

Цезарь  
Вальне

Цезарь Вальне

ИСКУСТВО

НАП

ХОЖЕ

И



Цезарь  
Вальне

ИСКУСТВО

НЕПОХОЖЕСТИ

БЕНЕДИКТ ЛИБИЦ

АЛЕКСАНДР ГРИН

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

БОРИС ЖИТКОВ

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

Москва

Советский писатель

1991

ББК 83 ЗР7  
В 71

*Составление Ф. НИКОЛАЕВСКОЙ-ВОЛЬПЕ*

*Вступительная статья А. НИНОВА*

*Художник АНАТОЛИЙ МЕШКОВ*

4603020101—018  
В  $\frac{\quad}{083(02) - 91}$  420—91

ISBN 5—265—02119—1

© Издательство  
«Советский писатель», 1991



# О Цезаре Вольпе

В 1926 году, после закрытия в Бакинском университете словесного отделения историко-филологического факультета, молодой двадцатидвухлетний историк русской литературы Цезарь Вольпе был откомандирован для научной работы в Ленинград в Институт литературы и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ). В течение трех лет на правах аспиранта он трудился здесь под руководством известного пушкиниста, профессора Бориса Викторовича Томашевского.

Цезарь Вольпе приехал в Ленинград уже сформировавшимся человеком, с немалым жизненным, педагогическим и научно-литературным опытом. Ему везло на учителей, а в тяжелейших условиях революции и гражданской войны, когда многие очаги культуры были разрушены, он получил на редкость хорошее и прочное гуманитарное образование.

Цезарь Самойлович Вольпе родился 17 октября 1904 года в семье карантинного врача, служившего на Кавказе. В 1920 году он окончил семиклассную гимназию в городе Гяндже и после трех месяцев участия в гражданской войне на территории Азербайджана поступил в том же году на историко-филологический факультет Бакинского государственного университета.

Центральной фигурой Бакинского университета в то время

стал Вячеслав Иванович Иванов — знаменитый русский поэт, философ, историк, знаток античной культуры, теоретик искусства. Уехавший из голодной и холодной Москвы на юг и, по прибытии в Баку, единогласно избранный там профессором по кафедре классической филологии. Как сообщает биограф Вяч. Иванова, преподавателем он был превосходным и имел у слушателей огромный успех. Он читал курсы по греческой и римской литературе, по немецкому романтизму, вел семинары по поэтике, подробно разбирая философские сочинения Ницше. По воспоминаниям его коллеги, профессора А. С. Маковельского, «все очень любили слушать Вяч. Иванова. Он читал в первой аудитории, вмещалось туда человек 600—1000, собирались студенты всех факультетов, стояли в проходах...»<sup>1</sup>.

На протяжении четырех лет, до самого отъезда Вяч. Иванова в Москву, а затем в Италию (1924), Ц. Вольпе был его неизменным слушателем на лекциях и примерным учеником на семинарах по поэтике и истории русской поэзии. Следствием этих занятий стала дипломная работа Цезаря Вольпе «Поэтика белого пятистопного ямба Пушкина. Опыт диалектического изучения стиха», которую он успешно защитил при окончании университета в 1925 году.

Любовь к Пушкину, профессиональное знание истории русской поэзии XIX века, интерес к новым течениям русской поэзии начала XX века, сочетание широкого философско-исторического подхода к литературе с конкретным стилистическим анализом ее формы и проблем поэтического языка — все эти качества, воспринятые из штудий у Вяч. Иванова, Ц. Вольпе сумел сохранить и развить в своей собственной творческой работе.

После университетской школы Вяч. Иванова из Баку в Ленинград во второй половине 20-х годов, кроме Цезаря Вольпе, переехали еще два известных в будущем литератора — Виктор Андроникович Мануйлов и Лев Маркович Вайсенберг. В. А. Мануйлов с годами стал известнейшим лермонтоведом страны, научным сотрудником Пушкинского дома, главным библиотека-

---

<sup>1</sup> Маковельский А. С. АзГУ им. В. И. Ленина. Первое десятилетие 1919—1929. Баку, 1930.

рем Фундаментальной библиотеки, а затем профессором Ленинградского университета; Лев Вайсенберг обрел себя как прозаик и талантливый переводчик с английского и немецкого языков.

И вообще молодая филологическая среда, в которой оказался после приезда в Ленинград Цезарь Вольпе, во многих отношениях была блестящей. Одновременно с ним начинали тогда свой путь в науке В. Г. Адмони, Н. Я. Берковский, Б. Я. Бухштаб, Г. А. Бялый, С. С. Данилов, Л. Я. Гинзбург, Д. С. Лихачев, Д. Е. Максимов, Б. С. Мейлах, В. Н. Орлов, С. А. Рейсер, Т. Ю. Хмельницкая, И. Г. Ямпольский и другие. Влияние этой плеяды ленинградских филологов сохраняется до сего дня, а все вместе они на десятилетия утвердили высокий авторитет ленинградской литературоведческой школы.

Признанными учителями-теоретиками, генераторами научных идей, подхваченных молодежью, на протяжении многих лет в Ленинграде оставались Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, М. К. Азадовский, Б. В. Томашевский, Г. А. Гуковский, В. Я. Пропп — у них учились и вокруг них группировались в университете и в Институте истории искусств (позднее Государственной академии искусствознания) несколько поколений ученых-филологов и искусствоведов 20—30-х годов.

По крайней мере дважды на своем веку лидеры ленинградской литературоведческой науки становились объектом массовой идеологической проработки: в середине тридцатых годов была развернута так называемая «борьба с формализмом», ставившая своей целью однобокую политизацию литературной науки, вопреки конкретному изучению специфики художественной литературы и законов поэтического языка, а в конце сороковых годов под флагом «борьбы с космополитизмом» был довершен разгром не только старой сравнительно-исторической школы академика А. Н. Веселовского, прославившей русскую науку, но выведены из строя, порой со смертельным исходом, некоторые наиболее авторитетные фигуры академической литературной науки вообще.

До второго, политического разгрома своих литературных наставников Цезарь Вольпе не дожил, а вот первый, «теоретический» поход против «формального метода» в литературоведении происходил на его глазах. Его собственная позиция в литературных конфликтах и спорах тридцатых годов была особой: навыки академической науки, усвоенные от разных учителей, таких в первую голову, как Вяч. Иванов и Б. В. Томашевский, молодой аспирант из Баку небезуспешно соединял с марксистским теоретическим багажом — основным и вполне искренним увлечением научной молодежи тех лет.

Цезарь Вольпе представлял марксистскую линию в литературной критике конца двадцатых — тридцатых годов (он, в частности, принимал участие в разработке научно-текстологических принципов издания первого Полного собрания сочинений В. И. Ленина в 1927 году). Придерживаясь исторического и социологического подхода к литературе, при постоянном внимании к вопросам художественной формы и стиля, он во многих случаях, если не всегда, удачно избегал крайностей, упрощения и вульгаризации литературных явлений, чем нередко грешили литераторы его круга. На помощь критику приходили хорошая академическая школа, несомненный эстетический вкус, способность ясно и точно излагать сложные теоретические вопросы.

После аспирантуры в ИЛЯЗВ Цезарь Вольпе увлекся общими вопросами искусствознания и с 1930 по 1933 год состоял аспирантом Государственной академии искусствознания (ГАИС), где тогда тоже объединялись выдающиеся научные силы: Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, К. Н. Державин, А. А. Смирнов, А. И. Пиотровский, И. И. Соллертинский и другие. В аспирантуре тогда не только учились, но и работали: на Высших курсах искусствознания и в художественных институтах Ленинграда Цезарь Вольпе регулярно вел семинары и читал курсы по русской литературе XX века и истории марксистской критики.

Способности молодого ученого были замечены — в 1930 году Цезарь Вольпе возглавил редакцию нового журнала «Литературная учеба», организованного М. Горьким, а с 1930 по 1933 год

заведовал критическим отделом журнала «Звезда», его главным редактором тогда был Николай Тихонов. Интересы текущей, современной литературы с этого времени занимают все большее место в литературной работе критика.

Выпуском большого тома стихотворений Державина в 1933 году под редакцией Г. А. Гуковского начала свое существование в Ленинграде «Библиотека поэта» — новая литературная серия, задуманная М. Горьким в помощь читателям журнала «Литературная учеба» и сразу же переросшая эту практическую задачу. Под руководством Юрия Тынянова «Библиотека поэта» стала образцовым научным изданием всего исторического свода русской поэзии — от памятников фольклора и древнерусской литературы до наших дней. Нашим поэтам, утверждал М. Горький во вступительной статье к новому изданию, «нужно хорошо знать историю русской поэзии и знать, какими приемами техники слова пользовались поэты прошлого времени, как развивался, обогащался язык русской поэзии, как разнообразились формы стиха. Нужно знать технику творчества. Знание техники дела — это и есть знание дела»<sup>1</sup>.

Вокруг редакции «Библиотеки поэта» объединились знатоки истории русской поэзии и русского стиха, и Цезарь Вольпе оказался одним из них. При его участии был выпущен сначала сборник стихотворений В. А. Жуковского в Малой серии (1936), а затем «Стихотворения» в 2-х томах — первое научное издание произведений Жуковского, осуществленное в советское время на основе глубокого изучения рукописей, архивных документов и материалов. Ц. Вольпе активно сотрудничал с «Библиотекой поэта» до конца своих дней; его лучшие статьи о Жуковском, Иване Козлове, поэтах пушкинского круга, а также о Брюсове, Блоке и Андрее Белом, написанные для разных изданий, не утратили своего значения и поныне.

Особое место среди литературных работ Цезаря Вольпе занимают его статьи и исследования о писателях-современниках — Андрее Белом, Александре Грине, Бенедикте Лившице, Борисе

---

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., 1953, с. 177.

Житкове, Михаиле Зоценко. Именно эти работы и собраны в настоящей книге. Они интересны как документы литературно-критической мысли тридцатых годов — трудного и сложного времени, которое нам предстоит еще понять и освоить заново.

В начале 1934 года умер Андрей Белый, и эта смерть, как прежде смерть А. Блока, была воспринята современниками как конец целой литературной эпохи. Сам А. Белый пытался осмыслить и переосмыслить пережитое, в особенности историю русского символизма, совмещенную с событиями общественной и духовной жизни России дооктябрьского периода, в трех томах своих мемуаров — «На рубеже веков», «Начало века» и «Между двух революций». Цезарь Вольпе откликнулся на последний том этих мемуаров специальной критической статьей, в которой охарактеризовал глубокие изменения в позиции и во взглядах Андрея Белого после Октября 1917 года. Эта переоценка прошлого в сознании большого писателя, одного из мэтров русского символизма, оценившего трагедию старой культуры под знаком ее вины, рассмотрена критиком как закономерный широкий процесс.

Цезарю Вольпе принадлежит также общий очерк «О поэзии Андрея Белого», помещенный в качестве вступительной статьи к первому изданию стихотворений А. Белого в Малой серии «Библиотеки поэта» (1940). Это один из первых в советской критике опытов объективной научной характеристики поэзии и позиции Андрея Белого в целом, его философского мировоззрения и поэтической эволюции от ранних стихов сборника «Золото в лазури» к зрелым произведениям книги «Пепел» и философской проблематике книги стихотворений «Урна». Через полвека после публикации этого очерка можно заметить некоторые исторические и социологические упрощения в характеристике поэта, свойственные литературной науке тридцатых годов. Но гораздо важнее, на мой взгляд, другое — как точно прочерчены общие линии развития Андрея Белого — поэта, как тонко почувствованы и оценены основные стилистические особенности его лирики и своеобразие его стиха. Все, кто пишет об Андрее Белом и поэзии символизма

сегодня, так или иначе должны считаться с открытиями своих предшественников.

Внутренним поводом к написанию статьи об авантюрно-психологических новеллах Александра Грина (предисловия к книге «Рассказов» Грина, вышедшей в 1935 г.) послужила личная встреча Цезаря Вольпе с легендарным в двадцатые годы писателем — встреча эта произошла в редакции «Звезды» примерно за год до смерти Грина, то есть в конце 1930 или в 1931 году. «И когда Грин вошел в редакцию, самая его фигура показалась мне,— пишет критик,— весьма характерной. Это был высокий и худой человек. Широкая шляпа, похожая на панаму, плотно надетая на голову, и несколько красноватый, смуглый загар лица придавали его фигуре сходство не то с мексиканским охотником, не то с ковбоем, не то с героем какого-нибудь экзотического романа о наездниках южноамериканских прерий. Перечитывая сейчас его книги, я нашел в одном из его рассказов — «Крысолов» — его литературный автопортрет».

Свой собственный портрет Александра Грина Цезарь Вольпе написал по контрасту с «Легендой о Грине», небольшой авторской рукописью, приложенной в качестве предисловия к его «Автобиографической повести», изданной отдельной книгой в Издательстве писателей в Ленинграде уже после смерти «волшебника» из Старого Крыма. У Ц. Вольпе получилась хотя и благожелательная по отношению к автору, но в общем достаточно жесткая и трезвая антиромантическая статья. Он вскрыл разнообразные литературные истоки авантюрно-приключенческой прозы А. Грина и указал на ее реальное психологическое содержание — особенный внутренний мир писателя, создавшего выдуманный им мир в соответствии с невероятным опытом пережитого, ибо реальный предреволюционный мир, хорошо знакомый Александру Грину, политическому каторжнику и скитальцу, был безжалостно разрушен и воссоздан заново на его глазах, как это может быть только в утопии или в причудливом сне...

Еще одно, гораздо более основательное литературное знакомство Цезаря Вольпе подтверждается его статьей о замечательной мемуарной книге поэта Бенедикта Лившица «Полутораглазый

стрелец» (1933). Книга эта создавалась в начале тридцатых годов, после самоубийства Маяковского, и имела своей целью осмыслить заново историю и философию русского футуризма в поэзии и в живописи вопреки расхожим легендам о раннем русском авангарде, основанным большей частью на слухах, литературных сплетнях и скандальной газетной хронике двадцатилетней давности.

Вместе с братьями Бурлюками, Маяковским, Хлебниковым, В. Каменским, А. Крученых и др. Бенедикт Лившиц был одним из активных участников и теоретиков раннего футуризма, и теперь, с его точки зрения, пришла пора подвести итог этому эстетическому движению. Высоко ценя оригинальный поэтический дар, литературную эрудицию и аналитические способности Б. Лившица, Ц. Вольпе принял заинтересованное участие в издании его воспоминаний. Седьмая глава книги (под названием «Будетляне и Маринетти») была предварительно напечатана через отдел критики в сентябрьском номере журнала «Звезда» за 1932 год. Затем Ц. Вольпе написал краткое предисловие к отдельному изданию «Полутораглазого стрельца», в котором, между прочим, вполне справедливо отметил, что «это — мемуары «теоретические». Отдельные страницы книги производят впечатление не столько воспоминаний, сколько исследовательской работы по восстановлению литературного прошлого. Мемуарный «жанр» в отдельных частях книги кажется псевдонимом «жанра» исследовательского».

Иначе говоря, критик наперед отводил от Б. Лившица возможные обвинения в субъективизме и апологетическом отношении к своему футуристическому прошлому, столь обычные в тогдашней полемике. Такое предисловие служило своего рода «бронежилетом» против разрывных пуль агрессивной «идеологической» критики, не замедлившей тем не менее обрушиться на мемуариста за его книгу. Как отмечают комментаторы нового издания «Полутораглазого стрельца», книга Б. Лившица была задержана Главлитом, то есть фактически арестована при выходе тиража, и только сильное заступничество (по-видимому, М. Горького и Н. Тихонова) открыло ей дорогу к читателю.



8 сентября 1933 года Б. Лившиц подтвердил в письме к М. А. Зенкевичу, что «Полутораглазый стрелец» «был задержан Главлитом и только на днях запрещение снято. Конфискация, впрочем, носила чисто комнатный характер, так как весь тираж разошелся в два дня. Сейчас передо мной стоит вопрос о переиздании. Боюсь только, как бы мне не «испортила каши» критика: в Ленинграде меня уже начали прорабатывать и за «формализм» (а что это такое и с чем его едят, ей-богу, не знаю!), и за «лукавство», и за «греческий язык». Разумеется, это только робкое начало — дальше пойдет лай вовсю»<sup>1</sup>.

Хотя и предчувствуя худшие времена, Б. Лившиц в 1933 году еще не представлял себе, насколько он окажется прав, насколько ужасная судьба и смерть ждали его в ленинградских застенках 1938 года...

Незадолго перед войной Цезарь Вольпе написал одну из лучших своих работ — критико-биографический очерк, посвященный классику русской детской литературы Борису Степановичу Житкову. Биография Бориса Житкова была не менее интересна и насыщена приключениями и событиями, чем его книги; в литературу его ввел Корней Иванович Чуковский, с которым Житков учился в одной одесской гимназии, и именно в ленинградском кругу К. И. Чуковского и его семьи Цезарь Вольпе познакомился с писателями, составившими славу нашей детской литературы: Е. Шварц, Л. Пантелеев, В. Бианки, Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, — сколько первоклассных талантов рядом, как много увлекательного для детей и взрослых можно было бы рассказать о каждом из них!

Свой очерк о Борисе Житкове, предпосланный сборнику избранных произведений писателя для детей (1941), Цезарь Вольпе построил в форме безыскусственного живого рассказа, в духе своего героя, которым он искренне восхищался и о котором по крупницам собрал все необходимые сведения. Жизнь и творчество Бориса Житкова были монолитны, нераздельны, и именно

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989, с. 611.

это качество работы писателя и своеобразие его личности подчеркнул критик в своей статье.

Критическую деятельность Цезаря Вольпе завершает его «Книга о Зощенко» — последняя крупная работа, которую он увидел в журнале, не успев выпустить ее отдельным изданием. Журнальный вариант этой книги под названием «Двадцать лет работы М. М. Зощенко» был опубликован в «Литературном современнике» (1941, № 3 и 6). Теперь эта монография печатается в полном объеме по сохранившимся гранкам отдельного издания, не увидевшего свет в 1941 году.

Перед нами совершенно законченная, цельная и ни в малой мере не устаревшая книга. Автор детально исследовал эволюцию Зощенко-художника за двадцать лет его литературной работы от «Рассказов Назара Ильича г-на Синебрюхова» до «Голубой книги», биографических повестей тридцатых годов и детских рассказов о Ленине.

Книга Цезаря Вольпе подвела итог самой насыщенной и плодотворной полосе в творчестве Михаила Зощенко и суммировала лучшее из того, что было написано о нем при его жизни. Она удачно сочетает историко-литературный, критический и теоретический подходы к писателю, выясняет некоторые загадочные особенности его стиля, его отношений с предшественниками (Гоголь, Лесков, Ремизов). В книге прослежена эволюция главных зощенковских тем, художественных образов и мотивов.

Одним из первых в отечественной критике Цезарь Вольпе последовательно и тонко провел необходимые разграничения менявшихся масок «рассказчика» у Зощенко и его собственной авторской позиции, заключавшей в себе своеобразную философию истории и человеческой жизни. Автор верно поставил вопрос о сатире Зощенко в связи с идеями М. Горького о критическом начале советской литературы и ее положительных ценностях и идеалах. «А юмор ваш я ценю высоко,— подтвердил Горький в письме к Зощенко 13 октября 1930 года,— своеобразие его для меня — да и для множества грамотных людей — бесспорно, так же, как бесспорна и его «социальная педагогика». И глубоко уверен, что, возрастая, все развиваясь, это качество

вашего таланта даст вам силу создать какую-то весьма крупную и оригинальнейшую книгу»<sup>1</sup>.

Оригинальность Зощенко как художника изучена и описана Цезарем Вольпе гораздо глубже, чем во многих предшествующих и последующих работах. Полная публикация этого ценного полузабытого критического исследования о крупнейшем русском прозаике-юмористе XX века вызовет сегодня несомненный читательский интерес.

Цезарь Самойлович Вольпе погиб в возрасте тридцати семи лет осенью 1941 года, в самом начале Отечественной войны, при переправе через Ладожское озеро из блокированного Ленинграда. Можно себе представить, сколь многое в литературе и в жизни предстояло сделать этому широко образованному, деятельному и одаренному человеку. Изданная через полвека после смерти автора книга его избранных критических работ — знак уважения прошлому и дань памяти о погибшем.

*Ленинград*

*А. Н и н о в*

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 163.

О мемуарах  
БЕНДИКТА  
ЛИВШИЦА

1

**И**стория русского футуризма еще не написана. Не написана прежде всего потому, что, разрастаясь и видоизменяясь, футуризм не потерял значения и для сегодняшних литературных споров. Изучение футуризма не есть только историческая задача. Это есть изучение ряда явлений сегодняшней литературы в историческом разрезе, через их истоки, через историю.

Мемуары Бенедикта Лившица представляют собой первый опыт систематического изложения принципиальной истории футуризма.

Их задача — показать те идеи, которые лежали в основе футуристической теории и практики, показать идеологию и эстетику раннего футуризма.

Эта задача определила самый «жанр» мемуаров. Это — мемуары «теоретические».

Отдельные страницы книги производят впечатление не столько воспоминаний, сколько исследовательской работы по восстановлению литературного прошлого.

Мемуарный «жанр» в отдельных частях книги ка-

жется псевдонимом «жанра» исследовательского.

Теперь, в качестве историка футуризма, Бенедикт Лившиц занимает позицию, отличную от той, которую он занимал в качестве поэта и теоретика футуризма.

«В основу футуристической эстетики,— пишет он,— было положено порочное представление о расовом характере искусства. Последовательное развитие этих взглядов привело Маринетти к фашизму. В своем востоколюбии русские будетляне никогда не заходили так далеко, однако и они не вполне свободны от упрека в националистических вожделениях.

Доказывать несостоятельность расовой теории в наши дни уже нет никакого смысла. Но в плане ретроспективном я счел небесполезным вскрыть и эти политические предпосылки ошибочной эстетики, в образовании которой я принимал непосредственное участие».

И в той степени, в какой Бенедикт Лившиц смотрит на свое прошлое глазами своего изменившегося литературного сознания, в той степени его мемуары являются, я бы сказал, документом самокритическим.

Каково же содержание той концепции русского футуризма, которую мы находим в мемуарах Бенедикта Лившица?

## 2

Мемуары охватывают период с 1911 по 1914 год.

Начинался русский футуризм прежде всего как революция «живописная». В своих мемуарах Бенедикт Лившиц показывает те формальные принципы, которые были провозглашены Бурлюками как принципы нового художественного видения, показывает, в какой степени искания Хлебникова в поэзии свя-

заны с эстетикой бурлюкизма в живописи, с русским «живописным» кубизмом, с «бубнововалетчиками». Показывает, что и работа Бенедикта Лившица, как и работа Хлебникова, была развитием в поэзии целого ряда принципов, уже провозглашенных новой живописью, принципов, восходящих к Пикассо. Браку, Леже.

Бенедикт Лившиц, поэт и теоретик раннего футуризма, был в футуризме особенно близко связан с группой «Гилея», с Бурлюками.

Бурлюки ценили Бенедикта Лившица прежде всего как знатока французской поэзии и французской поэтической культуры.

В своих стихах Бенедикт Лившиц пытался сочетать поэтику Рембо и Малларме, поэтику «проклятых поэтов» Тристана Корбьера и Мориса Роллина с канонами авангардной французской живописи.

Создавалась своеобразная поэтическая система, промежуточная между русским кубизмом и несколько позднее появившимся акмеизмом, система с мнимым мифологизмом мышления. Мнимый мифологизм находил опору в специфической системе движения поэтической мысли, в таком строении ассоциативной цепи, при котором из нее выпадают некоторые промежуточные звенья.

Это создавало иллюзию «зауми», требующей для понимания мысли автора понимания самого характера движения мысли в его лирике.

Вот стихи Бенедикта Лившица:

Уже непонятны становятся мне голоса  
Моих современников. Крови все глуше удары  
Под толщею слова. Чуть-чуть накренишь небеса —  
И ты переплещешься в рокот гавайской гитары.

Ты сумеречной изойдешь воркотней голубей  
И даже ко мне постучишься угодливой сводней,

Но я ничего, ничего не узнаю в тебе,  
Что было недавно и громом и славой господней.

И, выпав из времени, заживо окостенев  
Над полем чужим, где не мне суждено потрудиться,  
Ты пугалом птичьим раскроешь свой высохший зев,  
Последняя памяти тяжеловесной зарница...

Чуть-чуть накренить эти близкие к нам небеса,  
И целого мира сейчас обнажатся устои,  
Но как заглушу я чудовищных звезд голоса  
И воем гитары заполню пространство пустое?

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем побороть,  
И, рокоту голубя даже внимать не умея,  
Я тяжбу с тобою за истины черствый ломоть  
Опять уношу в сопредельные странствия, Гея.

### 3

Русский футуризм представляет собой явление в высшей степени сложное, противоречивое и широкое, с самыми разнообразными потенциями развития этих противоречий, с индивидуальной судьбой вождей, не покрываемой характером движения, часто с более широкими задачами, чем те, которые были сформулированы в самом движении.

Группа «Гилея» была основным ядром футуристического движения до 1914 года, была группой, исторически победившей, литературно-историческая роль которой была исчерпана в 1914 году. Именно потому, что с 1914 года движение существенно начало изменяться, Бенедикт Лившиц и полагает, что русский футуризм закончился в 1914 году.

«Русский футуризм, — пишет он, — умер без наследников. Всякие попытки представить ЛЕФ продолжателем дела футуризма рождены смешением понятий. Маяковский — не довод. Аргументировать его

биографией нельзя, так как к революции он пришел помимо футуризма, если не вопреки ему. Уже в шестнадцатом году «Облако» Маяковского разгуливало в штанах его собственного покроя, а не в детских трусиках футуризма».

Все это нужно иметь в виду для того, чтобы понимать, в чем сильная сторона той концепции футуризма, которую содержат мемуары Бенедикта Лившица, и в чем ограниченность этой концепции.

#### 4

«В основу футуристической эстетики,— говорит Бенедикт Лившиц (я уже цитировал это его утверждение),— было положено порочное представление о расовом характере искусства».

В Италии футуризм растворился в фашизме.

Наш футуризм имеет непохожую на своего латинского собрата судьбу.

«Западный» национализм Маринетти был встречен русскими футуристами враждебно. Враждебно отнеслись русские футуристы и к определенно империалистическому характеру докладов и манифестов Маринетти.

Но, конечно, по существу, самая эта враждебность русских футуристов к Маринетти, особенно ясно сказавшаяся во время приезда Маринетти в Россию в 1914 году, в своей основе представляла оборотную сторону того же национализма.

Книга Бенедикта Лившица и охватывает в истории футуризма как раз весь тот материал, который так или иначе связан именно с этими идеалистическо-националистическими основами футуристической эстетики.

Центральной фигурой русского футуризма для Бенедикта Лившица является Хлебников. Бенедикт



Лившиц показывает филологические эксперименты Хлебникова над оживлением дремлющих в слове смыслов, над «воскрешением» слов, показывает всю «корнесловную» работу Хлебникова, сыгравшую огромную роль в развитии поэзии последующих лет, показывает как совершенно отчетливую «частность» общей националистическо-идеалистической эстетики футуризма. Вся «славянщина» Хлебникова, все его тяготения к древней истории России и к русскому XVIII веку есть выражение все тех же основ хлебниковского мировоззрения, основ, находящихся свое выражение и в расовой теории.

Если Хлебников писал: «смеярышня» или «губирь», то эта работа — не самодовлеющее экспериментаторство, а глубокие попытки прозрения в те законы русского языка, которые находят свое выражение и в строении слова. Вопрос о хлебниковской работе над языком ничего общего с вопросом о «зауми» — о глоссолалии — не имеет. Хлебниковская работа над языком глубоко семасиологична. В ней, подчеркиваю еще раз, находят закономерное выражение те общие эстетические принципы, которые были основами вообще всей хлебниковской поэтической работы.

## 5

Однако в футуризме же, наряду с националистическо-идеалистической эстетикой, характерной для группы «Гилея», лежит (отчасти даже и в самом хлебниковском мировоззрении) и то мелкобуржуазное антикапиталистическое бунтарство, которое представляло отдельных футуристов (Маяковский, Хлебников и др.) приветствовать революцию.

Русский футуризм как движение складывался в 1910—1911 годах.

С лета 1910 года начинается новое обострение борьбы рабочего класса, «русский народ (подчеркнуто мною.— Ц. В.)... идет навстречу новой революции»<sup>1</sup>.

Именно новая общественная обстановка, выражавшая собой нарастание революционной борьбы в условиях послестольпинской России, и была той идейной средой, в которой складывался русский футуризм.

И, обращаясь к футуризму, к вопросу о социальном, классовом содержании идеологии футуризма, нужно отметить следующее принципиальное обстоятельство, на которое Ленин указывал в своей оценке народничества.

Народничество, объективно выражавшее революционную борьбу крестьянства, угнетаемого феодальными пережитками и попытками «капитализировать» его по «прусскому» юнкерскому образцу, выражало свое недовольство существующим строем созданием субъективистских концепций исторического развития и реакционным социал-утопизмом.

Бенедикт Лившиц не учитывает противоречивой природы мелкобуржуазного идейного движения — природы, при которой часто революционная «практика» мелкобуржуазного движения имеет реакционное идейное выражение.

Объяснять основы всего русского футуризма расовой теорией, националистическим «востоколюбием» — это значит не поставить в полный рост вопроса о содержании футуризма как большого исторического движения, вопроса о революционных потенциях футуризма.

Между тем нигилистический «писаревский» ути-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Начало демонстраций.— Собр. соч., т. XIV, с. 393.

