или менее прояснились исторические пути бывшего еврейства Российской империи.

А Бабель, как он, видимо, и хотел, остался на магистральном пути русской литературы. И при этом остался евреем не только по крови, но и по духу.

К.Эвинс

Кровное и сокрытое

«Конармия»
и конармейский
дневник Бабеля

«Конармия» в изданиях до 1933 года начинается и завершается новеллами, содержащими сходные эпизоды: рассказчик смотрит на труп еврея.

Эти смерти ставят рассказчика лицом к лицу с понятиями родства и потери. В новелле «Переход через Збруч» Лютов скрывает, что он еврей, даже от соплеменников, а в «Сыне рабби» — открыто признает это среди неевреев. И можно сказать, что путь рассказчика в «Конармии» показан на контрасте его восприятия первой и второй смерти. Переход от сокрытия к признанию родства характерен не только для Лютова в «Конармии», но и для самого Бабеля в период польской кампании, описанной в дневнике 1920 года.

Ряд эпизодов дневника показывает двойственность в общении Бабеля с местными евреями — складывается модель, по которой, вслед за сокрытием этнической принадлежности, у Бабеля часто возникает желание признать себя евреем. Такая перемена наблюдается и в «Конармии» — переход от сокрытия к признанию еврейства. При этом начальный и конечный пункты, так же как и сам путь, не свободны от противоречий.

Я рассматриваю обе новеллы в контексте эпизодов из дневника Бабеля, где описаны его встречи в еврейских местечках. К «Переходу через Збруч» сведены впечатления от многих ночлегов в еврейских домах, случаев сокрытия Бабедем своего еврейства и переживаний по этому поводу.

В новелле «Замостье» Лютов тоже не признает себя евреем в беседе с неевреем и причины этого



Середина 1920-х. Конный завод в Хреновой

обмана объясняются. «Замостье» расширяет перспективу, готовя почву для финального эпизода «Сына рабби». Этот рассказ можно рассматривать как перевернутую версию лютовского поиска общения с евреями, отраженного в рассказах «Переход через Збруч», «Гедали» и «Рабби». Заключается рассказ «Сын рабби» таким эмоционально заряженным пассажем: «И я — едва вмещающий в моем древнем теле бури моего воображения, — я принял последний вздох моего брата». Конфликт между сокрытием и признанием еврейства как будто разрешается в заключительном слове, в этом признании (можно сказать, объявлении) родства. Однако устранение двойственности, скорее, иллюзорно, чем реально, ибо лютовское объявление родства исполнено иронии.

В новелле есть персонаж, более близкий Лютову: повествование адресовано не только воображаемому читателю, но и некоему знакомому по имени Василий. Это имя тут не случайно. Оно как бы свидетельствует, что адресат — не еврей.

Однако повествование ведется таким образом, что читатель не сомневается: Василию известны подробности, относящиеся к встречам Лютова с евреями Житомира, более того, лютовскому адресату хорошо понятны переживания рассказчика. Означает ли это, что Лютов обращается к соплеменнику?

Настойчивое повторение имени адресата (словно ключевого слова в своеобразной тайнописи) подсказывает вывод: Василий тоже еврей, но, как и сам Лютов, носящий «псевдоним». Знакомый, выбранный Лютовым для рассказа об открытом признании, выбран потому, что способен понять чувство родства и сосуществующую с ним необходимость сокрытия. Соответственно, саморазоблачение Лютова принижается напоминанием о «псевдонимах» — средстве сокрытия, средстве отчасти постыдном, которое и Лютов, и его собеседник продолжают использовать.

г. Эванстон, США

М.Одесский, Д.Фельдман

Бабель и хасидизм

Оправдание революции



Формулируя тему таким образом, мы, конечно же, не собираемся в той или иной форме сводить написанное Бабелем к выражению доктрин хасидизма, и отнюдь не утверждаем, что сам писатель был хасидом и потому пытался оправдать революцию. Имеются в виду лишь некоторые мировоззренческие модели, использованные Бабелем с имплицитной ссылкой на хасидизм. Модели эти, как нам кажется, стоит учитывать при анализе поэтики и философской проблематики «Конармии», «Одесских рассказов» и примыкающих к ним новелл.

Как известно, Бабель, хоть и получил традиционное религиозное образование, хоть и ощущал нерасторжимость кровной связи со своим народом, к вопросам веры относился вполне индифферентно, а еврейский быт, жестко детерминированный религиозными предписаниями, считал «мертвым», «омертвляющим» — определения, достаточно часто встречающиеся и в рассказах, и в дневниковых записях. Однако отступником он не стал и, вероятно, никогда не хотел стать. Подобным образом были настроены многие евреи-интеллектуалы на рубеже XIX—XX веков.

Речь идет не только о Российской империи. Несмотря на политические пертурбации, пределы Польши и т.п., восточноевропейские евреи — на уровне языка и бытового уклада — оставались единым этносом. «Только одно поколение, — утверждал А.М.Эткинд, — отделяло еврейских интеллигентов Австро-Венгрии и России от их общих предков, культурное пространство которых покрывало Центральную и Восточную Евро-

пу. В книгах Фрейда мы находим те же «бородастые» анекдоты, что и сегодня рассказывают в разных местах между Петербургом, Нью-Йорком и Иерусалимом. Отцы Фрейда, Кафки и, скажем, Троцкого разделяли один и тот же духовный опыт; сыновья возводили свои новые конструкции, отталкиваясь от общего основания»¹.

Земляк и современник Бабеля Вл. Жаботинский полагал, что еврейские просветители прежней эпохи, искавшие пути выхода из гетто, решили эту задачу, но не учли ряд нежелательных последствий. «Цель была, — рассуждал идеолог сионизма, — создать еврея, который, оставаясь евреем, мог бы жить общечеловеческой жизнью: мы теперь сплошь прониклись жаждой культуры, но так же сплошь забыли о том, что надо оставаться евреями. Или, вернее, не забыли (есть

веские причины, мешающие забыть), но наполовину перестали быть евреями, потому что перестали дорожить своей еврейской сущностью и начали тяготиться ею; и именно в том, что, с одной стороны, мы не можем забыть о своем еврействе, а с другой — тяготимся им, и скрыта главная горечь нашего положения; и из этого положения необходимо выйти»².

Об аналогичных настроениях писал позже и С.Маркиш: «Не отринуть традицию, не отвернуться от собственной истории. Не погрязнуть ни в приобретениях диаспоры, ни в ее мусоре, в кафетанах и шляпах, надменной хилости тела и казуистике многослойных комментариев. Но вырваться на волю, на простор, сорваться с цепи, узнать вкус, цвет, запах, упругость всего, чего нас лишили стены гетто, черта оседлости и та невидимая черта, которою обвели себя мы сами и в которой задыхаемся столетье за столетьем. И найти гармонию в раздвоенности»³.

Потому секуляризованные евреи-интеллектуалы, где бы они ни жили, оказывались в сходной ситуации, сталкивались с одной и той же экзистенциальной проблемой: как вырваться из еврейского быта, но сохранить этническую самоидентификацию, остаться евреями.

Способы достижения пресловутой гармонии были разные, каждый выбирал сам. Кто-то, подобно Жаботинскому, обратился к сионизму, кто-то — к духовному опыту хасидизма, учению еврейского реформатора Бешта, изложенному его последователями в XVIII—XIX веках.

Знакомство с хасидской литературой шло на самых разных уровнях — от трудов вероучителей, специальных монографий, до популярных брошюр и сборников притч и легенд, в еврейской среде весьма популярных. Книги и статьи о хасидизме выпускались на всех европейских языках и, разумеется, на русском.

Многие современники Бабеля искали в идеях Бешта философское обоснование образа жизни, неприемлемого с точки зрения ортодоксального еврейства. К примеру, Бешт призывал служить Богу радостно, без самомучительства, поскольку книжное знание и скрупулезное соблюдение обрядов — не главное в религиозной жизни, ибо обряды и книги не должны заслонять сущность веры, а коль так, то не раввинам, отгородившимся книгами от жизни, а мудрым праведникам — цадикам — надлежит наставлять верующих, дабы те жили согласно принципам добра и справедливости. Соответственно, появлялся — гипотетически — вариант ухода от вызывающего раздражение быта, от власти раввина — при сохранении этнической самоидентификации.

Обращение к духовному опыту хасидизма вов-

се не подразумевало обращения конфессионального, да и вообще не связывалось с какими-либо религиозными исканиями. Аналогично и среди интеллектуалов «цивилизованного мира» после второй мировой войны мода на индуизм и буддизм была повальной, однако индуизм и буддизм приняли очень немногие. Интеллектуалы-евреи безусловно знали, что хасидизм так и не стал исковой альтернативой, и в аспекте быта хасиды ничуть не менее регламентированы, чем ортодоксальные евреи. Но это казалось несущественным.

И вот Бабель вместе с Первой Конной идет через Польшу — по хасидским местам. Сравнительно недавно опубликованные дневниковые записи еще раз подтверждают: он постоянно беседует с хасидами и даже молится с ними, сам ищет эти встречи. Правда, хасиды пока что интересны Бабелю прежде всего в качестве собеседников, чья ментальность сходна с его собственной, поскольку возвращение к привычным с детства языковой среде, нормам поведения — своего рода передышка, необходимая психологически. «Я, — записывает Бабель, — люблю говорить с нашими — они меня понимают». Самооценка применительно к положению в Конармии диаметрально противоположна: «Я чужой». И евреи в Красной Армии — бойцы, командиры, политработники — для него, судя по дневнику, тоже чужие.

В Польше Бабель был потрясен страданиями своего народа, оказавшегося между двух огней: еврейские местечки громили и советские, и польские войска. Польская пропаганда оправдывала погромы, утверждая, по свидетельству Пилсудского, что большевизм — это разгул еврейского террора⁴. Советская же пропаганда хоть и пыталась препятствовать «развитию антисемитизма в Красной Армии», но особых успехов не достигла — политические декларации не влияли на интенсивность и количество погромов, чинимых красноармейцами⁵.

Конечно, в польском походе был и своего рода соблазн для писателя. Бабель оказался причастен «легендарной, непреодолимой силе», как называл Пилсудский кавалерию Буденного, уподобляя Первую Конную татарским полчищам, нагнавшим ужас на весь цивилизованный мир⁶. Кому-нибудь такое, возможно, и льстило: и геллигенты-евреи, став «красными кавалеристами», буденновцами, вдруг попадали в число «самых страшных».

Судя по конармейскому дневнику, писатель преодолел этот соблазн. Записи 1920 года дают достаточное представление о бабелевской оценке тогданных событий: он набрасывает своего

рода заготовки физиологических очерков о набегах полчищ профессиональных убийц, грабителей, насильников, мародеров, повсеместно сеющих смерть и сифилис. Ко всему прочему автор дневника стал свидетелем поражения советских войск, их беспорядочного отступления, похожего на паническое бегство.

«Конармия» — книга о неудачном походе. Какие-либо аналогии с романом А.А.Фадеева «Разгром», повестью А.П.Гайдара «В дни поражений и побед» и т.п. — тут неуместны. Фадеев, Гайдар и прочие их единомышленники видели в поражениях партизан или красноармейцев лишь этапы на пути к победе — установлению Советской власти, причем победе уже состоявшейся. Что же касается бабелевской «Конармии», то конечная победа тут не подразумевалась — польская кампания была проиграна окончательно. И вот об этой проигранной кампании, о разгроме, бегстве Бабель, можно сказать, слагает героическую песнь.

У нас нет оснований полагать, что «Конармия» — создание писателя ангажированного. Напротив, с нашей точки зрения, Бабель был тут не менее искренен, чем в дневнике. Он не изменил себе, он искал собственный путь осмысления революции, гражданской войны и «нового мира». Для Бабеля, как и для большинства его современников-интеллигентов, понятие «революция» было почти сакральным⁷. Потому он хотел — искренне хотел сказать «да» революции. Вот тут и понадобились мировоззренческие модели, актуализированные в общении с хасидами. Именно с хасидами, а не просто с соплеменниками.

Тварный мир, учил Бешт, неотделим от Бога-Творца, как складка на одежде неотделима от нее, и нет абсолютного зла, ибо зло — низшая степень добра, оно может стать фундаментом добра, в конечном счете — добром. Так ведь и революция, писал автор «Конармии», вызвав гражданскую войну, неслыханные еврейские погромы, покончила с государством, евреев дискриминировавшим, взломала застывший быт, дала возможность действовать жаждущим действия.

Но самым важным для Бабеля было хасидское понимание молитвы. Согласно Бешту, в молитве — сущность веры, ее высшее выражение. Молитва — восторженный прорыв к Богу, слияние с Богом души человеческой. Потому молящийся должен отрешиться от себя, впасть в иступление — лишь тогда обращение к Богу будет действительно, причем в буквальном смысле этого слова, ибо, как учил Бешт, если «небесное» обуславливает «земное», то и «земное» (поступки и помыслы людей) действует на «небесное». Следовательно, горячая молитва преобразует мир. Эти-

ми установками определялось и отношение хасидов ко времени произнесения молитв — верующий мог сам решать, где и когда ему молиться. Ортодоксы не принимали подобной свободы, хасиды же на их возражения отвечали, что тем, кто горячо молится, некогда смотреть на часы. Молитвенное настроение, молитвенный экстаз как бы пронизывает всю жизнь хасида.

Сочетание жестокости с экстатической верой в победу «мировой революции» всего более поражало Бабеля в конармейцах. «Зверье с принципами», не знакомые толком с коммунистической доктриной, презирующие законность и дисциплину, они искренне верили в праведность вождей и конечной цели войны, иступленно рвались к победе. Не знание, а невежество питало их веру в вождя, честность и мудрость которых не ставились под сомнение, как и праведность цадиков — хасидами. Не высокое опьянение идеей, а Эрос и Танатос порождали их неистовство. Но важен ведь результат — самозабвение, обязательное при молитве.

Кстати, хасидская традиция предполагает также использование средств физического возбуждения для достижения экстатического восторга.

В конармейцах писатель увидел верующих, в польском походе — молитву. Восторженную, вдохновенную, на пределе и за пределами физических и духовных сил, самозабвенный прорыв к неведомому Божеству. Молитва, как объяснил один на последователей Бешта, это военный приступ, имеющий целью разрушить стену, отделяющую нас, вследствие нашей греховности, от Бога. Богатыри духа впервые должны пробить брешь в этой стене, а рядовые уж пойдут за ними.

Если ориентироваться на подобные установки, то отступление советских войск и даже неудача кампании в целом существенны лишь в аспекте прагматики. А с точки зрения мистической ... О результатах молитвы нельзя судить, руководствуясь критериями успеха наступательной операции. Эффективность молитвы не измеряется в километрах, потому отступление тут роли не играет: молившийся остается там же, где был, и главное в нем — вера, а не грехи.

Так сочинитель нашел оправдание тому, чему противился очевидец. Бабель хотел сказать «да», но сказал не о Первой Конной, не о революции — о молитве.

Приведем несколько примеров.

Рассказчик — Лютов — впервые беседует с хасидом в новелле «Гедали». «Революция — скажем ей да, но разве субботе мы скажем нет? — так начинается Гедали и обвивает меня шелковыми ремнями своих дымчатых глаз. — Да, кричу я рево-

люции, да, кричу я ей, но она прячется от Гедали и высылает вперед одну только стрельбу». Понятия «революция» и «суббота» не противопоставляются, поскольку революция — «хорошее дело хороших людей». Гедали пытается понять, почему безвинных убивают и противники, и сторонники революции: «И вот мы все, ученые люди, мы падаем на лицо и кричим на-голос: горе нам, где сладкая революция?» Конфессиональная специфика пока не акцентирована: Гедали в восприятии Лютова лишь соплеменник, выражающий мнение всех евреев Житомира.

Зато в новелле «Рабби» автор неоднократно подчеркивает, что герои его — именно хасиды. «В страстном здании хасидизма, — говорит Гедали, обращаясь к рассказчику, — вышиблены окна и двери, но оно бессмертно, как душа матери... С вытекшими глазами хасидизм все еще стоит на перекрестке яростных ветров истории».

Гедали приводит Лютова к цадику, который устраивает гостю как бы экзамен, прежде чем допустить к хасидской субботней трапезе. Их разговор — беседа посвященных.

«Откуда приехал еврей? — спросил он и поднял веки.

— Из Одессы, — ответил я.

— Благочестивый город, — сказал вдруг рабби с необыкновенной силой, — звезда нашего изгнания, невольный колодезь наших бедствий!»

Цадик явно иронизирует: Одесса считалась городом не благочестивым, а нечестивым, поскольку тамошние евреи часто пренебрегали обрядностью. И Лютов подхватывает шутку, когда цадик спрашивает о роде занятий гостя, т.е. о профессии.

«Чем занимается еврей?»

— Я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя». Герш из Острополя или Гершеле Острополер — герой серии популярных еврейских анекдотов, и сказанное Лютовым можно признать определением профессиональной деятельности (переложение анекдотов стихами) в той же мере, в какой Одессу — «благочестивым городом». Но в лютовской шутке содержится и своего рода пароль: Гершеле Острополер был шутом при знаменитом цадику Барухе бен Иехиэле Тульчинере, внуке Бешта.

Цадик и красноармеец поняли друг друга, хозяин принимает шутку гостя:

«Великий труд, — прошептал рабби и сомкнул веки, — шакал стонет, когда он голоден, у каждого глупца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия».

Экзамен продолжается:

«Чему учился еврей?»

— Библии.

— Чего ищет еврей?

— Веселья».

Вот и произнесен очередной пароль — слово «веселье». Рабби признал гостя достойным. «Реб Мордхэ, — сказал цадик и затряс бородой, — пусть молодой человек займет место за столом, пусть он ест в этот субботний вечер вместе с остальными евреями, пусть он радуется тому, что он жив, а не мертв, пусть он хлопает в ладоши, когда его соседи танцуют, пусть он пьет вино, если ему дадут вина». Шутит и реб Мордхэ, впрочем, он и есть шут при черныбыльском цадику: «Садитесь же за стол, молодой человек, и пейте вино, которого вам не дадут».

Разумеется, эпизод этот весьма опосредованно соотносится с описанием беседы в дневнике: «Откуда вы, молодой человек?

— Из Одессы.

— Как там живут?

— Там люди живы.

— А здесь ужас.

Короткий разговор».

На субботней трапезе впервые видит Лютов сына рабби, Илью Брацлавского. Согласно обычаю, Илья — преемник отца и должен стать цадиком. Но он, по словам реба Мордхэ, «проклятый сын, последний сын, непокорный сын». Для Лютова (как и для любого тогдашнего еврея-читателя) непокорство Ильи очевидно — сын цадика курит в субботу, демонстративно нарушая обычай.

Позже выясняется, это не единственное и не главное проявление непокорства. В новелле «Сын рабби» Лютов узнает, что Илья — большевик. Сын цадика уйдет в Красную Армию и умрет от тифа. Разбирая вещи «красноармейца Брацлавского», рассказчик найдет «мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида». Опять рядом «суббота» и «революция».

Те же символические ряды контрапунктно присутствуют и в описании смерти Ильи Брацлавского: «Он умер, последний принц, среди стихов, филактерий и портянок. Мы похоронили его на забытой станции. И я — едва вмещающий в древнем теле бури моего воображения, — я принял последний вздох моего брата». Можно понять и так, что брат сына цадика — тоже сын цадика, «последний принц», хасид.

Как известно, в изданиях до 1933 года новелла «Сын рабби» завершала «Конармию», следовательно, вывод рассказчика о «причастности» своей хасидским мудрецам особенно важен. По хасидским моделям воспринимает и оценивает Лютов собственные поступки и поступки окружающих его конармейцев.

Так, в основе новеллы «Эскадронный Трунов»

— развернутая метафора экстатической молитвы, изменяющей мир. «Он был убит утром, — рассказывает Лютов, — в бою с неприятельскими аэропланами. Все попадания у Трунова были в лицо, щеки его были усеяны ранами, язык вырван». Бой с аэропланами — кульминационная сцена: пулеметные очереди, посылаемые героем в небо и возвращающиеся оттуда. Военная прагматика тут понятна — Трунов хоть и не причинил вреда аэропланам, зато сумел добиться главного: он отвлек неприятельских летчиков и те не заметили труновский эскадрон в лесу. На уровне же мистическом этот бой — самозабвенный прорыв к Богу: эскадронный вымолил жизнь своим товарищам.

Описание ран Трунова свидетельствует отнюдь не о страсти автора к натуралистическим деталям, скорее, это знак состоявшегося мистического общения. Ср. пушкинское «и вырвал грешный мой язык», восходящее к стиху из книги пророка Исаяи — «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». По отношению к Трунову связь с «беззаконием» здесь очевидна: накануне своего последнего боя Трунов «беззаконно», т.е., прямо нарушая приказ Предреввоенсовета, убивает пленных поляков, о чем и успел сказать эскадронному Лютову.

С экстатической «молитвой» Трунова «рифмуется» и своего рода молитва, произнесенная на похоронах командиром полка Пугачевым. Он тоже адресуется небу, тоже неистов: «И, подняв к небу глаза, раскаленные бессонницей, Пугачев прокричал речь о мертвых бойцах из Первой Конной, об гордой этой фаланге, бьющей молодом истории по наковальне будущих веков. Пугачев громко прокричал свою речь, он сжимал рукоять кривой чеченской шашки и рыл землю ободранными сапогами в серебряных шпорах».

К описанию похорон примыкает сцена традиционной еврейской перебранки: «Большая площадь простиралась налево от сада, площадь, застроенная древними синагогами. Евреи в рваных лапсердаках бранились на этой площади и в непонятном ослеплении таскали друг друга». Конармейцу, пусть и еврею, это действительно может показаться странным, ведь столь горячая полемика идет о жившем в XVIII веке противнике хасидизма — виленском гаоне Илии: «Илия! — кричали они, извиваясь, и разевали заросшие рты». Но рассказчик, опечаленный смертью командира, идет именно к ним: «Забыв войну и залпы, хасиды поносили самое имя Илии, виленского первосвященника, и я, томясь печалью по

Трунову, я тоже толкался среди них и для облегчения моего горланил вместе с ними...». Хасиды здесь — некий сигнал читателю, указание «ключа» к «тайнописи» новеллы.

Соответственно, «ключ» применим и к сюжетам, где ни евреи вообще, ни хасиды в частности даже не упоминаются.

Таковы новеллы, где рассказчик размышляет о том, почему он — чужой в Первой Конной. Знаменитые очки интеллигента — не единственная и, вероятно, не главная причина. Все дело в том, что среди неистовствующих, среди воодушевленных Лютов — отстраненно холоден. Он — вне молитвы. Дабы стать равным среди равных, Лютов должен забыть о себе, прийти в неистовство. Или, по крайней мере, сделать вид, что способен усвоить поведенческие нормы тех, кто неистов.

«Мой первый гусь» — рассказ о подобного рода попытке. «Канитель тута у нас с очками, и унять нельзя, — предупреждает квартирьер, ведущий Лютова к казакам. — Человек высшего отличия — из него здесь душа вон. А испортить вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка». Квартирьер предлагает рассказчику преступить привычные запреты, сделать то, что кажется невозможным. И рассказчик поступает согласно советам искреннего доброжелателя. Он богохульствует, бьет старуху, убивает ее гуся, демонстрируя конармейцам, что вовсе не интеллигент, но тоже одержимый — один из них. Результат достигнут: «Парень нам подходящий» — признают казаки. «Экзамен» завершается совместной трапезой — как в новелле «Рабби» — и, можно сказать, молитвой: «В газетето что пишут?» — уважительно спрашивает Лютова молодой казак, еще недавно издевавшийся над ним. «И громко, как торжествующий глухой, — подчеркивает рассказчик, — я прочитал казакам ленинскую речь».