литгаризм в эстетике ЛЕФа, ЛЕФовское учение о «лабораториях поэтической работы» и даже теория и практика конструктивистов — все это не может быть понято вне истории футуризма.

Поэтому-то путь Маяковского в футуризме кажется Бенедикту Лившицу случайностью, поэтому он пишет о «детских трусиках» футуризма.

Ошибка здесь не только в том, что умалена роль футуризма и даже группы «Гилея» для творчества Маяковского, но и в том, что не показано, что, по существу, Маяковский был такой же большой стороной движения, как и то крыло, к которому принадлежал и Бенедикт Лившиц, но и в том, что не вскрыта социальная природа больших противоречий внутри футуризма.

Об авантюрно-  
психологических новеллах

А. ГРИНА

I



Впервые встретился с Грином приблизительно за год до его смерти.

Признаюсь, я имел о нем весьма смутное представление и почти совершенно не был знаком с его рассказами.

Отдельные небольшие новеллы, которые мне попадались, повествовали о морях, контрабандистах, о неизвестных экзотических городах, были написаны языком переводных повестей «Мира приключений», и фамилия автора — Грин — казалась совершенно иностранной, — не то англичанин, не то американец.

Позже я узнал, что читатели часто принимают рассказы Грина за переводы, настолько вся манера Грина выпадает из любых традиций русской литературы.

И когда Грин вошел в редакцию, самая его фигура показалась мне весьма характерной.

Это был высокий и худой человек. Широкополая шляпа, похожая на панаму, плотно надета на голову, и несколько красноватый, смуглый загар лица

придавали его фигуре сходство не то с мексиканским охотником, не то с ковбоем, не то с героем какого-нибудь экзотического романа о наездниках южно-американских прерий.

Перечитывая сейчас его книги, я нашел в одном из его рассказов — «Крысолов» — его литературный автопортрет.

«Теперь, может быть,— пишет он от имени рассказчика,— уместно будет привести кое-что о своей наружности, пользуясь для этого отрывком из письма моего друга, Репина, к журналисту Фингалу. Я делаю это не потому, что интересуюсь запечатлеть свои черты на страницах книги, а из соображения наглядности. «Он смугл,— пишет Репин,— с неохотным ко всему выражением правильного лица; стрижет коротко волосы, говорит медленно и с трудом». Это правда, но моя манера так говорить была не следствием болезни,— она происходила от печального ощущения, редко даже признаваемого нами, что внутренний мир наш интересен немногим. Однако я сам пристально интересовался всякой другой душой, почему мало высказывался, а более слушал».

Представления о Грине, соединяясь с различными полуполюгендарными рассказами о его действительно разнообразных жизненных скитаниях, превращали его в героя странных и невероятных приключений, о которых рассказывают его новеллы.

В своей «Автобиографической повести» Грин хотел рассеять эти сложившиеся вокруг его имени иллюзии.

Незадолго до смерти он прислал мне письмо, в которое вложил небольшую рукопись, озаглавленную «Легенда о Грине». Тогда он собирался напечатать ее как предисловие к своей печатавшейся «Автобиографической повести», которая вышла впоследст-

вии, уже после его смерти, отдельной книгой в Издательстве писателей.

«С 1906 по 1930 год,— писал Грин,— я услышал от собратьев по перу столько удивительных сообщений о мне самом, что начал сомневаться — действительно ли я жил так, как у меня здесь написано. Судите сами, есть ли основания назвать этот рассказ «Легендой о Грине».

Я буду перечислять слышанное так, как если бы говорил от себя.

Плавающая матросом где-то около Зурбагана, Лисса и Сан-Риоля, Грин убил английского капитана, захватив ящик рукописей, написанных этим англичанином. «Человек с планом», по удачному выражению Петра Пильского,— Грин притворяется, что не знает языков, он хорошо знает их.

...Грин не ограничился одной жертвой. Убив капитана, он убил свою первую жену и бежал с каторги, куда был сослан на 12 лет».

И так далее.

И облик Грина и его проза производили впечатление имитации иностранной литературы. Рассказы Грина кажутся и сейчас искусной имитацией английской авантюрной новеллы.

В небольшом произведении «Новый цирк» Грин ведет рассказ от лица *нерусского* героя, который представляет себе Петербург как пресловутую развесистую клюкву.

«Два месяца я бродил по этому грязному Петербургу,— рассказывает герой «Нового цирка» (рассказ напечатан в сборнике 1915 года),— без места и крова, питаюсь буквально милостыней. Сегодня мне с утра не везло. Добрый русский боярин, осчастлививший меня медной монетой, давно скрылся, спеша, конечно, в теплую «изба», где красивая «молодка» ждала уже его, без сомнения, с жирными «щи». Других

бояр не было видно вокруг, и я горевал, пока не увидел человека, столь странно одетого, что, не будь голден, я убежал бы в первые попавшиеся ворота».

Этот искусственный *иностранный* бродяга-скиталец, некий, так сказать, Мельмот современного авантюрного чтива, и мыслит столь же искусственным языком приключенческой литературы.

Язык героев Грина, так же как и язык автора, литературен, часто неряшлив и переводен.

Вот несколько примеров:

«С переводом на четвертое отделение мои мечты о жизни начали *определяться в сторону* одиночества и, как прежде, путешествий, но уже *в виде определенного* желания морской службы» («Автобиографическая повесть»).

«— Девушка должна много спать и есть,— рассеянно возразил Битт-Бой. Но он тут же стяхнул тяжелое угнетение: — Оба ли глаза я целовал?

— Ни один ты не целовал, скупец.

— Нет, кажется, целовал левый... Правый глаз, значит, обижен. Дай-ка мне этот глазок...— И он получил его вместе с его сиянием.

Но суть таких разговоров не в словах бедных наших, и мы хорошо знаем это. Попробуйте такой разговор подслушать — вам будет грустно, завидно и жалко: вы увидите, как бьются две души, пытаясь звуками передать друг другу аромат свой».

И, однако, несмотря на то что творчество Грина прежде всего поражает отчетливыми чертами второсортной авантюрной беллетристики, оно должно быть выделено из такой литературы.

Что же делает творчество Грина принципиально интересным? Почему Грина так высоко ценят многие писатели? Почему Грина так высоко ценили писатели из содружества «Серапионовы братья»? Чем интересен для современной критики творческий опыт Грина?

Пересмотрим рецензии на отдельные книги Грина.

С. Динамов («Книгоноша», 1925, № 35) отмечает влияние на Грина Хаггарда и Кипплинга. Г. Лелевич («Печать и революция», 1925, III) указывает на влияние Гофмана, Эдгара По и Стивенсона. А. Черновский («Книга и революция», 1923, I) говорит также и о Конан Дойле. Я. Фрид («Новый мир», 1926, 1) устанавливает сходство Грина с Джозефом Конрадом и Г. Уэллсом.

И так далее и так далее.

Все эти рецензенты правы. Мало того, список этот можно значительно увеличить. Сам Грин указывает на большинство своих источников, цитируя их авторов в эпиграфах к своим рассказам.

Эдгар По, Радклиф, Сервантес, Свифт, Гофман, Стивенсон, Купер, Дефо, Джозеф Конрад, Уэллс, Майн Рид, Гюстав Эмар, Луи Жаколио, Понсон дю Террайль, Уилки Коллинз, Шатобриан — вот литературные имена, которые мы находим в произведениях Грина.

Европейский авантюрный роман — с одной стороны, с другой — детективный роман и, наконец, английский роман и новелла «школы ужасов» — от Радклиф и до Эдгара По — такова та литература, которая воспитала Грина.

Собственные жизненные скитальчества прибавили к этому книжному богатству большое количество всяких наблюдений. И, черпая из этого обширного арсенала, Грин построил характерный мир своих произведений.

Он выдумал маршруты никогда не бывавших путешественников по выдуманному им самим странам. Он создал некий литературный экстракт из различных типов английской авантюрной новеллы, с крепко



сколоченным и увлекательным сюжетом и с экзотическими героями, носящими иностранные имена: Горн, Гупи, Эстер, Битт-Бой, Ассоль, Дюк, Галь, Синтия и т. д.

Он рассказывает о придуманных им городах с такой экспрессией и точностью, описывает их столь подробно и тепло, что читатель начинает думать, будто Грин их действительно видел, будто эти города действительно существуют не то в Португалии, не то на африканском берегу, не то в Южной Америке.

В «Автобиографической повести» Грин пишет:

«Некоторые оттенки Севастополя вошли в мои города: Лисс, Зурбаган, Гель-Гью и Гертон».

В сущности говоря, читателю совершенно неинтересно и неважно, какие конкретные факты стоят за гриновской экзотической панорамой, ибо для понимания смысла прозы Грина такое знание совершенно не нужно.

### III

В экзотических городах и колониях, которые Грин основал в своей прозе, живут его герои.

По большей части эти люди — пасынки капиталистической цивилизации: бродяги, каторжники, авантюристы, пьяницы-капитаны, контрабандисты и дезертиры — отщепенцы человеческой культуры и общества, люди, лишенные своего куска жизненного пирога, или люди, которыми овладело глубокое отчаяние и одиночество. Среди всего этого интернационального сброда скитается центральный герой — решительный и цельный человек, романтик и мечтатель, бегущий от цивилизации к природе, «руссоист XX века», по выражению одного рецензента («Печать и революция», 1923, V), сентиментальный и энергический человек, полный также глубокого отвращения к городской культуре.

Герои Грина — это бунтари-одиночки-индивидуалисты, романтики, дошедшие до ярости нигилизма и отрицания. Гриновский герой — это человек «с враждебным недоверием к людям, с полумечтательным, полупрактическим складом ума, с небольшим, но хорошо всосанным житейским опытом» (повесть «Зурбаганский стрелок», напечатана в сборнике 1915 года).

«Странные вещи происходят в стране,— говорит герой Грина.— Исчезло материнское отношение к жизни, развились скрытность, подозрительность, замкнутость, холодный сарказм, одиночество во взглядах, симпатиях и мировоззрениях, и в то же время усилилась, как следствие одиночества, тоска. Герой времени — человек одинокий, бессильный и гордый этим,— совершенно так, как много лет гордились традициями, силой, кастовыми воззрениями и стройным порядком жизни».

Для одного из героев Грина (Астарота) самое ужасное в мире, что всегда найдется человек, который скажет об его поступке: «Ты поступил правильно».

Грин выступил в литературе в 1906 году. В эти годы он уже прошел школу политической борьбы, был тесно связан с революционной работой, испытал сильное влияние идеологии максималистического бунтарства, работал пропагандистом в организациях эсеров. Элементы мелкобуржуазной революционности нашли свое выражение не только в идеологии Грина, но и в его творчестве.

Поэтому произведения его наполнены хотя и классово ограниченным, но все же активным протестом против косности социальной действительности, поэтому очень часто героем его произведений является человек нигилистического, бунтарского подполья.

Характерен, например, в этом смысле рассказ

«Трагедия плоскогорья Суан», в котором герой выступает с программой — убивать всех, кто имеет какую-либо зацепку в жизни. Этот отчаявшийся, опустошенный герой у Грина часто представлен тоскующим по романтическому, целостному ощущению мира.

Положительный герой Грина — мечтатель, который жаждет полноты и правды подлинных высоких человеческих чувств и который часто находит их в самопожертвовании и благородной отдаче себя опасности (см., например, «Корабли в Лиссе»).

Таким образом, можно сказать, что проза Грина не только сюжетна и авантюрна — она ставит себе задачей показать *психологию* героя своего времени. Проза Грина авантюрно-психологистична.

#### IV

Каковы же черты психологизма Грина?

Для того чтобы выяснить этот вопрос, я должен сделать несколько общих замечаний о психологизме.

У нас в рапповские годы прошли большие дискуссии о психологизме. Спорили самые разнообразные люди, с самых разнообразных позиций.

Тогда часто отождествляли психологизм «вообще» с психологизмом толстовского типа. Споры о психологизме велись, так сказать, в общем плане: за психологизм или против, нужен или не нужен психологизм. А если нужен, то давайте учиться у Толстого психологизму. В результате — общеизвестное переписывание Толстого современными писателями; в результате — не менее памятные «психологические робинзонады».

Тогда же против отождествления психологизма «вообще» и психологизма толстовского типа выдвигали

галась формулировка: «Мы не против психологии — мы против психологизма».

Однако самое это противопоставление психологии и психологизма неправильно и бессодержательно (если, конечно, не понимать под психологизмом «бьяку» — гипертрофию рефлексии). Такое противопоставление составлено по принципу знаменитого афоризма: в огороде бузина, а в Киеве дядька. Ибо сказать: «мы не против психологии» — это, в сущности, не сказать почти ничего.

Между тем не существует какого-то психологизма «вообще». История литературы не ограничивается одним видом психологизма.

Наконец, самый антипсихологизм есть, на мой взгляд, просто одна из наиболее убогих транскрипций психологизма. Рассмотрение людей вне психологии, рассмотрение людей как вещей или рассмотрение людей как машин (как в чапековском «Руре», скажем) есть не преодоление психологизма, а психологизм, построенный на знаке минус.

Я ограничусь тремя резко отличными друг от друга примерами отношения писателей к изображению психологии.

Пример № 1. Толстовский психологизм.

Толстовский психологизм есть прежде всего психологизм объективный и аналитический.

Толстовский герой объясняется в любви девушке. Он вдруг замечает, что он, в сущности, говорит очень странные слова. Затем он удивляется тому, что в такой момент он способен критически оценивать содержание своей речи, обращенной к собеседнице. Наконец, он удивляется тому, что он еще размышляет об этой своей способности оценивать свое объяснение в любви (ср., например, объяснение Оленина в любви Марьяне в «Казаках»). Налицо расщепленность психологического анализа. У Толстого такой

метод психологического анализа является средством для борьбы с буржуазным «рационализмом». Этот психологизм подчеркивал несовпадение мышления, волевого начала и «поведения» героев, их реальной судьбы. Антиинтеллектуалистическая позиция Толстого и находила выражение в противопоставлении стихийного и случайного волевому и сознательному, она предопределяла в «Войне и мире» поражение людей разума — Наполеона, Болконского и др.— и удачливость и победительность таких людей, как Кутузов или Пьер Безухов.

Пример № 2. Чеховский психологизм.

Психологизм «чеховской школы» раскрывает действительность как знак некоего лирического переживания. Действительность здесь психологизована. Когда три сестры говорят: «В Москву! в Москву! в Москву!» — то здесь дело отнюдь не в том, что они собираются именно в Москву, но в том настроении, которое содержит это стремление уехать из родного города, в психологическом смысле этих слов. И чеховская драматургия есть драматургия, развертывающая прежде всего психологическую биографию героев. Реальная биография служит средством выражения этой внутренней биографии.

Такой тип психологизма характерен для всего того движения искусств девяностых — девятисотых годов, которое выражало эстетику раннего импрессионизма, подготовившую русский символизм.

Наконец, пример № 3. Психологизм таких писателей, как, скажем, Джозеф Конрад (особенно см. его «Тайфун» или «Победу»), и др.

Этот психологизм нашел свое особенно удачное выражение в новой американской кинематографии (объяснение этому лежит, вероятно, в специфике кино).

Пример: кинокартина «В доках Нью-Йорка».

Матрос спасает проститутку, которая пыталась утопиться. В кабаке-баре ночью, наполовину в шутку, он женится на ней. Для этой цели специально в бар приводят пастора. Наутро, считая все шуткой, матрос платит ей деньги за ночь и, несмотря на ее отчаяние (она верила, что свадьба — всерьез), отправляется на пароход. Зритель неприятно поражен и огорчен тем, что матрос столь бесчувственно отнесся к явному отчаянию этой женщины. Матрос, наконец, на пароходе. Он спускается вниз, в машинное отделение. Он берет большой совок для вбрасывания угля в топку. Он, оказывается, кочегар. Затем он поднимается спокойно на палубу, подходит к перилам, видит, что пароход отчалил, бросается в воду и плывет к берегу. Он возвращается к женщине и отдается вместе с нею в руки полисмена. Зритель снова начинает симпатизировать матросу.

Психология матроса нам не показана. Мы не видим никаких его переживаний, ни описания их, ни изображения его психологического состояния. О психологических переживаниях матроса зритель заключает на основании его поведения, на основании поступков матроса. Психология дается своими результатами.

Еще иллюстрация.

Есть американская кинокартина «Одинокие» замечательного американского кинорежиссера Штрогейма. Мы ее в СССР не видели. Сюжет ее такой: молодой человек уезжает из Нью-Йорка, скажем, в Нью-Ойланд, провести весело воскресный день. Ему скучно. В кафе, где он пьет кофе, он видит такую же одинокую девушку, которой тоже скучно. Они знакомятся. Затем вместе гуляют, завтракают, смотрят аттракционы. Очень подружились за день. Наконец, чувствуют, что не могут жить друг без друга. Решают пожениться. И вдруг их разделяет

неожиданно хлынувшая толпа. И, оказывается, они даже не знают фамилии друг друга. Оба в отчаянии пытаются найти один другого. «Скажите,— говорит девушка первому встречному,— вы не видели здесь молодого человека в фетровой шляпе?» — «Как же, вот, смотрите»,— отвечает тот. Она смотрит и видит, что целая толпа, огромная, равнодушная толпа города, толпа стандартных молодых людей в фетровых шляпах проходит перед ее глазами. «Но ведь у него был синий галстук!» — говорит она в отчаянии. И тысячи людей с синими галстуками проходят перед нею. И т. д. и т. д.

То же происходит и с ее спутником. Он также видит стандартную обезличенную толпу, каждый раз отвечающую указанной примете.

И чем больше примет называют герои, тем яснее ощущает зритель безнадежность поисков.

Рост отчаяния героев дается нарастанием количества примет. Он дается движением массы, а не изображением переживания героев. Переживания перенесены с экрана в сознание зрителя. Зритель видит объективное развитие действия и переживает события, как бы подставив себя на место героев. Наконец, зритель ощущает, что поиски безнадежны. Тогда отчаявшийся и уставший герой прекращает поиски и возвращается к себе домой. В горе и тоске он слоняется по своей комнате, заводит граммофон, меланхолически что-то декламирует под музыку.

Конец, по-американски, благополучен.

Раздается стук в стенку. Оказывается, его соседка по меблированным комнатам и есть его потерянная спутница.

И здесь дело не в том, что картина увлекательна сюжетно, а в том, что задача сюжетного движения — создать в зрителе движение переживаний ге-

роя. Психологический драматизм дан средствами раскрытия «объективной», а не «субъективной» композиции.

Я мог бы продолжить приведение примеров. Но мне думается, что сказанного достаточно для того, чтобы утверждать, что вопрос о психологизме «вообще» и «сразу» решаться не может, что количество «психологизмов» не исчерпано примерами. Приведенный цикл примеров свидетельствует о том, что в последние годы в европейской и американской литературе и кинодраматургии сложился наряду с другими также и особый способ изображения психологии, при котором психология героев изображается через активную объективную их судьбу не средствами психологической характеристики, но сюжетным движением, при котором психология героев становится ясной из событий, происходящих *вне*, а не *внутри* сознания действующих лиц.

## V

У нас имеются сейчас некоторые почитатели Джойса, которые полагают, что монополию на современный западный психологизм можно предоставить Джойсу, что Джойс именно и представляет современный психологизм литературы империалистических стран. Между тем психологизм Джойса вовсе не единствен. Он отличен и от психологизма Пруста, и от психологизма поэта Райнера Мариа Рильке («Мальте Лауридс Бригге»), и от целого ряда других типов современного зарубежного психологизма, в частности — и от психологизма, характеризующего одно из основных русел новой американской литературы и кинематографии.

К этой последней разновидности психологизма новой авантюрной литературы примыкает и проза Грина.



Очень показателен, например, его рассказ «Присшествие в улице Пса» (напечатан в сборнике 1915 года).

Вот фабула рассказа.

Некто Гольц выходит на улицу из балагана. Он останавливается около тумбы и с нетерпением, взволнованный, ждет.

К нему приближается молодая женщина. У него от возбуждения пересыхает во рту.

— Зачем вы меня звали еще раз? — спрашивает она.

— Я хотел у вас спросить, значит — все конечно? — говорит он.

— Да, все кончено, — отвечает она. — Ведь я вам уже это сказала. Неужели вы меня звали только для того, чтобы услышать это еще раз?!

Сказав это, она уходит.

Гольц опирается на трость. Трость ломается. Он входит в трактир.

— Водки, — говорит он трактирщику.

Приносят запечатанную бутылку. Гольц наливает в стакан, пьет, затем морщится:

— Что вы мне дали? Это вода.

Трактирщик подходит.

— Не может быть. — Пробует. — Двадцать лет торгую, — говорит он в растерянности, — и первый случай.

— Дайте другую бутылку, — говорит Гольц.

Во второй также оказывается вода.

Трактирщику становится худо.

— Я не в претензии, — говорит Гольц и идет к выходу.

За ним следуют потрясенные посетители трактира, — «человек, который дважды превратил водку в воду».

Гольц направляется в булочную. Она моменталь-

но набивается любопытными. Гольц просит взвесить ему немного сухарей.

Булочница накладывает сухарей без конца, а чашка весов не тянет.

В ужасе от этого второго чуда все посетители бегут из булочной. Гольц идет вслед за ними. Он подходит к старухе, которая на улице продает яйца. Покупает у нее яйцо, разбивает его, и оттуда выпадает золотой.

Огромная толпа собирается в страхе и изумлении на приличном от него расстоянии, показывая на него пальцами.

Гольц отходит от старухи, доходит до угла улицы, вынимает из кармана пистолет и стреляет себе в череп.

И падает мертвый.

Выясняется, что он застрелился из-за «юбки». «Из-за юбки!» И толпа расходится, презирая его за столь тривиальную и бесславную смерть «из-за юбки».

Рассказ кончается следующими фразами:

«В глазах их он был бессилён и жалок — черт ли в том, что он наделён какими-то особыми качествами, ведь он был же несчастен все-таки,— как это приятно, как это приятно, как это невыразимо приятно!

Не сомневайтесь, все были рады. И подобно тому, как в деревянном строении затаптывают тлеющую спичку, гасили в себе мысль: «А может быть, может быть, ему было нужно что-нибудь еще?»

Каков смысл этого, казалось бы, алогического рассказа? Для чего автору понадобились все эти чудеса, и вообще что значит весь этот напоминающий новеллы Эдгара По рассказ?

Ответ возможен один.

После того как девушка покинула Гольца, все в

мире для него изменилось. Все приняло перевернутый вид. Он от отчаяния «сошел с ума». Но это безумие Гольца автор выносит из его сознания и показывает его вне сознания, как объективно происходящие события. Психологический рассказ дан как фантастическая новелла, ибо автор скрыл от читателя психологические мотивировки чудесных приключений. Таким образом получилась, я бы сказал, кинофикация психологии. Психология героя испытала метаморфозу,— она показана вне субъекта, как ряд невероятных происшествий.

Теперь нам понятно, что означает признание Грина (см. в начале этой статьи), «что внутренний мир наш интересен немногим», и в то же время его утверждение: «Однако я сам пристально интересовался всякой другой душой».

## VI

Итак, особенность авантюрной прозы Грина — это прежде всего откровенная связанность с англо-американской литературой. В самом деле, прочтите рассказ Грина «Капитан Дюк» — и вы сразу вспомните роман Джекобса «Приключения капитана», прочтите рассказ «Веселый попутчик» — и вы сразу вспомните «Черного Билля» О'Генри.

Мало того, у Грина есть рассказ, напечатанный довольно давно,— «Смерть Ромелинка», в котором изображена смерть человека, смытого с палубы океанского корабля штормом. От момента, когда Ромелинк смыло в океан, и до той минуты, как Ромелинк умер и «тело его, переворачиваясь в воде как пустая бутылка, пошло ко дну», Ромелинк мысленно переживает целую биографию. Этот рассказ Грина совпадает и с новеллой американского писателя Амброза Бирса о повешенном фермере из его замеча-

тельной книги «Настоящее чудовище» и с произведением Лео Перутца «Прыжок в неизвестное». Это не заимствование. Грин, несомненно, не знал ни Бирса, ни Перутца. Это — совпадение очень близких по поэтике авантюрных писателей, растущих из одной западной традиции.

И то, что Грин растет из западной авантюрной литературы, не случайно. Русская большая литература почти не знала авантюрного романа.

В России не у кого было учиться сюжетной литературе, кроме, может быть, Достоевского. Что же, некоторые точки соприкосновения с Достоевским могут быть найдены и у Грина, скажем — в рассказе «Трагедия плоскогорья Суан». Но и Достоевский мастерству авантюрного сюжета тоже учился не в России, а на Западе.

И для того чтобы представить себе место Грина в современной литературе, очень поучительно сопоставить прозу Грина с авантюрными романами тех советских писателей, которые стремятся создать у нас сюжетную авантюрную литературу.

Все авантюрные романы, вышедшие у нас за годы с 1926-го по 1928-й, — время наибольшего «расцвета» этой литературы, — то есть вся массовая авантюрная продукция — это совершенно откровенные попытки перенести штампы западного авантюрного романа в Россию, идеологически их переоборудовав. И просто забавно видеть, как традиционные авантюрные персонажи начинают разгуливать в неудобных для них костюмах коммунистов и людей Советского Союза. Титанический, не считающий своих подвигов герой, преданная и верная возлюбленная, раскаивающийся и умирающий злодей или злодейка и, наконец, друг героя, пожилой охотник, умудренный опытом лесной жизни (например, в романе Кожевникова «Золотая голытьба» — Охотник с

большой буквы, он же по кличке «Министр Тайги»), или старый профессор, полузабавная, полулирическая фигура (вроде Паганеля), трансформирующаяся у советских беллетристов в доброго, честного, любимого рабочими, смешного ворчуна «дядю Алексея» (М. Алексеев — роман «Зеленая радуга»). Эти фигуры входят в композиционный костяк и образуют там такие же прочные сплетения, как персонажи *commedia dell' arte*. Эти авантурные герои — тоже отчетливо условные фигуры. Их условный характер и их иностранное происхождение выдает также и стилистика романа. Русские люди в романах ведут себя как Володя Чечевицын — Монтигемо Ястребинный Коготь в чеховском рассказе «Мальчики». Эти русские герои говорят с профессиональной эрудицией «бледнолицых братьев» индейцев Майн Рида и Гюстава Эмара. И здесь дело не в неумении или неграмотности писателей, но в некоторой особой стилизации.

Вот образец диалога.

«Там она дождалась Охотника и попросила его:

— Скажите Юшке-Соловью, чтоб он пришел в Бутарский завод.

— Откуда знает девушка, что жив Юшка-Соловей?

— Она знает. Его здесь ждет одна девушка.

— Та, которая говорит со мной?

— Нет, другая. Она осталась там, где ночевал Охотник...

— Девушка может быть спокойна. Охотник все скажет, он никогда не крадет чужих слов...» (Кожевников, «Золотая голытьба»).

Все новшество здесь в том, что к абстрактным героям приклеиваются мало меняющие существо композиции этикетки: коммунист, белогвардеец и

т. д. Рене Каду в своем романе «Атлантида под водой», пародируя авантюрный роман, так разоблачает приемы авторской характеристики героини:

«Все эпитеты модной красоты были приложимы к ней, как-то: стройная, задорная, худощаваая, развитая спортом и крепкая, свободная, смелая и т. д. Это не портрет, скажете вы? Пускай! Пускай!»

Эта абстрактность в обрисовке персонажей — прежде всего в резком разделении героев на «преступников и носителей незапятнанных совершенств» (выражение Грифцова — «Теория романа»).

Впрочем, почти всюду канонизован тип раскаявшегося злодея, который и получает искупление, умирая от предательского удара какого-либо из своих бывших сообщников.

Поэтому-то нет и жизненной мотивировки отношений. Поэтому-то герои в авантюрном романе влюбляются с первого же момента встречи, поэтому же так молниеносно возникает здесь и ненависть.

Особенно трудно авторам в таком штампованном авантюрном романе делать «идеологические эпилоги». Ибо западный авантюрный роман, характеризующийся идеологией буржуазного индивидуализма, никак не превращается в социалистическую литературу. Так, советский беллетрист Кольчугин безуспешно пытается в своем кладоискательском романе выдвинуть на первое место не героя, а его социалистическую идеологию. Читатель, в результате логики всего предшествующего изложения, вполне разделяет огорчение умирающего у кратера кладоискателя:

«Неведомый ему человек, отплывший в море, отнял у него все, плоды всей его преступной жизни,

все, для чего капитан Сейлас пожертвовал своим именем, мундиром, своей честью, запятнал себя бесчисленными убийствами и предательствами. И для чего отнял? Для себя? Это Сейлас бы понял. Но странный новый человек не пожелал даже перед угрозой смерти поделить с ним шестьдесят восемь миллионов — предпочел сжечь их и чуть не быть сожженным самому. На земле происходит что-то новое, не понятное капитану Сейласу и не оставляющее ему места на земле».

Механичность и неубедительность этой концовки определяется тем, что вся механика романа работает на чувствах, вызываемых противоположной идеологией.

Эта абстрактность героя и делает возможной его, по существу, ликвидацию, замену его только знаком человека. Так, в «Концессии на крыше мира» А. Наги людей, собственно, нет, а есть олицетворенные, разговаривающие отделы политграмоты, применяемые к разным случаям жизни. Вот образец, вдобавок достаточно фальшивый:

«В комнату вошел Соколов. Его поразили полужакрытые глаза Эди. Она заметила его! Она должна была видеть его. И все-таки она сидит неподвижно и молчит и молчит. Ей нечего сказать.