Не исключено, что с помощью определения «торжествующий глухой» автор напоминает о персонаже известной хасидской притчи: глухом от рождения, который был не в состоянии понять, каким образом музыканты заставляют слушателей проделывать странные на его взгляд телодвижения, т.е. танцевать. В бабелевской новелле «глухой» торжествует потому, что сумел притвориться слышащим — таким, как все.

На аналогичном конфликте построен и сюжет новеллы «Аргамак». Казаки не принимают рассказчика не только потому, что он «четыреглазый» и «аннулировал» коня. В Лютове по-прежнему нет неистовства, он не готов к самозабвенному бою, экстатическому прорыву. «Ты без врагов жить норовишь», — говорит Лютову командир эскадрона. Без врагов, значит, без боя. Вывод командира ясен: «Ты знаешь, что это получается? — сказал он, не

управляясь со своим дыханием, — это скука получается... Пошел от нас к трепаной матери». Здесь скука прямо противопоставлена «веселью», что искал герой в доме цадика.

Складывается парадоксальная ситуация: сравнивая казаков и хасидов, Лютов видит, что и те и другие непоколебимы в вере, захвачены молитвенным экстазом, хасиды молятся, как воюют, казаки воюют, как молятся, а сам рассказчик, соплеменник хасидов и соратник конармейцев — чужой для всех.

Бабель, безусловно, понимал, что сопоставление хасидов и конармейцев может показаться искусственным. Уместность такого подхода автор обосновывает в новелле «Пан Аполек» — она действительно «ключевая» по отношению ко всему циклу, что отмечали многие исследователи, хоть и не имея в виду хасидский «ключ».

На храмовых фресках и картинах бродячий художник, подобно Лютову, сопоставляет несопоставимое: «Именитые граждане, приглашенные ксендзом, узнавали в апостоле Павле Янека, хромого выкреста и в Марии Магдалине — еврейскую девушку Эльку, дочь неизвестных родителей и мать многих подзаборных детей», причем «именитые граждане» называют эти изображения «кошунственными», как и иконы в крестьянских домах — «чудовищные семейные портреты, святотатственные, наивные и живописные, как цветение тропического сада».

Развернутую характеристику приема «странных сближений» дает в новелле один из противников художника: «Он произвел вас при жизни в святые, — воскликнул викарий дубенский и новокостантинковский, отвечая толпе, защищавшей Аполека, — он окружил вас неизреченными принадлежностями святых, вас, трижды впадавших в грех послушания, тайных винокуров, безжалостных работодателей фальшивых весов и продавцов невинности собственных дочерей».

Кстати, эта характеристика отчасти совпадает с неофициальной оценкой Горького, признавшего буденновскую критику «Конармии» напрасной, поскольку Бабель не оклеветал конармейцев, но «иконы сделал» из них.

«Случай, — повествует Лютов, — едва не возвел кроткого гуляку в основатели новой ереси. И тогда это был бы самый замысловатый и смехотворный боец из всех, каких знала уклончивая и мятежная история римской церкви».

Определение «боец» применительно к бродячему художнику выглядит несколько странно (вновь — «странные сближения»), однако рассказчик настойчиво повторяет: боец, пребывающий «в блаженном хмелю». В блаженном, молитвенном, экстатическом.

И словно оправдание самого рассказчика звучат начальные строки новеллы: «Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино. В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира евангелие. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес в жертву новому обету».

Отметим, что мировоззренческие модели, так или иначе связываемые с учением Бешта, использовались не только Бабелем. Соответствующим образом могут быть «расшифрованы» и некоторые тексты И.Г.Эренбурга.

Современникам, знакомым с еврейской проблематикой, мистический аспект «Конармии» был ясен, и особенно — евреям-интеллектуалам. Об этом свидетельствует, к примеру, статья «Бабель» П.С.Когана. «Почувствует ли Бабель, — вопрошал известный «критик-марксист», — что его дорога не там, где «с вытекшими глазницами стоит хасидизм на перекрестке яростных ветров истории», а там, где напряженно, лихорадочно строятся новые формы жизни, где на беспредельных фронтах ведется беспримерная борьба за их торжество?»⁸

Коган обозначил тему, но развивать не стал — *sapientia sat*. Иначе анализ более походил бы на политический донос. В дальнейшем же тема и вовсе перешла в разряд нежелательных: стремившиеся утвердить Бабеля в статусе «русского советского писателя» избегали указаний на его этническую принадлежность, а желавшие видеть Бабеля писателем еврейским — на нелюбовь к специфически-еврейскому быту и «советскость». Для нас оба аспекта пока неинтересны.

Примечания

¹ Эткинд А.М. Эрос невозможного. М., 1994. С.108—109.

² Жаботинский Вл. (Зеев). Избранное Иерусалим; СПб., 1992. С.26.

³ Маркиш С. Русско-еврейская литература и Исаак Бабель// Бабель И. Детство и другие рассказы. Иерусалим, 1989. С.344—345.

⁴ Пилсудский Ю. Война 1920 года//Тухачевский М. Поход за Вислу. — Пилсудский Ю. Война 1920 года. М., 1992. С.269.

⁵ См., напр.: Польско-советская война 1919—1920: (Ранее не опубликованные документы и материалы). М., 1994. Ч.1 С. 115; Ч. II С. 71—72.

⁶ Пилсудский Ю. Указ. соч. С.132.

⁷ Ср. Одесский М.П., Фельдман Д.М. Революция как идеология: (К истории формирования) // Общественные науки и современность. 1994. № 2.

⁸ Коган П.С. Бабель//Печальный весельчак. М., 1927. С.45. См. также: Stora-Sandor J. Isaak Babel: L'homme et l'oeuvre. Paris, 1969. P.20—21; Sicher E. The «Jewish Cossack»: Isaac Babel in the First Red Cavalry//Studies in Contemporary Jewry. V. IV: The Jews and European Crisis 1914—1921. N.Y.; Oxford, 1988.

Международная конференция, посвященная столетию И.Э. Бабеля

Своего рода прологом к Международной конференции, посвященной столетию И.Э. Бабеля, стало открытие в ИМЛИ РАН 6 июля 1994 г. выставки «Бабель-100», где экспонировались уникальные материалы из российских архивов и частного собрания коллекционера и мецената И.Т. Хольцмана (США). Выступления участников «круглого стола» — А. Пирожковой (вдовы писателя), Н. Волковой, Н. Шахаловой, А. Айвазяна, Т. Исаевой, Е. Матевосяна и др. — были посвящены одной теме: судьбе Бабеля и бабелевским материалам в личных и государственных архивах.

Пленарное заседание конференции в РГГУ 7 июля началось докладом А. Жолковского (США) «Справка-родословная (к теме: Бабель и Горький)». Докладчик анализировал проблему творческих и личных взаимоотношений этих писателей в связи с рассказами «Справка» и «Мой первый гонорар».

Наиболее интересен с точки зрения текстологии доклад Р. Буша (Канада, Альберта) «Композиция и смысл «Конармии» Бабеля», в котором убедительно и последовательно показано: первые журнально-газетные публикации — на уровне сочетаемости новелл — композиционно воспроизводят структуру «Конармии» в окончательном варианте, что и подтверждает тезис о единстве цикла и верности Бабеля первоначальному замыслу. Докладчик также сделал ряд ценных наблюдений касающихся композиции каждой новеллы.

К религиозно-философской тематике обратился Э. Зихер (Израиль) в докладе «Секрет «секретной жизни» Бабеля». Авторитетнейший комментатор анализировал художественную систему бабелевских новелл в контексте еврейской культуры.

В докладе А. Садецкого (Канада, Квебек) «Объективированное слово в произведениях Бабеля»

основное внимание было уделено своеобразию повествовательной манеры (публикуются тезисы).

А. Куралех (Россия, Донецк) в докладе «Стиль Бабеля и XX век» попытался соотнести стилистическую специфику новелл Бабеля с магистральными художественными тенденциями новейшего времени.

«Круглый стол» по вопросам бабелевской текстологии был проведен в редакции журнала «Вопросы литературы» 8 июля. С докладами выступили В. Ковский (Россия, Москва) — «Некоторые текстологические проблемы издания Бабеля», М. Фридрихберг (США, Иллинойс) — «О возможных источниках «Пана Аполека», Э. Коган (Франция, Париж) — «Работа Бабеля над «Конармией» в свете полной версии «Планов и набросков к «Конармии», В. Шенталинский (Россия, Москва) — «И.Э. Бабель. Последние дни писателя. По архивным материалам» и др.

Пожалуй, доклад французского исследователя привлек наибольшее внимание, поскольку автор впервые подготовил к печати по материалам из собрания А. Пирожковой полный текст бабелевских «Планов и набросков» (публикуется в «ЛО»). А вот выступление В. Шенталинского, напротив, вызвало некоторое замешательство: один и тот же доклад журналист прочитал 6-го и 8-го июля, причем интерпретировал документы, дважды им опубликованные.

Конференция продолжилась и завершилась 9 июля в РГГУ. Г. Фрейдин (США, Стэнфорд) в докладе «Еврей на коне. Бабель и фрейдиизм» исследовал характер связей бабелевской прозы в первую очередь с русской литературной традицией, опытом Толстого, Достоевского, Горького и т.д.

Г. Белая (Россия, Москва) в докладе «Феномен Бабеля. Поэтика амбивалентности» анализировала проблему детерминированности творчества писателя не только и не столько биографическими факторами, сколько общекультурным контекстом советской эпохи.

К проблемам жанрового своеобразия обратился В. Новиков (Россия, Москва) в докладе «Рассказ-новелла Бабеля. Феномен и структура».

Ф. Чоат (США) в докладе «Бабель и Воронский» охарактеризовал личные и профессиональные отношения этих двух «героев культуры и времени». Основываясь, главным образом, на материалах архива ФСК, исследователь показал, что Воронский, высоко оценивая дарование Бабеля, не только покровительствовал писателю, будучи редактором «Красной нови», но, даже находясь под следствием, пытался отдалить арест Бабеля и ни разу не назвал его в числе своих друзей или близких знакомых.

Заключительным был доклад А. Минаковой (Россия, Москва) — «Бабель и Шолохов: проблемы мифопоэтики».

Что касается докладов, прозвучавших на конференции, но в обзоре не упомянутых — вы их найдете в этом номере журнала.

Е. Пенская

А. Жолковский

Две конференции в Москве

Мой доклад на конференции касался связей Бабеля с Горьким по поводу рассказа, который существовал в двух вариантах — «Справка» и «Мой первый гонорар», причем последний исследователи и издатели считают окончательным и главным вариантом текста. «Справка» в двухтомное издание Бабеля 1990 года не включена. На русском языке она есть в Кемеровском издании 1966 года и в израильском издании, а в английских переводах опубликована с «МППГ» как равноправный вариант. В наиболее авторитетном издании 1990 года, составленном вдовой писателя А.Н. Пирожковой, «Справка» нет. На мой вопрос, почему (я воспользовался ситуацией конференции), А.Н. ответила, что ей больше нравится «МППГ». Меня как исследователя, отважившегося вступить на неверную почву текстологии, эта проблема интересовала в связи с книгой, которую мы написали с М.Б. Ямпольским «Бабель / Vabel». Меня интересовало, какой же вариант окончательный. На одном из заседаний конференции, проходившем в «Вопросах литературы», я высказал еретическую мысль, что именно «Справка» является более поздним вариантом.

В пользу этого говорит целый ряд соображений (А.Н., вообще-то симпатизирующая «МППГ», равномерно кивала в ответ на мои рассуждения). Мои доводы — реконструкция того, что Бабель делал с пратекстом этих двух рассказов.

1. В воспоминаниях о Бабеле Л. Боровой говорится о том, что он слышал чтение рассказа «Справка», который *раньше* назывался «МППГ», и что Бабель подарил ему рукописный экземпляр.



1927. Париж

2. Между этими двумя рассказами много отличий. «Справка» короче. В частности, выпущен весь начальный пассаж, где за стеной происходят любовные объятия, которые толкают героя искать любви у проститутки Веры. Сцена слухового вуайеризма через стену выпущена в «Справке», так как Бабелю удалось опубликовать рассказ «Улица Данте», где есть аналогичная ситуация любовных объятий за стеной. Бабель, естественно, не хотел тиражировать прием. «МППГ» был отвергнут издателями и в частности альманахом «Год 1916» (1933—1934), зато сокращенный вариант — «Справку» Бабель опубликовал по-английски в журнале «Интернациональная литература».

3. В тексте «МППГ» фигурирует «мальчик у армян». В «Справке» это отсутствует. Но из мемуаров Пирожковой мы знаем, что Бабель рассказывал ей, что вся эта история с «сестричкой» и «мальчиком у армян» случилась со Сторицыным. И, значит, он как бы взял этот сюжет и сначала поместил в «МППГ», а затем отредактировал, выбросив слова о «мальчике у армян». Получилась «Справка» — более поздний вариант.

4. Что еще есть в «МППГ» и отсутствует в

«Справке»? В «МППГ» говорится, что нет смысла писать хуже, чем Лев Толстой. Но тема соперничества с Толстым есть и в «Гюи де Мопассане». С его опубликованием (1932) Бабель, естественно, опускает этот мотив в «МППГ», и получается то, что имеем в «Справке».

5. Бабель был знаменит своей краткостью, лаконизмом. Из двух вариантов, скорее всего, окончательный короткий. Более того, эта краткость не чисто «количественная». В «МППГ» слова «мой первый гонорар» появляются и в заглавии, и в конце, а в «Справке» они — эффектный сюрприз в концовке. Это больше похоже на Бабеля. В «МППГ» говорится о «собратях-плотниках», в «Справке» — о «собратье-плотнике». «Собратье-плотник» и другой «плотник» образуют эмблематическую пару. Это больше похоже на метафору, которая собирает в фокус весь сюжет рассказа. «Собратье-плотники» в «МППГ» — это размытая масса, менее структурированный текст.

Итак, «Мой первый гонорар» и «Справка» должны печататься на разных правах. По свидетельству А.Н., Бабель подарил кому-то рукописную тетрадку, где были рядом переписаны «Справка» и «МППГ». В английском издании, подготовленном дочерью писателя Nathalie Babel (она — литературовед, автор книги о Достоевском и Гюго), рядом опубликованы переводы обоих текстов — «My First Fee» и «An Answer to Inquiry».

Следующий сюжет — зощенковский.

Мой доклад на конференции, посвященной Зощенко, касался «донжуанской» темы: мотив «памятника», «Моцарт», «Каменный гость» и т. д. Я сосредоточился на небольшом рассказе «Эльвира» из книги «Перед восходом солнца». В доклад не вошли материалы о переключках с Бабелем и с более общими вопросами, посвященными «повествовательной стратегии Зощенко». В «Эльвира» один из интертекстуальных адресов — «Дон Жуан», а другой — современный, это Бабель, в частности, его «Справка» или «Мой первый гонорар». «Эльвира» — это тоже о «литературном столкновении» с проституткой, о роли письма во взаимодействии с женщиной. Бабель был естественным объектом соперничества Зощенко.

«Эльвира» — суперлаконичный рассказ, всего одна страница. Сходства «Эльвиры» со «Справкой» многочисленны. В обоих рассказах повествование ведется зрелым автором о его юности, действие происходит на Кавказе в 1914 году.

Чувствительный молодой литератор сталкивается с простой, физически внушительной, практичной женщиной, завоевывает ее любовь силой художественного слова. Литературный талант сюжетно связывается с продажностью, дежными отношениями.

Подчеркну другое. В «Эльвира» тема проституции отодвинута на второй план, хотя налицо общее сходство с Бабелем по линии обмена литературы на деньги. Но неожиданное подтверждение обнаруживается на соседней странице «Перед восходом солнца» — в рассказе «На именинах». Это история визита к проститутке, которая зазывает рассказчика к себе на именинный чай и одаряет бесплатным сексом. Но зайти еще раз герой отказывается. Рассказ написан в той же традиции, что и «Справка». (Особенно ясна переключка с гаршинским «Происшествием».) В сумме «Эльвира» и «На именинах» Зощенко покрывают сюжет «Справки» почти целиком. Однако оба четко противопоставлены «Справке» и бабелевской трактовке проституции вообще. Любовь, возникшая в социальном и интеллектуальном низу, не получает у Зощенко продолжения. У Бабеля же, наоборот, такая любовь расцветает (сравните еще «В щелочку» и нек. др.). Возникает «прибавочная любовная стоимость», «приварок».

В моем рассказе-эссе «Аристократка» (на примере «Аристократки») пародируется психоаналитическое исследование творчества Зощенко, в частности, его повести «Перед восходом солнца». Но дело в том, что смехотворный, пошлый, обывательский герой Зощенко, т. н. «мещанин», — это сложным образом сублимированный образ автора. По гоголевской формуле, это — сам Зощенко, разжалованный из генералов в рядовые. В «Перед восходом солнца» Зощенко сильно себя обнажает. Задача проследить все ступени этого «снижения» образует ту тему, которую я предварительно заявлял на конференции: «“Перед восходом солнца”: Повествовательные стратегии Зощенко».

Ю.В. Томашевский включил мою «Аристократку» в сборник «Лицо и маска Михаила Зощенко», и, таким образом, ключевые положения моей концепции как бы конспективно высказаны, но теперь хотелось бы сделать это подробнее.

У Зощенко есть рассказ, герой которого — «мещанин»: человек приглашает гостей, но боится, что у него все украдут, в частности, лампочки, обыскивает их, а утром обнаруживает, что лампочку он вывинтил сам, спрятал в карман и раздавил.

А в «Перед восходом солнца» есть зародыш этого сюжета. Маленький Миша всего боится. И боится воров. И вдруг ночью он слышит: кричат «Во-ры! Во-ры!», и он тоже начинает кричать «Воры!». Все приходят в панику, потом все успокаивается, а в конце выясняется, что именно он первый и закричал «Воры!». Т. е. та же ситуация, что в рассказе про лампочку: герой сам виноват. Психологическая основа — та же самая.

Рассказы Зошенко — трагический документ о состоянии души человека, и трагифарсовый, гротескный характер автора-персонажа станет виднее, если с этой точки зрения систематически проанализировать комические рассказы Зошенко. Зошенко работает с одной и той же глубокой темой — темой травмированной души. Под его «мещанина» подложены и литературная традиция, и богатое психологическое содержание.

О Бабеле. В рассказе «Ди Грассо» скрыто присутствует богатая «донжуановская» традиция, вовлекается интертекстуальное поле — Россини, Бомарше, Моцарт. В тексте фигурируют слова «безумный», «донжуан», невесту герой подводит к статуе, которая должна ее вразумить и т. д. Бабель лукаво спрятал сюжет «Дон Жуана». Все это будет в книге, написанной совместно с Ямпольским.

В организационном плане конференции прошли не лучшим образом. К числу главных недостатков можно отнести постоянные изменения программы — порядка и состав докладчиков, не говоря о незнакомстве с самим понятием регламент. Здесь считается, что мы в России, регламент соблюдать необязательно. Отвечу словами профессора Преображенского: «Разруха — у вас в головах».

Хотелось бы отметить некоторые наиболее интересные доклады. Мне кажется интересным доклад А. Садецкого, который сумел поставить самоощущение героя в абсурдном и страшном мире Зошенко в один ряд с чертами современной писателю философии феноменологов. В частности, интересные параллели были проведены с текстами Гуссерля. Зошенко в контексте современного экзистенциализма — эта тема мне кажется перспективной.

Интересно было выступление Б. Сарнова («Зошенко и его редакторы»), который привел огромное количество примеров редактирования, цензурирования и саморедактирования, показавших, что же такое в конце концов зошенковский текст. Сам набор примеров, сам рассказ было тяжело слушать. Это — памятник эпохи, пример того, как из хорошего можно делать плохое.

Внимание публики привлек доклад Лесли Милн — она анализировала образ Ленина в детских рассказах Зошенко, подчеркивая не идеологический, а жанровый аспект этого образа. Доклад вызвал живое обсуждение, причем для некоторых был труден чисто литературоведческий анализ ленинской темы. Ю. Щеглов, я и другие выступили в поддержку структурного подхода, а не диссидентского протеста.

Т.А. Кадаш интересно анализировала раннего Зошенко, находившегося под влиянием лите-

ратуры «серебряного века», от которой он потом отталкивался во всем, кроме самого важного: противопоставления «зверя» и «неживого человека», ибо, как мы помним, в «Возвращенной молодости» и «Перед восходом солнца» ставится задача воспитания в себе «счастливого варвара».

М.Н. Гонмахер сделала интересный доклад про «Талисман» — «Шестую повесть Белкина», который перекликался с опубликованной в США работой Ирины Рейфман о том же «Талисмане» и игре Зошенко с Толстым, Леонтьевым и т. д.

В бабелевской конференции участвовали многие известные ученые, в частности, Эфраим Зихер, Моррис Фридберг, Григори Фрейдин, Роберт Буш. Мне особенно понравился доклад Зихера «Секрет секретной жизни Бабеля», главная мысль которого — обилие во всех рассказах Бабеля еврейских аллюзий. Тем не менее, я согласен с Фрейдиным, что основной писательский жест Бабеля — жест русский. Бабель не случайно писал по-русски. Его соперники — Толстой, Достоевский, Горький и т. д. С помощью сложнейшей литературной стратегии он делает из себя русского писателя.

Спорен доклад М. Фридберга «О возможных источниках “Пана Аполека”», согласно которому Гийом Аполлинер является литературным и человеческим прототипом героя рассказа. Но если хотя бы сорок процентов из приведенных свидетельств верны, то возникает интересное автобиографическое прочтение. А это измерение очень важно при чтении Бабеля.

Доклад И.А. Есаулова был выдержан в бахтинско-формалистическом стиле, в котором корректно акцентировались все различия между подразумеваемым автором, рассказчиком, героем и т. д. Доклад вызвал живую полемику по поводу призыва не смешивать эти категории.

Блестящим был доклад А. Минаковой на тему «Бабель и Шолохов: проблемы мифопоэтики». Эти две мифопоэтические структуры были сопоставлены по многим линиям (пейзажа, характера и т. д.). Доклад вызвал уважительную и серьезную полемику и достойно закончил конференцию.

На «Круглом столе» в «Вопросах литературы» с интересными текстологическими наблюдениями выступил Ассар Эппель, драматург, автор мюзикла «Закат». Он привлек внимание уточнениями к неправильным переводам с разных языков, кочующими из одного издания Бабеля в другое. Текстологических проблем очень много. Проблема академического издания Бабеля, выверенного и откомментированного — важнейшая.

Э. Коган

Работа над «Конармией» в свете полной версии «Планов и набросков»

Между «Конармией» и «Дневником», что Бабель вел во время польского похода, лежит литературный документ, который получил название «Планы и наброски».

Автограф этого документа представляет собой 52 листка разного формата и происхождения, исписанных с одной или двух сторон карандашом или чернилами разных цветов. Листки не датированы, не имеют общей нумерации и за единственным исключением не связаны между собой.

Вместе с «Дневником» и рукописями ранних рассказов Бабель оставил эти черновики на хранение у своей знакомой, киевлянки М. Овруцкой. Бабель принес их к ней из дома своего тестя в 1927 или 1928 году, когда тесть умер, а дом был продан. Впоследствии архив достался друзьям писателя, супругам Б. и Т. Стах и через них — его вдове — А. Пирожковой.