— Эди, к чему такое самобичевание? Неужели нельзя в иных формах выразить твою скорбь?

— Что означает смерть? — как-то не в тон спросила вдруг Эди.

— В мире меньше стало одним человеком. Разве это может быть поводом для утраты цели в жизни? Эди! Думбей был цельным человеком... Дело, в борьбе за которое... э... он умер, живо... Это дело ждет вас так же, как и меня... И разве нельзя найти удовлетворения в общем деле?!

Он заразил девушку своим пафосом...»

Косноязычная идеология автора — «дело, за которое... э!» — здесь очень отчетливо показывает нам подлинную цену механического перенесения штампов западного авантюрного романа в нашу литературу.

Идеология в таких произведениях — мнимая. Это — суррогат идеологии. По существу же эта литература совершенно ничтожна, бессодержательна и пуста.

Между тем проблема сюжетной занимательной литературы важна, и читатель ждет и требует такой литературы.

Грин потому и интересен, потому его так и ценит ряд писателей, что он не только перенес формы авантюрного повествования в русскую литературу, но и потому, что он сумел создать некоторое свое содержание в своих пусть не вполне и не всегда первоклассных сюжетных вещах. Его герои — это не только знаки героев, это люди определенной психологической культуры, его произведения не только завлекательны сюжетно, в них есть собственный иллюзорный романтический мир, выдуманный Грином, все эти полутропические экзотические города: Сан-Риоль и Зурбаган, Лисс и Гель-Гью,— и все это пронизано неким, я бы сказал, сентиментальным героическим волюнтаризмом и откровенной романтической экзотических ландшафтов. Конечно, содержание рассказов Грина целиком лежит в дооктябрьской литературе, но потому, что Грин сумел создать свой тип авантюрной новеллы, он особенно интересен для тех советских писателей, которые работают у нас над созданием нового авантюрного и сюжетного жанра. Поэтому Грина ценит Мариэтта Шагинян, которая написала авантюрное произведение «Месс Менд» (под псевдонимом Джим Доллар) и которая напечатала о Грине статью в 5-й книжке «Красной нови»



за 1934 год, поэтому Грин близок Каверину, который сам проходил школу у Лео Перутца и Гофмана, поэтому Грин интересен Тихонову и т. д.

И именно потому, что Мариэтта Шагинян интересуется Грином как *советский* писатель, она с особым вниманием отмечает в своей статье некоторые робкие шаги Грина на пути к освобождению его от буржуазной идеологии.

О поэзии  
АНДРЕЯ БЕЛОГО

1

**А**ндрей Белый — литературное имя прозаика, поэта, критика и теоретика литературы, одного из виднейших представителей русского символизма — Бориса Николаевича Бугаева.

Родился Белый 14 октября 1880 года.

Родители оказали глубокое влияние на формирование личности Андрея Белого. Отец его — Николай Васильевич Бугаев — декан физико-математического факультета Московского университета, известный русский математик, привил сыну и интерес к точным наукам, и свои тяготения к философскому творчеству, и одновременно идеалистическое направление философских устремлений. Параллельно влиянию отца шло влияние матери — Александры Дмитриевны (урожд. Егоровой). Мать Белого — музыкантша-пианистка — ввела его в мир классической музыки, открыла ему великих европейских композиторов XIX столетия (Бетховена, Шумана, Шуберта, Грига и др.).

У проф. Бугаева были широкие дружеские связи

в среде московской профессуры. Быт семьи Бугаевых — это быт русской профессорской семьи последней четверти XIX века. В воспоминаниях Белый пишет о своем детстве: «Боренька» обглядывал быт верхов ученой интеллигенции, среди которой встречались имена европейской известности (были и люди крупного размаха в разрезе личной жизни); но социальный уровень коллектива, средняя его, был потрясающе низок.

В 1891 году Белый был отдан в гимназию Льва Поливанова.

В последних классах гимназии он много и с увлечением читает. Наряду с чтением книг позитивистов и книг по теории естествознания Белый увлекается и древней индусской философией. Он подпадает под влияние шопенгауэровского пессимизма. В 90-е годы пессимизм Шопенгауэра явился философским знаменем тех слоев идеалистически настроенной русской интеллигенции, которые, находясь в стороне от революционного движения, переживали безвременье.

В 1899 году Белый окончил гимназию и поступил, согласно желанию отца, на естественное отделение физико-математического факультета. Окончил он естественное отделение в 1903 году. «За время прохождения курса естественных наук,— пишет Белый в «Автобиографической справке»,— окончательно определяется мой интерес к философии и эстетике; я решаю поступить на филологический факультет». На филологический Белый поступил в 1905 году, но оставил его, не окончив.

В формировании мировоззрения и литературных взглядов Белого решающее значение имело его сближение с М. С. Соловьевым, его женой Ольгой Михайловной и с их сыном Сергеем, товарищем Белого по гимназии. У Соловьевых Белый встретился и с братом М. С.— философом Вл. Соловьевым. Соловьевы

познакомили Белого и со стихами их родственника Александра Блока, ставшего вскоре ближайшим другом Белого. Именно приверженность к воззрениям Вл. Соловьева и была той общей почвой, которая делала сходными и близкими позиции Белого и Блока в самом начале их творческого пути, еще до их фактического знакомства и сближения.

Философия Вл. Соловьева, сыгравшая значительную роль в формировании эстетики русского символизма, открывает новый этап в развитии Белого. Эта философия представляла собой мистическое учение о двойственности мира. Вл. Соловьев, вслед за Платоном, рассматривал поэзию как особый путь проникновения сквозь окружающую человека действительность в «идеальную сущность мира», которую он называл «Душою Мира — Вечной Женственностью». Этот взгляд Вл. Соловьева на назначение поэзии и на роль поэта и стал исходным положением для теоретических построений и для творческой практики Белого («Симфонии») и А. Блока («Стихи о Прекрасной Даме»).

Говоря о значении этих идей Вл. Соловьева, восходящих к платоновскому идеализму, для истории русского символизма, следует точно определить особенности русского символистского движения. Возникнув под влиянием новых течений европейского искусства той эпохи, русский символизм отразил в себе своеобразие русской культуры эпохи империализма. Этим объясняется, что в русском символизме оказались объединены и мистики-соловьевцы (Блок, Белый) и рационалисты брюсовского типа.

Реакционная роль русской буржуазии заставляла лучших представителей этого класса тяготиться своим социально ограниченным существованием и порождала разлад этих людей со своей средой. Наиболее значительные представители этой литературной

культуры сумели выйти на дорогу революции, сумели подняться до понимания общенародных задач искусства и примкнули к социалистической революции. Конечно, самый путь этих лучших представителей дворянско-буржуазной интеллигенции в сторону революции был различен, в зависимости от степени их связи с той социальной средой, которая их сформировала.

И, говоря об Андрее Белом, нужно подчеркнуть, что он был наиболее глубоко связан с идеалистическим существом мировоззрения символизма. Поэтому путь к социализму оказался для него наиболее трудным и сложным. Приняв социалистическую революцию в 1917 году, Белый в философских основах своего мировоззрения до самой смерти остался связан с идеалистическим мирозерцанием того основного крыла русского символизма, теоретиком которого он был в дореволюционную эпоху.

В 1902 году вышла первая книга Белого «Симфония (2-я, драматическая)». Всего Белый написал четыре «Симфонии»: 1-ю — героическую — «Северную симфонию» (написана в 1900 г.); 2-ю, драматическую (1901); 3-ю — «Возврат» (1902) и 4-ю — «Кубок метелей», над которой он работал с 1902 по 1907 год. Своими «Симфониями» Белый сразу же занял место крупнейшего представителя русской символической прозы, писателя-новатора, чьи эксперименты имели программное значение для всего движения русского символизма. Все «Симфонии» представляют собой развитие единого круга интересов и в известной мере единого круга тем. Возникли они в той идейной атмосфере, в которую Белый попал в кружке М. С. Соловьева. В мемуарах Белый пишет: «Я заговорил на жаргоне квартиры; жаргон оформил и заострил: вышел язык «Симфоний». Мистико-романтическая философия Вл. Соловьева была их истоком.

Свое романтическое стремление выйти за пределы окружающей действительности Белый выражает посредством обращения к музыке, считая, что музыка полнее всего передает его ощущение мира. Такое понимание роли музыки характерно для символистов.

А. Блок писал Белому 9 января 1903 года по поводу статьи Белого «Формы искусства» о значении музыкального восприятия действительности для эпохи символизма: «Наши времена поэзии ощутили как никогда, до пророчественного прозрения, двойственную природу вселенной, и именно ощутили музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушивания к «ритму». И повествование в прозе у Белого подчинено законам музыкальной композиции. Принцип симфонии — большой музыкальной формы, каждая из частей которой разрешает общую тему не в ее логическом развитии, но в раскрытии психологических состояний, объединяемых в целое протеканием смысла и соотношением частей,— Белый положил в основу построения своих «Симфоний». Музыкальность прозы Белого имела обоснование в ее романтическом характере. Эта музыкальность делала его прозу особым жанром лирики. Вот почему естественно для Белого соединение работы над созданием музыкальной прозы с разработкой им особых форм лирического стиха<sup>1</sup>.

Здесь мы подошли к «Золоту в лазури».

## 2

Белый рано начал писать стихи. Первый его сборник «Золото в лазури», включавший стихи 1898—1903 годов, вышел в 1904 году.

<sup>1</sup> Характерно, что в его первом сборнике стихов «Золото в лазури» был целый отдел лирической прозы.

Об этом сборнике впоследствии Белый отзывался резко отрицательно. В 1931 году, в предисловии к изданию своих стихотворений, пересматривая свои старые стихи, Белый писал: «Если бы я мог собрать иные из моих книг стихов, я бы их сжег... Особенно беспокоило меня «Золото в лазури» нищенской формой стихов... нечеткость ритмов, безвкусице образов, натянутость рифм. Между тем задание было оригинально: любители моих стихов этого периода поверили мне «в кредит», расслышали намерение сквозь тяжелые кляксы пера, его заляпавшие».

Незадолго перед смертью Белый радикально переработал «Золото в лазури» для своего предполагаемого собрания стихотворений. Однако самый характер критики Белым ранней редакции «Золота в лазури» и характер переработки им стихотворений этого сборника показывают, что Белому в последние годы его жизни был неясен смелый новаторский смысл его сборника, ибо то, что он принимал за «кляксы пера», на самом деле было оригинальными особенностями стиля этой книги, имевшими большое значение для развития русской дореволюционной поэзии. Поэтому обращаюсь непосредственно к анализу «Золота в лазури» редакции 1904 года.

Очень характерно, что первоначально Белый не думал придавать заглавию этого сборника («Золото в лазури») символический смысл (см. предисловие к «Урне», 1909, с. 11). О значении этого заглавия он писал в мемуарах: «Стоя посреди горбатых равнин (в деревне, в июле 1903 года.— Ц. В.) и ища забвения, я часами изучал колориты полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал «Золото в лазури», «золото» — созревшие нивы; «лазурь» — воздух». Уже из этого истолкования заглавия видно, что в основе книги лежало импрессионистическое восприятие мира.

Основное, что сразу же отличает эту книгу, — это нарядность и красочность стихов, сама природа выступает здесь в какой-то аффектированной яркости своих цветов, и солнечные лучи обливают своим золотом весь мир. В этой лихорадочной красочности заметно глубокое вглядывание в оттенки зрительных впечатлений, в оттенки освещения ландшафта, в оттенки атмосферы. В мемуарах Белый сам рассказал об особенностях своих пейзажей: «Я вглядывался в облака, в небо, в нивы; меня волновали оттенки воздушных течений; «мистический» стиль описания поля, ветров, облаков — итог тщательного изучения оттенков и переживания всех колебаний барометра». Здесь, в этих словах изложены принципы импрессионистической эстетики раннего Белого. И тем не менее «Золото в лазури» не только импрессионистическая, но прежде всего символическая книга. Импрессионистические пейзажи в ней имеют символический смысл. Ср., например, знаменитые стихи, в которых солнце оказывается «золотым ананасом». Импрессионистическое видение солнца «золотым ананасом» оказывается пейзажной символикой, в которой Белый превращает ананас в лучащееся светило.

«Золото в лазури» и разрабатывает средствами импрессионистической пейзажной символики ряд тем, тесно связанных с романтическими идеями Вл. Соловьева. Сборник открывается романтическими предчувствиями поэта (тема «Зорь»!) и его устремленностью к свету, к солнцу. Поэт представляет себя аргонавтом, отправляющимся к солнечным лучам за легендарным мифологическим «золотым руном», под которым подразумевалось стремление Белого и всего крыла символистов, с ним связанного (Блок и др.), к какой-то неясной лучшей действительности, воспринимаемой ими в мистическом плане. Вот, например, стихи о «Золотом руне»:



Внимайте, внимайте...  
Довольно страданий!  
Броню надевайте  
из солнечной ткани!

... «За солнцем, за солнцем, свободу любя,  
умчимся в эфир  
голубой!..»

Один из друзей Белого тонко охарактеризовал эту светлую неопределенную устремленность ранних произведений Белого. Он сказал Белому: «Ваш лейт-мотив — прилагательные, как в «Симфонии» фраза: «Невозможное, грустное, милое, вечно старое и новое: во все времена...» А где сущительное? его нет: вы — найдите его».

Еще отчетливее мистико-символический смысл своего «аргонавтизма» Белый раскрыл в письме к Брюсову от 17 апреля 1903 года. «Когда,— писал Белый,— к Степану Разину пришли, чтобы исполнить приговор, он нарисовал лодочку на стене и, смеясь, сказал, что уплывет на ней из тюрьмы. Глупцы ничего не понимали, а он знал, что делал. Можно всегда быть аргонавтом: можно на заре обрезать солнечные лучи и шить из них броненосец — броненосец из солнечных струй. Это и будет корабль Арго; он понесется к золотому щиту Вечности — к солнцу — золотому руну».

Поэт приходит передать людям свое стремление к солнцу и чувствует себя пророком, возвещающим миру новую правду. Эта тема пророка, не понятого людьми, является одной из центральных тем сборника. Но оказывается, что «пророк» — это «безумец», «дурак», «сумасшедший» (а впоследствии пророк окажется «паяцем» и «арлекином»). В разработке этой темы поэта-пророка Белый уже намечает в «Золоте в лазури» то осмеяние романтической мистики, которое впоследствии дано Блоком в «Балаганчике».

В поисках идеального мира Белый обращается и к прошлому, к «старине, обуявшей нас мировым», к идеализации патриархальной старины. Так возникает в «Золоте в лазури» тема стилизаций. Отталкиваясь от любования стилизованным XVIII веком, Белый создает картины, параллельные живописи художников «Мира искусства» Борисова-Мусатова и Сомова. Впоследствии от этих стилизаций Белого пойдет целая струя в символистской поэзии и прозе (М. Кузмин и др.). Но и стилизованная старина у Белого дана в столкновении с современным бытом. Благодаря этому современный конкретный быт, врываясь в «идиллию», разоблачает кукольность стилизованного благополучия. Характерно, что Белый придумал было для этого отдела заглавие «Парики и пиджаки», своей прозаичностью иронически высмеивающее эти стилизации.

Обращаясь к «идеальной старине», Белый строит отдел «Образы», в котором создает некий идеальный «золотой век» с доисторическими легендарными существами. В них можно увидеть параллели к мифологическим стилизациям, характеризующим искусство буржуазного модерна (беклиновские кентавры и т. п.). Но поэт раскрывает, что эти его мифологические образы — просто игра глаза, мифологизация видимой природы (облака превращаются в кентавров, дельфинов и т. п.).

Таким образом, во всей книге быт, столкнутый с романтическими темами «Золота в лазури», создает их ироническое переосмысление. Раскрытие тем «Золота в лазури» осуществляется и как их романтическое утверждение и как их сатирическое осмеяние. Получается двойное видение вещей, в аспектах идеальном и комическом. Получается ирония и над поэтом. См., например, стихотворение «Безумец».

Это двойное видение мира в «Золоте в лазури»

определяет стиль сборника: в стихах «Золота в лазури», выросших из романтического идеализма и отмеченных влияниями поэзии Вл. Соловьева, Бальмонта, раннего Брюсова, Жуковского, проступают куски, предвосхищающие сатирическую бытовую «балладу» 1906—1913 годов, такую, какою она была представлена у «сатириконцев». Ср., например, с сатириконскими бытовыми балладами Саши Черного следующие стихи из «Золота в лазури»:

Я встревожен назойливым писком:  
подоткнувшись, ворчливая Фекла,  
нависая над улицей с риском,  
протирает оконные стекла.

(«Весна»)

Созданный Белым в «Золоте в лазури» свободный стих несомненно в известной мере подготовил и раннюю сатирическую поэзию Вл. Маяковского. В своей «Автобиографии», написанной уже после революции, в 1922 году, Маяковский вспоминал о своем впечатлении в юношеские годы от задорной, веселой новаторской смелости стихов «Золота в лазури». «Ведь вот,— рассказывает он о своих юношеских чувствах,— лучше Белого я все-таки не могу написать. Он про свое весело — *запустил в небеса ананасом*. В этом весело — *запустил в небеса ананасом*» есть то же свое осмысление Маяковским центральной темы Белого, которое проходит и через «Облако в штанах», — в цикле идей («Я обсмеянный у сегодняшнего племени... Вижу идущего через горы времени» и т. п.), разрешающихся разгромом рая («Крыластые прохвосты! Жмитесь в раю!» и т. п.). В той же «Автобиографии» Вл. Маяковский отмечает и свой интерес к формальному новаторству Белого. «Перечел,— пишет он о себе начала 1909 года,— всё новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная

новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни».

Маяковский действительно испытал в юности влияние стихов Белого. К Белому восходят два важных «конструктивных принципа поэзии Маяковского: ритмическая акцентировка слов, выделенных в отдельную строку, и общая приподнятость интонации, основанной на контрастных столкновениях трагического пафоса, иронии и лирики»<sup>1</sup>. Предвосхищают Маяковского и такие особенности стиха «Золота в лазури», как составные рифмы (в частности, и возмущавшая впоследствии Белого его же рифма: «валькирия» и «бросаю гири я»).

И действительно, в «Золоте в лазури» Белый создал для выражения своеобразного содержания сборника новую форму лирического стиха (свободный стих), в котором широко применены ритмическое выделение фраз и слов в строки разной величины, перебои ритма, разнообразные разговорные и мелодические интонации, делающие стих послушным орудием для выражения самых различных душевных состояний.

Эта новая форма свободного стиха произвела огромное впечатление на всю русскую поэзию середины 900-х годов.

### 3

Новая эпоха в жизни и творчестве Белого открывается стихами 1904 года, вошедшими впоследствии в его сборник «Пепел» (1909).

«Пепел» от стихов «Золота в лазури» отделяет эпоха подготовки революции 1905 года. Исторические события, приведшие русский народ к революции

---

<sup>1</sup> Тренин В. и Харджиев Н. Поэтика раннего Маяковского.— «Литературный критик», 1935, кн. 4, с. 177.

1905 года, разрушили у крупнейших символистов, прошедших через соловьевство (Блок, Белый), наивную целостность их мистико-романтического мировоззрения и повели их к пониманию реальной действительности России. Это развитие их общественного сознания определило их дальнейшие писательские пути, открыв Блоку дорогу к «Нечаянной радости» и «Балаганчику», Белому — к «Пеплу».

Пересматривая «Пепел» в 1928 году для переиздания, Белый поразился, в какой степени его лирика в «Пепле» отражает социальную трагичность времени, ее породившего («Пепел», 1929, с. 1). В «Пепле» не только отразились темы революционных событий 1905 года (см., например, стихотворение «Похороны», вызванное несомненно похоронами Баумана), но и все своеобразие той сочувственной по отношению к революции 1905 года позиции, которую занимал Белый в эти дни.

Революцию 1905 года Белый пережил в Москве, он был свидетелем подъема революционного движения, героической обороны Пресни и наступившей вслед за тем расправы реакции над революционерами. Сразу же после этого он попал в литературные круги «либеральной общественности» Петербурга, в среду посетителей религиозно-философских собраний. Сытое благодушие буржуазно-дворянских литераторов произвело на него впечатление преступной бестактности и непонимания того, что этот порядок уже обречен на гибель. Эти настроения нашли отражение в его стихотворении «Пир». Пир есть пир «над бездной»:

К столу припав, заплакал я,  
Провидя перст судьбы железной:  
«Ликуйте, пьяные друзья,  
Над распахнувшюся бездной»

и т. д.

Здесь естественна аналогия к стихотворению Брюсова «Грядущие гунны», в котором Брюсов приветствовал революцию, грядущую уничтожить и его самого вместе с обреченной господствующей культурой.

Вот почему в «Пепле» — книге, связанной с темами революции, — тема города разработана Белым не столько в плане традиционного в России после Верхарна урбанизма (город-спрут), сколько именно в разрезе раздирающей город социальной борьбы. Вырождающийся мир буржуазно-дворянской культуры — с одной стороны, и революционер-рабочий — с другой, — вот символы «города» Белого (см., например, «Похороны», «Пир» и др.).

В «Между двух революций» Белый писал: «Шесть лет с середины девятьсот пятого года до конца девятьсот десятого есть прохождение сквозь омут чело века, засосанного им; прохождение через годы реакции, через горчайшие испытания личной жизни, через разуверенье в людях, через картины ужаса и бреда, в которых отразилась мне роль крепнущей буржуазии, влекущей судьбы народа к бессмыслию мировой бойни, через картины растреления неустойчивых слоев интеллигенции в огарочничестве, в душной наркотике эротизма».

«Пепел» отрывается серией стихов, посвященных «родине-матери» и ее страшной судьбе. Одну за другой изображает Белый картины русской действительности эпохи реакции:

И кабак, и погост, и ребенок,  
Засыпающий там у грудей: —  
Там — убогие стаи избенок,  
Там — убогие стаи людей.

Мать Россия! Тебе мои песни  
и т. д.

изображает и безвыходную долю бедняка в царской России:

Ждут: голод да холод — ужотко;  
Тюрьма да сума — впереди.  
Свирепая, крепкая водка,  
Огнем разливайся в груди!

Первое же стихотворение «Пепла» — «Отчаяние», начинающееся стихом: «Довольно: не жди, не надейся», вводит в понимание тона всего сборника. В предисловии к 1-му изданию «Пепла» (1909) Белый писал: «Да и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества... *Действительность* всегда выше искусства... Смерть и разрушение широкой волной подмывают села, усадьбы, а в городах вырастает бред капиталистической культуры. Лейтмотив сборника определяет невольный пессимизм, рождающийся из взгляда на современную Россию». Белый верно определил содержание «Пепла». Для сборника характерно именно настроение *общественного* пессимизма и отчаяния, ощущение столыпинского режима как воцарившегося кабака и похабства, ощущение «вставшей над страной Смерти».

Характерно, что первоначально сборник был озаглавлен Белым «Тоска по воле», потом переименован в «Пепел» и что в 1917 году, проектируя переиздание, Белый предполагал озаглавить этот цикл стихов «Россия».

И принципиальное значение для сборника имеет программное посвящение «Пепла»: «Посвящаю эту книгу памяти Некрасова» и следующий за этим посвящением эпиграф ко всей книге из стихов Некрасова:

Что ни год — уменьшаются силы.  
Ум ленивее, кровь холодней...  
Мать-отчизна! Дойду до могилы,  
Не дождавшись свободы твоей

И Т. Д.

Эта программная ориентация Белого на передовую демократическую гражданскую поэзию представляла собой разрыв с эстетическими предрассудками раннего символизма. Впечатление от нового направления поэзии Белого в кругах символистской интеллигенции было огромно. В новых стихах Белого нельзя было не видеть прямых отголосков революционных настроений 1905 года.

Господствовавшая критика была шокирована резкой политической «тенденциозностью» «Пепла». О лирике Белого буржуазно-либеральные критики писали, что это не стихи, а антихудожественная противоправительственная публицистика, изобличающая «дурных городских»<sup>1</sup>. Даже недавние друзья «соловьевцы» были смущены полным забвением религиозной тематики. «Андрей Белый,— писал С. Соловьев в «Весах»<sup>2</sup>,— идет за Некрасовым в изображении скорби народной. В безотрадных красках является ему Россия... Характерно,— пишет рецензент,— что поэт видит в России все, что видел Некрасов, все, кроме храма... «Скудного алтаря», «дяди Власа», «апостола Павла с мечом» нет в книге Андрея Белого. Правда, есть дьякон, но:

Гомилетика каноника —  
Раздувай-дува-дувай, моя гармоника!»

И кончается эта рецензия прямым предостережени-

<sup>1</sup> См., напр.: Измайлов А. Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910, с. 4 и 48.

<sup>2</sup> «Весы», 1909, кн. 1, с. 86.



ем: ...будущая его книга может быть только «о беге угнетенных, беге скорбящих, беге поколений, предстоящих перед этим скудным алтарем». Без этого бога и Россия, и народность, и наша личность могут быть только горстью «Пепла».

Таким образом, «Пепел» представляет собой как бы отрицание того пути, которым шел Белый в раннем творчестве. Соловьевская мистика в «Пепле» отброшена, и ее место заступило открывшееся Белому реальное лицо русской жизни. Поэт с ужасом смотрит на выросший перед ним «бред капиталистической культуры». Спасения он ищет в бегстве к народу.

К какому народу?! «Страдающий пролетарий» для Белого и сам — жертва наступившей реакции, революция разбита, город — во власти глухой эпохи. И Белый «бежит» из города в «природу», в «просторы» российской деревни (см. у него «Я просторов рыдающий сторож», а также тему бегства в «Пепле»). «Темы «Пепла», — говорит Белый в мемуарах, — мое бегство из города в виде всклоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника; этот каторжник — я... Тема бегства в поля от всех и вся стоит надо всей поэзией «Пепла» или эпохой 1904—1908 годов... и кончается эта лирика тоски и убега, уже в 1908 году, угрозами по адресу праздно болтающих:

Дождливая окрестность,  
Секи, секи их мглой!  
Прилипни, неизвестность,  
К их окнам ночью злой!»

«Пепел» и раскрывает историю этого бегства от капиталистической культуры к природе, в деревню. Спасение в народе — такова исходная теза «Пепла».

(Не следует, конечно, видеть в этом «бегстве» прямой биографический смысл. В это именно время

А. Белый уехал в большое заграничное путешествие и долго жил, в 1906 году, в Мюнхене и Париже, где и написал большую часть стихов «Пепла».)

С этим принципиальным обращением Белого к деревне и к деревенской культуре связаны и те новые искания стиля, которые отличают «Пепел». Для стиля «Пепла» характерно обращение к народной культуре и использование фольклорных форм поэзии.

Этим объясняется и введение в «Пепел» форм народной песни (камаринской и др.). Обращение к народной поэзии сказалось в «Пепле» и в резкой демократизации словаря и быта, в появлении ряда выражений крестьянского просторечия.

Наконец, новое стилевое своеобразие «Пепла», связанное с фольклорными формами гражданской поэзии Некрасова, привело и к дальнейшему укреплению стиха, ритма, рифмы. Появляются рифмы, которые впоследствии получили такое широкое применение в стихе Маяковского (см. в «Пепле» рифмы вроде «столицу — виселицу» и т. п.). В стихотворениях, построенных на ритмах русских плясок, Белый впервые применил прием фонетической записи интонации, впоследствии широко применявшийся футуристами (особенно Маяковским). Ср., например, в «Веселии на Руси»:

Д'наплясался  
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок  
Повалили на лужок.

Эх —

Людам грех!

Эх — курам смех!

Важно отметить, что в этом использовании интонации фольклорной поэзии как бы предвосхищены

отдельные стихи из «Двенадцати» Блока (ср. у Блока: «Эх! Позабавиться не грех!» И т. п.).

Что же видит в деревне Белый?!

«Просторы голодных губерний», «купца» (во 2-м издании — «кулака»), пытающегося купить девушку и убивающего любимого ею паренька (стихотворения «Купец» и «Предчувствие»), мать, выдающую дочь за гнилого уroda-паука (символ России в эпоху реакции), наконец, мертвость собственной жизни (стихи о себе как о мертвце) и кругом страшное, непроходимое горе, в котором безнадежно завяз человек-«горемыка». Русская деревня эпохи реакции оказалась для Белого ничуть не радостней города. Страшные кабаки и столыпинская кулацкая удавка так же господствовали и в деревне, как и в городе. Все в России оказывалось отмечено единством страдания. И носителем этого русского страдания Белый представляет в своей книге ее лирического героя. Об этом стремлении Белого в эти годы представлять все русское народное страдание зло писал в своем оскорбительном письме — разрыве отношений — в 1907 году Белому А. Блок: «Ваши хвастливые печатные и письменные заявления о том, что вы только один на всем свете «страдаете» и никто, кроме вас, не умеет страдать» и т. п.<sup>1</sup> См. также наивное стремление Белого в мемуарах доказать, что он в эти годы страдал «больше Блоков», о чем-де свидетельствует «ведро гнилой крови, выпущенной из него хирургом в Париже».

Сквозь этот пессимизм «Пепла» у Белого проходит и тема возможной в будущем для России лучшей доли. Белый верит в лучшее будущее России. С этой верой в будущее России у Белого связана и тема возможного личного возрождения. См., например, за-

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», 1937, № 27—28, с. 385.

ключительные стихи одного из лучших стихотворений Белого «Друзьям». В статье 1905 года, открывающей книгу «Луг зеленый» (1910), Белый писал: «Верю в Россию: Она — будет! Мы — будем! Будут люди. Будут новые времена».