Часть «Планов и набросков» была издана в 1964 году в 75-ом томе «Литературного наследства». Для того, чтобы документ пробился в печать, публикатору И. Смирину понадобилось избавиться от листков, где описаны разнужданные нравы буденновцев, пьянство, грабежи, насилие, секс. Не попали на страницы академического издания и невинные картинки еврейского местечкового быта.

Публикатору пришлось также примириться с купюрами в уже отобранных для печати текстах. «Хирургическим ударам» цензуры подверглись те же самые цели: насилие, секс, «красный антисемитизм» («Я с твоем не разговариваю», «бей жидов, спасай Россию» и т.п.). Благодаря подобной двойной вивисекции меньшая часть «Планов и набросков» еще 30 лет назад смогла увидеть свет.

В нее не вошли и остатки уничтоженных самим Бабелем текстов. Они сохранились оттого, что, разрывая старые черновики, он оставлял порою некоторые фрагменты, дабы воспользоваться чистой оборотной стороной. Бумажный голод обязывал к экономии. Среди разорванных, но уцелевших таким образом текстов нам, увы, не удалось отыскать двух «створок» одного и того

же листка. Но даже и в таком усеченном виде они представляют значительный интерес.

Хотя автор и не датировал черновики, они содержат в каких-то случаях косвенные указания на время написания. Так, в этюдах к рассказу «Эскадронный Трунов» говорится: «Хороним Павла Трунова. Военком скажи слово. И военком произносит речь о власти советов, о конституции СССР и о блокаде». Здесь допущен вопиющий анахронизм. Советский Союз был создан в декабре 1922 года, а его Конституция принята в январе 24-го.

Понятно, что текст этот мог быть написан лишь после ее принятия. И не сразу, а некоторое время спустя. Истек, видно, какой-то срок, прежде, чем это событие утерало конкретный смысл и выродилось в голый идеологический знак, который автор ошибочно вкладывает в уста комиссара гражданской войны. Такой ляпсус заставляет полагать, что данный текст возник не раньше середины 24-го года.

Напомним, что «Конармия» выходила отдельными новеллами в 1923, 1924 и в 1925 годах. «Эскадронный Трунов» — одна из трех последних новелл, появившихся в 1925 году, что вполне согласуется с нашими выкладками.

Получается, что когда уже были напечатаны многие рассказы и автор купался в первых лучах славы, новелла «Эскадронный Трунов» еще пребывала в состоянии первобытного хаоса. От нее имелся частичный план, несколько живописных деталей и незабвенная фраза: «Хороним Павла Трунова, всемирного героя». Смерть персонажа уже обуславливалась сражением с аэропланами, но эти печальные эпизоды еще никак не сопрягались с контрапунктным сюжетом расправы над пленными, вошедшим потом в новеллу. Расправа над пленными была описана в рассказе «Их было девять», который автор не спешил или не сумел опубликовать. И идея растворить его в новелле «Эскадронный Трунов» еще не стояла на повестке дня...

Бытует мнение, что Бабель сначала закончил «Планы и наброски» а уже потом приступил к написанию «Конармии»¹. Приведенный пример заставляет усомниться в справедливости подобного механистического подхода, в силу которого работа над книгой велась в два последовательных этапа, и сначала был создан в общем и грубом виде основной корпус, а потом наступила пора белой отделки его составных частей. Отнюдь нет, из набросков к новелле о Трунове и по ряду иных примет следует заключить, что строительные и отделочные работы производились в одно и то же время. И пока одни части ансамбля оставались на уровне фундамента, другие были одеты в леса, а третьи — открыты публике.

В комментариях к первой публикации Смирин доводит до сведения читателей, что «большая часть «Планов и набросков» относится к рассказам, о судьбе которых ничего не известно»².

Что же, спрашивается, с ними произошло? Какие исчезнувшие произведения имел исследователь в виду? Те, что пали жертвой цензуры? Однако на заре советской власти журналы и газеты охотно брали все, что ни приносил талантливый фронтовик из Одессы. Вмешательство редакторов ограничивалось отдельными изменениями и купюрами. И если бы даже и был забракован один-другой из военных рассказов, о чем у нас нет данных³, то это бы все равно не объясняло пропажу остальных, то есть «свыше 20 самостоятельных замыслов»⁴,

которые насчитал Смирин в полном списке «Планов и набросков».

Бабель признавался Фурманову, что сам уничтожил несколько новелл: « Думаю-думаю, напишу, перепису, а потом, почти готовое, — рву: недоволен»⁵. Но отправив в корзину почти завершенную новеллу, он бы не стал, вероятно, сохранять ее черновики. На этом и основана наша убежденность в том, что уцелевшие черновики не являются черновиками собственноручно уничтоженных автором рассказов.

Отдав должное разным гипотезам, выберем самую разумную из них. А она обязует смириться с очевидным: все эти двадцать замыслов так никогда и не были воплощены. Имеющиеся у нас на руках черновики являются эмбрионами нерожденных, ненаписанных новелл.

Скудость материалов в «Планах и набросках», непосредственно корреспондирующих с «Конармией», делает уместным и другое предположение: Бабель не хранил предварительных вариантов, он работал не оставляя следов. И каждый заново переписанный текст становился приговором предшествующему.

У этого правила есть несколько исключений. Во-первых, те разорванные черновики, коим автор сохранил жизнь ради чистой оборотной стороны. Среди них близкий к конечному вариант «Прищепы». И сцена боя у Задвурдзе, по остаткам которой можно диагностировать высокую степень литературной завершенности. Однако оба исключения на самом деле лишь подтверждают гипотетическое общее правило — уничтожение промежуточных, предварительных вариантов.

Исключениями являются и базовые разработки новеллы о Трунове. Они сохранились вопреки всему. Возможно, какие-то жизненные обстоятельства побудили Бабеля к спешному отъезду и он, не взяв с собой начальных эскизов, вынужден был на новом месте работать над этой новеллой по памяти. Вот почему, вероятно, и остались в целости первоначальные заготовки новеллы, но исчезли промежуточные варианты, с которыми автор обожелся согласно заведенному правилу.

Так или иначе, дошедшие до нас черновики в своем подавляющем большинстве находятся в стадии заготовок среди прочих бумаг. Они избежали общей участи, потому, разумеется, что писатель намеревался к ним вернуться.

В декабре 1924 года Бабель написал Д.Фурманову, редактору заказанной книги, о том, как продвигается работа над ней: «...Глав до двадцати в общем написано, напечатано; двадцать — написано, но не напечатано, это просто будут звеньями, цементом для других. Десять пишутся — эти главы большие, серьезные, в них будет положительное о коннице, они должны восполнить будут пробел... Всего пятьдесят глав»⁶.

Первая книжка «Конармии» вышла в мае 1926 года. Она состояла из 34 новелл и, следовательно, не достигла задуманного объема.

«Вижу, что не дал я там вовсе политработника, — сокрушался автор в беседе с Фурмановым, — не дал вообще много о Красной Армии — дам, если сумею, дальше. Но уж не так оно у меня выходит солоно, как то, что дал. Каждому, видно, свое»⁷.

Бабель, между прочим, ошибается, говоря, что вовсе не дал политработника. Он упускает из виду бригадного комиссара Конкина, бывшего клоуна, чревоушателя и петомана, который прибегают к своим професси-

ональным навыкам, чтобы ошеломить польского генерала, побудить его к сдаче в плен. Но писатель прав, признавая, что мало раскрыл «положительного о коннице». Эти планы так, надо думать, и остались в области благих пожеланий. Правда, нельзя забывать попытку показать героизм казаков в бою у Задвурдзе, но она, надо думать, не принесла удовлетворительных результатов, если автор уничтожил почти законченный текст.

К его разъяснениям добавим свои. Они опираются на следующую констатацию. «Конармия» — это собрание равноценных или независимых друг от друга новелл. И в ней совершенно нет тех, что автор квалифицировал «звеньями, цементом для других». А таких вспомогательных новелл по предварительным расчетам намечалось чуть ли не 20. Значит, за вычетом «положительного о коннице» неосуществленные замыслы — это прежде всего то, что относится к хроникально-событийной арматуре. За ее счет и образуется основной дефицит.

Разговор Бабеля со своим редактором проливает свет на важные обстоятельства. Совершенно ясно, что на исходе 1924 года, отправляя в печать последние «конармейские» новеллы, автор не терял надежды объединить их впоследствии под общей эпической крышей или, лучше сказать, разместить их на общем эпическом цоколе. Такой ему виделась архитектура будущей «Конармии». К тому же выводу приводит анализ дошедших до нас заготовок. Что же помешало реализации первоначального проекта?

Самое простое — сослаться на неспособность автора к традиционно-повествовательной манере, к развернутой эпической экспозиции. Но, с другой стороны, его могло остановить осознание того, что ансамбль и сам по себе держится прочно и не нуждается ни в каких дополнительных скрепах. На него могло снизойти внезапно и неодолимое ощущение архитектурной завершенности цикла, после чего уже не приходилось рассчитывать на продолжение, на отсрочку, ибо из всех художественных приемов «точка, поставленная вовремя»⁸ была для него самым таинственным, решающим и непреложным.

В «Планах и набросках», в сущности, не так уж и много пищи для конкретной текстологической сверки. Она нуждалась бы в прямых черновиках, в поступательном движении вариантов от «сырого» к совершенному. Всего этого мы лишены. Зато в «Планах и набросках» накоплен богатый отрицательный опыт, собрана коллекция непродуктивных тенденций, неплодотворных сюжетных ветвей, своего рода апокрифных сюжетов к «каноническому» тексту. Именно в этом их ценность.

Отрицательный опыт писателя позволяет увидеть и проследить генезис произведения, историю его начала и преждевременного конца. Мы видим, что «Конармия» при своем зарождении в сознании писателя была нерасчлененной романтической массой, что она не сразу распалась на самостоятельные автономные новеллы и обрела видимость, как говорили тогда критики, «расколотого романа». Судя по сюжетным разработкам, одно поначалу вытекало из другого, одно непременно следовало за другим: «1. На Радзивилловском шоссе. Бой. В Радзивилове. Ночь. Передвижение коней — главное. 2. Ночь в Бродах. За стеной синагоги. 3. (Коротко.) Отъезд из Брод. Труп. Поле, усеянное трупами. Воззвание Пильсудского. Бой. Колесников и Гришин. — Ухожу. — Раны и взводный — отдельная вставка».

То там, то здесь автор подбивает композиционный итог:

«Главы: Прищепа. — Старуха, молитва, свинья. — Ида Ароновна. — Изнасилование. — Синагога». Отдельные сцены и эпизоды в этих набросках замыслены частью единого целого и недаром называются главами, а не новеллами. С них, как можно понять, и начиналась работа над «Конармией». К ним автор и собирался вернуться.

Неоднократно отмечалось, что в «Конармии» нет собственно военных действий. Из заметок же вытекает, что им предполагалось уделить немало места. Боевые сцены значатся не только в плановых разработках, типа «бой под Бродами», «бой у Клекотова», «картина буденновского боя», «бой, рубка в безмолвии». Как можно убедиться, Бабель забраковал весьма продвинутый по своей готовности эпизод, упомянутую сцену боя у Задвурдзе. От данного текста сохранилось только 28 обрубленных по середине строчек, но этого все же достаточно, чтобы почувствовать его балладный, торжественный ритм, его «орнаментальную» и героическую тональность.

Бабель отказался от военных сцен то ли потому, что не чувствовал себя в них уверенным, то ли потому, что они показались ему излишними, подрывали, опять же, гармонию целого. Есть и другое возможное объяснение. Бой у Задвурдзе в «Дневнике» завершается массовым убийством пленных. Потрясенный Бабель не в состоянии писать ни о чем другом, и даже само сражение отходит в «Дневнике» на задний план, хотя именно в тот день состоялось боевое крещение писателя. О самих военных действиях говорится отстраненной скороговоркой: «Мой первый бой, видел атаку...», «Гремит ура, поляки раздавлены, едем на поле битвы...»⁹. Во фрагменте «Задвурдзе» «Планов и набросков», напротив, подробно показано сражение, но нет ничего о расправе над пленными. Можно предположить, что автор порвал готовый эпизод, не имея возможности поведать всю правду, обуздать фальшь бравадных красок, и что кровоточащая рана в его сердце парализовала кисть батального живописца.

Вчитываясь в «Планы и наброски», нельзя не увидеть, что автор порою обходится с сюжетом не как прозаик, а как поэт, отталкиваясь от образов и ассоциаций, а не только от «содержания», от фактулы. То или иное бабелевское словцо, та или иная магическая формулировка становится гравитационным центром эпизода (см. «...ночь кишит безмолвными убийствами»). В особых случаях подобный словесный сгусток возникает априорно, до ситуации. Он кочует из эпизода в эпизод, и автору приходится примерять те одну сюжетную оправу, пока она не сольется с драгоценной находкой. Показательна в этом смысле хрестоматийная фраза, чей зощенковский настрой вызвал не насмешку, но озноб у читателя-современника. В нашем документе она еще выглядит несколько отлично от «регулярного» текста: «Тов[арищи], — ком[мунистическая] партия есть железная шеренга, бессчетно отдающая свою кровь в первом ряду. И когда из железа текет кровь, то это вам товарищи не шутки, а беда или смерть».

Это речение впервые прозвучало в «Планах и набросках» в прошальном слове на смерть Трунова. Его произносил безымянный комиссар («Военком, помяни героя перед бойцами»). В «Конармии» фраза окажется частью письма начдива Савицкого эскадронному Хлебникову («Продолжение истории одной лошади»).

Как явствует из «Планов и набросков», профиль нарративно-лирического героя сложился не сразу. Предполагалось поначалу показать Лютова вуйером, человеком

с болезненным любопытством, который подглядывает исподтишка за актами, не предназначенными для чужих глаз. Такая характерологическая особенность героя имела бы важное инструментальное значение в рамках его обязанностей рассказчика. У Бабеля был уже здесь опыт. В 1917 году он напечатал новеллу «В щелочку», где вуйер транслировал события, которые происходили в комнате проститутки.

Автор даже собирался предоставить психологическое и биографическое обоснование этой черты. «В юности, — признается герой «Планов и набросков», — я простаивал у коридоров, подслушивал хихиканья...». И в другом месте: «Много я видел ночей, трясясь в коридорах...». В одном из фрагментов он вслушивается в фонограмму сцены, происходящей за тонкой гостиничной стенкой. «Репортаж» сопровождался примечательным «этнопсихическим» наблюдением вуйера: «...как скучно, как томительно и длинно совокупаются русские люди». (Оценка эта вряд ли придется по вкусу патристически ориентированным литературоведам, но она аттестует не автора, коему, как известно, случалось высказывать противоположные суждения на сей счет¹⁰, а его героя, утомленного однообразием сцены и ночным бдением.)

Однако в конечном счете Бабель раздумал взваливать на свое alter ego это амплуа. И нам, пожалуй, понятно, почему. Оно бы противоречило романтическому облику страдальца Лютова. Кроме того, будь Лютов вуйером, он бы не смог играть роль резонера, столь необходимую в сценеграфии произведения. Отказавшись от услуг вуйера, Бабель меняет угол зрения и отбирает события, которые доступны взору всех. Да, «ночь кишит безмолвными убийствами», но автора занимают в первую очередь те, что происходят днем и наяву. Убийства и сексуальные акты совершаются не тайком, не под покровом ночи, не в четырех стенах гостиничного номера, а на виду у всех, под открытым небом или в храме. Даже кишечные звуки издаются во всеуслышанье, демонстративно («Мой первый гусь», «Конкин»).

Уход от «скрытой камеры» к огням рампы, на всеобщее обозрение меняет природу изображаемого, оно обретает театральный, зрелищный эффект. Иным предстает и свидетель-нарратор. Созерцание безобразных и страшных картин делает из него судью-моралиста поневоле, принуждает заявлять о своем присутствии. И, тяготясь этой ролью, он то напоминает бойцам о приказе Троцкого шадить пленных, то отправляет рапорт по инстанции об оскорблении религиозных чувств населения¹¹...

И тем не менее, в образе Лютова не избыто нечто от первоначального замысла, в нем ощущается какой-то остаточный вуйеризм. Лютов не участвует в событиях, уходит в бой, не зарывая оружия. Недаром бойцы сторонятся его и называют «четыреглазым»¹². Интеллигент в революции всегда чужак, всегда немного вуйер. Но Бабель не довольствуется метафорой и обертонном. И он собирался поначалу буквально воссоздать этот архетип.

Исследователь совершит и другие открытия, бережно разбирая бесценные отходы, залежи неустраиваемых сюжетов и заготовок. Обнародование полной версии, вдвое увеличивает полезную площадь этого музея «ненужных вещей» и делает задачу исследователя еще более увлекательной.

Любопытна, к примеру, подборка этюдов, обозначенных топонимом «Демидовка». Здесь завязывается кон-

фликтный узел между местечковым еврейством и советской властью в лице ее боевого авангарда, красных казаков, — узел, который автор так и не возьмется распутывать дальше, и лишь много лет спустя, уже на ином историческом витке в романе 30-х годов попытается его разрубить одним махом, в духе новых жестоких времен, уничтоживших национальные истоки еврейства (отрывок «Еврейка»¹³).

«Планы и наброски» вносят свою лепту в представление и споры о том, как протекал творческий процесс писателя. Паустовский сообщает, что готовым рассказам у Бабеля предшествовало бесконечное множество черновых копий. Бабель показывал ему якобы внушительную пачку из двухсот страниц, в которой находились 22 варианта рассказа «Любка Казак»¹⁴.

Паустовского оспаривает Т. Иванова-Каширина, утверждая, что тот был великим «выдумщиком» и что Бабель писал совсем по другой системе. Писатель, возражает она, вынашивал текст в голове, «выхаживая километры»¹⁵ по комнате, бормоча его, как стихи, и в один прекрасный день чуть ли не в законченном виде предавал бумаге. Потом он снова ходил, бормотал про себя и заменял отдельные слова или абзацы. «Но никакими вариантами. Вариант один-единственный, уже сложившийся, затверженный наизусть и подлежащий исправлению на бумаге только тогда, когда работа мысли в бесконечных повторениях уже найденного отыскивала изъян [...] Мысль и память (без участия записывающей руки) были его творческой лабораторией»¹⁶.

Эту версию дополняет и вместе с тем вносит в нее существенные коррективы школьный друг И. Лифшиц: «Бабель медленно ходил по комнате, перебирая четки. [...] Он никогда не садился за стол, пока рассказ в мельчайших деталях не складывался в голове. [...] Месяц-полтора спустя Бабель вынимал рассказ и либо целиком переписывал его, либо немного правил»¹⁷.

Варианты все-таки, значит, имелись... Сам Бабель признавал, что писал он в разные времена по-разному. В 37-м году он рассказывал на одном из творческих вечеров: «Вначале [...] у меня была такая «техника»: я очень долго воображал про себя, и когда садился за стол, то почти знал рассказ наизусть. Он у меня был выношен настолько, что сразу выливался [...] почти без всяких поправок. [...] Теперь я делаю иначе. [...] Пишу, как бог на душу положит, после чего откладываю на несколько месяцев, потом просматриваю и переписываю (терпение у меня в этом отношении большое) несчетное число раз»¹⁸.

Если верить Бабелю, то он начинал по методу, описанному Кашириной, а затем перешел к методу, раскрытому Паустовским. Неувязка в том, что с Паустовским он встречался в 21—25 годах, когда работал над «Конармией» и «Одесскими рассказами», а с Кашириной сблизился в 25—27 годах, когда среди прочих произведений сочинял драму «Закат». Но можно ли всецело полагаться на Бабеля, еще большего выдумщика, нежели Паустовский? Бабелю ничего не стоило ради удобства и выразительности изложения вольно обойтись с любыми фактами.

«Планы и наброски» дают комплексное представление о методах его работы, иное, по сравнению со свидетельствами очевидцев и собственными признаниями писателя, тоже не свободными от противоречий. Совершенно очевидно, что в работе над «Конармией» он доверял бумаге самые начальные, еще не отчетливые, невнятные идеи, что

многие полотна предвляла серия этюдных набросков, в которых нащупывался облик героев, сюжетная линия, антураж. И что рука с пером на этой стадии, вопреки убежденности и свидетельствам близких, была верным осциллографом творческого процесса.

С позиции «Планов и набросков» кажутся уязвимыми и показания Паустовского, который сообщает, что видел своими глазами 22 черновика рассказа «Любка Казак». Отметим для справки, что «Одесские рассказы» создавались одновременно с «Конармией». И Бабель, как показывают «Планы и наброски», не сохранял промежуточных вариантов (в противном случае они благополучно дошли бы до нас через Овруцкую). Так что же, неужели они ими дорожил меньше, чем черновиками «Одесских рассказов»?

В своих воспоминаниях сорокалетней давности Паустовский забывает, когда он впервые встретился с Бабелем. В одной книге он пишет, что это случилось в 1921 году, в другой, что в 25-м. Реакция Бабеля на смерть Блока и прочие бесспорные приметы времени удостоверяют подлинность более раннего знакомства¹⁹. Но нам важен иной момент: путаясь в датах, Паустовский мог и напутать с числами. Возможно, что он действительно услышал от автора какое-то число, показавшееся тогда невероятным, а уж воображение материализовало его десятилетия спустя в двухсотстраничную пачку черновиков...

Если бы мы располагали комплектом черновиков хотя бы одного из рассказов Бабеля, было бы проще разобраться в устройстве творческой лаборатории. Но такой возможности у нас нет и, по всей вероятности, быть не может. В нашем распоряжении хаотичная куча бумаг, относящихся к разным стадиям работы над разными новеллами «конармейского» цикла, как написанными, так и неродившимися. И все же они открывают возможность восстановить всю «технологическую цепочку».

Из них явствует, что эта работа состояла из трех основных этапов. Первый — разработка общего замысла, композиционный пасьянс реальных событий и вымышленных сюжетов, сегментация, вычленение из общей картины отдельных сюжетов и сюжетных направлений. Этот начальный этап был неизбежен прежде всего для объемных, многоплановых произведений, распадающихся на ряд новелл или сцен. И если он видится лишним для «Одесских рассказов», то вряд ли без него обошлась драма «Закат», на которую ссылается Иванова-Каширина.

Ко второму этапу вызревал план, который постепенно превращался в подобное либретто новеллы. Распределялись роли, обретали черты действующие лица, приходило ощущение ритма, атмосферы... С оформлением фабульного костяка рассказ начинал обрывать словесным мясом.

Наступал третий этап, когда прозаика сменял поэт. Происходила работа, внешними признаками которой являлись: хождение из угла в угол, бормотание, перебирание четок. Это был самый счастливый и упоительный момент в существовании художника. «Написать мне трудно, — сетовал он, — а переделывать нравится»²⁰. И он не уставал исправлять и переписывать «несчетное число раз».

Трудно, мучительно давались ему первые шаги, нарративная, прозаическая фаза. Он почитал ее за каторгу. Зато облегченно и радостно переключался он на поэти-

ческий труд. Первые два этапа требовали уединения, заточения и, кажется, отрешенности от земных радостей и забав. Последний совершался на людях, они не только не были помехой, но даже стимулировали поэтический энтузиазм.

Уверенность Кашириной в том, что «Закат» существовал лишь в одном-единственном, доставшемся ей экземпляре, написанном сразу начисто, но с исправлениями на полях, вызвана, безусловно, тем, что Бабель осуществлял в ее присутствии самый легкий и благодарный труд. Она опускает из виду, что основную часть работы Бабель проделал в разлуке с ней, о чем оповещают его письма. Одно из них, отправленное ей из Ворзеля, говорит, каких это стоило ему усилий: «Голова моя очень устала. Девять дней я худо спал и света божьего не видел»²¹.

Роман Бабеля с Кашириной длился два с половиной года, но встречались они урывками и под одной крышей прожили в общей сложности не более полугода²². Она упрекала его без конца, что он-де не спешит вернуться к ней. Бабель же уверял, что его держит в отдалении творческая необходимость. И мы понимаем, вникая в «Планы и наброски» и перебирая страницы его жизни, что это не было пустой оговоркой. Он в одиночестве одолевал самый тяжелый отрезок пути, не будучи в состоянии зависеть от настроения близких ему людей и даже выносить плач собственного ребенка. Отсюда, кстати, и раздвоенность его образа в сознании многих мемуаристов: Бабель анахорет, затворник, исчезающий вдруг неизвестно куда (на самом деле по зову Аполлона), и Бабель — душа общества, заботливый друг и обаятельный собеседник, творящий, к тому же, в любых условиях...

«Планы и наброски» — и в этом большая заслуга документа — проясняют динамику отношений между «Дневником» и «Конармией». Сам Бабель так охарактеризовал их в 38-м году на встрече с литературной молодежью: «Во время кампании я написал дневник, к сожалению, большая часть его погибла. В дальнейшем я писал, пользуясь этим дневником, — уже больше по воспоминаниям, и отсутствие, может быть, единства или сюжета объясняется отсутствием этого дневника»²³.

К подобному признанию следует отнестись со всей осторожностью. Уцелевшая тетрадь охватывает главные события польского похода с июня по сентябрь, и ее хронология и география совпадает с хронологией и географией «Конармии». Что же касается «Планов и набросков», то в них нельзя не услашать постоянную переключку с «Дневником».

«Вот и начинается, — читаем в «Дневнике», — могущественный дождь, истинный победитель. Шлепаем по грязи, пронизывающий мелкий дождь»²⁴. Сравниваем с «Планами»: «Дождь — победитель, галицийское местечко сквозь сетку дождя». «Дневник»: «...в безмолвии происходит рубка»²⁵. «Планы и наброски»: «Бой, рубка в безмолвии» и т.д. и т.п.

Целый ряд пассажей выглядит в них событийным экстрактом, выжимкой дневниковых страниц. Или, наоборот, автор всего лишь ссылается на событие, подробно изложенное в «Дневнике», «регистрирует» его двумя-тремя словами или датой, демонстрируя тем самым намерение приобщить его к сюжетной канве. Поэтому многое в «Планах и набросках» вообще непонятно без «параллельных текстов». «Ночь у Фроима», — лаконично указано в «Планах». О ней в «Дневнике»: «Ложусь одетый. Рядом со мною две ноги Фроима стоят на стуле и

т.д.»²⁶. Другая фраза в «Планах»: «...защищает телегу, разговор с комиссаром». Ключ от нее опять же в «Дневнике»: «Она (девушка из местечка — Э.К.) всячески отбивает подводу, они спрятали ее на чердаке, будет хорошая еврейка. Она препирается с комиссаром, говорящим о том, что евреи не хотят помогать Красной Армии»²⁷.

Не процитировать всех листков, которые автор явно заполнял не отводя глаз от фронтовой тетради. Откуда же затем такая неблагодарность? Что побудило его отрешиваться от «Дневника»? Причины довольно прозрачны. В своем выступлении перед молодыми литераторами, Бабель призывал их писать по-толстовски, ясно и без затей, стремиться к некоей первозданной простоте, к единству формы, действия и времени. Наказ мэтра был продиктован требованиями сталинского неоклассицизма, риторической борьбы с формалистской школой. Но беда в том, что сама «Конармия» была неподходящим пособием к уроку. Получалось, будто знаменитый писатель убеждал свою молодую аудиторию: поступайте как учу, а не как делаю.

Выход из этого щекотливого положения и обеспечивала «гибель» «Дневника» (понимай, что в огне сражений). Она служила оправданием архитектурному ерешу «Конармии». Отсутствие прямолинейного композиционного стержня осознавалось в этой ретроспективе вынужденным, а не принципиальным отклонением от нормы.

Однако в легенде о «Дневнике» есть доля истины. Он был необходим, когда автор сплетал в «Планах» эту ступень репортажно-эпическую сеть, которая, по сути, осталась вся за бортом повествования. Но Бабель не испытывал в ней нужды, приступая к самостоятельным сюжетам и развивая их «конармейские» новеллы. Недаром «Планы и наброски» вплотную соприкасаются с конкретной реальностью «Дневника» и столь далека от нее «Конармия».

Все-таки он не лукавил когда, отбиваясь от своих зовов, от их обвинений в искажении действительности, упрямо отвечал: «Что я видел у Буденного — то и дал»²⁸. Другое дело, что его пронзительный взгляд разрушал эмпирические очертания вещей и явлений, а увиденное поступало в плавленную его воображения.

В «Планах и набросках» еще попадают непереплавленные кадры документальной съемки, обломки моделей и реалий. Здесь постепенно преодолевались гнет инертного факта, власть хроникального реализма. В «Планах и набросках» зафиксирован переход от документальной прозы «Дневника» к художественной сверхреальности произведения, которому выпало стать самым наглядным и верным изображением великой эпохи.

Лишенные датировки и пагинации, эти разрозненные листки несут на себе структурные признаки, которые позволяют их расположить в определенном порядке. Примерно две трети всех текстов имеют заголовком названия населенных пунктов, где проходила, квартировалась и вела бои Первая Конная: Львов, Броды, Демидовка, Сокаль... Нам показалось логичным разбить их на группы по общим топонимам и, руководствуясь указаниями «Дневника», выстроить их в той последовательности, которая воспроизводит движение бабелевской дивизии.

Конечную треть документа составляют тексты, обозначенные именами действующих лиц: «Гришук», «Тимошенко», «Сын Апанасенки» и т.д. или выступающие под тематическим заголовком: «Вареники с вишнями», «О пчелах», «За стеной» и т.п.

Предложенный порядок (а иного мы просто не видим), не следует принимать за порядок появления этих фрагментов на свет. Нам далеко не всегда известно, какие из них родились раньше, какие позже. Некоторым вариантам одного и того же топонимического куста автор присваивает номер, другим — нет. Значительные расхождения между ними могут объясняться тем, что тут пролегла известная временная дистанция и автор успевал забыть, что было в точности написано раньше, насколько недель или месяцев назад. Но нельзя исключать и того, что его не устраивал предварительный вариант, и он не брал в расчет написанное им накануне...

Тексты, имеющие топонимические заголовки, нередко являют собой целые эпические блоки, где сюжеты взаимодействуют друг с другом, образуя единое романтическое пространство. Фрагменты, оказавшиеся в последней трети документа, заключают совершенно независимые сюжеты, в них не просматривается какой-либо связи с эпическим контекстом, даже если они и фигурировали раньше в той или иной «географической» разработке.

На 52 листках мы насчитали 58 автономных текстов. Самые короткие из них равны двум-трем перечеркнутым строчкам. Это, скорее всего, остатки уничтоженных автором заметок. Они потому, вероятно, и зачеркнуты, чтобы не путались с новыми записями. Длинный в масштабах документа текст занимает всю сторону листка и продолжается на обороте. В одном случае он даже растянут на два листка. Однако нередко на обеих сторонах размещаются два самостоятельных фрагмента, и их сосуществование на одном листке обусловлено только экономией бумаги.

Всякий раз, когда мы сталкивались с трудностями в расшифровке, то обращались за помощью к двум спискам. К одному — И.Смирина, полученному нами от А.Синявского, его соавтора по статье в «Литературном наследстве», и другому, предоставленному А. Пирожковой.

Самое слабое место расшифровки — разбивка на фразы и абзацы. Фразы у Бабеля в этом документе обычно отделены друг от друга тире, а также точкой или запятой. Однако отличить точку от запятой не всегда представляется возможным. Проблема решалась просто, когда следующая фраза начинается с отчетливо выведенной прописной или строчной буквы. Но они у Бабеля нередко идентичны. Тогда мы исходили из интуитивного ощущения конца фразы или паузы. Еще субъективнее организация абзацев. Начало фразы с новой строки не всегда означает у Бабеля начало абзаца, а красной строки он не соблюдал.

Нами исправлены явные описки и несколько упорядочена пунктуация, когда она затрудняла понимание смысла. Сохранены некоторые топонимы и фамилии в авторском написании. Поэтому они могут отличаться от тех, что приняты в «Дневнике», редакторы которого избрали принцип полной модернизации.

Устранение ошибок первой публикации специально не оговаривается*.

Париж, Франция

Примечания

¹ Так, например, считает автор диссертации о генезисе «Конармии». См.: **Watier D.** *Génèse de récits de Cavalerie Rouge de Babel*//Institut national des langues et civilisations orientales. Paris, 1992. P. 427—428.

² Из планов и набросков к «Конармии» / Примечания и комментарии Смирина И.//Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С. 497.

³ Возможно, журналы отказались печатать новеллу «Их было девять», и тогда автор принял решение ввести ее в другую новеллу «Эскадронный Трунов», чтобы «уравновесить» убийство пленных доблестью, подвигом Трунова, который пожертвовал собою ради спасения своего эскадрона.

⁴ **Смирин И.**, [Синявский А.] На пути к «Конармии»: Литературные искания Бабеля // Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С.481. Сопроводительная статья о раннем Бабеле написана И. Смириным совместно с А.Синявским. Однако арест последнего заставил редакцию снять его имя, чтобы спасти публикацию. В архиве Синявского имеется первоначальная верстка с фамилиями обоих авторов. Мы, тем не менее, ссылаемся на одного Смирина, поскольку часть статьи, посвященная «Планам и наброскам», как и расшифровка этого документа, принадлежат именно ему.

⁵ **Фурманов Дм.** Собр. соч. Т. 4. М., 1961. С. 340.

⁶ Там же. С. 340.

⁷ Там же. С. 341.

⁸ **Бабель И.** Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т.2. С.219.

⁹ Дневник 1920 г. // Бабель И. Указ. изд. Т.1. С. 415.

¹⁰ Вспомним хотя бы двухчасовое ожидание Фроима Грача за дверью номера, где «обстоятельная Катюша все еще накаляла для Бени Крика свой расписной, свой русский и румяный рай»

¹¹ **Бабель И.** Указ. изд. Т.2. С.94, 89.

¹² Там же. С.131.

¹³ Новый журнал. New-York, 1965. № 95. С.5—20.

¹⁴ **Паустовский К.** Рассказы о Бабеле// Воспоминания о Бабеле. М., 1989. С. 28.

¹⁵ **Иванова Т.** Работать «по правилам искусства»//Воспоминания о Бабеле. С.109.

¹⁶ Там же.

¹⁷ **Лесс Ал.** Как работал Бабель //Вопр. лит. 1968. № 1. С.236.

¹⁸ Стенограмма беседы И.Бабеля с участниками вечера в Союзе писателей 28 сент. 1937 г.// Бабель И. Указ. изд. Т.2. С.397.

¹⁹ В оправдание Паустовского нужно сказать, что противоречивые данные приведены им в двух разных произведениях: «Время больших ожиданий» (1958) и «Литературные портреты» (1966). Расхождения в датах бросаются в глаза, поскольку оба отрывка о Бабеле соединены А.Пирожковой в один очерк для сборника коллективных мемуаров.

²⁰ Работа над рассказом: Из беседы с начинающими писателями // Бабель И. Указ. изд. Т.2. С.378.

²¹ **Иванова Т.** Главы из жизни: Письмо от 26 августа 1926 г.// Октябрь. 1992 № 6. С. 199.

²² Срок, на который нам указала сама Тамара Владимировна в беседе, имевшей место в сентябре 1992 года. Изданные Кашириной письма Бабеля (Октябрь. 1992. № 5—7) подтверждают ее подсчеты.

²³ Стенограмма конференции-курсов молодых писателей национальных республик, 30 декабря 1938 г. Отдел рукописей ИМЛИ. В. 944 (2а—б).

²⁴ **Бабель И.** Указ. изд. Т.1. С.392.

²⁵ Там же. С. 398—399.

²⁶ Там же. С.392.

²⁷ Там же. С. 388.

²⁸ **Фурманов Дм.** Указ. соч. С. 341.

* Текст «Планов и набросков» И. Бабеля к «Конармии» будет опубликован в следующем номере.

А. Пирожкова

Годы, прошедшие рядом (1932—1939)

Я пытаюсь восстановить некоторые черты человека, наделенного великой душевной добротой, страстным интересом к людям и чудесным даром их изображения, так как мне выдалось счастье прожить с ним рядом несколько лет.

Эти воспоминания — простая запись фактов, малоизвестных в литературе о Бабеле, — его мыслей, слов, поступков и встреч с людьми разных профессий — всего, чему свидетельницей я была.

Я познакомилась с ним летом 1932 года, спустя примерно год после того, как впервые прочла его рассказы.

Это знакомство произошло в Москве у Ивана Павловича Иванченко — председателя Востокстали, большого поклонника Бабеля. И Бабель, и я были одновременно приглашены к Иванченко на обед.

Иван Павлович знал меня по Кузнецкстрой, где я работала после окончания Сибирского института инженеров транспорта. Жил он, когда приезжал в Москву, на Петровке, 26, в доме Донугля, вместе со своей сестрой.

К обеду Бабель явился с некоторым опозданием и объяснил, что пришел прямо из Кремля, где получил разрешение на поездку к семье во Францию.

Иван Павлович представил меня Бабелю:

— Это — инженер-строитель, по прозвищу Принцесса Турандот.

Иванченко не называл меня иначе с тех пор, как, приехав однажды на Кузнецкстрой, прочел обо мне критическую заметку в стенной газете под названием:

«Принцесса Турандот из конструкторского отдела»...

Бабель посмотрел на меня с улыбкой и удивлением, а во время обеда все упрашивал выпить с ним водки.

— Если женщина — инженер, да еще строитель, — пытался он меня уверить, — она должна уметь пить водку.



А. Пирожкова. 1933

Пришлось выпить и не поморщиться, чтобы не уронить звания инженера-строителя.

За обедом Бабель рассказывал, каких трудов стоило ему добиться разрешения на выезд за границу, как долго тянулись хлопоты, а поехать было необходимо, так как семья его жила там почти без средств к существованию, из Москвы же очень трудно было ей помогать.

— Еду знакомиться с трехлетней французенкой, — сказал он. — Хотел бы привезти ее в Россию, так как боюсь, что из нее там сделают обезьянку. — Речь шла о его дочери Наташе, которую он еще не видел.

Через несколько дней, когда Иван Павлович уехал в Магнитогорск, Бабель пригласил меня и сестру Иванченко, Анну Павловну, к нему обедать, пообещав нам, что будут вареники с вишнями.

Название переулка, где жил Бабель, поразило меня: Большой Николо-Воробинский: откуда такое странное название?

Бабель объяснил:

— Оно происходит от названия церкви Николы-воробьях — она почти напротив дома. Очевидно, церковь была построена с помощью воробьев, то есть в том смысле, что воробьев ловили, жарили и продавали.

Я удивилась, но подумала, что это возможно: была

же в Москве церковь Троицы, что на капельках, построенная, по преданию, на деньги от сливания капель вина, оставшегося в рюмках; ее построил какой-то купец, содержавший трактир. Позже я узнала, что название церкви и переулка происходит не от слова «воробыи», а от слова «воробы» — рода веретена для ткацкого дела в старину.

Квартира, в которой жил Бабель, была необычна, как и название переулочка. Это была квартира в два этажа, где на первом располагались: передняя, столовая, кабинет и кухня, а на втором — спальные комнаты.

Бабель объяснил нам, что живет он вместе с австрийским инженером Бруно Штайнером, и рассказал историю своего знакомства и совместной жизни с ним. Штайнер возглавлял представительство фирмы «Элин», торговавшей с СССР электрическим оборудованием. Представительство этой фирмы состояло из нескольких сотрудников и занимало всю квартиру. Затем наша страна не захотела больше покупать австрийское оборудование. Уговорились, что в Москве останется только один представитель фирмы, Штайнер, который будет давать советским инженерам некоторую консультацию. Оставшись один, Штайнер, из боязни, что квартиру, состоящую из шести комнат, у него отберут, стал искать себе компаньона, который сумел бы ее отстоять. Он был хорошо знаком с писательницей Лидией Сейфуллиной и просил ее найти ему такого соседа из писателей. Сейфуллина порекомендовала Бабеля, который в это время как раз был без квартиры и ютился у кого-то из друзей.

— Так я поселился здесь на Николо-Воробинском, — закончил Бабель. — Мы разделили верхние комнаты по две на человека, а столовой и кабинетом внизу пользуемся сообща. У нас со Штайнером заключено «джентльменское соглашение», — все расходы на питание и на обслуживание дома — пополам, и никаких женщин в доме. Сейчас Штайнера нет в Москве, он недавно надолго уехал в Вену.

До отъезда Бабеля за границу я еще несколько раз бывала на Николо-Воробинском.

Однажды он мне сказал:

— Приходите завтра обедать, я познакомлю вас с остроумнейшим человеком.

На следующий день, придя к Бабелю, я застала у него гостя. Это был Николай Робертович Эрдман. Мой приход прервал их беседу, но она тотчас же возобновилась, и я с интересом услышала, что речь идет о пьесе Эрдмана, которую не хотят разрешать.

Бабель вкратце рассказал мне сюжет, а затем добавил:

— Пьеса с невеселым названием «Самоубийца» буквально набита остротами на темы современной жизни, ей пророчат судьбу «Горя от ума»...

За обедом Бабель все заставлял меня рассказывать о моей работе на Кузнецкстрое в 1931 году. Я рассказала, как однажды в конструкторский отдел строительства из конторы какой-то угольной шахты пришел запрос на консультанта-специалиста по основаниям и фундаментам. Начальник конструкторского отдела послал меня, предупредив, что там работают посланные после шахтинского процесса инженеры. Ехать надо было на лошади, в санях, километров тридцать. Меня встретили солидные, бородатые люди в форменных фуражках и полушубках. Дело оказалось пустя-

ковым, им надо было построить одноэтажное здание новой конторы, но грунты были лессовые, а они отличаются тем, что размокают от воды.

Все домны и все цехи Кузнецкого металлургического завода возводились именно на лессовом основании, поэтому можно понять, как рассмешило меня требование маститых инженеров выслать им консультанта по такому пустяковому поводу. А консультанту не было и двадцати двух лет.

После того, как я письменно и с чертежом изложила им мои соображения по поводу закладки здания, меня пригласили обедать, очевидно, к начальнику угольной шахты. Квартира была со старинной мебелью, с картинами на бревенчатых стенах и ковром на полу, даже с роялем; великолепно сервированный стол; дамы — жены инженеров — в старомодных платьях с бриллиантовыми серьгами в ушах и солидные мужчины в форме горных инженеров — все это казалось невероятным для такой глуши.

Бабель, выслушав мой рассказ, сказал:

— Видите ли, Николай Робертович, эти инженеры, конечно, отличны сами все знали, но нарочно не хотели брать на себя никакой ответственности. Раз им не доверяют, пусть отвечают большевики. Поэтому они и разыграли эту комедию... Ну, расскажите еще что-нибудь...

И я рассказала, как на Кузнецкстрое зимой 1931 года велась кирпичная кладка одновременно двух дымовых труб доменных печей. На каждой трубе работала бригада каменщиков, и эти бригады соревновались. Не только мы, инженеры, но и все рабочие всех участков, и все домохозяйки из окон своих квартир наблюдали за этим соревнованием. Всех охватило волнение, спорили — кто закончит раньше, заключали пари. Никто не оставался равнодушным, воодушевление было всеобщим. Бригады каменщиков были одинаково сильные, поэтому кладка поднималась чуть выше то на одной трубе, то на другой. И все это на большой высоте, и отовсюду видно.

После моего рассказа Бабель заметил:

— Вот если бы написать так, как она рассказывает, а то пишут о соревновании — скука одна...

Как-то раз Бабель попросил разрешения зайти ко мне домой. Я угостила его чаем, помню, не очень крепким (а он, как я потом узнала, любил крепчайший), но Бабель выпил чай и промолчал. А потом вдруг говорит:

— Можно мне посмотреть, что находится в вашей сумочке? Я с крайним удивлением разрешила.

— Благодарю вас. Я, знаете ли, страшно интересуюсь содержимым дамских сумочек.

Он осторожно высыпал на стол все, что было в сумке, рассмотрел и сложил обратно, а письмо, которое я как раз в тот день получила от одного моего сокурсника по институту, оставил. Посмотрел на меня серьезно и сказал:

— А это письмо вы не разрешите ли мне прочесть, если, конечно, оно вам не дорого по какой-нибудь особой причине?

— Читайте, — сказала я.

Он внимательно прочел и спросил:

— Не могу ли я с вами уговориться?... Я буду платить вам по одному рублю за каждое письмо, если вы будете давать мне их прочитывать. — И все это с со-

вершенно серьезным видом. Тут уж я рассмеялась и сказала, что согласна, а Бабель вытащил рубль и положил на стол.

Он рассказал мне, что большую часть времени живет не в Москве, где трудно уединиться, чтобы работать, а в деревне Молоденово, поблизости от дома Горького в Горках. И пригласил меня поехать с ним туда в ближайший выходной день.

Он зашел за мной рано утром и повез на Белорусский вокзал. Мы доехали поездом до станции Жаворонки, где нас ждала лошадь, которую Бабель, очевидно, заказал заранее. Дорога шла сначала через дачный поселок, потом полями, потом через дубовую рощу. Он был в очень хорошем настроении и рассказал мне почему-то историю, как муж вез жену к себе домой после свадьбы и по дороге зарубил лошадь по счету «три», так как по счету «раз» и «два» она его не послушалась. На жену это произвело такое впечатление, что она, как только муж говорил «раз», сразу бросалась исполнять его приказание, помня, что последует после слова «три».

Дом в Молоденове, в котором жил Бабель, был крайним и стоял на крутом берегу оврага, по дну которого протекала маленькая речка, впадающая в Москву-реку. Сенями дом разделялся на две половины: одну, состоящую из кухни, горницы и спальни с окнами на улицу, занимал хозяин Иван Карпович с семьей, и другую, где жил Бабель, — из одной большой комнаты с окнами на огород. Обстановка в этой комнате была очень скромной. Простой стол, две-три табуретки и две узкие кровати по углам.

Бабелю хотелось показать мне все молоденовские достопримечательности, поэтому мы по приезде тотчас же отправились пешком на конный завод. Там нам показали жеребят; один из них родился в минувшую ночь и был назван «Вера, вернись», так как жена одного из зоотехников ушла от него к другому.

Осмотрев конный завод, где Бабеля все знали и все ему с подробностями рассказывали, что меня удивляло и почему-то смешило, мы отправились смотреть жеребых кобылиц — они паслись отдельно на лугу, на берегу Москвы-реки.

Разговор с зоотехником шел у Бабеля очень специальный; в нем слышались выражения, смысл которых мне стал ясен только значительно позже, например: «на высокому ходу», «хорошего экстерьера», «обошел на полголовы». Обо мне Бабель, как мне казалось, забыл. Наконец, приблизившись, он стал рассказывать о кобылицах. Одна, по его словам, была совершенная истеричка; другая — проститутка; третья — давала первоклассных лошадей даже от плохих жеребцов, то есть улучшала породу; четвертая, как правило, ухудшала ее.