В образе гоголевской уснувшей Катерины из «Страшной мести» он символизирует Россию, а наступившую эпоху торжества капиталистической культуры уподобляет зловещему колдуну. Об этой статье Белого Блок писал ему 2 октября 1905 года: «Более близкого, чем у тебя о пани Катерине, мне нет ничего». Этот образ России и колдуна Блок использовал в стихотворении 1906 года «Русь» («с мутным взором колдуна») и затем (как мне подсказал И. Г. Ямпольский) гораздо более отчетливо в «Возмездии»:

Он (Победоносцев. — Ц. В.) дивным кругом очертил  
Россию, заглянув ей в очи  
Стеклообразным взором колдуна:  
...уснуть красавице нетрудно, —  
...Колдун одной рукой кадил,  
И струйкой синей и кудрявой  
Курился росный ладан... Но —  
Он клал другой рукой костлявой  
Живые души под сукно.

(Ср. в «Луке зеленом»: «колдун, отравляющий... душу России».)

Конечно, за всеми представлениями Белого, отразившимися в «Пепле», стояло его идеалистическое мировоззрение и идеалистическое же представление о народном характере, но существенно, что сочувствие революции и отрицание эпохи реакции в такой степени определили его работу как поэта, что в «Пепле» его религиозно-мистические искания почти не получили отражения.

Однако не следует рассматривать «Пепел» вне связи со всем кругом идейных исканий Белого эпохи 1904—1910 годов. «Пепел» характеризует только одну сторону интересов Белого.

В 1904 году начал выходить, руководимый Брюсовым, журнал «Весы» — теоретический орган русского символизма. До самого закрытия «Весов» (1909) Белый выступал одним из основных полемистов и теоретиков журнала, «поливая всех противников картечью» (слова Блока о Белом).

Впоследствии в своем однотомнике 1922 года Белый вспоминал с лирической иронией о своей деятельности в эпоху реакции:

По площадям, по городам  
С тех пор годами я таскался;  
И угрожая дням, годам,  
Мой злобный голос раздавался.

Одетый в теневой скюртук,  
Обвитый роем меланхолий,—  
Я всюду был... И был я звук  
Неугасимой, темной боли.

Бросал я желчный голос свой  
В дома, в года, в пространства, в зори,  
В гром переполненных толпой  
Бунтующих аудиторий.

Во всей журнальной полемике Белого, во всем круге проблем, которым посвящены его статьи, собранные им впоследствии в книги «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911) и «Символизм» (1911), находила выражение его работа над построением мировоззрения символизма. Он с головой погружается в изучение разнообразной теоретической литературы, изучает философию, социологию, естествознание

и т. д., стремясь достигнуть энциклопедического охвата современной культуры.

Рассматривая символизм как художественное мировоззрение, раскрывающее двойственную природу действительности, понимаемую им как противоположность между реальным миром и его идеальной «сущностью», Белый погружается в изучение философской литературы, и прежде всего философии Канта и кантианцев, с целью почерпнуть в философии аргументы для гносеологической критики действительности. В дуализме Канта Белый искал обоснований кричащим противоречиям действительности и своего сознания, представляя мир прежде всего как раздвоение: реальная жизнь и мистическая «Душа Мира».

Это противоречие, применительно к искусству, для Белого явилось противоположением формы и идеи. Вот почему, выделив в специальную область исследования проблемы технологии и формы (особенное внимание он уделил в своих работах вопросам стиховедения), Белый разработал их и сделал предметом специальных исследований в ряде статей, собранных им в 1911 году в книге «Символизм». Хотя философскими основами этих работ был кантианский формализм (Кант, Гильдебрандт и др.), эти работы имели в свое время известное положительное значение для развития русской теории литературы, поставив перед нею круг новых проблем технологии стиля<sup>1</sup>.

Дуалистическое понимание природы искусства Белый стремился преодолеть в учении о символическом характере искусства. Для него задача творчества — намекать на некоторую идеальную сущ-

---

<sup>1</sup> См. также книгу А. Белого «Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование» (1929).

ность, находящуюся за пределами логического постижения («слова нам кивают помимо своего смысла»).

И, строя эстетику символизма именно как систему взглядов, объединяющих все области человеческой культуры, Белый именно в неокантианстве нашел философию, стремящуюся использовать современные положительные науки (и прежде всего естествознание и математику) и методологию современного научного мышления для углубления философского идеализма.

После революции Белому стал отчетливо ясен схоластический характер его философских исканий этой поры. «Ведь по мере того,— писал он в мемуарах,— как мне выяснялось перение против рожна в моей бурной полемике и поднимался звук будущих книг, я... без всякого чувства миссии ходил в философскую говорильню так, как ходят в клуб: сыграть партию в шахматы. Я года присутствовал при съедании схоластиков одной масти схоластиками другой масти».

Но даже и в годы погружения своего в изучение философского идеализма Белый не утрачивал до конца своего критического к нему отношения. Однако эту критику идеалистической философии он производил не с позиций науки и научного миропонимания, а с религиозно-мистической точки зрения.

Теоретические интересы Белого этих лет нашли отражение и в книге его стихов «Урна». От «Пепла», с его конкретным бытом, с его картинами русской жизни и общественными проблемами, Белый пришел к «Урне» — книге философской, выросшей из занятий новейшей философией. Этот характер лирики «Урны» (отсюда и обильное использование в «Урне» философских понятий) определил и то, что теперь лирика Белого окрашена влияниями наиболее «фило-

софских» русских поэтов — Баратынского и Тютчева.

Пессимизм «Пепла» находит себе в «Урне» философскую параллель. Однако философская абстрактность тематики сказалась и на стиле книги — книжностью, отвлеченностью, рационалистической сухостью словаря и образов.

Сам Белый чутьем художника не мог не осознавать отвлеченности этого пути и схоластического характера попыток построить мировоззрение только в философских семинарах. Вот почему в «Урне» отчетливо заметна и ирония Белого по отношению к собственным философским занятиям, которые он не случайно изображает на фоне кладбищенского пейзажа:

Уж год таскается за мной  
Повсюду марбургский философ,  
Мой ум он топит в мгле ночной  
Метафизических вопросов.

...«Жизнь,— шепчет он, остановясь  
Средь зеленеющих могил,—  
Метафизическая связь  
Трансцендентальных предпосылок».

Общий характер «Урны» определяет и то, что даже тема личной любовной трагедии, проходящая через этот сборник, приобретает черты «философической грусти» (название отдела в «Урне»):

Непоправимое мое  
Припоминается бывшее...  
Припоминается ее  
Лицо холодное и злое.

В предисловии к «Урне» Белый так характеризовал свой сборник: «В «Урне» я собрал стихотворения, объединенные общностью настроений; лейтмотив книги — раздумье о бренности человеческого естест-



ва с его настроениями и порывами, и думаю, что не случайно все стихотворения этого цикла вылились в ямбах, этой наиболее удобной и разнообразной в ритмическом отношении форме. В отделах «Зима» и «Разуверенья» изображается разочарование в земных страстях, и душа погружается в холод философских раздумий... В отделах «Тристии» и «Думы» собирается последний пепел: пепел хотя и возвышенного до символизма разочарования в жизни, но все еще разочарования».

Брюсов в статье об «Урне» очень точно определил место этого сборника в развитии Белого-поэта. «Урна», — писал он, — книга стихов чисто лирических... Это непосредственные признания поэта, его исповеди. В предисловии Андрей Белый сам выясняет то настроение, которым проникнута его новая книга. По его толкованию, он в своих юношеских созданиях «до срока»... пытался «постигнуть мир в золоте и лазури» и горько поплатился за свое дерзновение: он был духовно *испепелен* той страшной тайной, к которой осмелился приблизиться. «В «Урне», — пишет А. Белый, — я собираю свой собственный пепел. Мертвое я заключаю в Урну, и другое, живое я пробуждается во мне к истинному». Может быть, поэт, в своем объяснении, несколько идеализирует (разрядка моя. — Ц. В.) смысл пережитого им, но он прав в том, что стихи «Урны» — это пепел испепеленной чем-то страшным души. Поэзия «Урны» — поэзия гибели, страшного отчаяния, смерти... Новым настроениям соответствует и совершенно новая форма стихов Андрея Белого»<sup>1</sup>.

«Урна» действительно является новым этапом в развитии Белого-поэта. Отойдя от Некрасова и фольклорной поэзии, в этой книге Белый обращает-

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Далекие и близкие. 1912, с. 126—131.

ся к классическому стиху пушкинской эпохи. Именно в эти годы Белый много работает над вопросами ритмики в русской классической поэзии 20—30-х годов XIX века (Пушкин, Баратынский, Тютчев), в частности особенно тщательно разрабатывая ритмические возможности ямба. Он создает целую систему графического исследования ритма, расположения ударений в стихе и движения ритмических кривых в строфе (его «кривые», «крыши», «корзинки» и т. п. — в книге «Символизм»). Это богатство ритмических возможностей ямба получает применение в его работе над метрикой и ритмикой «Урны». (Напомню замечание Белого, что не случайно большая часть стихов «Урны» получила выражение в ямбах.) Такие характерные формы пиррихий в стихах, связанных параллелизмом ритма и синтаксической формы, как:

Мгновеньями текут века.  
Мгновеньями утонут в Лете,—

становятся отличительной приметой его стихотворных ритмов. Однако, используя стихотворную технику 20—30-х годов XIX века, Белый делает ее средством для углубления модернистического характера своих стиховых интонаций (короткая фраза, употребление ассонансов и неточных рифм, отрывочность речи, повторение тех же слов и стихов, экспрессионистический ход поэтической мысли и т. п.).

Следует особо отметить в «Урне» стихотворение 1907 года — «Кольцо», предсказывающее метрическую форму стихотворения Блока из цикла «На поле Куликовом»:

...Как камень, пущенный из роковой пращи,  
Бразда юдольный свет,  
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.  
Покоя нет...

Ср. у Блока:

Закат в крови! Из сердца кровь струится,  
Плачь, сердце, плачь...  
Покоя нет! Степная кобылица  
Несется вскачь!

Предисловие к «Урне», о котором Брюсов справедливо писал, что оно *идеализирует* сборник, открывало дорогу к религиозному пониманию искусства. Здесь уже совершенно определилось различие путей Белого и Блока, идущих от одинаковых исходных позиций соловьевства.

22 октября 1910 года Блок писал Белому: «Мне остается только подчеркнуть в данный момент и для тебя то свойство моей породы, что, любя и понимая, может быть, более всего на свете людей, собирающих свой «пепел» в «урну», чтобы не заслонить света своему живому «я» (Ты, Ницше),— сам остаюсь в тени, в пепле, любящим гибель — ведь история моего внутреннего развития «напророчена» в «Стихах о Прекрасной Даме».

От «Пепла» Белый пошел в сторону углубления соловьевского мистического мировоззрения, от «Балаганчика» Блок пошел к темам «гибели», к «Страшному миру» и к проблемам исторических судеб России.

## 5

Эпоха реакции породила широчайший разброд и кризис в различных слоях буржуазно-дворянской интеллигенции. «Поражение революции 1905 года породило распад и разложение в среде попутчиков революции. Особенно усилились разложение и упадочничество в среде интеллигенции»<sup>1</sup>. Внутри симво-

---

<sup>1</sup> История ВКП(б). Краткий курс, под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). 1938, с. 96.

лизма также усиливаются реакционно-мистические учения. В связи с этим все более резко обнаруживаются противоречия в среде символистов. Уже к 1909 году обнаружилось противоречия и в руководстве «Весов». Белый в это время, на путях мистического обоснования эстетики символизма, приходит к проповеди нового религиозного сознания.

Брюсов, став перед фактом, что историческая роль школы сыграна, ликвидировал журнал «Весы» и перешел в «Русскую мысль». Корабль символизма был Брюсовым взорван.

Взамен «Весов» Белый, в сотрудничестве с Вяч. Ивановым, А. Блоком и при соредакторстве издателя Э. К. Метнера, создает в 1909 году книгоиздательство «Мусагет» (1909—1912), а с 1912 года — новый журнал «Труды и дни» (1912—1916).

В это время, оторванный от революционных общественных движений эпохи, враждебно относящийся к существованию материалистического мировоззрения, Белый увлекается антропософией Р. Штейнера (мистическим учением о самосовершенствовании человека). Таков был естественный итог философских скитаний Белого, подменявшего богостроительской схоластикой поиски действительного выхода из тупиков буржуазной культуры.

«В 1910 году, — пишет Белый в неопубликованной «Автобиографии», — разочарованный в буржуазной Москве, я прекратил чтение лекций».

26 ноября 1910 года Белый уехал за границу вместе с художницей-офортисткой А. А. Тургеневой («Асей» — изображенной им под именем Нелли в «Путевых заметках» и в «Записках чудака»), взгляды которой способствовали усилению мистической стороны его мировоззрения. Белый поехал в Сицилию, Египет, Тунис, Иерусалим и к лету 1911 года вернулся в Россию.

Первоначально он поселился в семье отчима А. А. Тургеневой — лесничего Кампиони, в Боголюбях, под Луцком. Здесь он провел лето. Его отношения этой поры с А. А. Тургеневой послужили материалом для его стихов, вошедших впоследствии в сборник «Королева и рыцари».

В течение 1911 года он работал над романом «Петербург», который первоначально задумывал как вторую часть своего романа «Серебряный голубь» (1910) и который вскоре превратился в совершенно самостоятельное произведение. В этих двух романах — наиболее значительных художественных произведениях Белого — благодаря тому, что основой пессимизма Белого было неприятие им эпохи реакции, его критика действительности оказалась отмеченной глубокой социальной содержательностью. Обобщающий социальный смысл «Серебряного голубя» и «Петербурга» (особенно «Петербурга») делает их, несмотря на мистическую окраску сатиры Белого, произведениями большого конкретно-исторического содержания, включающего в себя критику общественного строя царской России. И когда Белый представил «Петербург» в редакцию заказавшей его «Русской мысли», Струве, найдя в романе сатиру на тогдашнюю государственность, отказался роман печатать.

В 1912 году Белый снова уехал с А. А. Тургеневой за границу и поселился в Швейцарии, в Дорнахе, около Базеля. Здесь он прожил до 1916 года. Здесь же он в 1915—1916 годах писал «Котика Летаева», первую часть задуманной им многотомной эпопеи «Моя жизнь».

В 1916 году Белый вернулся в Россию. Историю своего возвращения на родину он рассказал в двухтомной книге «Записки чудака» (1921—1922). В России первым его впечатлением было ощущение при-

ближения революции. «Все, что случилось потом,— пишет Белый в «Записках чудака»,— не поражало меня; так я был поражен первым днем в Петербурге: шестнадцатый год, месяц август — запомнился; в нем февральская революция осуществила себя». Эти же настроения отразились в его стихах 1916 года. Например:

Встань, возликуй, восторжествуй, Россия!  
Грянь, как в набат,—  
Народная, свободная стихия  
Из града в град!

(«Декабрь 1916»)

В 1922 году Белый подвел итоги своим идейным блужданиям этих лет. В авторском резюме к «Запискам чудака» он писал: «Записки... повествуют о страшной болезни, которой был болен я в 1913—1916 годах. Но я, пройдя через болезнь, из которой для многих выхода нет,— победил свою «mania», изобразив объективно ее... в ...сатире на ощущения самопосвящения». «Записки чудака» — сатира на самого, на пережитое лично».

## 6

Октябрьская революция расколола русских символистов на два резко враждебных лагеря.

Андрей Белый оказался среди тех представителей русского символизма, которые приняли и приветствовали Великий Октябрь. В «Автобиографии» Белый пишет: «К моменту Октябрьской революции меня занимали моральные и социальные кризисы буржуазной культуры. Резкое отрицание войны вызвало сочувствие к социальной революции; двойственность политики Временного правительства с мая 1917 года определила сочувствие программе Ленина».

Блок, Брюсов, Белый — вот вожди русского символизма, деятельность которых тесно связана с зарождением советской литературы.

Социальная революция рождает для Белого новую Россию, не ту Россию «смертей и болезней», о которой он писал в «Пепле», но новую, преображенную революцией страну. Конечно, его интерпретация происходящей социалистической революции показывает, что он совершенно чужд правильного понимания смысла революции, но, не понимая его, Белый чувствует размах революции и предугадывает в ней подлинную человеческую правду.

Это его идеалистическое оправдание революции отразилось и в его поэме «Христос воскрес», написанной в апреле 1918 года, вскоре же после «Двенадцати» Блока, как параллель к блоковским «Двенадцати». Сохранилось неопубликованное письмо Белого к Блоку 1918 года, показывающее огромное значение для Белого истолкования смысла революции Блоком. Отдельные стороны поэмы Белого отчетливо перекликаются с поэмою Блока. Например, критика контрреволюционной буржуазной интеллигенции:

А из пушечного гула  
Сутуло  
Просунулась спина  
Очкастого расслабленного  
Интеллигента.  
Видна —  
Мохнатая голова,  
Произносящая  
Негодующие  
Слова  
О значении  
Константинополя  
И проливов —  
В дующие  
Пространства

И в сухие трески  
Револьверных взрывов...

Здесь нетрудно заметить сходство между фигурой витийствующего о проливах кадетского интеллигента и блоковским «витией» из «Двенадцати».

После Октября Белый работает на фронте культурного строительства.

7

Приветствовав социалистическую революцию, Белый остался, однако, совершенно чужд мировоззрению марксизма. Свидетельством этого могут быть выпущенные им в первые годы революции три его книги, объединенные общим заглавием «На перевале». Это — 1) «Кризис жизни», 2) «Кризис мысли» и 3) «Кризис культуры».

В 1921 году, совместно с А. Блоком и Вяч. Ивановым, он издает журнал «Записки мечтателей». Здесь он печатает свои «Записки чудака». Это свое произведение он рассматривает как пролог к «Эпопее — Я», которая должна раскрыть всю историю развития его внутреннего «я» в целой серии романов. Из этой предполагаемой серии он написал «Котика Летаева» и затем, в 1920—1921 годах, «Крещеного китайца». В этих первых двух томах «Эпопеи» Белый показывает историю развития своего «я» одновременно и как историю развития человечества от первобытного мировосприятия до современной культуры.

В это же время Белый подводит итоги и своей работе поэта.

В 1919 году он издает сборник стихов «Королевна и рыцари», в который он включил свои стихи 1909—1915 годов. В 1922 году выходит сборник его стихов



«Звезда. Новые стихи» — стихи 1914—1918 годов. В том же году выходит сборник его стихов «Стихи о России», в который он включил отдельные стихотворения из своих старых сборников.

Наконец, в 1922 году Белый объединяет, после сильной переработки, все свои стихи в однотомник «Стихотворения» (изд. Гржебина, 1922) и издает свой последний при жизни самостоятельный сборник новых стихотворений «После разлуки» (1922). «Тема книги «После разлуки» — острая горечь интимного личного разочарования»<sup>1</sup>.

Самым значительным поэтическим произведением Белого этой поры была его поэма «Первое свидание», написанная и изданная в 1921 году. Наряду со сборниками «Звезда» и «После разлуки», явно ведущими Белого к субъективизму экспрессионизма, «Первое свидание» характеризуется выходом из субъективной замкнутости к классической русской поэме и стремлением к широкому объективному изображению героя на фоне реальной исторической среды.

И несмотря на то что в «Первом свидании» Белый идеализирует свои юношеские мистические увлечения, несмотря на то что поэма показывает, что он не освободился от них и теперь, самый метод изображения действительности, осуществленный в широком конкретном рассказе, полном бытовых подробностей и наблюдательных иронических характеристик, явился следствием нового понимания задач искусства, внушенного Белому революционной современностью.

«Первое свидание» должно сопоставить с параллельными опытами создания мемуарной поэмы —

---

<sup>1</sup> Бугаева К. Н. и Петровский А. С. Литературный архив Белого. — «Литературное наследство», 1937, № 27—28, с. 596.

А. Блока («Возмездие») и Вяч. Иванова («Младенчество»).

Поэму Белого отличает не только наблюдательная ирония, но и искусство стиховой инструментовки, в которой средствами изобразительности звука Белый воссоздает ощущение изображаемого. Вот, для примера, несколько строк из «Первого свидания»:

Натянуто пустое дно,—  
Долдонит бибень барабана,  
Как пузо выпуклого жбана:  
И тупо, тупо бьет оно...

И т. п.

С 1921 по 1923 год Белый пробыл за границей. Там он напечатал ряд своих книг («Глоссолалия», «О смысле познания», «Поэзия слова», «Записки чудака», сокращенный и переработанный «Петербург» и др.) и издавал журнал «Эпопея» (1922), в котором напечатал свои воспоминания о Блоке.

За границей Белый выступал перед европейской интеллигенцией прежде всего представителем советской культуры.

О тех изменениях, которые произошли в мировоззрении Белого за годы революции, свидетельствуют, например, строки, написанные им по возвращении в СССР из-за границы в 1923 году,— строки, переключившиеся со стихами Маяковского «О советском паспорте». «Как только,— пишет Белый,— покажешь ты «красный свой паспорт» чиновнику консульства, так уж замечаешь, что нос его передергивает еле заметная судорога, точно нос сдерживает неудержимо щекочущий насморк, как будто из паспорта дует на нос тот сквозняк, образующий насморк... и [я], схватив чемоданы... стал отправляться, сопровождаемый величием презрительного взгляда безглазого метрботеля и неподдельным сочувствием

номерного служителя, выволакивающего чемоданы; служитель сказал: «И это называется демократической страной!» (Ср. у Вл. Маяковского: «как будто ожогом рот», «господин чиновник берет мою красную кожую паспортину», «моргнул многозначаче глаз носильщика», «вещи снесет задаром вам», «жандарм вопросительно смотрит на сыщика, сыщик на жандарма».)

И хотя Маяковский несомненно знал приведенные строки Белого — здесь нужно говорить не о заимствовании или влиянии, но о сходстве, которое вызывается одинаковым самочувствием советского гражданина за границей, подсказывающим советскому писателю определенный сатирический ракурс при изображении страха чиновника капитализма перед представителями СССР.

Противопоставляя свои впечатления от Европы полученным при возвращении на родину, в СССР, Белый пишет: «Мое первое впечатление от Москвы — впечатление источника жизни; и первый глоток этой жизни есть радость себя ощущать не в унылом, чужом, упадающем городе», а в «творческой лаборатории, может быть, невиданных в мире форм».

От года к году становится все заметнее то глубокое влияние, которое оказывает работа в советской литературе на творчество Белого.

Теперь, опираясь на реалистические элементы своей эстетики, Белый стремится изменить принципиальный смысл своей сатирической критики действительности. Внимание писателя сосредоточивается теперь на критике быта старой высококвалифицированной интеллигенции. Сатирическая сторона дарования Белого теперь, после Октября, выступает в его творчестве на первый план.

Благодаря этому по-новому возвращается Белый к Гоголю, как к мастеру реалистической сатиры. Ха-

рактарно, что в последние годы жизни Белого творчество Гоголя опять стало усиленно привлекать его внимание. Этот интерес к Гоголю выразился и в специальном исследовании — книге «Мастерство Гоголя», вышедшей уже после смерти Белого, в 1934 году.

Особенно интересна для характеристики эволюции Белого трансформация его замысла «Эпопея — Я», к которому он пришел после «Петербурга». Взамен чисто идеалистического замысла «Эпопеи — Я» как серии романов о «самопосвящении» Белый теперь создает ряд реалистических произведений, раскрывающих историю его жизни, — ряд томов романа «Москва» («Московский чудак», «Москва под ударом» и «Маски») и три тома мемуаров («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций»). И романы и мемуары сатирически раскрывают историю интеллектуальной жизни буржуазно-дворянской интеллигенции России эпохи империализма.

Но мемуары содержат не только материал для истории крушения дворянской и буржуазной культуры России эпохи империализма, не только рассказывают историю жизни Белого — они являются показательным документом, свидетельствующим о сложности и противоречивости пути Белого к социалистической современности, документом, свидетельствующим о стремлении Белого реабилитировать себя и свою позицию в символизме перед лицом советской литературной общественности.

В произведениях, написанных в последние годы жизни, Белый подошел и к постановке вопроса о социальном содержании кризиса дооктябрьской культуры, к вопросу о тех положительных силах русской истории, которые подготовили революцию. Он чувствовал недостаточное знание народной жизни

и стремился изучать социалистическую действительность. В частности, в последний год жизни он собирался писать роман о строительстве проектируемой перевальной дороги через Кавказский хребет<sup>1</sup>.

8 января 1934 года Белый умер от артериосклероза.

Итак, работа Белого, и прозаика, и теоретика, и поэта, сыграла значительную роль в истории русской литературной культуры. Без изучения творчества Белого не может быть понята и история русского символистского движения. И хотя в наследии Белого его стихи имеют меньшее значение, чем проза, но они отмечены печатью подлинного искусства, они оказали влияние на поэтов его времени (в том числе прежде всего на Блока и Маяковского), они подготавливали современную культуру русского стиха.

---

<sup>1</sup> См.: «Литературное наследство», 1937, № 27—28, с. 609—610.

© писателе  
**БОРИСЕ**  
**ЖИТКОВЕ**

**Б**орис Степанович Житков был писателем замечательным. Это классик нашей советской детской литературы. Книги его сейчас с захватывающим интересом читает детвора всего мира.

Из всех книг Житкова встает образ их автора — человека большого душевного благородства и крупных поступков, человека необыкновенной, содержательной жизни.

«Как-то,— рассказывает один из друзей Житкова,— Борис Степанович задал знакомым вопрос:

— Если б вам сейчас дали миллион золотом с обязательством быстро истратить его по своему желанию, что бы вы сделали с ним?

И все, не задумываясь, отвечали:

— Прежде всего я накопил (или накопила) бы

---

За сообщение биографических сведений о Б. С. Житкове автор приносит благодарность родным писателя: В. М. и В. С. Арнольд, А. С. и Т. Б. Житковым и Н. С. Муромовой, а также С. М. Пресс.

себе массу вкусных вещей, потом хорошо оделся бы, потом снял бы себе отдельную квартиру с ванной и... — дальше шло перечисление всевозможных жизненных удобств.

Борис Степанович улыбался и говорил только:

— Но ведь для этого куда как много миллиона, а по условию его надо истратить весь.

И знакомые не знали, куда деть такую уйму денег.

Когда же его самого спросили, как бы он разрешил эту трудную задачу мотовства, он ответил:

— Я покупал бы не вещи, а события.

И, остановившись перед стенной картой Родины, сказал, указывая на Новую Землю:

— Надо бы к чертям скрыть эту перегородку! Ведь в нее упирается Гольфстрим, и весь его огромный запас тепла и жизни уходит без всякой пользы для нас в пустыню вокруг Северного полюса. А скрыть Новую Землю — Гольфстрим пойдет вдоль берегов всей Азии, отоплит, изменит климат, растительность громадных пространств, откроет непочатый край для жизни.

И миллион вдруг стал крошечным».

Вся жизнь Б. С. Житкова и состояла из разнообразных, каждый раз новых событий.

Житков умер недавно. Еще не собрано все его писательское наследие. Мой рассказ о жизни и творчестве писателя не может быть исчерпывающим. Задача этого рассказа — помочь читателю глубже понять и самого Житкова и его произведения.

### *НОВГОРОД. РОДИТЕЛИ. РАННЕЕ ДЕТСТВО*

Борис Степанович Житков родился 30 августа (ст. ст.) 1882 года на даче, расположенной на полпути от Новгорода к станции Волхов. Пароходы останав-

ливались здесь у поселка Змейск. Напротив Змейска, на более высоком берегу Волхова, стояло несколько изб и помещичий дом, который сдавался как дача. В этом доме и родился Борис Житков, четвертый ребенок в семье и единственный мальчик.

Отец Бориса Житкова, Степан Васильевич, был человек незаурядный. За участие в революционном движении его дважды исключали из высших учебных заведений. Он потерял возможность получить диплом высшего учебного заведения. Тогда, стремясь пойти работать в народ, Степан Васильевич решил стать учителем сельской школы и для этого сдал экзамен на звание учителя.

Вскоре Степану Васильевичу предложили место преподавателя математики в организуемой в Новгороде земской учительской школе, которая должна была готовить учителей для сельских школ Новгородской губернии. В 1878 году он переехал с семьей в Новгород и целиком отдался педагогической деятельности.

В это время Новгород был тихим провинциальным городом, насчитывавшим около двадцати тысяч жителей.

Новгород служил тогда также и местом нестрогой ссылки политических. Ссылные приходили к Житковым, у которых находили приют и сочувствие. Первыми географическими понятиями, которые узнали дети, были места ссылки: Минусинск, Семипалатинск.

Учительская школа помещалась на большой улице, против Летнего сада, недалеко от новгородского кремля. Прямо против Летнего сада стояло здание общежития, в котором обязаны были жить учащиеся школы и в котором семья Житкова также получила квартиру.

При общежитии был большой сад, с площадкой



для крокета, с кегельбаном, с клумбой, с площадкой для гимнастики. И учащиеся и дети Житковых в теплую погоду на целые дни забирались в сад. У Житковых была большая собака — сеттер-гордон Гектор. Маленький Борис ее очень любил. Она научила его ходить: он крепко уцеплялся за ее шерсть, и она осторожно и медленно переступала лапами по заросшему травой двору, ведя его за собою. В саду дети Житкова буквально жили на деревьях. У каждого было свое излюбленное дерево, на котором и играли, и спали, и принимали гостей: липа, черемуха, рябина или береза. Родители, выходя в сад, искали детей, задирая головы кверху, по веткам.