И на пути к конному заводу, и по дороге обратно мы прошли мимо ворот белого дома с колоннами, в котором жил Алексей Максимович Горький. Пройдя дом, свернули к реке, а испулавшись, отправились в Молоденово через великолепную березовую рощу. Потом Бабель повел меня к старику-пасечнику, очень высокому, с большой бородой, убежденному толстовцу и вегетарианцу. Он угощал нас чаем и медом в сотах.

Возвращались на станцию тоже на лошади. По дороге Бабель спросил меня:

— Вот вы, молодая и образованная девица, прове-

ли с довольно известным писателем целый день и не задали ему ни одного литературного вопроса. Почему? — Он не дал мне ответить и сказал: — Вы совершенно правильно сделали.

Позже я убедилась, что Бабель терпеть не мог литературных разговоров и всячески избегал их.

В Молоденове Бабель водил дружбу с хозяином Иваном Карповичем, с которым мог часами разговаривать, с очень дряхлым стариком Акимом, постоянно сидевшим на завалинке и знавшим множество занятных историй, с пасечником-вегетарианцем; у него был целый круг знакомых — бывалых старых людей.

Колхозные дела Молоденова Бабель знал очень хорошо, так как даже работал одно время, еще до знакомства со мной, в правлении колхоза. Не для заработка, конечно, а с единственной целью как можно доскональнее узнать колхозную жизнь. Крестьяне называли Бабеля Мануйлычем.

Незадолго до своего отъезда во Францию Бабель уговорил меня переехать на время его отсутствия на Николо-Воробинский. Он боялся, как бы в пустую квартиру (Штайнер в это время еще был за границей) кто-нибудь не вселился. Он надеялся, что я в случае необходимости найду лиц, которые помогут квартиру отстоять. Я заняла одну из верхних комнат Бабеля и месяцев пять или шесть прожила в квартире с милой девушкой Элей, работавшей у Штайнера.

Так как Бабель долго не возвращался из Франции, по Москве распространился слух, что он вообще не вернется. Я написала ему об этом, и он мне ответил: «Что могут вам, знающей все, сказать люди, не знающие ничего?» Писал из Франции Бабель часто, почти ежедневно, так что за одиннадцать месяцев его отсутствия накопилось очень много писем. Все они были забраны в 1939 году при его аресте и мне не возвращены.

Однажды весной 1933 года я поехала в Молоденово вместе с Ефимом Александровичем Дрейцером и написала Бабелю об этой нашей поездке.

«Нож ревности повернулся в моем сердце, — ответил мне Бабель, — когда я узнал, что вы были в Молоденове. В моей тоске по родине чаще всего у меня перед глазами это мое жилье». Он писал мне также, что ему заказали написать киносценарий об Азефе и что он согласился, чтобы заработать денег и оставить семью. Он упоминал об этом в письмах несколько раз, но когда много лет спустя я попыталась узнать у сестры Бабеля и у его дочери Наташи, живущих за границей, был ли написан этот сценарий и какова его судьба, они ничего не могли мне сказать. Только в 1966 году, когда в Москву из Парижа приехала Ольга Елисеевна Колбасина, вдова эсера В. М. Чернова, выяснилось, что Бабель начинал этот сценарий вместе с Ольгой Елисеевой потому, что Азеф когда-то часто бывал у Черновых и она его хорошо знала. Она рассказала мне, что были написаны, кажется, две сцены, Бабель их ей диктовал. Она обещала мне найти эти сцены в своих бумагах, но вскоре в Москве умерла. Все ее бумаги остались в Париже, у ее дочери, Натальи Викторовны Резниковой, которую я тоже просила их поискать. Насколько мне помнится, работа над этим сценарием прекратилась потому, что кто-то другой предложил кинематографической фирме в Париже готовый сценарий на эту тему. Но, может быть, я и ошибаюсь.

Бабель возвратился из-за границы в сентябре 1933 года. Он приехал один, без семьи. Я оформляла в это время свой уход со службы, чтобы после отпуска взяться за другую, более интересную для меня работу. Отпуск я собиралась провести в доме отдыха в Сочи. Узнав об этом, Бабель посоветовал мне воспользоваться свободным временем и поехать по Кавказскому побережью. Он сам захотел показать мне это побережье, Минеральную группу и Кабардино-Балкарию. Мы условились, что Бабель приедет в Сочи к окончанию срока моего пребывания в доме отдыха.

Я встретила его на сочинском вокзале, и мы отправились на Ривьеру, чтобы снять еще на несколько дней номера в гостинице. Устроившись, мы обсудили наш маршрут.

Сначала мы решили поехать на машине в Гагры — там велись съемки картины «Веселые ребята» по сценарию Эрдмана и Масса. В этой картине снимался Утесов. Из Гагр было намечено проехать в Сухуми, а оттуда добираться до Кабардино-Балкарии. Я сказала Бабелю, что у меня есть билет для проезда в мягком вагоне от Сочи до Москвы и он пропадает.

— Очень хорошо, — ответил он, — мы его обменяем на два билета до Армавира.

На другой день мы пришли в ресторан обедать и сели за столик, занятый двумя пожилыми дамами, одна из них в этот момент жаловалась своей соседке, что никак не может достать билет до Москвы. И тут Бабель вдруг говорит:

— А у нас есть такой билет, но мы не можем им воспользоваться. Возьмите его.

Я, ни слова не говоря, вынимаю из сумочки билет и отдаю незнакомой даме.

— Сколько я вам должна? — спрашивает она.

— Нет, нет, он бесплатный, пожалуйста, возьмите. Он нам совершенно не нужен! — возражает Бабель.

Чувствую, что он страшно смущен, меня он еще достаточно хорошо не знает и не знает, как я к этому отнесусь. Ведь мы только вчера решили обменять этот билет на два до Армавира! Он сам не свой и все на меня поглядывает, а я болтаю о другом и виду не подаю, что все это имеет для меня какое-нибудь значение.

Доброта Бабеля граничила с катастрофой. В этом я убедилась позже, и случай с билетом был только первым таким примером. В подобных случаях он не мог совладать с собой. Он раздавал свои часы, галстуки, рубашки и говорил: «Если я хочу иметь какие-то вещи, то только для того, чтобы их дарить». Но он мог подарить также и мои вещи. Возвратясь из Франции, он привез мне фотоаппарат. Через несколько месяцев один знакомый кинооператор, уезжая в командировку на Север, с сожалением сказал Бабелю, что у него нет фотоаппарата. Бабель тут же отдал ему мой фотоаппарат, который никогда ко мне уже не вернулся.

Даря мои вещи, он каждый раз чувствовал себя виноватым и смущенным, но я знала, что она с этим справиться не может, и никогда не показывала виду, что мне жалко вещей. А было, конечно, жалко.

Мы поехали в Гагры в теплый, солнечный день в открытой легковой машине. Было раннее утро. Навстречу нам попала закрытая черная машина с зарешеченным маленьким окном. Мы обратили на нее внимание, и только. А, приехав в Гагры, застали расстроенной всю съемочную группу и узнали, что арес-

товали Эрдмана. За что? Может быть, за басню, которую он сочинил.

Еще в Сочи Бабель говорил мне, что для него особенно приятны две встречи в Гаграх — с Эрдманом и Утесовым. Известие об аресте Эрдмана просто ошеломило его. Он был очень расстроен.

В гостинице «Гагрипш» не было свободных номеров. Но маленькая комнатка Эрдмана под лестницей только что освободилась, и ее дали мне. Бабель поселился в комнате Утесова. В комнате Эрдмана на столике возле кровати еще лежали раскрытая книга и коробка папирос...

Все были подавлены. Машеньке Стрелковой хотелось плакать, но было невозможно, мешали длинные наклеенные ресницы. Мрачным ходил и Александр Николаевич Тихонов (Серебров).

И только много лет спустя Эрдман рассказал мне, что везли его в обыкновенном открытом автобусе и что он видел нас в открытой легковой машине. Мы же на встречный автобус не обратили внимания.

Эрдман рассказывал мне, что, когда его арестовали, он был в роскошных белых брюках и в белой шелковой рубашке и долго ходил по пустой камере, не имевшей никакой мебели. Потом, решившись, улегся на спину прямо на грязный пол. По дороге в Сочи, когда автобус остановился, ему разрешили купить виноград, и это было единственное его питание до самого вечера. Зато в поезде он был вознагражден. Сопровождавшие его в Москву сотрудники НКВД угощали его черной икрой, семгой, ветчиной и даже коньяком.

В Гаграх съемки «Веселых ребят» продолжались, мы с Бабелем пропадали на них и смотрели, как снимают то Утесова, то Орлову, то как без конца бултыкается в воду очень милая актриса Тяпкина. Утесов хвалился все возрастающим числом своих поклонниц, и это меня так раздражало, что я наконец не выдержала и сказала ему:

— Не понимаю, что они в вас находят, ведь вы — некрасивый и вообще ничего особенного.

Утесов прямо взвился и к Бабелю:

— Она находит, что я некрасивый, объясните ей, пожалуйста, что я красивый и вообще какой я!

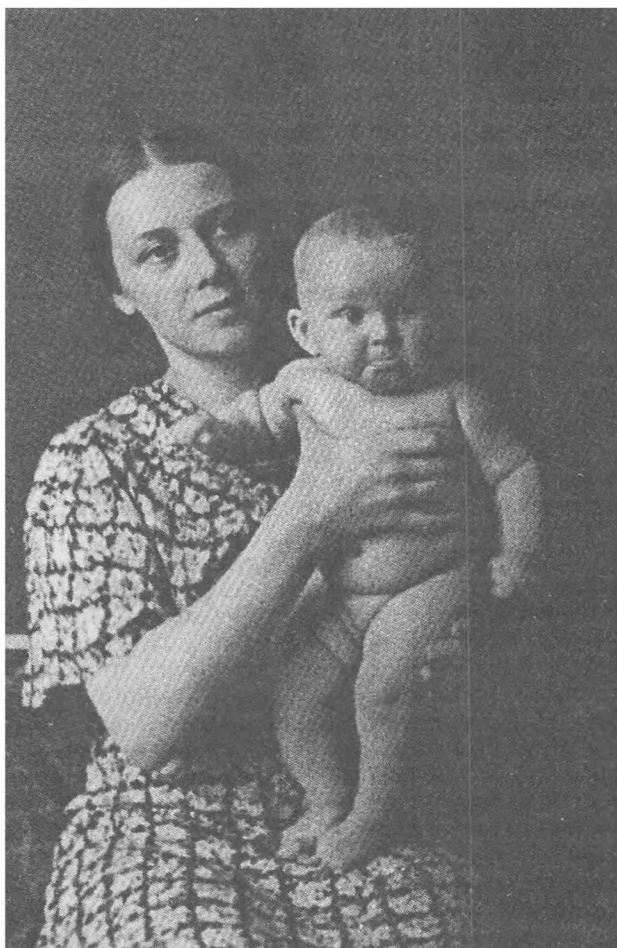
И я выслушала от Бабеля внушение:

— Нельзя быть такой прямолинейной. Он артистичен до мозга костей. Вы же видели, каков он, когда выступает, у него артистична даже спина.

Не согласившись с Бабелем, я ушла и бродила целый день. Жозьварское ущелье поразило меня дикой своей красотой, и я на другой день уговорила Бабеля пойти со мной в горы.

Потихоньку, ничего ему не говоря, я увлекла его в ущелье. Там было одно место, где приходилось идти по узкой тропинке, огибая выступ скалы, рядом с пропастью, а идти можно было, только прижавшись спиной к скале и передвигая ноги боком. И вдруг я так испугалась за Бабеля, что крепко схватила его за руку, и мы, не глядя вниз, прошли опасное место. Отдышались уже на ведущей к морю дороге, Бабель сказал: «Сусанин, куда меня завел?» Мы спустились с гор, когда уже стемнело, и были ужасно голодны. В первом же попавшемся нам духане заказали харчо и ели его с белым свежим пушистым хлебом. Казалось, что вкуснее этого ничего не может быть.

Бабель очень любил гулять, но должен был из-за



А. Пирожкова с дочерью Лидой. 1937

мучившей его астмы сначала медленно-медленно «разойтись», а потом уж, когда с дыханием все было хорошо, мог ходить довольно много. Я ничего этого тогда не знала и увлекла его в длительную прогулку по горам, не дав ему отдышаться. Поэтому он чувствовал себя ужасно, задыхался, но от меня это скрывал.

Вечерами в Гаграх мы ходили к персу Курбану — пить чай под платанами. Чай был очень крепкий, горячий, с кизилковым вареньем.

Утесов в тот наш приезд был неистощим на рассказы. Тут я впервые узнала, что он не только музыкант, но и талантливый рассказчик и что он когда-то выступал с чтением рассказов Бабеля «Как это делалось в Одессе» и «Соль». Однажды он подарил Бабелю свою фотографию с шуточной надписью: «Единственному человеку, понимающему за жизнь...».

В Гаграх Бабель захотел встретиться с председателем ЦИКа Абхазии Нестором Лакобой. Я проводила Бабеля до дачи ЦИКа, где Лакоба отдыхал, и осталась ждать на скамейке возле входа.

Свидание с Лакобой продолжалось около часа, затем оба вышли, поговорили и попрощались. Меня удивил черный костюм на Лакобе в солнечный день и шнурок из уха от слухового аппарата.

На обратном пути Бабель сказал, что Нестор Лакоба «самый примечательный человек в Абхазии».

Из письма Станислава Лакобы, родственника Нестора, полученного мною в 1984 году, я узнала, что «Нестора отравил 26 декабря 1936 г. Берия, когда Лакоба находился в Тбилиси. Отравил с помощью своей жены во время ужина, подлив в бокал с вином яд. Подробно об этом говорил в 1956 г. на процессе в Тбилиси ген.прокурор Руденко. 31 декабря Нестора с почестями похоронили в Сухуми у входа в Ботанический сад. Но через некоторое время объявили «врагом народа», выкопали тело и уничтожили».

Всех его родных расстреляли.

Из Гагр на машине мы переехали в Сухуми, где прожили несколько дней. Кинорежиссер Абрам Роом снимал там на берегу моря картину с участием Ольги Жизневой. По утрам мы ходили на базар, а днем в обезьяний питомник или на пляж. В городе повсюду жарились шашлыки: и на базаре, и прямо на главной улице, в каких-то нишах домов, где устроены для этого специальные приспособления. Город был наполнен запахом жареной баранины. Вечерами встречались на набережной и пили в чайной крепкий чай с бубликами.

Из Сухуми парходом мы добрались до Туапсе, а оттуда поездом отправились в Кабардино-Балкарию. Чтобы попасть в Нальчик, мы должны были сделать пересадку на станции Прохладная. Поезд пришел туда поздно вечером, когда в станице все уже спали, а отправлялся он в Нальчик утром. Мы оставили вещи на вокзале и налегке пошли по улицам, выбрали удобную скамью под деревом и просидели на ней всю ночь.

Ночь была теплая, светлая от луны, тополя серебрились, пахло пылью и коровами. Когда взошло солнце, мы отправились на базар.

— Лицо города или села — его базар, — говорил мне Бабель. — По базару, по тому, чем и как на нем торгуют, я всегда могу понять, что это за город, что за люди, каков их характер. Очень люблю базары, и куда бы я ни приехал, я всегда прежде всего отправляюсь на базар.

На базаре было уже полно народу, много лошадей, торговали зерном, скотом. Вся продающаяся птица — живая. Мы купили горячие лепешки, пшенку (вареные кукурузные початки) и пошли на вокзал.

— Нет былого изобилия, сказывается голод на Украине и разорение села, — говорил Бабель.

Через несколько часов мы были в Нальчике, остановились в гостинице и заказали чаю. Я легла спать, а Бабель отправился к Беталу Калмыкову, первому секретарю обкома партии Кабардино-Балкарии...

Бабель разбудил меня. Войдя в мой номер, он сказал со смехом:

— Знаете, сколько вы проспали? Теперь утро слудюшего дня. Бетал приглашает вас переехать к нему в загородный его дом, где он сейчас живет, в Долинское.

Но я заупрямилась:

— С Беталом я не знакома, принять приглашение не могу, приглашает он вас, а не меня, и переезжать к нему я не хочу. Не хочу — и все!

Со мной ничего нельзя было поделаться. Не помогло ни уверение в том, что у меня там будет своя комната, ни то, что у Бетала всегда живет много всякого народу — друзья, корреспонденты московских газет с женами и т.д. Я стояла на своем. Пришлось Бабелю снова пойти в обком, и там было решено, что он будет жить у Бетала, а

я куплю путевку в дом отдыха как раз напротив дома Бетала. На это я согласилась, и мы переехали в Долинское. По дороге туда Бабель рассказал мне о своей встрече с Беталом Калмыковым в тот первый день в Нальчике, который я полностью проспала.

— Я встретил его на площади, он стоял перед новым зданием Госплана. Я подошел к нему и сказал: «Красивое здание, Бетал». Он ответил: «Здание — красивое, люди — плохие. Зайдемте!» Мы вошли, и я с удивлением услышал, как он сказал какой-то женщине, что хочет пройти в уборную и чтобы там никого не было. Пригласил и меня туда. В уборной было несколько не хуже, чем в уборной любого московского учреждения, но Бетал остался недоволен. Он прошел оттуда к заведующему, и, когда тот встал, встречая нас, сказал ему без всякого предисловия: «Вы дикий и некультурный человек! У вас в уборной грязно».

В Долинском Бабель познакомил меня с Беталом и его семьей.

Бетал Калмыков был высокого роста, довольно плотный и широкоплечий, с раскосыми карими глазами и круглым, скуластым лицом. Одевался он в серый костюм из простой ткани, которая называлась тогда «чертовой кожей». Брюки-галифе и рубашка с глухим воротником, подпоясанная узким ремешком. На ногах сапоги из тонкого шевро, а на голове кубанка из коричневого каракуля с кожаным верхом. Он почти никогда, даже за столом, не снимал своей кубанки, и только однажды я увидела его без шапки и узнала, что он лыс. Очевидно, своей лысины он стеснялся.

Жена Бетала, Антонина Александровна, была русская, крупная и красивая женщина. Она работала, кажется, по линии детских учреждений и народного образования. У них было двое детей: сын Володя примерно двенадцати лет и дочь Светлана (Лана) трех или четырех лет. Мальчик был очень красив и имел русские черты лица, а девочка похожа на Бетала, со скуластым личиком и черными, слегка раскосыми, лукавыми глазами. Лана была любимицей отца.

— Некрасивая будет у меня дочка, никто не умыкнет, — говорил Бетал, держа на коленях Лану.

— Она сама, кого захочет, умыкнет, — смеялся в ответ Бабель.

По утрам в Долинском Бабель работал или чаще уезжал куда-нибудь с Беталом. После обеда приходил ко мне, мы гуляли, и он рассказывал о Бетале или передавал услышанное от него за завтраком или обедом. Я запомнила кое-что так, как Бабель пересказал это мне.

«За мной гнались белые», — таков был один из рассказов Бетала, — я убежал в горы по знакомым тропинкам. Погоня длилась трое суток, меня уже было настигали, но я уходил. За мной охотились. Меня решили загнать, как загоняют зверя. Гнались по моим следам, я не мог остановиться. Сил оставалось все меньше, я ничего не ел, не спал. Наконец на третьи сутки погоня прекратилась. Я так устал, что упал, а когда поднялся, то увидел перед собой большого тура. Он был совсем близко, смотрел на меня, весь дрожал, а из глаз его текли слезы. Тур плакал. Он тяжело дышал и так же, как и я, не мог бы сделать больше ни шага. Белые гнались за мной, а я, сам того не зная, гнался за туром. И вот мы оба изнемогли и теперь стояли друг против друга и смотрели друг другу в глаза. Я первый раз в жизни видел, как плачет тур».

В Кабардино-Балкарии довольно большая площадь леса отведена под заповедник. Водятся там медведи, кабаны, лоси и много всякой птицы. Охота занимает значительное место в жизни здешних людей, и Бетал был страстным охотником. Его рассказы за столом чаще всего касались этой темы. Иногда приезжали поохотиться члены правительства из Москвы. И вот однажды на охоту приехала большая группа гостей во главе с Ворошиловым. И Бабель рассказал мне то, что слышал о Бетале от одного из его товарищей.

— Ружья были заряжены дробью. Во время охоты кто-то из неумелых гостей нечаянно всадил Беталу в живот весь заряд дроби. Но он и виду не подал, продолжая охотиться до конца. После охоты жарили птицу и ужинали, а когда все легли спать, Бетал обнажил живот и при свете костра сам и с помощью товарищей вытащил перочинным ножом более двадцати засевших глубоко дробинок. Две дробинок остались, их вытащить не удалось. Никто так ничего и не заметил. На другое утро охотились на кабанов, и только после этого, проводив гостей домой, Бетал обратился к врачу. Каковы законы гостеприимства! — заметил Бабель.

В другой раз на охоте пуля одного из гостей-охотников попала Беталу в кость ноги. На следующий день ему надо было ехать в Москву на какое-то совещание. Он с трудом натянул на больную ногу сапог и, прихрамывая, дошел до вагона. В поезде нога начала распухать, сапог пришлось разрезать и снять. В Ростове его ссадили с поезда, чтобы немедленно везти в больницу. Бетал ни за что не захотел лечь на носилки, сам дошел до машины, а потом и до операционного стола. Ему хотели привязать к столу руки и ноги, но он воспротивился, от наркоза он также категорически отказался. «У нас на Кавказе не любят насилия над человеком, не прикасайтесь ко мне, я не вскрикну, я хочу сам видеть операцию!»

«В первый раз в жизни, — рассказывал Бетал, — я видел человеческую кость. Какая красивая! Белая, как перламутровая, с голубыми и розовыми прожилками. Я видел, как врач вытащил пулю и как зашил кожу. Закончив операцию, он мне сказал: «Ну, товарищ Калмыков, все в порядке, но охотиться на медведей вы больше не будете». Я ответил: «Буду, доктор, и шкуру первого убитого мною медведя пришлю вам». Я пролежал больше месяца, потом стал ходить, но нога не сгибалась в колене, ходить было неудобно. Думал я, думал, как быть, и решил опускать ее в горячую воду и потихоньку сгибать. Каждый день я проделывал эти упражнения. Сначала было очень больно, а теперь — пожалуйста! — И он покачал ногой, легко сгибающейся в колене. — Шкуру первого убитого мной медведя я послал доктору в Ростов».

Кабардино-Балкария в 1933 году была областью казавшегося немислимым изобилия. Там поражали базары, сытые лошади, тучные стада коров и овец.

Из Нальчика Бабель писал своей матери: «Я все ношусь по области (Кабардино-Балкарской), жемчужине среди советских областей, и никак не нарадуюсь тому, что приехал сюда. Урожай здесь не только громадный, но и собран превосходно — и жить, наконец, в нашем русском изобилии приятно».

Когда начался сбор кукурузы, Бетал не оставил в обкоме и в учреждениях Нальчика ни одного человека. И сам он, и его жена Антонина Александровна отпавились на поля. Работали целыми днями, Бетал

был впереди всех, он выполнил норму по сбору кукурузы большую, чем самый опытный колхозник.

— Этот человек во всех отношениях первый в Кабардино-Балкарии, — говорил мне Бабель. Он первый охотник, нет ему равного. Он — самый лучший сборщик кукурузы, никто с ним не может потягаться в сноровке, и он лучший в стране наездник... Бетал всегда окружен товарищами: бывшими партизанами, вместе с которыми в давние времена он дрался с белыми. В этом я убедился сам. Вчера поздно вечером мы гуляли вдвоем с Беталом по парку; дорожки его были засыпаны облетевшей листвой. Вдруг неизвестно кому Бетал сказал: «Надо бы подмести дорожки». И кто-то рядом из темноты ответил: «Будет сделано!..» Он всегда окружен личной охраной, состоящей из товарищей, бывших партизан, — повторил Бабель, — а когда Сталин распорядился, чтобы у Бетала была официальная охрана и чтобы его сопровождали телохранители, он с трудом переносил это и страшно над охранниками издевался. Недавно мы ездили с Беталом на строящуюся электростанцию. Вышли из машины и пошли по тропинке. Тотчас из другой машины, нагнавшей нас, вышли двое красноармейцев и пошли за нами. Вдруг мы увидели перед собой на тропинке свернувшуюся змею. Бетал обернулся и сказал одному из телохранителей: «А ну-ка, убей змею!» Тот остановился и растерялся, не зная, как к ней подойти. Бетал быстро шагнул вперед, наклонился, как-то по-особому схватил змею и швырнул на землю. Она была мертва. Обернувшись, он иронически сказал: «Как же вы будете защищать меня, когда вы змею убить боитесь?» — и пошел дальше.

Строящаяся электростанция была гордостью Бетала Калмыкова, он много говорил о ней и почти ежедневно сам бывал на стройке.

Бабель присутствовал в обкоме на специальном совещании инструкторов, которые отправлялись в Балкарию, чтобы ликвидировать те 15 процентов единоличных хозяйств, которые там еще оставались. Возвратившись, Бабель повторил мне речь, произнесенную Беталом перед инструкторами:

— Побрякушки, погремушки сбросьте, это вам не война. Живите с людьми на пастбищах, спите с ними в кошах, ешьте с ними одну и ту же пищу и помните, что вы едете налаживать не чью-то чужую жизнь, а свою собственную. Я скоро туда приеду. Я знаю, вы выставите людей, которые скажут, что все хорошо, но... выйдет один старик и расскажет мне правду. Если вы все хорошо устроите, то с каким приятным чувством вы будете встречать день Седьмого ноября. Если же вы все провалите... уничтожу, уничтожу всех до одного! (Хорошо говоря по-русски, Бетал некоторые слова немного искажал.)

— Угроза была не шуточной, инструкторы поблели, — закончил Бабель свой рассказ...

Мне надоело мое безделье, и однажды, гуляя, я увидела женщин, убирающих в поле морковь. Я присоединилась к ним и проработала до обеда. Настроение у меня сразу поднялось, обедала я с аппетитом в первый раз за все время моего пребывания в Нальчике. Когда Бабель после обеда пришел ко мне, я ничего ему не сказала. Но Бетал уже все знал.

— Этот человек знает, что делается в его «владениях» в каждую минуту времени. Он не может иначе, — сказал Бабель.

И вскоре это подтвердилось еще раз. В конце октября Бетал предложил нам поехать в такое — единственное — место, откуда виден весь Кавказский хребет и одновременно две его вершины — Эльбрус и Казбек. Выехали верхом на лошадях в ясное, солнечное утро. И только на пути нашем туда нас дважды нагоняли верховые, которых посылал Бетал, чтобы узнать, все ли у нас хорошо.

Мы решили провести на горе Нартух ночь, увидеть Кавказский хребет на рассвете и на другой день к вечеру возвратиться в Нальчик. Никогда раньше не видела я альпийских лугов; высоко над уровнем моря на чуть холмистой местности расстился зеленый ковер с цветами и стояли стога свежего сена. Было очень жарко. Невозможно было себе представить, что в Москве в это время деревья стоят голые и льет холодный дождь. Ночью все сидели у костра, в большом котле варились свежие початки кукурузы. То и дело вокруг раздавался звон и грохот — это сторожа кукурузного поля отгоняли медведей, покушавшихся на урожай.

Наконец из предрассветной мглы начали выступать горы — сумрачные, темно-синие и фиолетовые, они вдруг окрашивались в отдельных местах в розовый цвет, словно кто-то их зажигал. И вот все вспыхнуло в разнообразных переливах красок — взошло солнце. Весь Кавказский хребет был перед нами. Слева — Казбек, справа — Эльбрус, между ними — цепь горных вершин.

Бабель ушел с охотниками на вышку, где можно было видеть, как кабаны идут к водопою, а потом наблюдать и охоту на них.

В письме к матери Бабель по этому поводу писал: «Ездили на охоту с Евдокимовым и Калмыковым — убили несколько кабанов (без моего участия, конечно) на высоте 2000 метров среди альпийских пастбищ и на виду у всего Кавказского хребта, от Новороссийска до Баку — жарили целых».

Я не видела Бетала в тот день, но, наверное, он приезжал под утро, чтобы поохотиться, и затем уехал в Нальчик. Мы же оставались на горе Нартух до середины дня и возвратились в Долинское уже вечером.

Позже мы ездили вместе с Беталом также в Баксанское ущелье, к самому подножию Эльбруса. Солнце было горячее, и подтаивающий снег ледников стекал многочисленными ручьями в речку Баксан. Бабель, смеясь, рассказал мне:

— Беталу надоело читать, как альпинисты совершают подвиги восхождения на вершину Эльбруса и как об этом пишут в газетах, и он решил покончить с легендой о невероятных трудностях этого подъема раз и навсегда. Собрал пятьсот рядовых колхозников и без всякого особого снаряжения поднялся с ними на самую вершину Эльбруса. Теперь, когда его об этом спрашивают, он только посмеивается.

В Баксанском ущелье мы прожили несколько дней в зеленом домике Бетала, недалеко от балкарского селения. Гуляя, мы находили множество бьющих из-под земли нарзанных источников, узнавая их по железистой окраске вокруг.

«Несколько дней, — писал в это время Бабель своей матери, — провели в балкарском селении у подножия Эльбруса на высоте 3000 метров, первый день дышать было трудно, потом привык.»

Вместе с Беталом Бабель и здесь разъезжал по бал-

карским селениям, возвращался уставшим, но наполненным разнообразными впечатлениями: «Какой народ! Сколько человеческого достоинства в каждом пастухе! И как они верят Беталу! Все его помыслы — о благе народа».

Из Баксанского ущелья мы хотели поехать верхом на лошадях на перевал Адыл-Су, чтобы взглянуть оттуда на море. Однако накануне ночью в горах разыгрался буран. Пришлось возвратиться в Нальчик.

Настало Седьмое ноября. С утра недалеко от города состоялись скачки с призами. Были приглашены все московские гости, расположившиеся на сколоченной по этому случаю деревянной трибуне.

Во время скачек на трибуну поднялась и прошла прямо к Беталу какая-то бедно одетая женщина, в шали, с ребенком на руках, и сказала ему несколько слов по-кабардински. Бетал быстро обернулся к председателю облисполкома и по-русски спросил:

— Она колхозница?

— Они — лодыри, — ответил тот.

Бетал что-то сказал женщине, она спустилась с трибуны и ушла. Я видела, как Бетал, до того очень веселый, стал мрачен. Бабель спросил своего соседа:

— Что сказала женщина?

Тот перевел:

— Бетал, мы колхозники, и мы голодаем. Нам выдали на трудодни десять килограммов семечек. Мой муж болен, у нас нечего есть.

— А что сказал Бетал? — спросил Бабель.

— Он сказал, что завтра к ним приедет.

После окончания скачек и раздачи призов мы подошли к стоянке машин, и Бетал, открыв дверцу одной из них, предложил мне сесть. Его жена Антонина Александровна села рядом со мной. В другую машину сел Бетал вместе с Бабелем, и они тронулись первыми, мы — за ними. Так как дорога была проселочная, пыльная, я спросила шофера:

— А мы не могли бы их обогнать?

— У нас это не полагается, — ответил он строго.

Я с недоумением посмотрела на Антонину Александровну.

— Я к этому привыкла, — улыбаясь сказала она.

Вечером нас пригласили на праздничный концерт. Когда один танцор в национальном горском костюме и в мягких, как чулки, сапогах вышел плясать лезгинку и стал как-то виртуозно припадать на колено, Бетал, сидевший в первом ряду, вдруг возмутился, встал и отчитал его за выдумку, нарушающую дедовский танец. Таких движений, какие придумал танцор, оказывается, в народном танце не было. После концерта Бабель шепнул мне:

— Вы видите, как по-хозяйски он вмешался даже в лезгинку!

На другой день утром Бетал выполнил свое обещание, данное женщине с ребенком, и поехал в селение, где она жила. Бабель поехал с ним. Возвратился он очень взволнованный и рассказал:

— По дороге в селение мы заехали сначала за секретарем райкома, а затем за председателем колхоза. И то, как Бетал открывал для них дверцу машины и с глубоким поклоном приглашал их сесть, заставило их побледнеть. По дороге к дому женщины Бетал сказал: «Неужели сердца ваши затопило жиром? Ведь эта женщина обошла всех вас, прежде чем ко мне под-

няться». И немного погодя: «Какая разница между мной и вами? Вы будете ехать по мосту, будет тонуть ребенок — и вы проедете мимо, а я останюсь и спасу его. Неужели сердца ваши затопило жиром?»

Но председатель колхоза и секретарь райкома твердили одно и то же: «Эти люди — лодыри, они не хотят работать».

Мы подъехали к маленькой, покосившейся хате, зашли во двор, сплошь заросший бурьяном, затем в дом. На постели лежал муж женщины, укрытый лохмотьями и агонизировал. (Именно это слово — «агонизировал» — употребил Бабель.)

В комнате было прибрано, но почти пусто. На столе — мешок с семечками. Женщины с ребенком дома не было. Бетал все осмотрел, сказал несколько слов больному колхознику, спросил, давно ли болеет, сколько семья заработала трудодней и что получила на них в виде аванса. Затем, обернувшись к секретарю райкома, сказал: «Послезавтра я назначаю во дворе этого дома заседание обкома. Чтобы к этому времени здесь был построен новый дом, чтобы у этих людей была еда и им было выплачено все, что полагается на трудодни». Затем, выйдя во двор, добавил: «Чтобы был скошен весь бурьян и там, — показав на дальний угол двора, — была построена уборная». Затем сел в машину, и мы уехали, — закончил рассказ Бабель.

Назначенный Беталом день совещания был потом изменен, но все равно срок для постройки нового дома был так невелик, что все мы с волнением его ждали. Но было слишком много желающих поехать на это совещание, и мне было неудобно просить Бабеля взять меня с собой. Поэтому я с нетерпением ждала его возвращения.

— Перед нами стоял красивый новый дом, — рассказал мне, возвратясь, Бабель, — он был закончен, только внутри печники еще клали печку. Во дворе был скошен весь бурьян, и в дальнем углу двора виднелась уборная. Не только весь двор был заполнен народом, но и все прилегающие к нему улицы и огороды. Беталу так понравились собственные слова, сказанные ранее, что он, обращаясь к членам обкома по-русски, снова произнес: «Неужели сердца ваши затопило жиром?» Затем заговорил по-кабардински. Я схватил за рукав ближайшего ко мне человека и спросил: «Что он говорит?» Оглянувшись, тот ответил: «Ругает один человек». Голос Бетала звучал резко, глаза его сверкали, и через некоторое время я снова спросил соседа: «Что он говорит?» «Ругает все люди», — ответил тот, повернув ко мне испуганное лицо. И наконец, когда Бетал стал что-то выкрикивать и я подумал, что он закончит речь как это обычно бывает, словами: «Да здравствует Сталин!» еще раз толкнул соседа и спросил: «Что говорит он?» Тот повернулся ко мне и сказал: «Он говорит, что надо строить уборные». Именно этими словами закончил Бетал Калмыков свою речь.

Рассказы Бабеля о Бетале продолжались. Запомнилась и такой:

— Бетал созвал девушек Кабардино-Балкарии и сказал им: «Лошадь или корову купить можно, а девушку — нельзя. Не позволяйте своим родителям брать за вас выкуп, продавать вас. Выходите замуж по любви». Тогда вышла одна девушка и сказала: «Мы не согласны. Как это так, чтобы нас можно было взять даром? Мы должны приносить доход своим родите-

лям. Нет, мы не согласны». Бетал рассердился, созвал юношей и сказал им: «Поезжайте на Украину и выберите себе невест там, украинские девушки гораздо лучше наших, они полногрудые и хорошие хозяйки». И послал юношей в ближайшие станицы, чтобы они оттуда привезли жен. Тогда делегация девушек пришла к Беталу и объявила: «Мы согласны».

О съезде стариков, который созывал Бетал, Бабель написал из Нальчика своей матери: «Завтра, например, открывается второй областной съезд стариков и старух. Они теперь главные двигатели колхозного строительства, за всем надзирают, указывают молодым, ходят с бляхами, на которых написано «Инспектор по качеству», и вообще находятся в чести. Такие съезды созываются теперь по всей России, гремит музыка, и старикам аплодируют. Придумал это Калмыков, секретарь здешнего обкома партии (у которого я гощу), кабардинец по происхождению, а по существу своему великий, невиданный, новый человек. Слава о нем идет уже полтора десятилетия, но все слухи далеко превзойдены действительностью. С железным упорством и дальновидностью он превращает маленькую горную полудикую страну в истинную жемчужину».

Бетал Калмыков был одним из тех людей, которые владели воображением Бабеля. Иногда он в раздумье произносил:

— Хочу понять: Бетал — что он такое?

В другой раз, прохаживаясь по комнате, он говорил:

— Отношения с Москвой у него очень сложные.

Когда к нему из Москвы приезжают уполномоченные из ЦК, они обычно останавливаются в специальном вагоне и приглашают туда Бетала. Он входит и садится у дверей на самый краешек стула. Все это нарочито. Его спрашивают: «Правда ли, товарищ Калмыков, что у вас нашли золото в песке реки Нальчик?» Он отвечает: «Помолчим пока об этом». Он приbedняется и даже унижается перед ними, а ведь он гордый человек и мне кажется, что не очень их уважает. Москва платит ему тем же. Ему дают очень мало денег, очень мало товаров. А он втайне от Москвы покрыл свою маленькую страну сетью великолепных асфальтированных дорог. Я спросил его однажды — на какие деньги? Оказалось, заставил население собирать плоды дичков (груш и яблонь), которых в лесах очень много, и построил вареньеварочные заводы. Делают там джем и варенье, продают и на эти деньги строят дороги. Кстати, нас приглашают посетить один такой завод...

И мы поехали. Повез нас туда вместе с другими гостями сам Бетал, показал все оборудование. Любимым его выражением для похвалы было: «Добропорядочный работник», а для порицания — «Дикий, некультурный человек». На вареньеварочном заводе он никого не ругал, наоборот, раза два про кого-то сказал: «Добропорядочный работник».

Всем гостям Бетал предлагал варенье и джем в банках. Многие взяли, а мы с Бабелем отказались. Позже мне Бабель сказал:

— Бетал о вас говорит очень уважительно; наверно, потому, что вы отказались взять варенье, — засмеялся и добавил: — А может быть, потому, что вы здесь ведете такой прибоислennyй образ жизни. Он даже собирается пригласить вас к себе на работу ин-

женером, на строительство электростанции. Ну, как, вы бы согласились?

— Нет, — ответила я. — Я собираюсь работать по проектированию метро...

Уже зимой, а может быть, весной 1934 года, находясь в Москве, Бабель узнал, что на спортивных соревнованиях в Пятигорске, куда съехались спортсмены всех северокавказских областей, кабардинобалкарцы завоевали все первые места. С этой новостью он вошел ко мне в комнату.

— Среди народностей Северного Кавказа, сказал он, — ни кабардинцы, ни балкарцы не отличаются особенной физической силой, тем не менее все первые места взяты ими. Что мог сказать, отправляя спортсменов на соревнования, Бетал? Дорого бы я заплатил за то, чтобы узнать это.

В феврале 1935 года Бабель — написал своей матери: «В Москве — съезд Советов; из разных концов земли прибыли мои товарищи — Евдокимов с Сев. Кавказа. Из Кабарды — Калмыков, много друзей с Донбасса. На них уходит много времени. Ложусь спать в четыре-пять утра. Вчера повезли с Калмыковым кабардинских танцоров Алексею Максимовичу, плясали незабываемо!»

Когда позже, кажется в 1936 году, Бетал снова приехал в Москву, Бабель мне сказал:

— Пойдите к Беталу в гостиницу и уговорите его показаться здесь врачу. Мне известно, что он болен, у него, по всей вероятности, язва желудка, а к врачу пойти не хочет. Быть может, вас он послушается. Кстати, захватите для Ланы апельсины.

И вот я с пакетом апельсинов отправилась к Беталу. Он сидел в гостиничном номере на диванчике у стола все в той же каракулевой шапке и ел со сковородки яичницу. Встретил меня с улыбкой. После обмена общими фразами, я нарочно пользуясь его излюбленным выражением, сказала:

— Бетал — вы дикий и некультурный человек, почему вы не хотите посоветоваться с врачами о вашей болезни?

Он рассмеялся и сказал:

— Да они все выдумали, я совершенно здоров.

На том мои уговоры и закончились.

А какое-то время спустя, наверно уже в 1937 году, Бабель сообщил мне об аресте Бетала: «Его вызвали в Москву, в ЦК, и, когда он вошел в одну из комнат, на него набросились четыре или пять человек. При его физической силе не рисковали арестовать его обычным способом; его связали, обезоружили. И это Бетала, который мог перенести любую боль, но только не насилие над собой! После его ареста в Нальчике был создан партийный актив Кабардино-Балкарии. Поезд, которым приехали представители ЦК, был заполнен военными — охраной НКВД. От вокзала до здания обкома, где собрался актив, был образован проход между двумя рядами вооруженных людей. На партактиве было объявлено о том, что Бетал Калмыков — враг народа и что он арестован, а после окончания заседания весь партактив по проходу, образованному вооруженными людьми, был выведен к поезду, посажен в вагоны и увезен в московские тюрьмы...».

Бетал погиб. И остался ненаписанным цикл рассказов Бабеля о Кабардино-Балкарии...

Покидая Нальчик, Бабель задумал перекочевать в

колхоз, в станицу Пришибскую, где хотел собирать материал и писать. Он решил проводить меня и попутно показать мне Минеральную группу. Мы побывали в Железноводске, недалеко от которого находился очень интересовавший Бабеля Терский конный завод.

— Терский конный завод существует уже несколько лет, — рассказывал по дороге туда Бабель, — основан он специально для того, чтобы получить потомство от Цилиндра — замечательного арабского жеребца. Но вся беда в том, что от него рождаются только кобылицы. И каких бы маток к нему ни подводили, получить жеребчика пока не удастся...

На заводе нам показали Цилиндра. В жизни я не видела лошади красивее. Совершенно белый, с изогнутой, как у лебедя, шеей, с серебристыми гривой и хвостом. Бабель успел уже показать мне очень породистых лошадей и на конном заводе вблизи Молодецова, и на московском ипподроме, но там была рысая порода; арабского жеребца я видела впервые. Я даже не думала, что такие красивые кони могут существовать на самом деле.

— Ну, что? — улыбаясь, спросил Бабель. — Стоило устраивать ради него завод?

Мы провели на конном заводе почти целый день. Осматривали жеребят, перед нами проводили потомство араба — двухлеток и трехлеток. Ни одна из его дочерей не унаследовала даже масти отца.

В Пятигорске Бабель показал мне все лермонтовские места.

Он бывал здесь и в прошлые годы, навещая своих «бойцовских ребят», как он называл тех товарищей, с которыми встречался в 1920 году в Конармии, поэтому рассказывал мне о лермонтовских местах, как настоящий экскурсовод.

— Для путешествий страна наша пока совсем не приспособлена, — говорил он. — Гостиницы ужасные, кровати плохие, с серыми убогими одеялами, ничем не покрытые столы.

Из Кисловодска Бабель проводил меня на станцию Минеральные Воды, и я уехала.

Вскоре по возвращении в Москву я получила от Бабеля письмо из станицы Пришибской. Хорошо запомнились строки:

«Живу в мазаной хате с земляным полом. Тружусь. Вчера председатель колхоза, с которым мы сидели в правлении, когда настали сумерки, крикнул: «Федор, сруководи-ка лампу!»

А незадолго до Нового года я получила письмо, в котором Бабель писал:

«Я человек суеверный и непременно хочу встретить Новый год с вами. Подождите устраиваться на работу и приезжайте 31-го в Горловку, буду встречать».

Приглашение Бабеля было предложением жить в будущем вместе. И мой приезд в Горловку 31 декабря 1933 года означал, что я это предложение приняла.

Бабель встретил меня в Горловке в дубленом овчинном полушубке, меховой шапке и валенках и повез к Вениамину Яковлевичу Фуреру, секретарю Горловского горкома, у которого остановился.

Фурер был знаменитым человеком, о нем много писали. Прославился он тем, что создал прекрасные по тем временам условия жизни для шахтеров и даже дорогу от их общежития до шахты обсадил розами. Бабель говорил: -

— Тяжелый и грязный труд шахтеров Фурер сделал почетным, уважаемым. Шахтеры — первые в клубе, их хвалят на собраниях, им дают премии и награды; они самые выгодные женихи и лучшие девушки охотно выходят за них замуж.

Мы встречали Новый год втроем: Фурер, Бабель и я. Жена Фурера, балерина Харьковского театра Галина Лерхе, приехать на Новый год не смогла. Квартира Фурера в Горловке, большая и почти пустая, была обставлена только необходимой и очень простой мебелью. Хозяйство вела веснушчатая, очень бойкая девчонка, веселая и острая на язык. Она говорила Фуреру правду в глаза и даже им командовала; он покорно ей подчинялся, и это его забавляло.

— Преданный человек, и, как ни странно, помогает в моей работе — не дает стать чиновником, — говорил Фурер.

Он был очень красив. Высокий, хорошо сложенный, с веселыми светлыми глазами и белокурой головой. «Великолепное создание природы», — говорил про него Бабель.

За столом под Новый год Фурер смешно рассказывал, как его одолевают корреспонденты, какую пишут они чепуху и как один из них, побывавший у его родителей, написал: «У стариков Фуреров родился кудрявый мальчик». Бабель смеялся, а потом часто эту фразу повторял.

В Горловке Бабель захотел спуститься в шахту — посмотреть на работу забойщиков. К нам присоединился приехавший в Горловку писатель Зозуля. В душевой мы переоделись в шахтерские комбинезоны, на грудь каждому из нас повесили лампочку и в клетки «с ветерком» спустили на горизонт 630. С нами были инженер и начальник смены. Разрабатывался наклонный, под углом 70 градусов, пласт угля толщиной около двух метров, расположенный между горизонтами 630 и 720.

В очень небольшое отверстие первым спустился инженер, потом я, затем начальник смены, Бабель и последний Зозуля. Спускаться надо было в темноте, при свете наших довольно тусклых лампочек; воздух был насыщен угольной пылью, она сразу же забила нос, рот, глаза.