Сад был обнесен редкой деревянной решеткой и тянулся до рва, за которым начиналась красная кремлевская стена. Посреди сада был вход с улицы, представлявший собой небольшую деревянную будку. В будке сидел старик еврей-кондитер, торговавший леденцами, маковниками, сосульками — петушками и коньками на деревянных палочках. Дети звали его «сосульщиком». Захватив с собою три копейки, они бежали к нему за сладостями.

Трехлетний Борис, раздобыв где-то пятак, также отправился за петушком. Подобно другим детям, он пролез через поднимающуюся деревянную планочку в заборе — «дырку» — к будке. Но старика сосульщика не оказалось на месте. Вместо него сидел его мальчуган. Он с пресерьезным видом объяснил Борису, что пятак — это огромные деньги, что на пятак можно купить целый пароход, такой, как плававший тогда по Волхову «Рюрик». Он посоветовал Борису пойти на пристань. Тот немедленно отправился. Это было его первое большое самостоятельное путешествие. Он прошел в кремль, миновал памятник тысячелетию России, прошел мост через Волхов, спустился к пологому берегу на Торговой стороне.

Здесь была самая оживленная часть Новгорода: приставали плоты с дровами, баржи, шли люди от мучных лабазов к гостинному двору. Наконец он вошел на пристань и попросил продать ему пароход. Его повели на палубу, затем на мостик — к капитану. Капитан показал «покупателю» весь пароход и в заключение сказал маленькому Житкову, что этот не продается и что пароход он должен купить в игрушечном магазине на Московской улице, идущей наверху Торговой стороны — к Слободке. Он отправился дальше.

Дома его хватились. Начался переполох. Побежали на Торговую сторону. Нашлись очевидцы, видевшие совершенно беленького маленького мальчика в розовой рубашке, расспрашивавшего, где можно купить пароход. Наконец его нашли на Слободке. Пятак он уже потерял, но все так же энергично спрашивал, где можно купить настоящий пароход.

В саду дети Житковых играли с воспитанниками школы. Воспитанники возились с детьми, делали им игрушки.

Весной учащиеся устраивали экскурсии на лодках по Волхову, по Ильмену, к Юрьеву монастырю и т. п., изучали новгородские древности. Брали с собой и детей Житковых.

Среди преподавателей учительской школы Житковы нашли настоящих друзей. В училище работало много талантливых людей, которым, так же как и Степану Васильевичу, царская Россия закрыла дорогу в жизни.

Особенно был привязан к Житковым учитель-скрипач. Он был одновременно и учителем гимнастики и рисования. Он бывал у Житковых почти каждый вечер. Мать Бориса, Татьяна Павловна, садилась за рояль, гость брал скрипку, и начинался концерт. Бах, Гендель, Бетховен, Шуман, Шопен и особенно Моцарт

были ее любимыми композиторами. Дети также привыкли любить серьезную музыку. От раннего детства идет у Бориса Житкова эта его любовь к скрипке, проходящая через всю его жизнь. Он почти никогда не бросал скрипку и особенно любил играть Моцарта. После революции он купил себе старинную скрипку, сделанную в середине XVII века в Кремоне замечательным итальянским мастером Франческо Руджери. Житков почти никогда не играл при людях. Только наедине, для себя, чтоб никто его не слушал и не отвлекал своим присутствием.

Степан Васильевич часто ходил с детьми гулять и в сторону вала, окружавшего Новгород, и в сторону кремля, вокруг микешинского памятника тысячелетию России. На валу дети играли, смотрели, как на пасхе катают яйца, весной пускали кораблики по многочисленным ручейкам, бежавшим по всему городу. Отец во время прогулок рассказывал эпизоды из истории Новгорода, легенды о новгородской вольности. Дети слушали рассказы о Марфе Посаднице, о Рюрике, о вече, о разорении Новгорода Иваном Грозным, о том, как Грозный столько новгородцев сбросил с моста в Волхов, что река остановилась и потекла вспять, о том, что голубь на кресте Софийского собора, увидя это, от ужаса окаменел, и т. п.

Дети со страхом смотрели на деревянный мост через Волхов. Они боялись этого моста: им чудилось, что там, под мостом, покачиваясь, плывут трупы.

Живые памятники исторических событий, говорящие языком старинной архитектуры,— белые башни на валу, белые монастыри и соборы, кирпичная красная кремлевская стена со сторожевыми башнями, темные, таинственные проходы, старинные каменные лестницы — пугали и занимали воображение детей. С историческими рассказами перемешивались легенды, народные сказания, частушки новгород-

ские — фольклорные документы истории города.

Когда взрослых не было дома или они были заняты, дети оставались часто с кухаркой, взятой из ближней деревни.

Кухарка собирала детей в большой комнате, прихожей. Затапливала печь. Расправляла складки своей широкой юбки и расстилала подол, чтоб дети не садились прямо на пол. Дети усаживались лицом к огню и слушали сказки, рассказываемые медленным певучим чистым голосом, с характерными новгородскими языковыми оборотами: «по ступеньках», «по озерá», «за дудкам». Дети слушали также рассказы о недавнем прошлом (в окрестных деревнях еще жила память об аракчеевских военных поселениях). Маленький Борис запоминал все эти рассказы. Впоследствии к своему произведению «Телеграмма» он поставил эпиграфом одну из новгородских частушек.

Летом Житковы уезжали на дачу, в деревню. Вместе с деревенскими малышами дети Житковых ездили в ночное, возили навоз, пасли овец, ходили на гать, по болотам, кочкам, в низкие леса собирать малину.

Все эти впечатления оказывали влияние на формирование характера Бориса. Место его в семье определилось. Он был любимцем матери. Она занималась и его первоначальным образованием. Он также больше всего любил мать, на которую и внешне был очень похож. Все в матери казалось ему чудесным: ее голос, нервная манера курить папиросы, маленький рост. С матерью были связаны для Житкова самые дорогие воспоминания его раннего детства. Он запомнил, как она часто уезжала из Новгорода в Петербург за покупками, как он всегда ждал ее возвращения, как встречал ее утром на вокзале. Она выбиралась из вагона, вся увешанная покупками

и для себя и для знакомых дам, широкая, как бы растолстевшая и увеличившаяся, так что к ней и не протраться, не подступиться. И тут набегали знакомые дамы. Они оттесняли его от матери, и каждая снимала с нее свой сверток или пакет со «столичной галантереей». Мать в несколько минут как бы худела у него на глазах. Ему казалось, что ее «разбирали по частям». И то, что оставалось — небольшая тонкая женщина, — это и было оно, самое родное и любимое.

Как-то один из друзей спросил Житкова, уже известного писателя: «Почему вы не написали ничего о своей матери?» И Борис Степанович, помолчав, сказал на это: «Вот всегда так — о самом дорогом никак не сможешь написать, не напишешь!»

Постепенно дом Житковых стал одним из культурных центров в Новгороде. Степан Васильевич был человеком с творческими интересами в своей области знания. Он сотрудничал в народнических журналах. Написал и напечатал несколько пособий и учебников по арифметике.

Учащиеся учительской школы его очень любили, и он оказывал на них большое влияние. Окончившим и уезжавшим на работу в села Новгородской губернии Степан Васильевич сам подбирал библиотечку, преимущественно из книг толстовского издательства «Посредник». Эти книги были, конечно, литературой вполне легальной, и «крамольный дух» сказывался только в подборе книжек.

Степан Васильевич организовал в селах ряд библиотек народного чтения с определенным подбором книг. Эти библиотеки вызывали к себе враждебное отношение властей. Губернатор Мосолов начал закрывать эти библиотеки. В одном из прогрессивных изданий было напечатано, что Житков все открывает библиотеки, а Мосолов все закрывает. После этого и началось гонение на С. В. Житкова в Новгороде.

Царская администрация обратила внимание на большое значение учительской школы для сельских учителей губернии и на влиятельную роль С. В. Житкова в учительской школе. Школу начали «ревизовать». Желая спасти дело от административного разгрома, Степан Васильевич в 1888 году ушел из школы. Но житковский «дух» в ней остался. Через год она была закрыта.

В 1888 году Житковы переехали в Петербург. В Петербурге девочки заболели скарлатиной. Бориса изолировали и отвезли к бабушке. Бабушку свою Борис очень любил. Он рассказал о ней, соединяя правду и вымысел, в одном из лучших своих рассказов — «Как я ловил человечков»: о том, как бабушка запретила ему трогать модель корабля, в которой, думал он, живут маленькие невидимые человечки, как он не послушался, как обиделся потом на сердитое слово бабушки, как убежал от нее в сад и зарылся в снег и как его вечером нашла в снегу собака. Бабушку Житков изобразил и в рассказе «Нюша» и в «Почемучке».

Вскоре Степан Васильевич получил место учителя в Риге, и семья туда переехала. Но министерство просвещения не утвердило Степана Васильевича учителем. Педагогическая карьера для него оказалась закрытой. Пришлось ему подумать о какой-нибудь другой работе.

#### ПЕРЕЕЗД В ОДЕССУ. ПОРТ. ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА. ГИМНАЗИЯ

После неудачной попытки отца учительствовать в Риге Житковы в 1889 году переехали в Одессу. В Одессе жили два старших брата Степана Васильевича — адмиралы, участники Севастопольской обо-

роны (одного из них показал в образе капитана-«голубя» в своем романе «Вокруг света на «Коршуне» Станюкович). Брат-адмирал устроил Степана Васильевича на службу — кассиром в практической гавани Русского общества пароходства и торговли (РОПиТ). Через некоторое время Степан Васильевич стал работать уже помощником агента РОПиТа (ведал всей деятельностью пристаней).

Когда Житковы переехали в Одессу, Борису исполнилось семь лет. В это время он был неловким, болезненным ребенком, слабого сложения. Он был чрезвычайно самолюбив и «ершист». Чуть что — вспыхивал, ссорился и лез в драку. Дома о нем даже была поговорка: «Против шерсти не моги!» В то же время он отличался необычайной мягкостью и добротой. Он не мог спокойно переносить чужие слезы. Очень любил и жалел животных, всегда возился с кошками, собаками, ежами. Лечил им лапы, трогательно о них заботился. Очень любил лошадей. С самого детства идет у Житкова это глубокое знание и понимание животных, отразившееся и в его книгах («Про слона», «Про обезьянку», «Мангуста» и др.). Он был отличным дрессировщиком.

В Одессе семья Житковых поселилась в гавани, на военном молу.

Началась новая эпоха в жизни детей. Под самыми окнами их квартиры уходили пароходы в Херсон и Николаев. Немного дальше в море, на молу, были пристани пароходов, идущих в Крым и на Кавказ. Несколько поодаль, вдоль берега до Андросовского мола, стояли парусники. Мол отделила от города эстакада, по которой проходили поезда. Шум, грохот железа, стук молотов, лязганье цепей, крики, ругань, пароходные гудки, биндюги, угольные кучи, грузчики, таскающие самые разные товары на корабли, — вся эта деловая толчея гавани стала бытом де-

тей Житковых. После школы дети с трудом пробирались домой, искусно лавируя в портовой сутолоке.

Борис наблюдал всякий портовый люд, всех национальностей и наречий: матросов корабельных команд, рабочих мола, грузчиков, контрабандистов. Он завел знакомства на пароходах, на парусниках, в яхт-клубе. Рассматривал самые разнообразные грузы, редкие сорта деревьев, сельскохозяйственные орудия, хлопок. Знал вскоре весь товарооборот порта и все портовые обычаи.

Вскоре его хорошо уже знали в порту. Портовая среда стала его своеобразным жизненным «университетом». Она приняла его и даже о нем заботилась. Его оберегали и охраняли. Грузчики охраняли, воры и босяки также охраняли.

Он наслушивался в порту всяческих рассказов. Количество знакомств увеличивалось. Экскурсии по гавани все расширялись. Завелись подлинные друзья среди детей матросов и детей служащих береговой охраны.

Вскоре после переезда в Одессу отец отдал Бориса и младшую дочь во французскую школу, которую содержала француженка мадам Дельпонт. Она занималась с группой маленьких детей — французов и русских. Учила она их французскому языку, арифметике и танцам. Дети усаживались учиться за большой стол. Тут же, в комнате, шмыгала любимая собака мадам Дельпонт, постоянно забегавшая под стол и развлекавшая детей.

Главное внимание мадам Дельпонт обращала на каллиграфию. «Некарóш калиграфí!» — скороговоркой выкрикивала она, посмотрев тетрадку. Если она бывала довольна, то выдавала записку, на которой на французский же лад писала имя и фамилию ребенка: «Надiн Потапóфф». И т. п. Записка называлась «бон поан», и ее нужно было прятать в свою сумку.



Десять записок обменивались на картинку, десять картинок — на игрушку. У проштрафившихся каждый раз отбиралось по записке. Борис хитрил и не отдавал записок: он всегда говорил, что забыл их дома.

Мадам Дельпонт плохо знала русский язык и говорила с чистым парижским произношением. Объясняя слова, она сильно жестикулировала, стремясь картинно изобразить смысл французского слова. Это было детям и забавно и интересно. Они передразнивали ее произношение и невольно усваивали правильную французскую речь.

Так прошло полгода. Однажды отец заинтересовался французскими стихами, которые младшая дочка учила наизусть. «Понимаешь ли ты то, что учишь?» — «Кое-что понимаю,— отвечала она,— кое-что нет, но мадам велела: «Понимаешь, не понимаешь — учи!» Отец рассердился и взял детей из этой школы.

Эта школа не была бесполезна для Бориса Житкова. С этих пор он начал говорить по-французски. У него с детства обнаружились редкие способности к языкам. В одесский период жизни он познакомился почти со всеми языками народов Средиземного и Черного морей: с турецким, греческим, французским, румынским и т. д., и особенностью его речи было то, что, часто владея небольшим запасом слов, он говорил как истый уроженец страны. Впоследствии он овладел также немецким и английским.

В первые годы жизни в Одессе Борис Житков начал знакомиться и с литературой. Он легко запомнил стихи. Отец по вечерам читал детям научно-популярные книжки, читал им прозу и стихи Пушкина, Лермонтова, Алексея Толстого; старшая сестра за стенкой учила вслух перед сном стихи; нянька по складам читала нараспев Некрасова, часто почти не

понимая читаемого, — этого было достаточно, чтоб он уже знал наизусть услышанное. К девяти годам он знал наизусть такие крупные вещи, как «Демон» Лермонтова.

Большое значение для развития детей Житковых имел культурный быт семьи. Степан Васильевич был членом университетского математического общества, и дома у Житковых постоянно бывали профессора и преподаватели университета, преимущественно математики (профессор Шатуновский и др.). Содержательные разговоры отца, разговоры взрослых между собой и с детьми — все это способствовало тому, что дети Житковых по своему умственному развитию вскоре превосходили своих однолеток.

Постепенно морской воздух порта произвел на Бориса благотворное действие. Здоровье его окрепло. Отец создал целый режим физического воспитания детей: завел дома гимнастику (трапеции и т. п.), приобрел гребную лодку, потом парусную шлюпку. Он научил детей плавать. Дети жили по-спартански. Все время на море. Хорошо гребли, умели управляться с парусами.

Очень рано в руках у Бориса Житкова появились настоящие столярные инструменты. В три года ему подарили топорик, которым он сразу же прорубил свой новый первый высокий сапог. Семи лет он имел ножовку и рубанок, и вскоре у него уже была целая своя столярная мастерская.

Во дворе дома, в котором Житковы имели казенную квартиру, была столярно-ремонтная мастерская РОПиТа. Все нужные материалы дети без труда добывали оттуда, и в мастерской пропадал на целые часы и дни не только Борис, но и девочки. Особенно привлекали детей токарный станок и полировочные работы. У Бориса появилась им самим изготовленная флотилия моделей лодок и других судов, по-настоящему оснащенных. Он уже тогда хорошо изучил

такелажные работы. Девочки тоже умели вязать все морские узлы, могли оплести шланг, сделать матик. Не знать какой-либо снасти на судне в то время среди детей считалось позором. В инструкторах недостатка не было. И столяры и матросы, занятые во дворе такелажными работами, охотно объясняли Борису, как и что делать. Уже здесь проявилась особая его манера изучать ремесло, отличавшая его и впоследствии. Он часами внимательно наблюдал работу мастеров, только изредка, время от времени задавая вопросы.

Воспитание и среда изменили самолюбивого мальчика. Самолюбие заставило его воспитать в себе мужество и храбрость. С детства он сам устраивал себе испытания — экзамены на большие человеческие качества. Ему нравилось еще и еще раз себя проверить. В своей статье «Храбрость» он писал:

«Я об ней много думал. Особенно в детстве. Хорошо быть храбрым: все уважают, а другие и боятся. А главное, думал я, никогда нет этого паскудного трепета в душе, когда ноги сами тянут бежать, а то от трепету до того слабнут, что коленки трясутся, и кажется, лучше б лег и живым в землю закопался. И я не столько боялся самой опасности, сколько самого страха, из-за которого столько подлостей на свете делается. Сколько друзей, товарищей, сколько самой бесценной правды предано из-за трусости: «не хватило воздуха сказать».

И я знал, что по-французски «трус» и «подлец» — одно слово: «ляш». И верно, думал я, трусость приводит к подлости.

...Я решил, что приучу себя... И стал нарочно лазить туда, где мне казалось страшно».

Вскоре маленький Житков завоевал непоколебимый авторитет у своих портовых приятелей. Их подкупало и то, что во всех трудных обстоятельствах

он всегда принимал ответственность на себя, никогда не выдавая своих друзей. Все они беспрекословно подчинялись его верховодству и всячески подчеркивали свою к нему абсолютную приверженность.

Когда Борис лежал больной корью и к нему никого не пускали, он получил письмо от своих друзей — портовых мальчишек. Они желали ему выздороветь и торжественно подписались: «Твои покорные друзья Антоша, Гриша и Аким» (один из этих друзей — матрос-большевик — погиб в дни революции 1905 года).

Когда Житкову исполнилось девять лет, его отдали в первый класс казенной гимназии.

Казенная гимназия царской России — это было учреждение отвратительное. Гимназия всегда производила на Житкова угнетающее впечатление. Он всю жизнь не любил октября и ноября только потому, что серая, мозглая осенняя погода в юные годы связалась для него с необходимостью ходить в гимназию и напоминала ему его гимназическое прошлое.

Казенную гимназическую премудрость Житков ненавидел. Он ненавидел весь гимназический быт, гнусные разговоры в перерывах между уроками, курение в уборных, ругань, напускной цинизм, ненавидел всю гимназическую систему подавления и уничтожения личности.

Учился Житков неровно. Он многое изучал самостоятельно, но по большей части не то, что требовалось в гимназии. Так, в гимназии он получал по латыни двойки за экстемпорале и незнание грамматики и в то же время без словаря с увлечением читал латинских и греческих авторов и наизусть декламировал стихи любимых им греческих и римских поэтов. Он знал обычно больше, чем можно было требовать, но рядом с пятерками получал и тройки. Учителя часто не могли понять этого двоечника, который

так много знал. У товарищей его сильный ум вызывал невольное уважение, и они в трудных случаях обращались именно к нему за помощью. Подготовленные им получали пятерки, он — иногда с трудом тройку.

Его прямота и резкость приводили к столкновениям с некоторыми педагогами. Особенно невзлюбил его преподаватель древнегреческого и латыни Иванов — тупой и мстительный чиновник.

Как-то Иванов спросил его ядовито: «Житков, вы, кажется, чему-то внутренне улыбаетесь?» Борис ответил резко: «А до этого вам должно быть такое же дело, как и до того, что у меня в левом кармане!» Иванов выгнал его из класса. С этого времени он систематически ставил Житкову двойки. Отец из педагогических соображений держался на стороне латиниста, хотя видел, что сын прав. Это поведение отца огорчало Бориса. Он чувствовал себя подавленным, как бы в чем-то без вины виноватым и ссорился с отцом.

Борису взяли репетитора-латиниста. Но вскоре репетитор отказался с ним заниматься. «Его не нужно репетировать, — сказал он, — он свободно читает по-латыни литературу — это больше, чем может требовать гимназия». Наконец Борис отправился к директору своей гимназии Юнгмейстеру — человеку умному и ловкому — жаловаться на латиниста. Юнгмейстер сказал Борису: «Что я могу сделать? Мне его назначил учебный округ, я и должен терпеть. Вы ж его умней, чего вам с ним сцепляться? А вы не иглошерствуйте, он вас и оставит в покое».

Этот тон серьезного уважения, с которым говорил Юнгмейстер с гимназистом Житковым, не случаен. Юнгмейстер его действительно уважал и высоко ценил.

Через несколько лет после поступления Житкова

в гимназию окружающие не могли не почувствовать, что маленький Житков на их глазах формируется в незаурядную, самобытную человеческую личность, с независимыми суждениями, с широкими серьезными интересами и с большим характером.

Всякое дело интересовало Бориса Житкова. Он стремился овладеть всяким знанием, стремился делать все сам, во всем быть мастером. Он обладал способностью легко ориентироваться в новой работе, какой-то умелостью удачника, который верит в свое чутье, в свою интуицию, в свою смекалку и находчивость.

Плавая — он становился лучшим пловцом, стреляя из винтовки — он достигал искусства бить пулей перепелов влет, попадая на кухню — он становился замечательным кулинаром, занявшись огородничеством — он через некоторое время становился удачливым агрономом, заинтересовавшись цирковым искусством — он умел добиться крупных успехов в жонглировании и акробатике.

Всякая работа в его руках становилась искусством. Вот, например, в последних классах гимназии он увлекся фотографией и через некоторое время стал делать чудеса своим фотоаппаратом. Один из его снимков получил даже премию на конкурсе в столице. Через несколько лет познакомили в Петербурге Бориса с одним человеком. «Как же! — сказал он. — Вы тот самый, известный Житков! — Как известный? — Ну да, знаменитый одесский фотограф!» Он был убежден, что Житков — профессионал, премированный на конкурсе.

Борис Житков не преуспевал в гимназических науках и в то же время интересовался науками — в более глубоком смысле: изучал астрономию и отлично знал звездное небо, увлекался метеорологией, знал все новые конструкции пароходов и парус-

ников, умел управляться с судном в море — и не только в спокойную, но и в бурную погоду; серьезно занимался живописью, целые часы посвящал скрипке, и, работая над своей техникой, он уже в гимназические годы играл с матерью сложные вещи композиторов-классиков: Моцарта, Генделя, Баха; читал литературу по самым разным вопросам знания; наконец, самостоятельно думал над социальными проблемами.

Его дружеские связи оказали влияние и на формирование его социальных симпатий. Вчерашние его приятели — портовые мальчишки — росли вместе с ним и становились взрослыми его друзьями — молодыми матросами. Выращенные в семьях портового пролетариата, они остро чувствовали тягость экономического угнетения и социального неравенства. Борис Житков наблюдал зарождение у них сознательного протеста против режима эксплуатации и, разделяя их чувства и настроения, углублял эти политические тенденции чтением литературы по социологии.

Именно благодаря разносторонней своей осведомленности Житков уже в старших классах гимназии сформировался в человека, с которым взрослый мог говорить серьезно о физике, математике, географии, литературе, астрономии, мореходстве, истории, морали, политике, искусстве и т. п. и находить его суждения и самостоятельными и интересными.

Эта разносторонность Житкова, это его постоянное стремление узнавать жизнь все шире и глубже родили в нем и жажду путешествий.

Уже в гимназические годы начинаются большие путешествия Житкова. Он ездил несколько раз на каникулы к своим друзьям в Омск, прошел Черноморское побережье от Батуми до Одессы, встречался и знакомился с разными людьми.

Во время своих скитаний он сильно загорал; насквозь прочерневшая физиономия его часто побуждала людей принимать его за прирожденного кавказца. Его даже однажды на Кавказе упрекали, что он скрывает свою национальность и выдает себя за русского. Вообще у него часто был совершенно нерусский вид. Если он надевал красную феску с кисточкой, он имел вид самого заправского турка. Многие принимали его также за француза.

Все стремясь узнать лично, обо всем желая иметь свое, проверенное конкретно мнение, Житков уже в гимназические годы думал и о своем будущем призвании. С одной стороны — скрипка, с другой — наука. Консерватория или университет? Быть может, мореходство? Он понимал, что для скрипки у него нет ни исключительного дарования, ни возможности бросить все другое. Он не мог, однако, отказаться совсем от дороги искусства, и впоследствии, став исследователем, экспериментатором, изобретателем, он в то же время много думал о природе искусства, не оставляя скрипку и много рисовал.

Замечательно владея с детства искусством увлекательного рассказа, он еще в гимназические годы выработал свой своеобразный деловой, лаконический слог.

Он писал сразу, с незначительными пометками. Он приучил себя и думать сразу, окончательно, на бело. Этим объясняется, что он и говорил всегда точно, не поправляясь, выработав в себе совершенно особую дисциплину мысли.

Житков охотно и много рассказывал, целые часы, но ощущение сжатости его речи вас ни на минуту не покидало. Он всегда говорил быстро, резко, брови его сдвигались, морщины собирались на переносицу, лицо заострялось, глаза смотрели сердито,— боже



мой, какой умный злюка! Но вдруг, сразу, он улыбнулся доброй, дружеской улыбкой, исполненной некоторого веселого лукавства.

*УНИВЕРСИТЕТ. ШТУРМАН ДАЛЬНОГО ПЛАВАНИЯ.  
РЕВОЛЮЦИЯ 1905 ГОДА*

В 1900 году Борис Житков окончил гимназию. Ехать в Петербург или в Москву в университет он не хотел, ибо не представлял себе жизни не у южного моря. Впоследствии, попав в Петербург, он говорил, что здесь, на севере, «я как будто не воздухом дышу, а в меня пихают какую-то вату».

Он хотел идти во флот. Отец желал видеть его математиком. Исполняя желание отца, он поступил в Одессе в Новороссийский университет, на физико-математический факультет. Через год он оставил математическое отделение и перешел на естественное, снова на первый курс.

Вскоре после поступления в университет он нанял комнату и поселился отдельно от семьи. Жил он в своей комнате с собакой Плишкой, с волчонком и с кошкой Паскудой (он рассказал впоследствии об этой своей жизни в книге «Про волка», только кошка у него названа в рассказе не Паскудой, а Манефой).

В университете Житков с увлечением занимался науками.

На старших курсах он уж вырос в настоящего исследователя, способного к самостоятельной научной работе. Профессор химии предложил ему остаться при кафедре. Житков с увлечением занимался и ботаникой. Поставленные им научные опыты побудили профессора ботаники также предложить ему остаться при университете.

Занимаясь усердно в университете, Житков в то же время продолжал серьезно играть на скрипке.

Изучал метеорологию, интересовался парусниками и яхтами, увлекался танцами, заинтересовался балетом и через некоторое время уже ставил в Народном доме, под руководством впоследствии знаменитого танцовщика и балетмейстера Нижинского, балеты в операх «Фауст» Гуно и «Жизнь за царя» Глинки, дрессировал животных и изучал еще десятки разных дисциплин и ремесел.

В каждое дело, в каждую работу он приходил как изобретатель, желая достичь такой степени умения, чтоб делать дело возможно лучше, по-своему, исправляя самую технику работы. Вот почему он всегда придумывал какое-то свое усовершенствование инструментов, свои приемы работы, свою сноровку.

В этом разнообразии занятий Житкова не было разбросанности: все они объединены вокруг основных его интересов, проходящих через всю его жизнь: искусство, наука, мореходство. Именно эти основные его интересы и заставляли его изучать всё новые отрасли труда, заставляли его иногда «по дороге» узнавать самые разные профессии. Но и искусство, и наука, и мореходство также не были для Житкова самоцелью. Во всякой работе он стремился найти какой-то ее секрет, позволяющий постигнуть ее как особое проявление одаренности человека, во всякой работе он искал ключ к скрытому в ней выражению гения человеческой личности. Подлинной темой разнообразных занятий Житкова был практический интерес к существу человеческой гениальности, к человеку как творческому началу в мире. Вот почему всякая работа для него была средством к более полному раскрытию своей собственной личности, вот почему из своих профессий он всегда выносил не только новые знания, но и новое душевное качество.

В первые же годы студенческой жизни он сделался усердным членом яхт-клуба. Делал яхты, изучал

парусники, участвовал в гонках яхт (см. об этом его рассказ «Мираж»). Наконец, в это время он сдал экзамен на штурмана дальнего плавания. Сдать ему было нетрудно, ибо он хорошо и практически и теоретически знал морское дело. У него завелась своя яхточка «Манон». После нее он сам построил вместе с товарищем другую маленькую яхту — «Секрет». «Секрет», в сущности говоря, был большим парусным ботом, с небольшой каютой внутри, в которой два человека могли лечь.

Вдвоем с товарищем на «Секрете» Борис Житков в сентябре 1902 года отправился из Одессы в Ялту. В Ялте приятелей настиг шторм. Пренебрегая опасностью, они вышли в обратный рейс. Шторм усиливался. Буря крутила маленькое суденышко и несла его к Тендровой косе. Друзья вели яхту по очереди. Наступил черед Житкова быть капитаном. Он был уже совершенно измотан штормом. Каждую минуту яхту могло кинуть на мель. «Держи прямо, проскочим!» — сказал ему товарищ. Житков всегда враждебно относился ко всякому лихачеству. «Нет, нужен поворот, иначе сядем на мель!» — возразил он, повинаясь внутреннему чувству. Спор продолжился. «Держи прямо! Я беру ответственность на себя!» Уступая товарищу, Житков не повернул руля. Яхта изо всей силы врезалась в песок.