Бревна, распирающие породу там, где пласт угля был уже выработан, располагались с расстоянием от 1,5 до 1,7 метра одно от другого, поэтому спуск был чрезвычайно сложным для меня, приходилось все время пребывать в каком-то распятом состоянии, стараясь вытянуться как можно больше. При этом было совершенно нечем дышать и почти ничего не видно. Руки и ноги вскоре онемели, сердце заколотилось, и я, например, была в таком отчаянии, что готова была опустить руки и упасть вниз. Но идущий впереди все-таки помогал мне и в отдельных случаях просто брал мою ногу и с силой ставил ее на бревно. Поневоле руки мои отрывались от верхних бревен. Так, дойдя до полного отчаяния, я вдруг коснулась спиной породы и почувствовала облегчение. Опираясь спиной, спускаться было уже много легче, но никто раньше об этом мне не сказал. Волнуясь за Бабеля (рост его ненамного превышал мой, к тому же он страдал астмой), я просила идущего за мной начальника смены помочь ему и сказать, чтобы он опирался спиной.

Справа от нас рублили уголь; он сыпался вниз; вез-

де, где были рабочие, ругань стояла невообразимая. Это было традицией, без этого не умели добывать уголь. В одном месте мы передвинулись ближе к забою. Уголь искрился и сверкал при свете лампочек. Это был настоящий антрацит.

Бабель с забойщиками не разговаривал — очевидно, говорить ему было трудно. Я взглянула на него. Лицо его было совершенно черное, как и у всех остальных, белели только белки глаз и зубы. Он тяжело дышал.

Мы начали спускаться дальше; показалось, что стало легче, может быть, стал более наклонным пласт. Последние несколько метров съехали просто на спине в кучу угля и чуть-чуть не угодили в вагонетку. Спустившись по приставной лесенке, мы оказались в довольно большой штольне, потолок и стены ее были побелены и воздух чист. Как ни предупреждал начальник смены откатчиков: «Тише: женщина!» — мат не прекращался. А какой-то веселый паренек, увидев, что появились гости, с восторгом закричал:

— Идите в насосную, вот где ругаются, красота!

Бабель сказал:

— Там, в насосной, более образованные люди, поэтому и ругань изысканней!

Смысл ругательств здесь полностью утрачивался, оставалась только внешняя форма, не лишенная изобретательности, даже поэтичности: в насосной виртуозно ругались стихами, кто под Пушкина, а кто под Есенина; можно было различить размер и стиль.

Поднялись на поверхность и пошли отмываться в душевую, где вода была какая-то особенная — конденсат отработанного пара, поэтому уголь смылся очень хорошо. У всех остались только ободки вокруг глаз, что могло отмыться лишь через несколько дней. Сели в машину и поехали осматривать коксохимический завод.

Большие цехи с какими-то агрегатами, покрытыми инеем, работали автоматически; рабочих нигде не было, только наблюдающий инженер. Температура в этих агрегатах, наполненных аммиаком, очень низкая. В результате их работы получалось удобрение для полей. Я ходила с трудом — так ныло у меня все тело, особенно трудно давались спуски и подъемы — хождение по этажам.

Лицо Бабеля было спокойно, и вид такой, как будто он и не проходил только что через угольный ад. Он всем интересовался и задавал инженеру вопросы.

Фурер отсутствовал два дня — ездил к жене в Харьков. Возвратившись, он с воодушевлением рассказывал о своих планах преобразования Горловки: здесь будет больница, там — городской парк, а там — театр. Он мечтал о сокращении рабочего дня шахтера до четырех часов в день.

Из Горловки 20 января 1934 года Бабель писал своей матери:

«Очень правильно сделал, что побывал в Донбассе, край этот знать необходимо. Иногда приходишь в отчаяние — как осилить художественно неизмеримую, курьерскую, небывалую эту страну, которая называется СССР. Дух бодрости и успеха у нас теперь сильнее, чем за все 16 лет революции».

Планов своих в Горловке Фуреру осуществить не пришлось. Каганович потребовал его в Москву для работы в МК.

В том же 1934 году мы вместе с ним и Галиной Лерхе были на авиационном параде в Тушино. Проезжая по какой-то боковой улочке, чтобы избежать потока машин, направлявшихся в Тушино, мы увидели склад с надписью: «Брача песка строго воспрещается». Эта надпись дала повод Бабелю вспомнить целый ряд таких же курьезных объявлений вроде: «Рубить сосны на елки строго воспрещается», виденного им в Крыму.

Парад смотрели с крыши административного здания, где собрались знатные гости, и стояли рядом с А.Н.Туполевым, который тогда был в зените своей славы, впоследствии чуть не угасшей совсем. Впереди, ближе к парапету, стояли Сталин и другие члены правительства.

Некоторое время спустя мы еще раз встретились с Фурером, когда были приглашены на творческий вечер Галины Лерхе.

Вечер был устроен в каком-то клубе, кажется на улице Разина: зал был небольшой, но набит битком. Танцы Галины Лерхе, характерные и выразительные, казались тогда очень современными по сравнению с классическим балетом. Бабель сказал, что они «в стиле Айседоры Дункан», которую он знал.

В последний раз я видела Фурера осенью 1936 года. Бабель незадолго перед этим уехал в Одессу, а я в его отсутствие решила, что ему не следует больше жить в одной квартире с иностранцами. Поэтому я позвонила Фуреру и сказала, что мне нужно с ним поговорить, не откладывая; он пригласил меня прийти вечером. Дверь мне открыла все та же бойкая девчонка из Горловки. Я застала хозяина в кабинете за письменным столом. Целью моего визита было объяснить ему, что Бабелю, в связи с общей сложившейся тогда ситуацией (шли судебные процессы над «врагами народа»), неудобно жить вместе с иностранцами и что ему нужна отдельная квартира. Бабель, наверное, высмеял бы мои соображения, если бы был дома. Однако Фурер во всем со мной согласился и обещал о квартире подумать. Я обратила внимание, что ящики его письменного стола были выдвинуты и что он, слушая меня, извлекал письма и какие-то бумаги из ящичков и рвал их на мелкие клочки. На столе был уже целый ворох изорванной бумаги. Меня не очень удивила эта операция, я решила, что он просто наводит порядок в своем письменном столе.

Но вскоре получила от Бабеля письмо из Одессы, в котором он писал: «Сегодня узнал о смерти Ф. Как ужасно!» Почему-то я долго ломала себе голову: кто из наших знакомых имеет имя или фамилию на букву «Ф» — и никого не нашла. Я и не подумала о Фурере, так как никак не могла заподозрить в неблагополучий стоящего у власти, и так близко к благополучному Кагановичу, человека, а искала это имя (или фамилию) совсем в других кругах наших знакомых.

Когда же весть о смерти Фурера дошла и до меня, я поняла, что разговаривала с ним в последний раз накануне его самоубийства. Это было в субботу, а в воскресенье он уехал на дачу и там застрелился. От Бабеля я позже узнала, что Сталин был очень раздосадован этим и произнес: «Мальчишка! Застрелился и ничего не сказал». Человек слишком молодой, чтобы принадлежать в прошлом к какой-либо оппозиции, ничем не запятанный, числившийся на отлич-

ном счету, — понять причину угрожавшего ему ареста было просто невыносимо. А я тогда все же искала причину, наивно полагая, что без нее человека арестовать нельзя.

Но в январе 1934 года, когда мы с Бабелем уезжали из Горловки, веселый и полный надежд Фурер провозжал нас на вокзал...

На Николо-Воробинском нас встретил Штайнер, очевидно уже подозревавший, что «джентльменское соглашение» с Бабелем (никаких женщин в доме) грозит нарушиться. Мы же решили, что надо подготовить его к этому постепенно, и поэтому через несколько дней сняли для меня комнату на 3-й Тверской-Ямской в трехкомнатной квартире одного инженера. Кроме супругов, в этой квартире жила домработница Устя, веселая, уже немолодая женщина. Она любила порассказать о жизни своих хозяев, и тогда Бабеля нельзя было от нее увести. Особенно веселил его обычный ответ Усти на мой вопрос по телефону: «Как дома дела?» — «Встренем — поговорим».

Раздельная жизнь наша продолжалась несколько месяцев. Штайнер сам предложил Бабелю, чтобы я переехала на Николо-Воробинский, и уступил мне одну из своих двух верхних комнат, считая ее более для меня удобной, чем вторая комната Бабеля. Очень скоро после этого вторую комнату Бабель отдал соседу из другой половины дома. Дверь из нее была заложена кирпичом, и наверху остались три комнаты.

Рабочая комната Бабеля служила ему и спальней; она была угловой, с большими окнами. Обстановка этой комнаты состояла из кровати, замененной впоследствии тахтой, платяного шкафа, рабочего стола, возле которого стоял диванчик с полужестким сиденьем, двух стульев, маленького столика с выдвижным ящиком и книжных полок. Полки были заказаны Бабелем высотой до подоконника и во всю длину стены, на них устанавливались нужные ему и любимые им книги, а наверху он обычно раскладывал бумажные листки с планами рассказов, разными записями и набросками. Эти листки, продолговатые, шириной 10 и длиной 15—16 сантиметров, он нарезал сам и на них все записывал. Работал он или сидя на диване, часто поджав под себя ноги, или прохаживаясь по комнате. Он ходил из угла в угол с суровой ниткой или тонкой веревочкой в руках, которую все время то наматывал на пальцы, то разматывал. Время от времени он подходил к столу или полке и что-нибудь записывал на одном из листков. Потом хождение и обдумывание возобновлялось. Иногда он выходил за пределы своей комнаты; а то зайдет ко мне, постоит немного, не переставая наматывать веревочку, помолчит и уйдет опять к себе. Однажды в руках у Бабеля появились откуда-то добытые им настоящие четки, и он перебирал их, работая; но дня через три они исчезли, и он снова стал наматывать на пальцы веревочку или суровую нить. Сидеть с поджатыми под себя ногами он мог часами; мне казалось, что это зависит от телосложения.

Рукописи Бабеля хранились в нижнем выдвижном ящике платяного шкафа, и только дневники и записные книжки находились в металлическом, довольно тяжелом ящике с замком.

Относительно своих рукописей Бабель запугал меня с самого начала, как только я поселилась в его

доме. Он сказал мне, что я не должна читать написанное им начерно и что он сам мне прочтет когда это будет готово. И я никогда не нарушала этот запрет. Сейчас я даже жалею об этом. Но пронизательность Бабеля была такова, что мне казалось — он видит все насквозь. Он сам признавался мне, как Горький, смеясь, сказал как-то:

— Вы — настоящий соглядатай. Вас в дом пускать страшно.

И я, даже когда Бабеля не было дома, побаивалась его пронизательных глаз.

К тому времени я уже поступила на работу в Метропроект, занимавшийся тогда проектированием первой очереди Московского метрополитена.

Бабель относился к моей работе очень уважительно и притом с любопытством. Строительство метрополитена в Москве шло очень быстро, проектировщиков торопили, и случалось, что я брала расчеты конструкций домой, чтобы дома закончить их или проверить. У меня в комнате Бабель обычно молча перелистывал папку с расчетами, а то утаскивал ее к себе в комнату и если у него сидел кто-нибудь из кинорежиссеров, то показывал ему и хвастался: «Она у нас математик, — услышала я однажды. — Вы только посмотрите, как все сложно, это вам не сценарии писать...».

Составление же чертежей, что мне тоже иногда приходилось делать дома, казалось Бабелю чем-то непостижимым.

Но непостижимым было тогда для меня все, что умел и знал он.

До знакомства с Бабелем я читала много, но без разбору, что попадет под руку. Заметив это, он сказал:

— Это никуда не годится, у вас не хватит времени прочитать стоящие книги. Есть примерно сто книг, которые каждый образованный человек должен прочесть обязательно. Я как-нибудь составлю вам список этих книг. И через несколько дней он принес мне этот список. В него вошли древние (греческие и римские) авторы — Гомер, Геродот, Лукреций, Светоний, а также все лучшее из более поздней западноевропейской литературы, начиная с Эразма Роттердамского, Свифта, Рабле, Сервантеса и Костера, вплоть до таких писателей XIX века, как Стендаль, Мериме, Флобер.

Однажды Бабель принес мне два толстых тома Фабра «Инстинкт и нравы насекомых».

— Я купил это для вас в букинистическом магазине, — сказал он. — И хотя в список я эту книгу не включил, прочитать ее необходимо. Вы прочтете с удовольствием.

И действительно, написана она так живо и занимательно, что читалась как детективный роман.

У Бабеля было постоянное желание мне что-то показать, с кем-то меня познакомить. Он говорил: — Это Вам будет интересно, занятно, полезно.

Зная, что я читала книги на немецком языке, Бабель заставил меня изучить классическую немецкую литературу, для чего нанял преподавательницу. С ней я прочла многие из произведений Лессинга, Шиллера, Гете, Гейне и выучила десятки стихотворений наизусть.

В прозе Гейне встречалось много французских слов, и Бабель решил, что мне надо изучить и французский

язык. Договорился с преподавательницей из Института иностранных языков, и занятия начались. Эти уроки мне очень нравились, но, к сожалению, продолжались недолго и прекратились весной 1939 года.

При этом Бабель не хотел, чтобы я лишилась каких-нибудь удовольствий, свойственных молодости. Искал мне компаньонов для катания на коньках, нашел группу лыжников, с которыми я уезжала в воскресенье на дачу под Москвой, чтобы ходить на лыжах в лесу. Иногда спрашивал тех, кто к нему приходил — танцуют ли они и просил: «Потанцуйте с Антониной Николаевной, она очень любит танцевать». Сам заводил нам патефон и с удовольствием смотрел, как мы танцуем.

Летом 1934 года и в последующие годы мне часто приходилось бывать с Бабелем на бегах, но я никогда не видела, чтобы он играл. У него был чисто спортивный интерес к лошадям.

Он бывал на тренировках и в конюшнях гораздо чаще, чем на самих бегах. Скачками он интересовался меньше. Но люди, встречавшиеся на бегах, азартно играющие, и разговоры их между собой очень его интересовали. На ипподроме он жадно ко всему прислушивался, внимательно присматривался и часто тащил меня из ложи куда-то наверх, где толпились игроки наиболее азартные, складывавшиеся по несколько человек, чтобы купить один, но, как им казалось, беспроигрышный билет.

Впоследствии по одной домашней примете я научилась безошибочно узнавать, что Бабель уехал к лошадям: в эти дни из сахарницы исчезал весь сахар.

Театр Бабель посещал не очень часто, с большой осторожностью, но зато на «Мертвые души» в Художественный ходил каждый сезон.

Хохотал он во время представления «Мертвых душ» так, что мне стыдно было сидеть с ним рядом. Я не знаю другой пьесы, которую Бабель любил бы больше этой.

Когда Бабель возвратился после читки своей пьесы «Мария» в Художественном театре, то рассказывал мне, что актрисам очень не терпелось узнать, что же это за главная героиня и кому будет поручена ее роль.

Оказалось, что главная героиня отсутствует. Бабель считал, что пьеса ему не удалась, но, впрочем, сам он ко всем своим произведениям относился критически.

Ни оперу, ни оперетту Бабель не любил. Пение же, особенно камерное, слушал с удовольствием и однажды пришел откуда-то восхищенным исполнением Кето Джапаридзе.

— Эта женщина, — рассказывал он, — была женой какого-то крупного работника в Грузии и пела только дома, для гостей. Но мужа арестовали. И она осталась без всяких средств к существованию. Тогда кто-то из друзей посоветовал ей петь. Она выступила сначала в клубе, и успех имела невероятный. После этого сделалась певицей. Поет она с чувством необыкновенным.

А когда Кето Джапаридзе давала концерт в Москве, он повел меня ее послушать.

Однажды я возвратилась из театра и застала у Бабе- ля гостей, то были журналисты, среди которых знакомым мне был только В.А.Регинин. Я увидела Бабе-

ля бледного от усталости, прижатого к стене журналистами, о чем-то его выпрашивавшими. Я набралась храбрости, подошла к ним и сказала:

— Разве вы не знаете, что Бабель не любит литературных разговоров?!

Они отошли, а Регинин сказал:

— Ну, поговорим в другой раз.

И все ушли. Тогда Бабель сказал мне:

— Мойте ноги, выпью ванну воды...

А в театре, откуда я возвратилась в тот вечер, показывали пьесу «Волки и овцы»; в перерыве между действиями присутствовавший на спектакле Абель Сафронович Енукидзе объявил зрителям только что полученную им новость, — в СССР, прямо с Лейпцигского процесса, прилетел Димитров.

Нелюбовь Бабе- ля к литературным интервью граничила с нетерпимостью. От дочери М.Я.Макотинского, Валентины Михайловны, мне известен, например, такой эпизод: когда В.М. Инбер попыталась однажды (в 1927 или 1928 году) расспросить Бабе- ля и узнать, каковы его ближайшие литературные планы, он ответил:

— Собираюсь купить козу...

Киноэкран привлекал Бабе- ля всегда.

Фильм «Чапаев» мы с ним ходили смотреть на Таганку. Он вышел из кинотеатра потрясенный и сказал:

— Замечательный фильм! Впрочем, я — замечательный зритель: мне постановщики должны были платить деньги как зрителю. Позже я могу разобраться — хорошо или плохо сыграно и как фильм поставлен, но пока смотрю — переживаю и ничего не замечая. Такому зрителю нет цены.

Летом 1935 года в Москву впервые приехал из Парижа известный французский писатель Андре Мальро. Это был довольно высокий и очень изящный человек, слегка сутулившийся, с тонким лицом, на котором выделялись большие, всегда серьезные глаза. Нервный тик то и дело проходил по его лицу. У него были темно-русые, гладко зачесанные назад волосы, одна прядь их часто падала на лоб. Движением руки или головы он отбрасывал ее назад.

Втроем — Мальро, Бабель и я — мы смотрели физкультурный парад на Красной площади, с трибуны для иностранных гостей. Недалеко от нас стоял Герберт Уэллс. Со мной был фотоаппарат, и захотелось снять Уэллса. Подвигаясь поближе к нему и смотря в аппарат, я нечаянно наступила на ногу японскому послу и смутилась. Бабель, заметив это и стремясь сгладить мою неловкость, с улыбкой спросил его:

— Скажите, правда ли, что у вас в Японии размножаются почкованием.

Тот засмеялся, что-то шутливо ответил, и все было замято. Мне же Бабель тихо сказал:

— Из-за вас у нас могли быть неприятности с японским правительством. Надо быть осторожнее, когда находишься среди послов.

Снимать я больше не пыталась. Трибуна для иностранных гостей находилась близко от мавзолея, и стоявшим на ней был хорошо виден Сталин в профиль. После парада мы направились в ресторан «На-

циональ» обедать. За обедом Мальро все обращался ко мне с вопросами о том, какое место занимает любовь в жизни советских женщин, как они переживают измену, как относятся к девственности? Я отвечала, как могла. Бабель переводил мои ответы и, наверно, придавал им более остроумную форму. Во всяком случае, Мальро с самым серьезным видом кивал головой.

В тот же приезд Мальро сказал, что «писатель — это не профессия». Его удивляло, что в нашей стране так много писателей, которые ничем, кроме литературы, не занимаются, живут в обособленных домах, имеют дачи, дома отдыха, свои санатории. Об этом образе жизни писателей Бабель как-то раз сказал:

— Раньше писатель жил на кривой улочке, рядом с холодным сапожником. Напротив обитала толстуха-прачка, орущая во дворе мужским голосом на своих многочисленных детей. А у нас что?

Летом 1935 года в Париже состоялся Конгресс защиты культуры и мира. От Советского Союза туда была послана делегация писателей, к ней присоединился находившийся тогда во Франции Илья Эренбург. Когда эта делегация прибыла в Париж, французские писатели заволновались: где Бабель? где Пастернак? В Москву была направлена просьба, чтобы эти двое вошли в состав делегации. Сталин распорядился отправить Бабея и Пастернака в Париж. Оформление паспортов, которое длилось обычно месяцами, было совершено за два часа. Это время в ожидании паспорта мы с Бабелем просидели в скверике перед зданием МИДа на Кузнецком мосту.

Возвратившись из Парижа, Бабель рассказывал, что всю дорогу туда Пастернак мучил его жалобами: «Я болен, я не хотел ехать, я не верю, что вопросы мира и культуры можно решать на конгрессах... Не хочу ехать, я болен, я не могу!» В Германии каким-то корреспондентом он сказал, что «Россию может спасти только Бог».

— Я замучился с ним, — говорил Бабель, — а когда приехали в Париж, собрались троим: я, Эренбург и Пастернак — в кафе, чтобы сочинить Борису Леонидовичу хоть какую-нибудь речь, потому что он был вял и беспрестанно твердил: «Я болен, я не хотел ехать». Мы с Эренбургом что-то для него написали и уговорили его выступить. В зале было полно народу, на верхних ярусах толпилась молодежь. Официальная, подготовленная в Москве речь Всеволода Иванова была в основном о том, как хорошо живут писатели в Советском Союзе, как много они зарабатывают, какие имеют квартиры, дачи и т. п. Это произвело на французских очень плохое впечатление. Именно об этом нельзя было им говорить. Мне было так жалко беднягу Иванова... А когда вышел Пастернак, растерянно и по-детски оглядел всех и неожиданно сказал: «Поэзия... ее ищут повсюду... а находят в траве...» — раздались такие аплодисменты, такая буря восторга и такие крики, что я сразу понял: все в порядке, он может больше ничего не говорить...

О своей речи Бабель мне не рассказывал, но впоследствии от И.Г. Эренбурга я узнала, что Бабель произнес ее на чистейшем французском языке, употребляя много остроумных выражений, и что аплодировали ему бешено и кричали, особенно молодежь.

Бабель написал матери и сестре из Парижа 27 июня:

«Конгресс закончился, собственно, вчера. Моя речь, вернее, импровизация (сказанная к тому же в ужасных условиях, чуть ли не в час ночи), имела у французов успех. Короткое время положено мне для Парижа, буду рыскать, как волк, в поисках материала — хочу привести в систему мои знания о ville lumiere и м. б. опубликовать их».

Однажды я попросила Эренбурга, уезжавшего во Францию, узнать, не сохранилась ли стенограмма речи Бабея на конгрессе. Он говорил об этом с Мальро, одним из организаторов конгресса, но оказалось, что все материалы погибли во время оккупации Парижа немцами.

В апреле 1936 года Бабель ездил к Алексею Максимовичу Горькому в Тессели вместе с Андре Мальро, его братом Ролланом и Михаилом Кольцовым. Возвратившись, он рассказал мне, что Мальро обратился к Горькому с предложением о создании «Энциклопедии XX столетия», которая имела бы такое же значение для духовного развития человечества, как «Энциклопедия XVIII столетия», основателем и главным редактором которой был Дени Дидро. Такая энциклопедия должна была, по плану Мальро, стать основным литературным, историческим и философским оружием в борьбе за гуманизм против фашизма. Предполагалось, что в составлении такого грандиозного труда примут участие ученые и писатели почти всех стран мира и что энциклопедия будет издана одновременно на четырех языках — русском, французском, английском и испанском. А.М. Горький, по словам Бабея, одобрил идею создания такой энциклопедии и в качестве редактора от Советского Союза предложил Н.И. Бухарина. На это Мальро ответил, что не знает другой личности с кругозором подобной широты.

Однако полное взаимопонимание между Горьким и Мальро обнаружилось только в том, что энциклопедию надо создавать. По всем остальным вопросам, которые задавал Мальро Горькому и которые касались свободы искусства и личности, а также оценки произведений таких писателей, как Достоевский и Джойс, Горький и Мальро оказались почти на противоположных позициях.

Переводчиками Мальро в этих беседах были Михаил Кольцов и Бабель. Бабель жаловался мне, что эта миссия была трудной, приходилось быть и переводчиком и дипломатом в одно и то же время.

— Горькому нелегко дались эти беседы, — говорил Бабель, — а Мальро, уезжая из Тессели, был мрачен: ответы Горького не удовлетворили его...