Ветер и дождь хлестали в лицо. Путешественники вдвоем пробовали стащить яхту с мели, но это оказалось им не по силам. Наконец, промокшие, обесиленные, они оставили яхту и пешком добрались до городка Скадовска. А яхта погибла в море.

Этот эпизод остался для моряка Житкова одним из самых горьких воспоминаний его жизни (ср. в «Николае Исаиче Пушкине» главную мысль Житкова, что на мели сидит не судно, а капитан!). Он знал, что был прав, и все же сам посадил судно на мель.

Он злился на себя, что не поверил своему чутью, и не мог простить себе уступчивости, которая погубила яхту.

Сдав экзамен на штурмана дальнего плавания, Житков для заработка неоднократно нанимался штурманом на «дубки» (парусные двухмачтовые шхуны). Он плавал между Константинополем и Варной, плавал по Дунаю, изъездил все Кавказское побережье, неоднократно плавал и в Средиземном море. Об этом периоде его жизни дают представление такие его рассказы, как «Мария и Мэри», «Шквал», «Погибель», «Волы», и др. Во время этих скитаний ему не всегда везло. Однажды он вылез в Болгарии, в Варне, обобранным, обманутым и голодным и основательно победствовал, прежде чем вернуться домой. Иногда хозяева этих «дубков» оказывались жуликами и контрабандистами, и Житков насмотрелся всякой всячины за это время.

По временам ему приходилось иметь дело с такими корабельными «акулами», с которыми и в ясный день опасно встретиться на дороге. В любую минуту его могли отправить за борт, ткнуть кинжалом, сбросить в люк (см., например, рассказ «Погибель»). Житков научился точно определять людей, видеть человека сразу насквозь и безошибочно угадывать, с кем он имеет дело. Он научился быстро и находчиво соображать в самых сложных и неожиданных обстоятельствах. Он научился доверять своему чутью, и оно его не обманывало. Вот, для примера, характерный эпизод, рассказанный им. К. К. Андрееву.

Как-то в эти годы, во время своих пеших скитаний по югу России, Житков очутился в Новочеркасске. Пошел искать работу. Оказалось, есть должность садовника в виноградном саду. Хозяин сада спросил Житкова, возьмется ли он смотреть за садом. Житков

немедля согласился, хотя не имел об этом деле почти никакого понятия. Походив по саду и увидя, что часть лоз совсем засохла, а часть находится в чахлом и болезненном состоянии, он стал соображать, что делать. Поправлять больные лозы показалось ему делом безнадежным. Он решил, что надо отрезать все лозы около корней, чтобы из корней вышли новые, молодые и здоровые побеги, и распорядился все срезать. Когда он увидел совершенно опустошенный сад, он почувствовал некоторое беспокойство.

И что же? Оказалось, что именно это и нужно было сделать.

Во время своих скитаний Борис Житков на самом себе испытал, что значит быть рабочим человеком при капитализме. Он научился ненавидеть богачей, финансовых дельцов, банковских воротил — весь государственный и социальный строй, основанный на эксплуатации чужого труда. Он сделался принципиальным врагом мещанской успокоенности, буржуазной сытости, корыстолюбивой жадности, убедительным и последовательным демократом.

Наступил 1905 год. Началась революция. Стачки, уличные бои с полицией, демонстрации, вооруженные выступления в крупных промышленных центрах и крестьянские восстания в деревнях — все эти огромные исторические события захватили и Одессу. Вскоре Одесса также стала местом активных боев революционного народа с царизмом. Июньский расстрел забастовщиков около завода Гена, всеобщая стачка, баррикады в рабочих районах и на Пересыпи, избиения и расстрелы полицией и казаками безоружной толпы, закрытие университета, восстание на броненосце «Потемкин» и дни революции в Одессе, бои в порту вокруг тела матроса Вакулинчука, похороны Вакулинчука, превратившиеся в многотысячную демонстрацию, пожар порта, сплошные рас-

стрелы порта и портовых рабочих и матросов полицией, введение положения об «усиленной охране», уличные бои отрядов рабочей самообороны с погромщиками — вот те крупные события, которые потрясли в эти дни Одессу.

Борис Житков был и свидетелем и участником революционных событий. Впоследствии он рассказал о них в своем двухтомном романе «Виктор Вавич».

Вскоре Житков был исключен на некоторое время из университета за участие в студенческом революционном движении. На травлю нацменьшинств и еврейские погромы он ответил участием в дружинах самообороны, ведущих уличные бои с погромщиками.

Когда разразились в Одессе июньские революционные события 1905 года, Житков примкнул к революционному движению одесских моряков, став активным участником флотских профессиональных организаций. Все эти дни он пропадал в порту, не возвращаясь домой иногда по нескольку суток. Родные дома не раз думали, слыша кругом стрельбу и узнавая о новых побоищах, что его уже нет в живых, что он там убит или расстрелян.

В порту Житков работал для революции: возил на парусниках оружие для рабочих. Ночью, с потушенными огнями, его парусник приходил на рейд. Начиналась выгрузка. Крепко запечатанные ящики в полной темноте опускались на канатах на дно, и парусник уходил тихо, как будто его никогда и не было. Затем за ящиками приезжали другие люди, которые отправляли их по назначению. Представление о характере деятельности Житкова в это время могут дать такие его произведения, как пьеса «Семь огней» — о провозе оружия для одесских рабочих, как «Вата» — о доставке политической литературы

и вылавливании провокаторов, как «Компáс» — о борьбе с штрейкбрехерами, как «С Новым годом!» — о борьбе с царизмом после разгрома революции 1905 года, и др.

Деятельность Житкова в дни революции представляла собой целую цепь героических приключений. Для поездок нужен был надежный подручный, на которого можно было положиться и которому можно было доверить серьезное дело и сохранение тайны. Житков нашел такого товарища в преданном ему человеке — молодом матросе Николае. Чтобы иметь его всегда в своем распоряжении, он даже платил ему «ежемесячное жалованье» из собственных заработков.

Дома он почти не рассказывал об этих своих поездках. Он рассказывал иногда отдельные эпизоды из этого периода своей жизни, но вне всякой хронологической связи.

И, однако, несмотря на его работу для революции, Житков не был профессиональным революционером: возмущение гнетом и несправедливостью, ненависть к полицейскому царскому режиму и существовавшему тогда социальному строю, глубокая любовь и уважение только к людям подлинного труда — все это заставляло его рисковать своей жизнью, кидало его на позиции прямых боев с чернотенной реакцией.

Многие друзья и товарищи Бориса Житкова — портовые матросы, рабочие и студенты — погибли в эти дни. Революция была раздавлена и ушла в подполье. Университет открылся. Занятия возобновились. Борис Житков возвратился к университетским занятиям.

В 1907 году Борис Житков окончил в Одессе естественное отделение Новороссийского университета со специализацией по химии. Сразу две кафедры предлагали ему остаться при университете.

Но Житкова влекла более широкая деятельность, чем университетская лаборатория. Он не захотел остаться при кафедре. В это время, благодаря его университетской репутации, ему предложили поехать начальником экспедиции на Енисей. В начале лета 1908 года он отправился в путь.

Экспедиция должна была обследовать Енисей до устья и произвести обследование водящихся в Енисее рыб. Житков был одновременно и капитаном экспедиции и научным сотрудником-ихтиологом. В его распоряжение был предоставлен небольшой моторно-парусный бот, который послали ему в разобранном виде. Нужно было собрать этот бот и спустить на воду. Специалистов, рабочих-корабельщиков, на Енисее не оказалось. Пришлось Житкову собирать и спускать бот с помощью простых ярославских плотников. Житкова поразила сноровка и смышленность русских мастеров. Во всех своих книгах впоследствии он всегда подчеркивал свое восхищение сообразительностью и находчивостью русского мастерового.

Поздней осенью 1908 года он вернулся в европейскую Россию, в Петербург.

Все более углубляющийся его интерес к кораблестроительному делу побудил его в 1909 году поступить студентом на кораблестроительное отделение Политехнического института.

В течение ряда лет зимой он учился, летом ездил на практику по специальности. В 1910 году летом он поехал в Данию к своему школьному другу, большевику-эмигранту М. В. Кобецкому. В Дании он



поступил рабочим на механический завод. В августе 1910 года в Копенгаген приехал на VIII конгресс Второго Интернационала В. И. Ленин и пробыл в Дании около двух недель. Владимиру Ильичу М. В. Кобецкий рассказал о том, что на механическом заводе работает замечательный русский человек, умница и изобретатель. Ленин очень любил таких людей. Узнав, что Житков недавно приехал из России, Ленин пришел к нему и долго его о России расспрашивал.

В 1912 году Житков снова отправился летом на практику. На этот раз — в кругосветное плавание.

Он выехал на учебно-грузовом судне из Петербурга, обогнул на нем всю Европу, через Гибралтар, через Суэцкий канал и Красное море, вдоль берега Африки вплоть до Мадагаскара, затем направился в Индию, на Цейлон, в Шанхай, Японию, Владивосток. Начал он плавание юнгой, затем стал кочегаром и постепенно дошел до звания помощника капитана. Об этом периоде своей жизни он написал ряд рассказов: «Про слона», «Мангуста», «Тихон Матвейч», «Голый король», «Механик Салерно», «Сию мину-ту-с!..» и др.

С необыкновенным интересом он присматривался к жизни людей в чужих странах, к обычаям чужих народов, ко всему новому и необычному. Вот как он сам рассказывает в своей детской книге «Про слона» о своем интересе к новым вещам, зверям и людям:

«Мы подходили на пароходе к Индии. Утром должны были прийти. Я сменился с вахты, устал и никак не мог заснуть... Заснуть не мог, прямо ноги от нетерпения чесались. Ведь это, знаете, когда сушей едешь, совсем не то: видишь, как все постепенно меняется. А тут две недели океан — вода и вода, — и сразу новая страна. Как занавес в театре подняли.

Наутро затопали по палубе, загудели. Я бросился к иллюминатору, к окну, — готово: город белый на берегу стоит; порт, суда, около борта шлюпки; в них черные в белых чалмах — зубы блестят, кричат что-то; солнце светит со всей силы, жмет, кажется, светом давит. Тут я как с ума сошел, задохнулся прямо: как будто я — не я и все это сказка. Есть ничего с утра не хотел. Товарищи дорогие, я за вас по две вахты в море стоять буду — на берег отпустите скорей!»

Из Владивостока он вернулся в Петербург поездом.

Летом 1915 года он поехал на практику в Архангельск. Его замечательные познания вскоре принесли ему там славу подлинного знатока, и его пригласили инспектировать в Архангельске корабли, уходящие в море.

Житкова в это время очень интересовал деревянный флот. Он объявил в Архангельске, что выдаст премию мастеру, который сумеет показать наилучшее крепление швов лодки (впоследствии он написал о таком мастере в своей книге «Плотник»). Он сам проверял работу каждого, и это помогло ему лучше изучить строительство деревянного судна.

В Архангельске он подружился с арктическим моряком капитаном Ерохиным. Жизнь и работа Ерохина послужили Житкову материалом для ряда его морских историй («Коржик Дмитрий», «Николай Исаич Пушкин», «Механик Салерно»).

В 1914 году началась война. За годы войны Житков работал в доках, на верфях в Николаеве, плавал на кораблях, подводных лодках, специализировался на изучении моторов — сперва морских, а затем авиационных. Изучая авиационные моторы, он прошел параллельно летное дело, летал на самолетах. На-

конец, в 1916 году был послан в Англию — принимать авиационные моторы для русских самолетов. Он снова много путешествовал, объездил Англию на мотоцикле, ездил во Францию: был в Бретани, Париже, Марселе.

Накануне Февральской революции он вернулся в Россию, в Петроград.

#### «РОБИНЗОН КРУЗО». УЧИТЕЛЬ

После Февральской революции Житков переехал из Петрограда в Одессу, к родным. В Одессе он поступил на службу — инженером в гавань.

20 августа 1919 года в Одессу вошли белые. Житкову угрожала мобилизация в белую армию. Он мог также стать жертвой белого террора. Поэтому он решил скрыться из Одессы. Он отпустил себе бороду и поступил сторожем на загородную университетскую зоологическую станцию. На новой работе он рубил дрова, прибирал лабораторию, охранял экспонаты музея. Для большей безопасности он перебрался еще дальше, устроил себе жилище на пустынном берегу, за несколько километров от Одессы. Ездил на шаланде (плоскодонной парусной лодке) рыбачить в море, кормясь в буквальном смысле слова трудом собственных рук.

«Борис Степанович,— вспоминает один из его друзей, писатель В. В. Бианки,— был старшим братом славных героев своих рассказов.

Можно с полной уверенностью сказать, что он, попав на необитаемый остров, устроился бы там не хуже любимого героя детей (да и не только детей!), самого Робинзона Крузо. Да есть и прямое доказательство этому в его биографии: во время белого террора в Одессе Борис Степанович скрывался... на пустынном берегу Черного моря».

Житков завел свое маленькое хозяйство, огород, кур.

Это было жестокое, суровое существование. Был голод и холод. Житков ходил бородатый, босой, сквозь разодранную штанину было видно голое колено. Выезжать на рыбную ловлю было опасно, так как иногда приходилось рыбачить под пулями (см. об этом в рассказе «Черная ма́халка»). Нужно было следить, чтоб созданное упорным трудом не было расхищено в одну ночь: за ночь уносили не только вещи, но и крыши. Вокруг бродили подозрительные соседи. Как-то ночью Житков проснулся, услышав, что его хибарку пилят. Он взял ружье, вышел и выстрелил в воздух. Кто-то побежал прочь. На месте преступления он нашел пилу. На следующий день к нему подошел живший за несколько километров сосед. «Борис Степанович,— сказал он не глядя,— а пилу-то все-таки отдай!»

В «Беспризорной кошке» Житков рассказывает:

«Я жил на берегу моря и ловил рыбу. У меня была лодка, сетки и разные удочки. Перед домом стояла будка, и на цепи — огромный пес. Мохнатый, весь в черных пятнах — Рябка. Он стерег дом. Кормил я его рыбой. Я работал с мальчиком, и кругом на три версты никого не было.

...Настала зима.

Ловить рыбу стало нельзя. А у меня было ружье. Вот я зарядил ружье и пошел по берегу. Кого-нибудь подстрелю: на берегу в норах жили дикие кролики».

«Я ходил с винтовкой,— рассказывает он в другом своем произведении («Мышкин»),— в надежде, что удастся, может быть, подстрелить лепорих — французского кролика, которые здесь по-дикому жили в норах. Безнадежное дело — пулей попасть в кролика! Он ведь не будет сидеть и ждать выстрела, как фанерная мишень в тире. Но я знал, какие голод и страх

делают чудеса... А жрать хотелось каждый день с утра. И тошная дрожь пробирала каждый раз, как я выходил и ветер захлопывал за мной дверь. Я возвращался часа через три без единого выстрела и ставил винтовку в угол. Мальчишка варил ракушки, что насобирали за это время; их срывал с камней и выбрасывал на берег прибой».

Однажды Житков вышел на охоту. На плече у него сидел его кот Мышкин. И вот что случилось: «Мышкин вдруг весь вытянулся вперед у меня на плече; он балансировал на собранных лапках и вдруг выстрелил — выстрелил собою, так что я шатнулся от неожиданного толчка. Я остановился. Бурьян шатался впереди, и по нему я следил за движениями Мышкина. Теперь он стал. Бурьян мерно качало ветром. И вдруг писк, тоненький писк, не то ребенка, не то птицы. Я побежал вперед. Мышкин придавил лапой кролика, он вгрызся зубами в загривок и замер, напружинясь. Казалось, тронешь — и из него брызнет кровь... Мышкин вскочил на лапы, он сделал вид, что будто меня нет рядом; он озабоченно затрусил с кроликом в зубах. Но я успел шагнуть и наступил кролику на лапы. Мышкин заворчал, да так зло! Ничего! Я присел и руками разжал ему челюсти. Я говорил «тубо» при этом... Я быстро отхватил ножом лапку и кинул Мышкину. Он высокими прыжками ускакал в бурьян. Я спрятал кролика в карман и сел на камень. Мне хотелось скорей домой — похвастаться, что и мы с добычей. Чего твои ракушки стоят! Кролик, правда, был невелик! Но ведь сварить да две картошки — эге!

...С тех пор дело пошло лучше; мы как-то раз вернулись даже с парой кроликов. Мышкин привык к дележу и почти без протеста отдавал добычу».

Время от времени Житков пробирался в Одессу — за книгами, за новостями. Даже и в годы своей голод-

ной робинзонады он оставался человеком разносторонних интересов, живым современником великой революционной эпохи. С установлением советской власти в Одессе он вернулся в город.

В 1921 году у него умер отец. После смерти отца Житков устроился на работу в деревню Осиповку Тираспольского уезда — заведующим технической школой. В Осиповке он страшно голодал, питался воронами и кошками. Наконец из Осиповки он переехал в Павловку — также заведующим технической школой.

Преподавателей не было, учащихся также почти не было... Был голод. Прежде чем учить чему-нибудь, нужно было думать о том, чем накормить учащихся. Житков с головой погрузился в изучение литературы по агротехнике. На небольших земельных участках школы он применил новые американские агротехнические мероприятия, практикуемые в засушливых местностях. И когда все кругом горело и гнило, у него был отличный урожай. Кроме того, он создал при школе ремонтно-починочную мастерскую сельскохозяйственных машин. Тут же они изучали машины и механизмы, которые должны были чинить. В этой мастерской Житков учил детей, и она же стала источником существования и учителей и школьников.

Летом 1922 года ему представилась возможность получить место в Одессе. Он вернулся туда и поступил преподавателем физики и химии на рабфак. Так он проработал зиму.

В 1923 году он уехал в Петроград.

#### *ЕЩЕ ОДНА ПРОФЕССИЯ*

В Петрограде Житков остановился у своего друга М. В. Кобецкого и стал искать работу. В это время он встретился с Корнеем Чуковским, с которым в

детстве учился в одесской гимназии, и К. И. Чуковский, зная замечательный дар Житкова рассказывать, посоветовал ему начать писать. Житков принялся за работу и через некоторое время принес свою рукопись в редакцию альманаха для детей.

В сущности говоря, совет К. И. Чуковского упал на благодарную почву. Настоящий литературный дар и творческие интересы всегда были характерны для Житкова. Его письма, начиная с гимназического периода, представляют собой замечательные литературные документы. Кроме того, они часто содержат не только рассказы о фактических событиях, но и фантастические новеллы, сказки, легенды и т. п. Мало того: между 1907 и 1911 годами Житков для своего маленького племянника Игоря сочинял сказки и некоторые из них даже записывал в специальную тетрадку. Одно время, в 1913 — 1914 годах, он даже подумывал о профессии писателя.

Житков никогда не был человеком чуждым литературе. Правда, он читал относительно немного, но зато он знал, как и что читать. Он очень любил Бодлера и Свифта, отлично знал не только Пушкина, Лермонтова (у которого любил прозу), Грибоедова, Гоголя и других классиков XIX века, но и писателей XX века. Знал всего Блока, Ахматову. Впоследствии знал стихи В. Хлебникова и очень ценил В. Маяковского. Помню, как-то он взял с полки томик стихов Маяковского и сказал: «Хотите, я вам прочту мое любимое стихотворение Маяковского?» — и с поразительной силой и простотой прочел стихотворение «Гимн судье»:

По Красному морю плывут каторжане,  
Трудом выгребая галеру,  
Рыком покрыв кандалное ржанье,  
Орут о родине Перу...

и т. д.

В начале января 1924 года Борис Степанович Житков пришел в редакцию альманаха для детей «Воробей».

Он сел на диван и стал ждать. Соседка, художница, с ним заговорила. Он отвечал охотно, но кратко.

В соседней комнате шло чтение. Кто-то, запинаясь, очевидно с трудом разбирая рукопись, читал вслух рассказ. Детские писатели Чуковский и Маршак и редакторы детского журнала сидели и слушали. Один из редакторов наконец вышел к посетителю.

Вот как вскоре рассказал весь этот эпизод сам Житков:

«Выбегает редактор:

— Помогите читать, рассказ теряет!

— Ни за что!

— Ну как же быть?

— Так ну его к черту тогда!

— Так зачем же было трудиться?

— Ведь дрянь, я знаю!

— Борис Степанович, голубчик, вы обиделись?!

— Давно перестал.

— Ну, бог с вами! — убежал.

Я извинился перед художницей, что из-за почерка и упрямства моего ей ждать надо.

— А что за рассказ?

— Дрянь, давал лучше — не брали, а это дешевый лубок, кинематограф.

— В чем же дело там?

— Воздушная катастрофа.

Выскакивает редактор, с энтузиазмом жмет руку, благодарит:

— Превосходно, сильно, выпукло, чудеснейший рассказ! — обнимает и целует...

Художница смеется.



Я делаю ей недоумевающий жест рукой — вот, мол, поди ты!..

Подхожу.

— Вы просто скромничали.

— Ей-богу, нет — я того же мнения, что дрянь.

— Должно быть, хорошо, ведь редактор понимает!

— Ну и я понимаю!

— Так как же?

— Да так! По его понятию он хорош, по-моему — дрянь».

Бориса Степановича обступили редакторы издательства. Каждый сказал ему что-нибудь приятное о прочитанном произведении.

Он слушал эти похвалы с той особенной внимательной вежливостью, которая отличала его всегдашнюю манеру слушать собеседника. Его глаза смотрели серьезно и чуть весело: дескать, я-то знаю, что эта моя штука дрянь, и вам ее разукрасить для меня своими похвалами не удастся.

Это разномыслие с редакцией не случайно. Первый из предложенных Житковым рассказов, «Шквал», показался редакции трудным для детей и из-за тонкого психологического построения, и вследствие серьезности основной психологической темы — отношения героев к жизни, и вследствие сложной композиции. Житков попробовал тогда сделать рассказ, соответствующий пожеланиям редакции, и написал «Над водой» — произведение, основанное на сюжетной занимательности (то, что он назвал «кинематограф») и на прямых психологических мотивировках (то, что он назвал «лубок»). Однако он органически был неспособен делать дело, которое не исходило бы из глубокой его душевной потребности, из убеждения, что иначе он и не может. И чтоб написать отвечающий пожеланиям редакции

рассказ, он придумал подставное лицо, вообразил себя автором-французом («и будто это француз какой-то пишет, а не я») и, придумав весь рассказ по-французски, потом написал его на русском языке. Новый рассказ был с восторгом принят редакцией, но самого Житкова он совершенно не удовлетворил, показался ему вполне ничтожным.

Дорога Житкова в детской литературе действительно определялась теми особенностями психологического построения «Шквала», которые показались редакции неуместными в детских произведениях (об особенностях творчества Житкова см. ниже, в главе «Писатель»).

В этот день в советскую детскую литературу вошел не начинающий, неопытный литератор, а крупный писатель, сразу ставший ее активной силой, определивший целую эпоху в развитии нашей детской литературы.

Вскоре о Житкове заговорили вокруг. Книги его стали любимейшими книгами советской детворы. О нем стали рассказывать легенды. Стали рассказывать легенды и о его приходе в литературу: что вот, мол, пришел в редакцию детского издательства никому не известный человек, некто Житков, перепробовавший в жизни десятки профессий: бывший и инженером, и кораблестроителем, и капитаном, и рабочим на заводах, и рыбаком, и учителем, и механиком, и циркачом, и дрессировщиком животных, и чертежником, и изобретателем, и летчиком, и шофером, и т. д. и т. д., исколесивший почти весь мир, рассказал об одном из своих приключений и так пленил всех этим рассказом, что его попросили тут же этот рассказ записать; затем эту запись напечатали, и стал Житков сразу крупным писателем. И что будто все его произведения — это такие записанные им

устные рассказы, в которых он сам был в действительности главным героем.

Читатели нашей статьи теперь уже легко отличат в этих легендах правду от вымысла.

И действительно, хотя в рассказах Житкова много автобиографического материала, но далеко не все, рассказанное им от первого лица, относится непосредственно к нему. Кое-что основано на рассказах других людей (Ерохина и др.); в иных случаях, воспользовавшись каким-нибудь эпизодом из своей жизни, Житков отступал в подробностях или в развязке от реального развития событий, когда художественный вымысел давал ему возможность более глубоко подчеркнуть мысль и чувство, положенные в основу рассказа.

Что же отличает Житкова как писателя?

#### ПИСАТЕЛЬ

В первые годы Октябрьской революции в русской детской литературе произошел важный принципиальный переворот.

До революции детская литература исчерпывалась определенным кругом тем, которые и преподносились детям в назидательном тоне. Считалось, что для детей можно писать о немногих определенных вещах. Вот почему получалось, что классическими книгами, любимыми детьми, оказывались только некоторые произведения взрослой литературы, первоначально для детей и не предназначенные («Робинзон Крузо», «Гулливер», «Дон Кихот» и др.).

Крупные советские писатели и поэты, в том числе и Житков, создали новую детскую литературу. Они показали, что в детской литературе все дело не в темах (детям нужно рассказывать обо всем!), а в методе (в особенностях рассказа), и предъявили к дет-

ской литературе требование быть настоящим большим искусством, независимо от того, в руки какого читателя попадает книга — взрослого или ребенка.

Именно потому, что Житков работал в детской литературе как настоящий большой писатель, он смог писать одновременно и «для взрослых» (для взрослых читателей он написал книгу рассказов «Орлянка», большой двухтомный роман «Виктор Вавич» и ряд других произведений).

Но чтобы воздействовать на юного читателя именно силою искусства, детский писатель должен глубоко понимать особенность детского восприятия мира. Советская литература потребовала от детского писателя внимательного изучения своеобразия детского мышления и форм детского творчества (игры, считалки, загадки, песни, сказки и т. п.).

Крупнейшие наши детские писатели, каждый по-своему, ищут решения этой задачи — создания произведений, близких душевному миру ребенка.

Житкова отличает свое, самобытное понимание специфики детского сознания.

«Вот,— сказал он как-то,— отец приходит домой с работы, устал, садится обедать, недоволен и раздражен, что жена копается и никак не разогреет еду, а тут ребенок еще пристаёт к нему — расскажи да расскажи сказку. Отец устал, ему лень рассказывать, и вот, чтобы отвлечься, он и скажет скрипучим, скучным голосом:

— Жила-была ворона...

Ребенок уже полон драматического интереса:

— Ну, что же дальше?

— Ну и ничего! Полетела ворона на мост.

Ребенок не унимается:

— Ну-ну, ну-ну, а дальше что?

— Ну и сидит на мосту, сохнет!

— А дальше? Дальше?

— Что дальше? Ну, сохнет — и высохла.

— Ну! Ну!

— Шел мужик и зацепил ее за хвост.

Ребенок уже не дышит от интереса и только треплет отца за полу пиджака.

— Ну и отломил сухой хвост!

— А дальше?

— Ну и взял да и выкинул бесхвостую ворону в реку.

Ребенок — в слезы.

Тут вмешивается жена:

— На минуту на тебя ребенка оставить нельзя. Чем ты довел девочку до слез?

— Да ничем, — это отец в ответ с раздражением, — я ее не доводил. Вот сказал ей только два слова про ворону. Не понимаю, чего она ревет!»

Всегда подчеркивая принципиальное отличие детского сознания от взгляда на мир взрослого человека, Житков, однако, не выносил отношения к детям сверху вниз, отношения к ним как к «пупсикам» с конфетных коробок, ненавидел фальшивую игру в «детскость». Детский взгляд на мир для него — это способность видеть самое главное, это прямое, активное, творческое, безоговорочное отношение к жизни. Подлинно детское для него равно настоящей творческой гениальности. Вот почему для него самое дорогое в человеке — это детское. Свое понимание особенности детского сознания он раскрыл в своей статье «Что нужно взрослым от детской книги». И вот эти важные для него свойства детского отношения к миру (творческое воображение, видение в вещах самого главного, активное отношение к жизни) и отличают его произведения для детей.

«Он всегда, — рассказывает писательница О. Перовская, — был прост, естествен и как-то даже уважителен с детьми.

— Люблю и уважаю их стремление пожить настоящей, красивой, «взрослой» жизнью,— часто говорил Борис Степанович, став уже известным детским писателем.— Марк Твен в своем «Томе Сойере» отлично понял это стремление. Том у него и путешествует, и хранит страшную тайну, и добывает клад, и защищает слабую женщину, и даже женится — все, как полагается порядочному мужчине, без всякого этого сю... сю... сю...»

Он дорожил отношением юного читателя к литературе и с огромным удовлетворением рассказывал эпизод, который свидетельствовал об уважении маленьких читателей к хорошей книге.

Как-то маленький сын писателя В. В. Бианки возвращался поздно вечером домой. Это было в Ленинграде, на Васильевском острове. Уже стемнело. Мальчика остановила уличная компания юных хулиганов. Его схватили, дали несколько тумачков и повели на пустырь к вожаку, от которого ждали распоряжения избить жертву.

— Говори, как фамилия! — начал допрос вожак.

— Бианки.

— Дать гражданину по фамилии...— начал вожак и вдруг оборвал себя: — Бианки, говоришь, фамилия! Это ты написал книгу «Мурузк»?

— Нет,— ответил маленький Бианки,— это не я, а мой отец!

— Ну, ребята,— сказал вожак,— отпустите его. Книжка стоящая!