В этот второй свой приезд в СССР Андре Мальро несколько раз бывал у нас дома. Бабель любил подшутить над ним и называл его по-русски то Андрюшкой, то Андрюхой, а то подвинет к нему какое-нибудь блюдо, уговаривая: «Лопай, Андрюшка!» Тот же, не понимая по-русски, только улыбался и продолжал говорить. Как человек нервный и очень темпераментный, он говорил всегда быстро и взволнованно. Его

* Эта публикация о Париже появилась в журнале «Пионер» (1937, №3) под названием «Город — светоч».

интересовало все: и отношение у нас к поэту Пастернаку, и критика музыки Шостаковича, и обсуждение на писательских собраниях вопросов о формализме и реализме.

Как-то у нас дома я задала Мальро банальный вопрос: как понравилась ему Москва? В то время в Москве недавно открыли первую линию метро и всем иностранцам непременно ее показывали. Мальро ответил на мой вопрос кратко: «Un peu trop de metro» (многовато метро).

Позднее Бабель рассказывал мне, что во время испанских событий Мальро был командиром эскадрильи самолетов в Интернациональной бригаде; кроме того, он летал в Нью-Йорк, где пламенными речами перед американцами собрал миллион долларов в пользу борющейся Испании.

Летом 1935 года Бабель отправился в поездку по Киевщине для сбора материалов в журнал «СССР на стройке». Готовился специальный тематический номер по свекле. У меня как раз предстоял отпуск.

Мы приехали в Киев, остановились в гостинице «Континенталь». Бабель встретился там с П. П. Постышевым, который выделил ему для поездки две машины и сопровождающих. Бабель сказал мне, что Постышев на Украине пользуется большой популярностью, что он — добрый человек, любит детей и делает для них много хорошего.

Мы направились в те колхозы, где выращивали свеклу. С нами из Москвы ехал фотограф Г. Петрусов, главное действующее лицо, так как журнал «СССР на стройке» обычно состоял из одних фотоснимков с пояснительным текстом; Бабель должен был участвовать в общей композиции номера и написать к фотоснимкам «слова».

Останавливались мы в колхозах. Бабель с Петрусовым и представителями ЦК Украины заходили в колхозные правления и вели там обстоятельные беседы о том, что, где и как снимать.

Однажды нас привезли на ночлег в какой-то колхоз, который был так богат, что имел в сосновом лесу собственный санаторий. Лес был саженный рядами на белом песке — в нем утопали ноги. Бабель рассказал мне, что этот колхоз имел очень мало пахотной земли, и его председатель придумал выращивать на этой земле только семена овощей и злаков; теперь колхоз поставляет семена всей области, а взамен получает хлеб и все, что ему нужно. Мы переночевали в этом пустом санатории, пустом потому, что он летом служил для отдыха детей, а зимой там отдыхали взрослые; но дети уже пошли в школу, а взрослые еще не управились с уборкой.

Утром мы пошли завтракать в колхозную столовую. Село состояло из белых хат, утопающих в зелени садов, огороженных плетнями. Возле каждого дома — широкая скамья. Встретили женщину в украинском наряде, очень чистом. Она бежала домой с поля покормить ребенка. Бабель с нею немного поговорил, пока нам было по пути, и она рассказала, что работать в колхозе много легче и веселее, чем раньше, когда хозяйство было свое.

Столовая была расположена в центре колхозного двора, сплошь забитого гусями, уткой и курами.

На завтрак нам дали по тарелке жирного супа с гу-

сятиной и картошкой, затем жареного гуся, тоже с картошкой, и потом арбуз. На обед и ужин было то же самое, так что на следующий день мы больше уже не могли смотреть даже на живых гусей.

На следующий день утром, прихватив с собой чай и ложечку для заварки, которую Бабель всегда возил с собой, он отправился на кухню, и, после переговоров с поварихой, мы наконец получили крепкий чай и набросились на него с жадностью.

Мы оставались в этом колхозе три дня. Бабель изучал хозяйство, на этот раз не имеющее отношения к свекле. Присутствовали мы также на празднике открытия в колхозе школы-десятилетки. Праздник происходил в большом зале школы на втором этаже. Был накрыт длинный стол, приглашены все учителя, приехали гости из Киева. Произносились речи, где говорилось о том, что в школе преподают большей частью свои, выучившиеся в Киеве или Москве и возвратившиеся в село юноши и девушки. Их заставляли показаться; они вставали и смущались.

На другое утро, покинув этот колхоз, мы проезжали полями, шла уборка свеклы: она была навалена всюду целыми горами. Уборка и обрезка ее от ботвы производились вручную. Женщины острыми ножами ловко отсекали ботву и корешки.

Обратный путь в Киев пролегал роскошным лесом. Остановились в одном бывшем помещичьем имении на берегу прелестной реки Рось, текущей по крупным валунам. Поместье было превращено в санаторий для железнодорожников: нам показали дом, парк и сиреневую горку, большой холм, сплошь усаженный кустами сирени, с тропинками и скамьями между кустов.

В Киеве Бабель встречался со старыми своими друзьями — Шмидтом, Туровским и Якиром. В сентябре этого года там проводились военные маневры, и Якир пригласил на них Бабеля. Маневры продолжались несколько дней. Бабель возвращался усталый и говорил, что было «внушительно и интересно». Особенное впечатление произвели на него маневры танков и воздушный десант с огромным числом участвующих в нем парашютистов. И еще запомнился мне один рассказ Бабеля, как на маневрах провинился чем-то командир полка Зюка. Якир вызвал его и отчитал, а тот обиделся.

— Товарищ начарм, — сказал он, — поищите себе другого комполка за триста рублей в месяц, — откозырял и ушел.

Якир и всеобщий любимец веселый Зюка были большими друзьями.

После маневров мы были приглашены к командиру танковой дивизии Дмитрию Аркадьевичу Шмидту, в его лагерь на Днепре. Нас угощали там пахнувшей дымом костра пшенной солдатской кашей. Ели из солдатских котелков, из солдатских кружек пили чай.

В Киеве, проходя со мной по бульвару Шевченко, Бабель показал мне дом, где была квартира Макотинских, служившая ему пристанищем в 1929—1930 годах.

О Михаиле Яковлевиче Макотинском он рассказывал: при белых в Одессе были расклеены объявления, что за голову большевика Макотинского будет выплачено 50 тысяч золотых рублей. Чтобы не попасть

в тюрьму, он симулировал сумасшествие, и врачебная экспертиза Одесской психиатрической больницы не могла разгадать обмана.

— Он удивительный человек, не человек, а поэма! Находясь в рядах партии, он увлекся программой «рабочей оппозиции», за что впоследствии и пострадал.

— Когда его сняли с работы, — говорил Бабель, — он нанялся дворником на ту улицу, где было его учреждение. Его бывшие сотрудники шли на работу, а он, их бывший начальник, в дворницком переднике подметал тротуар.

В ноябре 1932 года, когда Бабель был за границей, Макотинского арестовали, и больше они не встретились. Его жена Эстер Григорьевна, после ареста и дочери в 1938 году, стала жить у нас. Приглашая ее, Бабель сказал:

— Мне будет спокойнее, если она будет жить у нас.

Из Киева мы отправились поездом в Одессу. Вещи оставили в камере хранения и поехали в Аркадию искать жилье. Сняли две комнаты расположенные в разных уровнях с двумя выходами. Участок был очень большой, совершенно голый, без деревьев и кустарника; его ограничивал деревянный забор по самому краю обрыва к морю, и узкая деревянная лесенка со множеством ступеней вела прямо на пляж. Завтраком кормила нас хозяйка, муж которой был рыбаком, а обедать мы ходили в город, обычно в гостиницу «Красная», а иногда в «Лондонскую».

В Одессе в то лето шли съемки нескольких кинокартин. В гостинице «Красная» на Пушкинской улице разместились много московских актеров и несколько режиссеров. В гостинице «Лондонская» на нижнем этаже в узкой комнате рядом с главным входом жил Юрий Карлович Олеша.

После завтрака Бабель обычно работал, расхаживая по комнате или по обширному участку вдоль моря. Как-то я спросила его, о чем он все время думает?

— Хочу сказать обо всем этом, — и он обвел рукой вокруг, — минимальным количеством слов, да ничего не выходит; иногда же сочиняю в уме целые истории..

На столе в комнате лежали разложенные Бабелем бумажки, и он время от времени что-то на них записывал. Но, даже проходя мимо стола, я на них не смотрела, так строг был бабелевский запрет.

Иногда Бабель отправлялся с хозяином-рыбаком в море ловить бычков. Происходило это так рано, что я и не просыпалась, когда Бабель уходил из дому, а будил он меня завтракать, когда они уже возвращались. В те дни на завтрак бывали жаренные на постном масле бычки. Обедать мы уходили в город, когда слегка спадала жара. Тогда еще можно было получить в Одессе такие местные великолепные и любимые Бабелем блюда, как баклажанная икра со льда, баклажаны по-гречески и фаршированные перцы и помидоры.

После обеда мы гуляли вдвоем с Бабелем или большой компанией, или заходили за Олешей и отправлялись на Приморский бульвар. Иногда мы забирались в очень отдаленные уголки города, и Бабель показывал мне дома, где жили его знакомые или родственники и где он бывал.



И. Бабель и А. Пирожкова в гостях у Д. Шмидта под Киевом. 1935

В Одессе в 1935 году Бабель водил меня на кинофабрику посмотреть его фильм «Беня Крик», снятый режиссером В. Вильнером. Картину эту он считал неудавшейся.

Бабель любил Одессу и хотел там со временем поселиться. Он и писатель Л. И. Славин взяли рядом по участку земли где-то за 16-й станцией. К осени 1935 года на участке Бабеля был проведен только водопровод; дом так и не был построен. Место было голое, на крутом берегу моря. Спуск к воде вел по тропинке в глинистом грунте. Аромат в тех местах какой-то особенный; кругом — море и степь.

Продолжение следует

И. Эренбург

<Речь памяти Бабеля>

В 1964 году родственники и друзья Бабеля готовились отметить семидесятилетие со дня его рождения. И. Г. Эренбург предложил комиссии по литературному наследию направить письмо в ЦК КПСС с просьбой разрешить провести вечер памяти Бабеля не в Центральном Доме литераторов, зал которого был явно не достаточен, а в Политехническом музее. Письмо составили должным образом, однако К. А. Федин — председатель комиссии — отказался визировать его, заявив, что не считает нужным устраивать столь многолюдное собрание. Вероятно, по мнению 1-го секретаря правления СП СССР, Бабеля такое было «не по чину».

Вечер состоялся в ЦДЛ, и, конечно же, все желающие не смогли туда попасть, заполнив и зал, и фойе, и улицу Герцена перед входом в здание. Планировалось, что вести собрание будет Эренбург, но, вопреки воле вдовы и друзей, председательствовал Федин. Эренбург выступал последним. Затем несколько бабелевских рассказов прочли артисты Н. В. Пеньков и Д. Н. Журавлев.

Ни восьмидесятилетие, ни девяностолетие Бабеля СП СССР не отмечал.

Я не мог не выступить, хотя здесь многие хорошо рассказывали об Исааке Эммануиловиче, и хотя я писал о нем.

Это самый большой друг, которого я имел в жизни. Он был моложе меня на три с половиной года, но я его, шутя, называл «мудрый ребе», потому что он был мудрым человеком. Он не был умным че-

ловеком, он не был эрудированным человеком — он был мудрым человеком. Он удивительно глубоко смотрел в жизнь. Он понимал, что взгляд человека не может охватывать бесконечность, и он относился с некоторой брезгливостью к авторам — даже очень почтенным, и даже к которым он лично относился хорошо — которые пытались увидеть все.

Он говорил это часто: «А лучше поглубже». Он хотел увидеть то, что он мог увидеть глубоко.

Когда говорят, что он романтик — это из словаря литературоведов или из словаря девушек. Он действительно часто делал себя забавным, романтическим. Он любил окружать себя неизвестностью, хорониться, что-то скрывать, не говорить, куда пошел.

В Париже он как-то пошел ко мне и не пришел, а я ждал. Оказывается, его дочь спросила: «Куда ты идешь?» У него не хватило сил соврать, и он сказал: «К Эренбургу». И когда он это сказал, он уже не мог прийти ко мне и пошел в противоположную сторону.

Он работал мучительно, он переписывал одну страницу десятки раз. Он мог написать за день одну четверть страницы и иногда, в самые лучшие эпохи, полстраницы.

В Париже он поселился у сумасшедшей француженки. Она его боялась, он ей казался бандитом, и она сказала, что будет его запиравать. Он жил далеко, в пригороде Парижа.

У Бабеля было мало денег. У него всегда было мало денег, хотя он и умел разговаривать с издателями, но больших денег это не давало.

Он заботился о матери, о сестре в период молодости, о своей первой жене, о девочке и потом уже, в последние годы, о московской семье. Он посылал матери деньги, но сложным образом, и письма, которые появились в печати, таинственно говорят о пересылке томов: «Первый том будет маленьким, будет всего 50 страниц». Это значит, он устроил: где-то дали 50 франков.

Он не был романтиком в искусстве. К нему абсолютно применимо слово «реализм», но это реализм человеческий, это единственное прилагательное, которое в данном случае можно применить к этому слову.

Ту жестокость, которую можно найти почти во всех рассказах Бабеля, чем он смягчал? Любовью, соучастием в заговоре с героями и с читателями, огромной душевной добротой. Он был очень добрым и хорошим человеком не в том обывательском смысле, как говорят, а по-настоящему, и то, что говорили, что он не верил в удачу писателей душевно-небрежных, это очень выражает всю природу Исаака Эммануиловича.

Когда он раз дождался меня, он перечел ма-

ленький рассказ Чехова у меня на квартире в Париже, и когда я пришел (я запоздал), он мне сказал: «Знаете, что удивительно? Чехов был очень добрым человеком».

То, что говорили о Мопассане — это опять-таки все разговоры о потрясении русского писателя, привыкшего к литературе сборников «Знание», блистательностью короткой новеллы Мопассана.

И он ругался с французами, которые смели критиковать то или другое в Мопассане, говорил, что Мопассан безупречен, но в одном из последних разговоров со мной он сказал: «Все у Мопассана хорошо, но сердца не хватает». Он вдруг почувствовал эту стихию страшного одиночества и отъединенности Мопассана.

Бабель был очень любознателен. Я не могу сказать, что я знал веселого Бабеля, он не был ни весельчаком, ни бодрячком — ничем, что требовалось для того, чтобы стать одобренным.

Он был печальным человеком, который умел смеяться и у которого была очень интересная жизнь. В жизни его особенно интересовало то двойное и загадочное, что вообще интересует людей во всех возрастах: смерть и любовь. Я понимаю, что он в Одессе мог угощать за рассказ о первом романе. Сколько он наслушался исповедей, которые он умел вызывать! В Париже, когда у него и денег не было, он мог заплатить, сколько хочет девушка — а сам не пойти обедать — чтобы она с ним поговорила в кафе. Он не мог видеть женскую сумку без просьбы — часто безуспешной: «Можно посмотреть, что внутри?».

Я помню хорошо это время. Бабель умел быть очень осторожным. Его никак нельзя назвать человеком, который лез напролом. Он знал, что он не должен ходить в дом Ежова, но ему было интересно понять загадку нашей жизни и смерти.

В одну из последних встреч, когда меня в итоге выпустили в Испанию, мы сидели с ним в ресторане «Метрополь». Там танцевали, играла музыка, и он, наклонившись ко мне, шепотом сказал: «Ежов только исполнитель». Это было после длительных посещений дома, бесед с женой Ежова, которую он знал давно. Это была единственная мудрая фраза, которую я вспоминаю из всего, что я слышал в то время. Бабель больше нас видел и разбирался в людях. Вот уж кто никогда не мыслит категориями и абстракциями, а всегда живым человеком.

Он был сформирован революцией, и трагична была судьба человека, который сейчас перед вами (показывая на портрет). Он был одним из самых преданных революции писателей, и он верил в прогресс. Он верил, что все пойдет к лучшему.

Когда он писал свой рассказ и кончал его, это не было для того, чтобы рассказ был напечатан, это было его глубокое убеждение.

И вот его убили.

Я помню, как он пришел раз мрачный в начале 1938 года ко мне на Лаврушинский. Сел, осмотрелся и сказал: «Пойдем в другую комнату». Он боялся разговора <: в комнате был телефон.

Мы прошли в другую комнату и он шепотом сказал: «Я расскажу вам сейчас самое страшное». То, что он рассказал, было отнюдь не самое страшное. Он рассказал, что его повели на фабрику, где книги превращались снова в бумагу и рассказал с необычайной силой и классической выразительностью, как сидят здоровые девки и отрывают бумагу от переплетов. А каждый день шло огромное уничтожение книг. И он сказал: «Страшно».

Я был подавлен разговором и сказал: «Да». А он сказал: «А, может быть, это только начало?».

Это была одна из его тем об очкастых, о тех, кто читает книги, о тех, кто думает, о тех, у кого есть свое мнение, и о стихии. И он рассказал об этих девушках, как их увидел Довженко в «Земле», как о стихии, поднявшейся с земли.

Это была одна из наших последних встреч.

Я не знаю, что он писал дальше. Он говорил, правда, что он ищет простоты. Его простота была не той, которая требовалась, она была простотой после сложности, а не до (апл.).

Но я хочу сказать одно: ведь это большой писатель. Я говорю это не потому, что я люблю его до сих пор.

В 1926 году он пришел, и мы познакомились. И последний раз я видел его весной 1938 года.

Но если говорить языком литературоведов, объективно — это гордость советской литературы (апл.).

Мы в Доме писателей. Мы все — писатели, или писательские болельщики, все мы имеем отношение к советской литературе.

Что значит реабилитация? Это не то, что скажем, глупости, которые были написаны в папке его дела, которым удивлялся прокурор. Были действительно глупости. Это было известно и раньше.

Те, которые живут, перед Бабелем и читателем обязаны. Разве не удивительно, что страна языка, на котором он писал, эта страна его издает в десять раз меньше, чем социалистические страны и Запад. Ведь это страшно (апл.).

Я вчера получил письмо от Ивашкевича. Зная, что будет этот вечер, он написал много хорошего о Бабеле и написал, что в 1961 году дважды вышел о Польше перевод его книги, вышедшей в Москве в 1957 году, потом вышел сейчас (как он пишет) маленьким тиражом в 20 тысяч, который разошелся в

течение одного дня. А у нас в 1957 году издали — и крышка, ничего нельзя поделывать.

Разве не страшно, что мы просили устроить вечер в Политехническом, а нам ответили: «Нет, только в Доме литераторов». И стояли люди на улице, не могли попасть сюда. Это писатель революции, писатель, которого любил наш народ.

Если бы он жил, если бы он был бездарен, то уже десять раз его собрание сочинений бы переиздавали (продолжительные аплодисменты).

Не думайте, что я кричу впустую. Я хочу, чтобы, наконец, мы, писатели, вмешались в это дело. Чтобы мы заявили издательству, что нужно переиздать Бабеля, чтобы мы добились устройства вечеров. Почему поляки, чехи устраивают вечера, а у нас, не будь Журавлева, которому я признателен глубоко за Бабеля, имени бы его не знали. Ведь путали его с Бебелем. Ведь целое поколение за это время выросло, которое его не знает, — неужели нельзя сделать, чтобы рассказы, которые так нравились Горькому, были доступны читателю? Ведь мы, уважая читателя, думаем не только о том, что мы должны намного лучше писать, но мы хотим, чтобы хороших писателей читал народ, это наш долг. Если не мы, писатели, то кто же это сделает?

Я хотел раньше привести отзывы многих зарубежных писателей о Бабеле и о том, что есть написанного, и то, что присылали сейчас, и то, что я помню по памяти.

Я помню, как в мадридской гостинице Хемингуэй, который впервые тогда прочитал Бабеля, сказал: «Я никогда не думал, что арифметика важна для понимания литературы. Меня ругали за то, что я слишком кратко пишу, а я нашел рассказ Бабеля еще более сжатый, чем у меня, в котором больше сказано.

Значит, и это признак возможности. Можно еще крепче сжать творог, чтобы вода вся ушла».

Когда пришел на трибуну на парижском конгрессе Исаак Эммануилович и без листочка бумаги рассказал о том, что читают в колхозах, он показал душевную свежесть нашего народа. Когда он вышел, с места соскочил немолодой длинноволосый Генрих Манн и попросил: «Вы можете меня представить Бабелю?»

Я не знаю страны и больших писателей, которые бы не почувствовали силу бабелевской искренности, человечности и которые бы не любили его. Такими могут быть только злые враги.

И вот 70 лет. Мы как бы на празднике его. Я

согласен встать и служить как пес перед всеми организациями сколько скажут для того, чтобы вымолить, наконец, переиздание книг, которые стали редкостью теперь, когда препятствий нет. Бумаги нет? Пускай я выключу один том свой. Нельзя проходить через терпение людей, которые хотят послушать о давно погибшем писателе. Нельзя понять, как закрывали двери, и ждать, что, когда будут отмечать 80-летие, кто-то попадет.

Я хотел бы, чтобы все писатели помогли в осуществлении одного: чтобы Бабеля мог почитать наш народ. Мало бумаги — одну книжку издать? Это не будет собрание его сочинений, да еще длиннейшее. Должна найтись на это бумага (апл.).

И то, что я слышал, какие бы мы ни были разные люди, все говорят об одном. Набор друзей у него был разный и даже в Париже, где он не так долго был. Это торговцы вином, жокеи, шоферы (не только брат Льва Вениаминовича¹), но и, конечно, месье Триоле, первый муж Эльзы Триоле — конник. Как он говорил о лошадях, о жеребцах. Его жестокость была с юмором. Он смягчал все страшные места.

Я сравнивал дневник <Первой Конной> с рассказами. Он почти не менял фамилии, эпизоды те же, он освещал только все какой-то мудростью. Он сказал: «Вот так это было». «Вот люди, эти люди бесчинствовали и страдали, глумились и умирали, и была у каждого своя жизнь и своя правда». Из тех же самых фактов и тех же фраз, которые он впопыхах записывал в тетрадь, он потом писал.

Но хватит. Я тронут был и речами всех знавших Исаака Эммануиловича и тем, как слушали, и, видимо, не только этот зал, но и его окрестности, коридоры и на улице. Я рад за Исаака Эммануиловича.

Я рад, что здесь Антонина Николаевна и дочка Бабеля — Лида — услышали и увидели, как любят Бабеля.

(Продолжительные аплодисменты.)

Публикация Э. Зихера
Израиль

¹ Т.е. брат писателя Л.В. Никулина, выступавшего на вечере. Вероятно, оговорка: шофером такси в Париже был друживший с Бебелем брат писателя-эмигранта Владимира Брониславовича Сосинского (сообщено А.Н. Пирожковой).

И. Бабель. Шарж Бор. Ефимова



М. Зощенко. Шарж Б. Малаховского

В следующем номере «ЛО» читайте:

И. Бабель.

«Планы и наброски» к «Конармии»

**Продолжение воспоминаний А. Пирожковой о Бабеле
«Годы, прошедшие рядом»**

**Материалы о писателях военного поколения
Сергее Орлове, Михаиле Дудине,
Вячеславе Кондратьеве,
Олесе Гончаре**

**Воспоминания Н. Белинковой-Яблоковой
об Аркадии Белинкове**

**Во втором полугодии
редакция планирует
выпуск
специального номера,
посвященного жизни и творчеству
Андрея Белого**