Вот такое отношение юного читателя к книге, считал Житков, обязывает писателей. И это свое уважение к детям он вложил и в свои произведения. Первые книги его морских рассказов произвели огромное впечатление прежде всего потому, что почти впервые детский писатель так прямо и серьезно заговорил с детьми о жизни, не скрывая ее боль-

шой и иногда страшной правды. Море оказалось не «феерически волшебным», а настоящим «злым морем» (так назвал он свою первую книгу рассказов), горьким и соленым, в котором случаются нешуточные, крутые события, часто приносящие несчастье и горе. Все оказалось таким, каким оно бывает в обыкновенной жизни. И вот в этой будничной обстановке и случается важное и неожиданное, в котором и раскрывается характер человека: дрянь и подлец ты или же настоящий человек, в нужную минуту способный и на самопожертвование и на подвиг?.. Не игра в храбрость, а настоящая храбрость, не игра в дружбу, а настоящая дружба. Так в рассказе «Погибель» один из героев, испанец, испугавшийся раз в жизни, умеет заставить себя всегда быть храбрым. Так его друг, увидев, что испанец идет опрометчиво на погибельное дело, становится с ним рядом, потому что знает, что не бросают друга в опасности.

К жизни и ответственности своей перед людьми человек должен относиться честно и серьезно, говорит Житков каждым своим произведением. Старик Салерно (в «Механике Салерно») виноват в гибели парохода, и поэтому он погибает. Его жаль, но это справедливо. (Характерно, что тот действительный человек, которого Житков изобразил в лице Салерно — механик Смолинский, — на самом деле не погиб). Человечность часто требует жестокости. Прав капитан парохода, выбросивший за борт человека и застреливший другого, чтоб спасти пассажиров. Житков так же требовательно относится и к своему маленькому читателю, и тот всегда чувствует, что и ему также при случае не было бы от Житкова спуска.

Все произведения Житкова для детей полны большим и серьезным нравственным содержанием, воспитывают в читателе чувство долга и ответственности, благородство характера. Житков учит своего читате-

ля уверенно держаться на ногах в жизни, учит его находчивости и инициативному отношению к окружающему, учит его честно и самостоятельно думать.

И эти свойства «Морских историй» Житкова характерны и для всех его остальных произведений. «Детям нужны такие страницы,— писал он в докладе о том, каким должен быть детский календарь,— которые дали бы сильный толчок их мысли... Это веши научной мысли... данные ярким фактом, который встревожит мысль и зажжет волю, желание броситься, ввязаться в эту борьбу, искать оружие в знании, в технике, в искусстве».

В этих мыслях Житкова лежит ключ к пониманию характера созданных им научно-технических книг для детей.

Уже «Морские истории» характеризовались таким точным знанием морской техники, что читателю сразу же становилось ясно, что они написаны подлинным знатоком и специалистом. Возьмите, для примера, историческую повесть «Черные паруса» — рассказ о приключениях запорожского казака, который попал в плен к туркам, был продан в Константинополе в рабы, был куплен венецианским капитаном, попал на корабль в качестве раба-гребца, был прикован к скамье цепью, участвовал в восстании шиурмы (каторжной команды галеры) и возвратился в конце концов на родину. По точности знания корабля, истории корабельного быта XVII века, по характерным деталям описания кажется, что это произведение написано ученым-историком, блестящим знатоком истории флота и быта XVII века.

А прочтите его рассказы про животных. Там вас поразит такое его знание, как будто пишет специалист-зоолог с большим практическим опытом.

И в самом деле, как мы знаем, Житков именно



и был во всех этих областях настоящим специалистом.

Вот почему, создавая подлинно художественные произведения для детей, Житков создал одновременно и образцы познавательно-содержательных книг, создал самобытный тип научно-технической книжки для детей.

Житков написал целый ряд таких книг: «Чудаки», «Микроруки», «Телеграмма», «Пароход», «Паровоз», «Свет без огня», «Гривенник», «Про эту книгу», «Каменная печать» и др.

Житков не признает знаний без активного их использования. Не случайно рядом со своими техническими книгами он создал ряд книжек-самоделок («Буер», «Как сделать индийское судно», «Кино в коробке. Стробоскоп. С рисунками автора» и др.), в которых не столько рассказывает, сколько показывает читателю, как делать эти самоделки.

«Что это за детский писатель,— сказал он однажды,— если он даже гвоздя в стенку вбить не умеет!»

И действительно, Житков любит труд, работа для него — это прежде всего талантливое искусство. Вот почему он так замечательно пишет о выдумке, изобретении, об умелых мастерах. Кажется, что он уже не рассказывает, а передает при помощи речи какие-то самые важные движения мастера, так что фраза вдруг приобретает какой-то ритм живой работы. Вот, для примера, отрывок из его рассказа об очаковском плотнике Антоне:

«Зло работает. Поглядеть — так зря дерево крошит. А он и разу-то одного зря не ударит. И всё без поправки. Отпилил, обрезал, ткнул на место — и как прилипло.

Гвоздь ли вбить — одним ударом. Приставил к месту, стукнул обухом топора — и утонул гвоздь в

дерево по самую шляпку. Как в масло ушел. И тут уж с ним не говори, с руки не сбивай.

Доску только в руку взял — он уж ей цену знает. Какую отшвырнул, эта уж, знай, не обогнется по борту — лопнет. И пробовать нечего. А уж какую в дело взял — значит, надежная доска. Обогнул, обвел по борту, и туго, пружинисто легла доска. Расстет шаланда, и вот стала вся белая, стройная. Как говорит. Как живая».

Он так увлекательно говорит о технике, что читатель все время чувствует неодолимое желание мускульной поверки всех этих работ на месте.

«Однажды, — рассказывает один из друзей Житкова, писатель К. А. Федин, — для одного рассказа мне понадобилось получше узнать, как делаются бочки. На лестнице Дома книги мне встретился Борис Степанович. Он спросил, что я делаю, и я сказал ему насчет бочек.

— Не помню сейчас книжек о бондарном деле, но когда-то сам был знаком с ним, — сказал он. — Вот послушай.

Мы отошли в сторонку, и тут же, на площадке лестницы, я узнал подробности о заготовке клепки, обручей, обо всех инструментах бочара, обо всех трудностях, опасностях, болезнях и обо всем восторге бочоночного производства. Житков говорил с таким увлечением и так наглядно объяснял набивку обручей на клепку, что я почувствовал себя перенесенным в бондарную мастерскую, слышал стук и гул работы, вдыхал аромат дубовой стружки и готов был взяться за горбатики, чтобы немножко построгать вместе с замечательным бондарем — Житковым».

Житков умеет так рассказать малышу о машине и работе, что тот будет от одной силы рассказа читать книжку как самые увлекательные повести о приключениях.

И в самом деле, до чего точно и ясно в произведениях Житкова рассказано о сложных и трудных для объяснения вещах! Читает читатель книгу Житкова о паровозе и удивляется, до чего все оказывается простым. А когда в конце книжки узнаёт, что сельский поп попробовал сам поехать на паровозе и чуть не загубил и себя и машину, тогда только он начинает понимать великое искусство Житкова — гениального популяризатора — представить ясно и наглядно сложные явления техники.

Очень характерно, что Житков считал этот эпизод с попом в книжке лишним. Он всегда был противником ввода всякой «беллетризации» в научно-технические книги.

«Я помню,— писал он,— в детстве мне подарили коробочку с оловянными солдатиками. Коробочка была лубяная, на крышке цветная этикетка. В коробочку эту мать всыпала потом четверку чая. Но солдатиков я нашел там всего пять штук. Остальное были стружки, мелкие и кудрявые. Остальное, значит, была тара. Дали большую тару, мало было товару».

Изложение в научно-технической книжке должно быть прежде всего точным и непосредственно относящимся к делу. Вот почему Житков считал ненужным в книжке о полиграфическом производстве рассказывать ни о Гутенберге, ни о папирусах. То, что прямо не необходимо, есть тара.

Для достижения этой точности, считал Житков, необходима специальная квалификация автора. Он требовал от популяризатора того глаза и отношения к делу, которые бывают только у людей, кровно с этим делом связанных.

Наконец, он требовал такого способа подачи ребенку технических сведений, который давал бы ребенку ключ к проблематике науки, делал бы героем книги движение научной мысли.

«Маленький читатель,— писал Житков в статье «О «производственной книге»,— непременно хочет, чтобы это новое, про которое вы рассказываете, его волновало. Волнуют же этого маленького читателя большие вещи, большие следствия... И если на такие следствия претендуют микроскопические причины, которых и в руки не возьмешь и глазом не увидишь, то будьте спокойны за внимание читателя: он, взволнованный, пристально будет вглядываться в эти грозные микроскопические мелочи.

...Я знаю по опыту, с каким напряжением слушают ребята школьного возраста спор двух научных теорий, с каким жаром передают товарищам, до чего дошла точность исследования. И именно перипетии научной мысли, провалы и удачи гениальных исследователей — вот что должно «драматизовать» производственную книгу.

А сколько в истории науки этих трагических провалов! Борьба и трагедия, победа и торжество нового пути, что открылся в проломе вековой стены, подымут то чувство, которое всего дороже: желание сейчас же ввязаться в эту борьбу и, если спор не кончен, стать сейчас же на ту сторону, за которой ему мерещится правда.

И о чем бы вы ни писали, вы не можете считать свою задачу выполненной до конца, если не оставили в читателе этого чувства. Если он дочитал вашу книгу до конца, внимательно дочитал и отложил ее с благодарностью, записав на приход полученные сведения,— нет! — вы не сделали главного. Вы не возбуждали желаний, страсти поскорее взяться, сейчас же разворачивать стену, чтоб вдруг брызнул свет хоть сквозь самую маленькую брешь. Я убежден, что геометрию Лобачевского можно изложить так, что ребята лет тринадцати-двенадцати поймут, что означало это неведение логического баланса Эвклидо-

вой геометрии. Я нисколько не сомневаюсь, что к самым радикальным вопросам, вплоть до Эйнштейновой теории, можно в упор подвести ребят,— и хорошо, если у них от этого закружится голова.

И если вы пишете по поводу изобретения, пусть самого узкого, прикладного, очень сегодняшнего,— покажите его место в истории техники, а технику — как вехи истории человечества. Покажите, как техника детально и полно отражает этапы человеческой жизни, и вдруг эта новоизобретенная деталь окажется последней попыткой еще поддержать жизнь в агонизирующем уже техническом организме — в поршневой хотя бы машине, которую сживают со свету турбины, газомоторы, а она борется, не хочет сдаваться,— и это изобретение вдруг зардеет последним жаром борьбы, и читатель будет решать: оживит и надолго ли оно старуху? Куда идет сейчас этот путь вырывания механической энергии у природы, этот путь уничтожения маклеров между теплом и работой? И от этой сегодняшней новой детальки, как археолог от осколка кувшина, пойдет шагать читатель по вехам времени; он шагнет и назад (помогите ему), он внимательно проверит направление, чтоб решить, куда сейчас поворачивает эта техническая мысль в ее плотно сплетенной ткани, где увязано всё: от политики до погоды.

Дайте ему наметку этого пути, покажите ему положение этой детальки в мировой борьбе — и он с волнением будет глядеть на это пустяковое, может быть, приспособление, как на обломок штыка, принесенный с битвы».

Создавая свои научно-технические книги, Житков каждый раз искал и находил особую форму для раскрытия поставленной себе темы. Вот почему он оказался также и изобретателем новых жанров и видов детской книжки.

Житков как-то рассказывал, что он задумал написать книгу про разные сорта бумаги. «Знаете,— сказал он,— как бы я эту книжку сделал: я бы каждый лист в этой книжке из другого сорта бумаги брал и написал бы, чтоб читатель эту книжку попробовал раздирать по листам на клочки. Тогда бы он от листа к листу все отчетливей чувствовал, что это такое бумага, которую рукой даже перервать невозможно. А я бы на этих листах ему объяснил, как и для чего такую бумагу делают».

Особенно замечательны по своему построению книги Житкова «Телеграмма», «Свет без огня», «Про эту книгу» и «Каменная печать».

В книге «Про эту книгу» Житков рассказывает обо всем процессе производства книги — от рукописи и до печати. Он начинает книгу с фотографического воспроизведения первой страницы рукописи этой же книги: «Вот я написал «Про эту книгу», а книги-то пока никакой и нет. Книга еще будет. Это я надеюсь, что, пока я буду писать, как эту книгу сделать,— гляди, уж целую книгу напишу. А пока что — пишу чернилами. Да и чернила дрянные. Какие-то козявки на дне. Что ни клюну пером — рака поймаю какого-нибудь. Эту вот страничку попрошу, чтоб напечатали, как есть — со всеми кляксами, чтоб вы видели, с чего начинается». И т. п. С первой же страницы Житков превращает видимый текст своего рассказа в прямую иллюстрацию. И дальше, раскрывая весь процесс работы над производством книги, ни на минуту не отвлекаясь от своего рассказа, Житков средствами типографского искусства этот же свой текст превращает в наглядное пояснение: то пуская строчки вразброд, то вводя опечатки, выделения, разбивки и т. п. По изяществу выдумки, по точности и изобразительности рассказа «Про эту книгу» может быть

названа образцовым решением задачи создания увлекательной научно-технической книги.

Особенную силу книгам Житкова придает своеобразие его языка. Житкова отличает редкая чуткость к языку, слову, обороту. «По двум-трем фразам,— рассказывает Б. А. Шатилов,— сказанным человеком, он тотчас же безошибочно узнавал, из каких краев этот человек — из Новгорода, из Вологды, из Вятки, из Тулы или Одессы». В каждом своем произведении Житков всегда решает и самостоятельную языковую задачу, по большей части даже не видимую читателю на глаз. Так, например, «Механика Салерно» Житков написал специально для начинающих взрослых читателей и написал всю вещь без придаточных предложений — фразами, состоящими, как правило, не более чем из четырех-пяти слов.

«Голая проза», стиль без украшений, нарядности, речь, отличающаяся резкой правдивостью тона, умная, злая, наблюдательная, полная выражений и оборотов, характеризующих живой рассказ, адресованный к собеседнику,— это и есть тот особый стиль речи, который отличает прозу Житкова. Вот почему для его слога характерны формы устной речи. Часто он кончает рассказ, как будто оборвав себя на полуслове. Смотрите, например, конец рассказа «Про слона»: «Нам неприятно стало смотреть, как тужится старик (слон! — Ц. В.) у штабеля, и жаль было слонов, что ползли на коленках. Мы недолго постояли и ушли».

Или окончание рассказа «Погибель»: «А что скажете: в полицию идти жаловаться? Или в суд подавать, может быть?»

Книги Житкова написаны о самых разных вещах и событиях. Каждая из этих книг решает свою задачу, непохожую на задачи остальных. И тем не менее

достаточно прочесть одну-две книжки Житкова, чтобы угадать его авторство в других по нескольким случайно прочтенным фразам. Писательская речь Житкова наделена таким выразительным своеобразием, есть такая точная походка у его фразы, которая заставляет сразу уловить в любой строке его прозы живой голос самого Житкова.

#### НЕПОДВИЖНОЕ КИНО. «ПОЧЕМУЧКА»

Последние годы жизни Житков посвятил созданию книжек для самых маленьких, придумывая самые разнообразные способы соединения текста и рисунков.

Вот он написал забавный рассказ для малышей о том, как мальчик захотел напугать свою маму. И написал этот рассказ наполовину словами, а наполовину рисунками, по величине соответствующими строчной букве. И эти его рисунки придали рассказу веселую живость.

Вот он придумал книжку для маленьких — «Помощь идет», в которой каждый рассказ должен составлять ровно одну страницу и служить объяснением к помещенной на соседней странице картинке.

Вот он попробовал найти новую форму крохотных рассказов для малышей и написал серию таких рассказов (они изданы отдельной книжкой под заглавием «Что бывало»).

Вот он задумал издавать особый журнал и написал доклад в ЦК ВЛКСМ: «О журнале-картинке для дошкольного возраста, то есть для граждан, не достигших пятилетнего возраста». Он писал в этом докладе:

«А в скучный, зимний вечер, когда рано спать идти и не велят шуметь, ходит такой гражданин вдоль стены и в обоях ищет голодным воображением



комбинации из их грубого рисунка и грязных пятен, чтоб вышло вдруг что-нибудь живое, о чем заговорила бы неугомонная его фантазия в поисках нового. И вот пятно — это мордочка, а эти стебельки обоевого цветка пришлись как раз как ушки, и воображение уже суетится, чтобы дальше вышел целый зайчик или волк, только немножко с хоботом. Это не хобот, это «так». Он на время даже прикрывает рукой, что мешает. Но тут слышит, что он и так уже все «обои изгадил», и на зайчика приходится глядеть издали. А издали вдруг оказалось, что впереди зайчика получается дяденька. Вот смешной: он вперед бежит — другой ноги, правда, нет, — зайчик-то сзади, он и не видит, а все бежит. Издалека и в полумраке обои уже могут совсем овладеть воображением (или, вернее, наоборот!), и тут уже чего-чего не появится: и звери, и автомобили, и чудовищные птицы, и небывалые машины, из тех, что «всё могут». Даже гладко оштукатуренная стенка не вполне безнадежна в этом смысле: оставьте четырехлетнего с ней наедине, и все ее трещинки и пупырышки пойдут в ход».

И этому жадному творческому воображению малыша, считает Житков, надо дать несколько картинок, подряд одну за другой, «без всякого кино», чтобы ребенок мог их разглядывать и сам строил мост от одной к другой.

В связи с этими мыслями Житков заинтересовался тогда и особым кинематографом для детей, так называемым диафильмом, в котором соединены свойства кино и волшебного фонаря: неподвижные картинки расположены на пленке. Одна заменяет другую через несколько минут, пока зритель-ребенок успеет ее рассмотреть и пока будет прочитан относящийся к ней текст. Житков сам сделал несколько диафильмов и с интересом размышлял об особенностях этого неподвижного кино.

В связи с этим интересом к картинкам для разглядывания Житков начинает работать в редакции ряда детских журналов («Чиж», «Пионер», «Светлячок» и др.), изобретая там новые способы подачи юным читателям текста и рисунков. Так, например, в № 11 журнала «Юный натуралист» за 1935 год в произведении «Тигр на снегу» Житков нашел тот принцип расположения иллюстраций в их отношении к тексту, который потом лег в основу оформления его «Почемучки».

Все эти работы вели Житкова к замыслу большой книги, к замыслу самой первоначальной детской энциклопедии нового типа.

Обычно такие энциклопедии представляют собой большие листы толстой бумаги или картона, на которых изображены разные предметы и напечатаны либо названия этих предметов, либо, для детей постарше, небольшие пояснения. Житков задумал создать такую детскую энциклопедию, которая была бы цельным художественным произведением с динамическим стержнем, дающим книге внутреннее движение.

Так родилась книга «Что я видел» (сам Житков называл эту книгу «Почемучкой»).

«Есть детский возраст,— говорит он в своей статье «Над чем вы работаете?»,— это между четырьмя и шестью годами, когда дети неотступно, просто автоматически, кажется, на каждое слово взрослых отвечают, как маньяки, как одержимые: почему?.. Очень ответственны эти ответы «почемучкам» в этом четырехлетнем возрасте».

Как же сообщать малышу новые сведения о мире? Чем нужно их закреплять в его сознании так, чтобы они вошли в его активный жизненный опыт? И Житков обратился к собственному детству, чтоб вспомнить, чем двигалось его развитие, как создавались

те внезапные толчки в его сознании, которые определили этапы его роста.

«Вспоминая свое детство,— говорит он,— вспоминаю его по совершенно случайным событиям.

Я вспоминаю пароходный трап по тому, как я на нем расшиб себе голень; вспоминаю индюка по тому, как он меня больно клюнул, когда я совал ему зерна, а лошадь по тому, как она меня не укусила, когда я ей давал на ладони сахар, а я этого как раз ждал и боялся... И вот, когда мне пришла в голову мысль написать хоть сколько-нибудь ответов на «почему»... я вспомнил об этапах моих воспоминаний: чем они держатся. Мне захотелось в моей книге дать такие же этапы, эти случайные вехи воспоминаний о вещах, о животных, о явлениях жизни, дать какие-нибудь бытовые оказии. Они вызовут чувство, памятное чувство, которым укрепились бы эти воспоминания».

Носителем этих чувств Житков сделал сверстника своего читателя и героя своей книги — маленького путешествующего гражданина Алешу-Почемучку, для которого и семафор — непонятное чудо и который о вокзале знает только то, что там часы большие и стрелки на часах такие, что на них птицы отдыхать садятся. Он написал всю книгу от лица этого героя, думая его мыслями, говоря его языком. Это дало ему способ не выйти во всей книге ни разу из возраста своего читателя.

Житков избрал среди своих близких знакомого мальчугана Алешу, придумал для него путешествие и представил себя в книге таким путешествующим Алешей (реальный Алеша был нужен ему для того, чтоб было от чего отталкиваться). Житков до такой степени входил в образ своего маленького героя, что уже не мог спокойно сидеть на месте. Рассказывая по комнате, он диктовал «Почемучку», разговаривая

голосом своего Алешки, показывая его жестом. В. М. Арнольд, которой он диктовал книгу, по временам от смеха не могла продолжать писать — до такой степени тонко Борис Степанович показывал своего маленького героя. Вот почему в книге образ Почемучки вышел не только живым и конкретным, но и освещенным умной и человеческой иронией автора.

В. Шкловский очень хорошо отметил эту подлинность детской точки зрения на мир в «Почемучке». Он писал об этой книге:

«Мир начинается с дома и с морали: можно ли подслушивать? Оказывается, бывает плохое любопытство. Потом начинается рассказ про билет. Билет один. Почемучка боится, что его не возьмут, но тут оказывается, что маленьких везут без билета.

Прекрасное слово «оказывается»!

Лет тринадцать тому назад пришел ко мне мой сын и сказал очень серьезно:

— Папа, оказывается, у лошадей нет рогов!»

Почемучка совершает в течение одного лета ряд путешествий: из Ленинграда по железной дороге в Москву, ездит в метро, попадает в зоосад, знакомится с бытом Красной Армии, ходит в лес, едет по Днепру на пароходе, посещает киевский Дворец пионеров, отправляется посмотреть рыбную ловлю, приезжает в колхоз и т. д., наконец на аэроплане летит в Харьков.

Для того чтоб все сообщаемое в книге было абсолютно точно, было «самое настоящее», Житков сам проделал маршруты своего героя: ездил в Киев, летал на самолете и т. п.

Широкий энциклопедический охват материала требовал от автора самых различных точных знаний. И вот здесь-то энциклопедическая разносторонность Житкова и получила блестящее применение: и агроном, и зоолог, и ихтиолог, и кораблестроитель, и

рыбак, и знаток железнодорожного дела, и учитель, и моряк, и авиатор, и т. д. и т. д. Для маленьких «почемучек» познавательное значение книги Житкова неисчерпаемо.

«Я считаю,— говорил Житков,— что три-четыре страницы на день — достаточная порция, чтобы занять ум и воображение ребенка на целый день. Пусть он не спешит, как не спешит и мой Почемучка... Пусть день за днем, по приключениям, впитывает «читатель» новые сведения, и пусть по этим этапам они укладываются в его воображении, как если бы они случились в его жизни».

В предисловии к «Почемучке», обращенном к взрослым, Житков предупреждал: «Книжки этой должно хватить на год. Пусть читатель живет в ней и вырастает. Еще раз предупреждаю: не читайте помногу! Лучше снова прочесть сначала».

Вся книга и распадается на маленькие эпизоды, каждый из которых представляет самостоятельную главку. Вот для примера одна из таких главок:

#### КАК Я ЛЮБЕ ЗВЕРЕЙ ПОКАЗЫВАЛ

«А я не знал, как с Любой играть. А потом ей сказал, что я тигр. Я немножко ноги подогнул и стал ходить около Любы. И я на нее очень сердито глядел. А потом сделал на нее «кха». А она вдруг заплакала и побежала к своей маме и закричала:

— Он меня дерет!

А мама на меня крикнула:

— Что ты не можешь играть, как все дети?

А я сказал, что я тигр. А мама сказала:

— Тигров в клетку сажают.

А я сказал, что я и в клетке буду делать «кха».

И я сделал, как тигр. Любина мама засмеялась, а мама сказала, что мы вчера в зоосаде были и что мы

слонов видели. А я сделал рукой хобот и пошел к Любе и хоботом мотал.

А она говорила:

— Это не тигр? Это не тигр?

А я ей сказал толстым голосом:

— Это сло-он. Он не кусает. Он добрый.

Люба сказала:

— А погладить можно?

Я ей сказал, что это хобот. И показывал, как слон хоботом крутит».

Написать книгу в двести с лишним страниц для малышей от трех до шести лет — дело необычайной трудности. Нужно было, как правило, прежде показать и раскрыть, а потом назвать новый предмет или ввести новое понятие. История путешествия Почемучки должна была стать, таким образом, и историей развития речи читателя-малыша, стать языковым университетом ребенка. Начать книгу с тем запасом слов, который есть у трехлетнего малыша, то есть приблизительно с двумястами, а закончить, расширив его познания до тысячи слов,— такова задача развития речи в книжке о путешествиях Почемучки.

И, однако, житковская энциклопедия не оказалась только энциклопедией. Она оказалась своеобразным художественным произведением, которое, конечно, ребенок не сможет прочесть (или прослушать) всё сразу, но которое он стремится читать всё далее и далее, благодаря внутренней динамике, внесенной Житковым в свое повествование. И хотя первоначально издательство задумывало книгу так, чтоб текст был дополнением к рисункам, оказалось, что не текст стал дополнением к многочисленным картинкам, но картинки превратились в пояснение текста.

Вот почему эта энциклопедия Житкова несет в

себе и некоторые свойства увлекательного романа, вот почему возникает желание читать ее как роман о Почемучке.

### БОЛЕЗНЬ И СМЕРТЬ

И став профессиональным писателем, Житков сохранял самобытное своеобразие в быту. Его ленинградская квартира, в которой он прожил около десяти лет, имела весьма характерную физиономию, напоминая уютный, несколько старомодный быт русских культурных интеллигентных семей 1890—1900 годов. Сам хозяин умел придумывать своеобразные затеи, придававшие этому уюту отпечаток душевного радушия.

Сам Борис Степанович и в гости ходил также по-особенному. Ездил он в гости на целый день. Приедет к часу дня и остается до двух-трех ночи. Если у хозяина были дела или занятия в городе и он хотел их отложить, Борис Степанович сам энергично провоживал хозяина за дверь и оставался ожидать его возвращения, попивая чай с коньяком и читая книжку, размышляя и даже работая.

Любимым гостям Борис Степанович давал читать свои новые произведения. Помню целую эпоху, когда он давал читать новые куски «Виктора Вавича». Это были тетради, сшитые из больших листов бумаги, исписанные в две колонки почерком резким, не очень разборчивым. Передав рукопись, он садился напротив, в молчании и со вниманием наблюдал выражение лица гостя, изредка заглядывая в страницу для проверки. Затем он начинал «допрос», внимательно выслушивая каждое сказанное о рукописи слово.

В 1934 году Житков переехал в Москву. Но он продолжал часто наезжать в Ленинград, так что у ленинградцев было такое чувство, что он никуда и не

переехал, а просто на время уезжает из города.

Он начал болеть. Говорить о своих болезнях он не любил и все как-то отшучивался.

Из Ленинграда он писал 14 августа 1937 года одному из своих друзей:

«Не хочу вам описывать, в чем именно дело, чтоб вас не рассмешить, но мне временами не до смеху, честное слово! Болеть я не умею, ибо никогда после детства моего ничем не болел. А вот сейчас попался в ловушку. Но если я из нее вылезу, то у меня столько проектов, как у всякого больного. Даже смешно. Как у школьника или заключенного в узилище. Но я знаю, как это, черт возьми, проходит, как человек получает свободу, и все те помехи, что мечта услужливо отставляла в тень, все они выставляются в жизни на солнечный свет и стоят, как столбы, о которые неохота ушибаться. И уже походка не та, что в мечтах».

Вскоре он снова уехал в Москву.

«В комнате его в Москве, в Оболенском переулке,— рассказывает Б. А. Шатилов,— всегда бывал народ: поэты, прозаики, редакторы, художники, люди самых разнообразных профессий. Борис Степанович в скромной куртке, сшитой руками сестры — профессора химии, сидит за столом; перед ним стакан густого, крепкого чая; он курит папиросу за папиросой и горячо доказывает, впиваясь живыми серыми глазами в своего собеседника — редактора или художника, что журнал делать или рисунки нарисовать надо так-то и вот почему».

И действительно, Житков умел учить людей работать. Он был необычайно талантливым редактором, с неистощимой изобретательностью, с организаторским дарованием. Стоило ему взять в руки чужое произведение, и он сразу мог сказать, что нужно сделать, чтоб оно стало замечательным. Бывало, он возьмет и сам перепишет за автора всю вещь, а бывало и



так, что он не только покажет, как сделать, но и научит автора, как самостоятельно находить правильную дорогу в работе.

— Знаете, как надо работать с начинающими писателями,— сказал он как-то.— Вот приходит к вам молодой паренек и говорит, что он хочет роман о венецианском доже написать. А вы его попросите, чтоб он вам начал рассказывать, как он себе этот роман представляет. И слушайте внимательно. И вот вы заметите, что все, что он о доже говорит, совершенно вздор и ерунда, а вот, когда он там где-нибудь начнет рассказывать о том, как в Венеции плотничают, вы сразу почувствуете, что вот это дело он понимает. И вместо книги о дожах пусть он вам книгу о том, как плотничать, напишет, и окажется, что это дело он знает и любит, и книжка получится настоящая.

Несмотря на болезнь, Житков продолжал работать, собирался писать книгу о скрипке, задумывал роман для взрослых, хотел написать уже не энциклопедию, а настоящий увлекательный роман для четырехлетних и работал над большой книгой, которую он много лет мечтал написать,— «Историей корабля».

В самые последние годы жизни он горячо интересовался рыболовством и постройкой деревянных судов. Он со вниманием следил за новой научной литературой по деревянному судостроению.

Он хотел построить свое особое судно — деревянный бот с мотором,— которое должно было бы существенно изменить все рыболовецкое хозяйство Черноморья. Он мечтал поселиться в домике на берегу Черного моря, заняться изучением современного рыболовства и затем начать техническую реорганизацию Черноморского рыболовецкого флота.

Но прошла одна болезнь и пришла другая.

В конце лета 1938 года я пришел к нему на Оболенский.

Он лежал в кровати. По обыкновению, по-прежнему он начал рассказывать о своих делах и планах, показывал свои новые произведения (некоторые из них вышли после его смерти), говорил о большой задуманной им «Истории корабля». Рассказал о том, как был в гостях у Максима Горького. Жаловался на врачей. «Я теперь сам себя лечу», — сказал он.

19 октября 1938 года Борис Степанович Житков умер.

Книга о

ЗОЩЕНКО

Моя тема — «переделка человека», но не в том смысле, как это выражение употребляется критиками. Я имею в виду переделку не персонажей, а читателя, который должен с помощью художественной сатиры воспитывать в себе отвращение к уродливым и пошлым сторонам жизни.

*М. Зощенко*

#### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



1922 по 1926 год вышло 25 сборников рассказов Зощенко<sup>1</sup>, принесших ему всесоюзную славу юмористического писателя. Тысячи людей были увлечены его рассказами. Их передавали по радио, рассказы вали с эстрады, сообщали как случаи из собственной жизни, читали в трамваях и поездах. Отдельные

<sup>1</sup> Вот эти сборники: в 1922 г.— «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» («Эрато»); в 1923 г.— «Разнотык. Рассказы» (П., изд-во «Былое»), «Рассказы» (П., изд-во «Картонный

выражения из этих рассказов входили в быт как поговорки и обиходные остроты: «собачонка — системы пудель», «старушка — божий одуванчик» и т. п. Зоценко воспринимали только как писателя комического, развлекательного, как юмориста: «До революции — Аверченко, после революции — Зоценко!»

В 1928 году Госиздат устроил особый книжный базар. Для лучшего распространения книг в течение нескольких дней сами писатели должны были продавать свои книги. Были сооружены киоски, над каждым прилавком повешена напечатанная на картоне фамилия торгующего здесь писателя, и базар открылся. Бульвар около Дома книги был переполнен толпами покупателей. Здесь продавал Тынянов, здесь — Тихонов, здесь — Федин, вот тут — Корней Чуковский. И с каждым можно было вступить в разговоры и от каждого унести книжку с автографом.

Некоторые киоски пользовались особенной популярностью. Можно было, так сказать, наглядно видеть степень успеха писателя у читателей. И самое

---

домик»), переиздание «Рассказов Синебрюхова» (Берлин, изд-во «Эпоха»), «Юмористические рассказы» (изд-во «Радуга»); в 1924 г.— «Рассказы», изд. 2-е (изд-во «Смехач»), «Аристократка» (П., изд-во «Новелла»), «Веселая жизнь» (Ленгиз); в 1925 г.— «Обезьяний язык» (М., Библиотека «Огонек»), «Собачий нюх» (М., Библиотека «Огонек»), «Избранные юмористические рассказы», 2-е изд. (М., Библиотека «Огонек»); в 1926 г.— «Агитатор» (Библиотека сатиры и юмора «ЗИФ»), «Американская реклама» (изд-во «Бегемот»), «Матренища» (Библиотека сатиры и юмора «ЗИФ»), «Аполлон и Тамара» (изд-во «Прибой»), «Страшная ночь» (изд-во «Прибой»), «Кризис» (изд-во «Бегемот»), «Тяжелые времена» (Библиотека «Огонек»), «Обезьяний язык» (Библиотека «Огонек»), «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (изд-во «Бегемот»), «Рыбья самка» (Библиотека сатиры и юмора «ЗИФ»), «Рыбья самка» (изд-во «Прибой»), «Собачий нюх» (Библиотека «Огонек»), «Тетка Марья рассказала» (изд-во «Крестьянской газеты»), «Уважаемые граждане» (изд-во «ЗИФ»).

большое столпотворение было около того киоска, в котором продавал Зоценко.

За прилавком стоял человек небольшого роста, с грустной улыбкой, с какой-то почти грациозной манерой держаться. Он произносил слова тихим, усталым голосом, как замечательно сказал В. Шкловский, «с манерой человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал». И вокруг него кипели страсти, бурлила и напирала толпа, теснившаяся к киоску. Киоск трещал и угрожал рухнуть на виновника столпотворения.

Казалось, что у всех этих людей нет никаких других устремлений, кроме желания посмотреть на Зоценко и унести с собой от этого впечатления запас бодрости и веселья недели на две по крайней мере.

Я помню двух молодых парней, с блаженными лицами взиравших через головы теснящихся у киоска на Зоценко. Один из них время от времени подымал руку по направлению к киоску, тыкал туда пальцем и с расплывшейся физиономией произносил: «Гы-ы-ы! Зоценко!!!»

Популярность Зоценко дошла наконец до того, что к нему стали звонить по телефону с просьбой сказать что-нибудь смешное, как будто Зоценко был какой-то неиссякаемой копилкой юмористических изобретений. В «Письмах к писателю» Зоценко приводит характерный телефонный разговор, который ему пришлось вести 28 января 1929 года:

«— Простите, что беспокою вас... Вот нас пять человек... Мы скучаем... Буквально умираем от скуки... Что нам делать?.. Как развлечься?.. Куда пойти?..»

— Позвольте... Но я не бюро обслуживания...

— Да, конечно, мы знаем... Не сердитесь... Это не шутка... Мы звонили именно к вам. Разговор зашел

о вас. Как вы сумели сохранить свою веселость, жизнерадостность... Что вы для этого делаете?..

— Но кто вам сказал?.. Я скучный и мрачный человек... Откуда я знаю, как вам нужно развлекаться...

— Простите в таком случае... Два-три слова, надеюсь, вас не затруднят...

— Ну, пойдите в кино.

*(Сердится. Трубка резко повешена.)*..

Таков был характер писательской славы Зоценко. Что же принесло ему эту славу и каково подлинное содержание его творчества?

#### БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Зоценко несколько раз печатал свою автобиографию<sup>1</sup>. Наиболее подробную справку о своих жизненных скитаниях он напечатал в своей книге «Возвращенная молодость». Предлагаю читателю извлечения из этих справок.

Зоценко родился 10 августа 1895 года в Петербурге в дворянской семье. Отец его был художником<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В журн. «Литературные записки» (1922, № 3, с. 28), озаглавив ее «О себе, об идеологии и еще кое о чем»; в сб. «Литературная Россия» под ред. Вл. Лидина (изд-во «Новые вехи», М., 1924, с. 101); в сб. «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков» (изд-во «Современные проблемы», М., 1926, с. 119).

<sup>2</sup> Последние годы жизни отец Михаила Михайловича — М. И. Зоценко — работал мозаичистом. Ему, в частности, принадлежит мозаика на стенах Суворовского музея, на Кирочной улице в Ленинграде, изображающая переход Суворова через Альпы. «А маленькая елочка внизу в углу — это моя работа», — рассказывал М. М. Зоценко на своем вечере 9 декабря 1940 года (см. отчет о выступлении М. М. Зоценко перед партактивом Куйбышевского района Ленинграда в газете «Ленинградская правда» от 10 декабря 1940 года).

Зощенко окончил петербургскую гимназию. «Учился весьма плохо. И особенно плохо по русскому — на экзамене на аттестат зрелости я получил единицу по русскому сочинению». Сочинение было на тему о тургеневской героине Лизе Калитиной<sup>1</sup>. В 1913 году Зощенко поступил на юридический факультет Петербургского университета. В 1914 году был исключен за невзнос платы. Окончил краткосрочные военные курсы и уехал на фронт прапорщиком. «На германском фронте, командуя батальоном, был ранен и отравлен газами».

После Февральской революции он вернулся в Петроград. Был назначен начальником почт и телеграфа и комендантом Главного почтамта. Затем был в Архангельске адъютантом Архангельской дружины и секретарем полкового суда. «На звериный промысел ездил к Новой Земле». Вернулся в Петроград и поступил в пограничную охрану в Стрельне, затем служил в пограничной охране в Кронштадте. Вступил добровольцем в Красную Армию, был на фронте гражданской войны сперва командиром пулеметной команды, потом полковым адъютантом. «Я не коммунист и в Красную Армию пошел сражаться против дворянства и помещиков — против среды, которую я в достаточной мере хорошо знал».

После полугодичного пребывания на фронте Зощенко был освобожден из армии по болезни сердца («порок, полученный после отравления газами в германскую войну»).

Вслед за тем он переменял ряд профессий: был агентом уголовного розыска в Петрограде, инструктором по кролиководству и куроводству в Смоленской

---

<sup>1</sup> Об этом Зощенко рассказал 1 июня 1940 г. на вечере встречи ленинградских писателей с преподавателями русской литературы г. Ленинграда.

губернии, старшим милиционером в Лигове, был плотником, телефонистом, карточным игроком, актером и др., работал сапожником в сапожной мастерской на Васильевском острове, наконец, был конторщиком и затем бухгалтером в Ленинградском военном порту.

«На работе я написал первые свои рассказы и издал первую свою книжку без фамилии на обложке — «Рассказы Назара Синебрюхова». Тогда же я вошел в содружество писателей «Серапионовы братья».

Мои первые рассказы попали к Горькому. Горький пригласил меня к себе, правильно покритиковал и помог материально. А также устроил мне академический паек. С тех пор началась моя литературная судьба. И с тех пор меркнет разнообразие моей жизни» («Возвращенная молодость»).

«Нынче же,— писал Зощенко в 1922 году,— я заработал себе порок сердца и потому-то, наверное, стал писателем. Иначе я был бы еще летчиком»<sup>1</sup>.

### Период первый

#### САТИРИЧЕСКАЯ КРИТИКА ТИПИЧЕСКИХ ФОРМ СОЗНАНИЯ (1921-1930)

#### «РАССКАЗЫ НАЗАРА ИЛЬИЧА ГОСПОДИНА СИНЕБРЮХОВА»

Писать Зощенко начал в 1921 году. В 1922 году в «Петербургском сборнике» был помещен рассказ «Гришка Жиган» — первое напечатанное произведение Зощенко<sup>2</sup>. Вслед за тем появились в печати

<sup>1</sup> «Литературные записки», 1922, № 3, с. 29.

<sup>2</sup> «Петербургский сборник», изд. журнала «Летопись Дома литераторов», с. 44. Сам Зощенко определяет дату напечатания



рассказы «Виктория Казимировна»<sup>1</sup>, «Чертовинка»<sup>2</sup>, «Лялька пятьдесят»<sup>3</sup>. В том же году вышла и первая книга его «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»<sup>4</sup>.

В книге было четыре новеллы: «Великосветская история», «Виктория Казимировна», «Чертовинка» и «Гиблое место». Новеллам было предпослано предисловие, в котором Синебрюхов характеризовал себя как человека и рассказчика. Вся книга написана от лица Синебрюхова.

В этой книге Зощенко выступил писателем-реалистом, сатириком. Задача повествования — представить читателю психологический образ рассказчика Синебрюхова, «военного мужичка», прошедшего через фронт и революцию в качестве преданного княжеского денщика.

Синебрюхов прошел тяжелую жизненную школу. Дружба с графским камердинером открыла ему «культуру». Он узнал, кто такой «Пипин Короткий», преисполнился презрения к «блекоте» русской жизни и холуйского уважения к «иностранной технике», а также слепой преданности своему начальнику князю. Он сделался мастером на все руки и отбилсЯ от своих крестьянских «основ». Жена сочла его за годы войны убитым и вышла замуж. Вследствие этого и

---

первого рассказа 1921 годом. «Первый мой рассказ,— пишет он,— напечатан в 1921 году в Петербургском альманахе».

<sup>1</sup> Альманах «Серапионовы братья», 1922, № 1, с. 7.

<sup>2</sup> Журнал «Петербург», 1922, № 2, с. 1.

<sup>3</sup> Журнал «Красная новь», 1922, № 1 (5).

<sup>4</sup> 1-е издание в изд-ве «Эрато», Пбг., 1922 (цена не указана), тираж 2000 экземпляров. Переиздано в 1923 году в Берлине, изд-во «Эпоха», вошло в качестве 2-го отдела в сборник «Рассказы» (изд-во «Картонный домик», Пбг., 1923) и 3-го отдела в сборник «Нервные люди» (изд-во «Пролетарий», Харьков, 1927). В 1926 году издано «Бегемотом», затем перепечатано в двух собраниях сочинений.

хозяйство свое он потерял. В итоге он оказался неудачником, который «крохобором» ходит «по разным местам, будто преподобная Мария Египетская», — «очень даже посторонним человеком в жизни».

Жизнь предстает Синебрюхову как хитрая и непонятная вещь. Он приобрел свой взгляд на отношения между людьми и свою, так сказать, философию жизни:

«Я как планета солнце сразу во все места гляжу и всю тонкость сути понимаю... Жизнь — штука не простая, а хитрая. Вот что. Всюду безусловно хитрость хитрит и незримая чертовинка».

Две последние новеллы представляют собой мистические рассказы Синебрюхова. «Чертовинка» — о страхе смерти и о том, что «это неправда, что смерть — старуха с косой: смерть — маленькое и мохнатенькое, катится и хихикает. Собака как увидит — мордой в землю уткнется и воеет, а кошка — та фырчит, и шерстка у ней дыбком ставится», — и «Гиблое место» — о преследовании его колдовской маленькой «сучкой», которая в заключение таинственно исчезла.

В этих рассказах Синебрюхова элементы народной мифологии (чертовщины) восходят к традициям ремизовских полуязыческих народных чудищ: лигостаев, мертвяков, нежити, нечисти и т. п. В запутанном и малокультурном сознании Синебрюхова эта мифологическая мистика и фантастика приобретают какой-то свидригайловский характер (см. особенно в «Преступлении и наказании» рассказ Свидригайлова о «пауках в бане») и составляют органическую черту синебрюховского мировоззрения.

Все повествование ведется таким образом, что факты не только не подтверждают мистических домыслов Синебрюхова, но скорей их разоблачают.

И хотя Синебрюхов предвидит неизбежные возражения своим сообщениям, он остается при своем мнении.

Таким образом, рассказы Синебрюхова воссоздают тип человека, в котором некоторая забавная занятность соединена с хитрецей и с закоренелыми предрассудками. Мироззрение его представляет отпечаток его социальной судьбы. Оно состоит из лоскутьев крестьянских представлений о мире, солдатской мудрости эпохи империалистической войны, из христианско-народной мифологии, наконец, из лакейских представлений о «князе ваше сиятельстве». Особенно яркое выражение образ Синебрюхова получает в своеобразии его речи и мышления — в сказе, раскрывающем психологический облик этого и «героя» и «автора» (не случайно Зоценко не поставил на обложке книги своей фамилии). В речи Синебрюхова можно найти и фразеологию крестьян: «Ну, а в мужицкой жизни я вполне драгоценный человек» или «Давайте, говорит, лягем спать поскорейча», и обороты церковнославянские: «Отвечаю смиренно-мудро» или «Ижехерувимское пение» и т. п., и обороты военного жаргона: «Являюсь по уставу внутренней службы. Так и так, рапортую, из несрочного отпуска» и т. п., иногда в соединении с писарской витиеватостью: «Имею я безусловно при себе тайну и план местонахождения вклада вашего сиятельства» и т. п. Здесь можно найти и всяческие фразеологические сращения и, наконец, наиболее сильно представленный в речи Синебрюхова жаргон мещанского просторечия: «Сестричка милосердия — бяка — с катушек долой — мертвая падаль!» или «Поручик ничего себе, но сволочь!» И т. п.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Анализ лексического состава рассказов Синебрюхова см. в статье В. В. Виноградова «Язык Зоценко (Заметки о лексике)» в

Перед читателем встает во весь рост типический характер — вымуштрованный царской солдатчиной и денщицкой службой, темный человек, из которого готовили унтера Пришибеева. Революция уничтожила режим, для которого воспитывали Синебрюховых, и Синебрюхов оказался «пострадавшим от революции» холуем, неудачником, не то бродягой, не то городским мещанином без определенных занятий.

Характер героя и способ его изображения были подсказаны Зоценко традициями лесковской прозы.

Значение Лескова для творческого развития Зоценко не может быть понято без ясного представления о том, что своеобразии лесковского творчества и его языка теснейшим образом связано с той философией народного характера, которая составляла самую основу писательской идеологии Лескова.

«Я смело, даже, может быть, дерзко,— писал Н. С. Лесков,— думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь... Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе... так что мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги».

Свой взгляд на русского человека Лесков выразил в «Левше» устами атамана Платова: «Наши на что ни взглянут, всё могут сделать, но только им полезного учения нет».

В своих произведениях Лесков стремился передать свое ощущение своеобразия характера русского народа — «очарованного, могучего, сказочного богатыря» — и особенность речи и мышления людей из народа. Так возникла особая стилистическая структура лесковской прозы — сказовая манера, использо-

---

сб. «Мих. Зоценко. Статьи и материалы» (серия «Мастера современной литературы», «Academia», Л., 1928, с. 51—92).

ванная им для реалистического изображения людей из народа. «Говорят,— писал Лесков,— меня читать весело. Это оттого, что все мы; и мои герои и я сам имеем свой собственный голос»<sup>1</sup>. Таким образом, «веселость» своих произведений Лесков объясняет их реалистической установкой, живым голосом своих народных героев. Это объяснение очень важно.

Пушкину принадлежат, в заметке об И. А. Крылове, замечательные слова о характере русского человека: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»<sup>2</sup>. Эти отличительные черты русского ума Пушкин отмечает не только в Крылове, он сделал их в «Капитанской дочке» приметой Пугачева<sup>3</sup>. Эту черту народного характера можно обнаружить и в «живописном способе выражаться» героев Лескова, придающем его произведениям некоторую «веселую лукавость ума». Представление Лескова о своем «скоморошьем слоге», о «затейливо-веселой» собственной стилистике символически раскрыто в его рассказе о «юродивом смехотворе» «скоморохе Памфалоне», которого Лесков изображает идеальным героем. Даже и в отрицательных характерах у Лескова эта философия народного духа находит свое выражение. Смотри, например, особенно близкий к циклу рассказов о Синебрюхове по методу использования сказа сатирический рассказ Лескова «Воительница»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Фаресов А. И. Против течений СПб., 1904, с. 273.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова.

<sup>3</sup> См. работу Б. В. Томашевского «Пушкин и народность». — «Литературный критик», 1940, № 5—6, с. 77.

<sup>4</sup> На близость цикла рассказов о Синебрюхове «Воительнице» указал А. Г. Бармин в статье «Пути Зоценко» в сб. «Мих. Зоценко. Статьи и материалы», с. 44.

И только раскрыв лесковскую философию народного характера, можно понять идейную основу лесковской сказовой манеры и речевого филологизма<sup>1</sup>.

В свое время наша критика, говоря о влиянии Лескова на Зоценко, ограничивалась сопоставлением «смешного» характера зоценковского сказа с «затейливой» стилистикой лесковской прозы<sup>2</sup>.

Между тем «комическая» речь у Лескова несет свою важную смысловую функцию, она отвечает не формальной задаче, а принципиальной — реалистическому раскрытию в речи народного характера. И такое же значение сказ имеет и для Зоценко. Сказ необходим ему для реалистической характеристики героев. Вот почему неправильно ограничивать вопрос о влиянии Лескова на Зоценко вопросом о сказе. На Зоценко оказал влияние целый круг идей Лескова, и прежде всего воззрения Лескова на народность своего творчества. Синебрюхов для Зоценко также есть прежде всего один из отрицательных типических характеров времени. С него начал Зоценко галерею своих сатирических портретов.

Говоря о связи сказа цикла рассказов о Синебрюхове с традициями лесковской прозы, следует сделать еще одно замечание. В то время как Лесков не ограничивается сказом, но стремится к созданию особой надличной речи, вполне искусственной (соединению языка народных сказок с языком церковнодуховной литературы — житий, служб, четий миней и т. п.),

---

<sup>1</sup> О литературных традициях лесковского филологизма см. статью Б. М. Эйхенбаума «К 100-летию рождения Лескова» в кн.: Лесков Н. С. Избранные сочинения. «Academia». М.-Л., 1931, с. XLV—LXII.

<sup>2</sup> См., напр., статью Б. М. Эйхенбаума «Лесков и современная проза» в книге его статей «Литература» (изд-во «Прибой», Л., 1927, с. 220).

которая и должна явиться авторской речью, у Зощенко другой формы речи, кроме сказа, служащего орудием автохарактеристики героя-рассказчика, нет. Замысел и точка зрения Зощенко раскрываются через голову рассказчика другими средствами, а не авторской речью. В этой особенности цикла рассказов о Синябрюхове уже заложено то своеобразие использования сказа, которое в дальнейшей работе Зощенко получит развитие.

Зощенко как бы хочет показать своего героя-рассказчика во всей его противоречивости, спутанности и сложности, никак не стремясь предопределять симпатии читателя. Здесь реализм Зощенко выступает перед читателем еще в оболочке объективизма.

И тут уместно вспомнить о том, что Зощенко в самом начале своей литературной деятельности вступил в содружество «Серапионовы братья». Это содружество объединяло писателей, вышедших из тех рядов молодого поколения дореволюционной интеллигенции, которые приняли Октябрьскую революцию со своих позиций романтического интеллигентского гуманизма. Вот почему одновременно они выступили с программными декларациями о независимости искусства от политики и об «объективном» искусстве. На этой интеллигентской позиции объединились писатели с самыми различными тенденциями развития (в содружество входили: Зощенко, Лунц, Тихонов, Федин, Е. Полонская, Вс. Иванов, В. Каверин, Н. Никитин, М. Слонимский и др.). Романтическое приятие революции находило себе выражение в ряде общих устремлений. Они чувствовали себя и наследниками высокой русской литературной культуры символистской эпохи и одновременно современниками революции. Эти две стороны их мироотношения нашли выражение в том, что они стремились про-

должить в советской литературе высокие традиции русской литературы и соединить бытописание с методами философской трактовки революционного быта. Асеев в статье 1922 года писал, имея в виду именно «Серрапионов»: «Наученная горьким опытом стариков, молодежь хочет быть предусмотрительной: содержание позаимствовать у бытовиков, а форму — у символистов»<sup>1</sup>.

Так, выступая продолжателями высокой русской литературы предоктябрьской эпохи, «Серрапионы» стремились найти новые способы изображения революционного быта.

Они декларировали признаки новых форм — в быстроте (сюжета, фразы), в сдвиге, кривизне (в символике и в лексике), в устремлении к непривычности и затрудненности для восприятия. «Очень прост Эвклидов мир и очень труден Эйнштейнов — и все же нельзя вернуться к Эвклиду». «Для сегодняшней литературы, — писал весьма в то время авторитетный для «Серрапионов» Евг. Замятин, — быт то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега, чтобы потом вверх, — от быта к бытию, к философии, к фантастике. По большакам, по шоссе — пусть скрипят вчерашние телеги. У живых хватает сил отрубить свое вчерашнее: в последних двадцати рассказах Горького вдруг фантастика, в «Двенадцати» Блока вдруг уличная частушка, в «Эпопее» Белого — вдруг Арбатский быт»<sup>2</sup>.

Вот те теоретические соображения, которые отражали обращение «Серрапионов» к традициям таких

---

<sup>1</sup> «Печать и революция», 1922, кн. 7, с. 74.

<sup>2</sup> Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и прочем. — В сб.: Писатели об искусстве и о себе. М., изд-во «Круг», 1921, с. 73.



писателей, как Лесков или Гофман. От Гофмана они взяли его фантастические «перевертни» быта, от Лескова — романтическое преобразование быта средствами сказовой прозы.

В позициях «Серapiонов» был ряд глубоких противоречий. «Серapiоны» росли, испытывая ряд влияний. Параллельно с лесковско-ремизовской традицией на них влияли и литературные теории русской «формальной школы», выросшей на художественной практике русского футуризма. С другой стороны, все большее значение для них приобретал Горький, покровительствовавший этому объединению.

Круг литературных представлений «Серapiонов» получил отражение и в раннем творчестве Зоценко. И, однако, выступая в русле лесковско-ремизовской школы, Зоценко с самого начала был чужд тем тенденциям части «Серapiонов», которые могли вести к формализму или орнаментализму. С самого же начала Зоценко была чужда и поэтика «затрудненного» искусства. В «Серapiоново братство» Зоценко привели не формальные принципы, а общность круга решаемых проблем — отталкивание от норм интеллигентского мировоззрения, ощущение кризиса интеллигентского сознания, стремление пересмотреть свое гуманистическое мировоззрение в свете тех изменений смысла русской жизни, которые принесла революция. Но творчество Зоценко с самого начала было отмечено сатирическим отношением к тем интеллигентским проблемам, которые стояли перед «Серapiонами». Это предопределило самобытность писательского пути Зоценко.

Не случайно, что «Рассказы Синебрюхова» нашли поддержку именно у Горького, усмотревшего в Зоценко прежде всего замечательного художника-реалиста.

Манера ранних рассказов Зощенко отличается тем, что послереволюционный быт «описывается» с позиций интеллигентского объективизма. Само это «описание», однако, дано отчасти как пародирование высоких литературных традиций, и прежде всего интонаций и мотивов классиков русской новеллы (Лескова, Гоголя, Достоевского, Чехова).

Сюжетная занимательность в таких ранних рассказах, как «Последний барин», «Любовь», «Война» и т. п., ставит целью ввести читателя через жизненные и бытовые обстоятельства современности, через вздыбленный революционный быт, в порожденные переломной эпохой эксцентрические характеры, будь то бывший помещик-миллионер, вор, приходящий к выводу, что надо менять профессию, конокрад, обманувший крестьян рассказами о конце мира, дезертир или мастеровой, влюбившийся в дочку бывшего директора завода, и т. п. Чудаки и монстры занимают писателя как психологические загадки. Эксцентрическая забавность сюжета и характеров преследует цели реалистического раскрытия типических портретов.

Говоря о пародийном подражании мастерам классической русской новеллы, следует, кроме Лескова, к которому тяготеет цикл рассказов о Синябрюхове, назвать прежде всего Чехова, и Чехова не столько автора юмористических рассказов, сколько именно автора лирико-психологической новеллы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Влияние «смешной» чеховской новеллы можно обнаружить в другой линии новелл Зощенко — в его «юмористических рассказах». Ср., напр., рассказ о крестьянке, пришедшей рассказать фельдшеру о своей болезни («Пациентка»), с такими рассказами Чехова, как «Хирургия».

Чеховским тоном отмечена, например, новелла «Точка зрения», представляющая разговор автора с извозчиком в захолустье. Из рассказов извозчика Егорки Глазова встает во весь рост деревенская темнота мужиков и забитое, несчастное положение женщин. И заключительная сентенция Егорки поэтому звучит горькой иронией: «Мужики-то у нас всё наскрозь знают, всё-то понимают, что к чему и почему, ну, а бабы маленько, действительно, отстают в развитии». И замыкает эту новеллу типично чеховская концовка: «Плохо,— сказал я и посмотрел на Егоркину спину. А спина была худая, рваная. И желтая вата торчала кусками».

Самое описание душевных движений героев дано как бы реминисценциями отдельных интонаций чеховских рассказов. Вот как в рассказе «Беда», о мужике, который купил лошадь на скопленные деньги, описано его душевное состояние после покупки:

«Когда восторг немного утих, Егор Иванович, хитро смеясь себе в бороду, стал подмигивать прохожим, приглашая взглянуть на покупку. Но прохожие равнодушно проходили мимо.

«Хоть бы землячка для сочувствия... Хоть бы мне землячка встретить»,— подумал Егор Иванович».

Параллельно с этой традицией чеховской импрессионистической новеллы проходит также демонстративно подчеркиваемое влияние манеры Гоголя и Достоевского. Вот парафразы из Гоголя в повестях «Коза» (1922) и «Аполлон и Тамара» (1923):

«А шел Забежкин всегда по Невскому, хоть так и крюк ему был. И не потому он шел по Невскому, что на какую-нибудь встречу рассчитывал, а так — любопытства ради: все-таки людей разнообразие, и мага-

зины черт знает какие, да и прочесть смешно, что и в каком ресторане люди кушают».

Здесь очевидны воспоминания о гоголевском капитане Копейкине на Невском и о «Невском проспекте». А вот пример воспоминаний о знаменитом панегирике, открывающем гоголевскую «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»:

«А ниспадающие волосы! А бархатная блуза! А темно-зеленый до пояса галстук! Господи, твоя воля! Необыкновенной, необыкновенной красотой наделен был человек... Да, неотразимейший был человек. Не одна женщина лила по нем обильные слезы. А как сердито сторонились его мужчины!.. А то незабвенное событие...» И т. п.

К Достоевскому восходит изображение смешного и уродливого как внешних проявлений трагизма человеческой судьбы, отмеченное надрывным, «голядкинским» ощущением жизни.

Так, рассказ «Мадонна», написанный как «дневник мелкого чиновника», заставляет вспомнить прежде всего «Записки из подполья» Достоевского. И философия героя — типическая философия «человека из подполья».

«Да. Подлая штука жизнь. Никогда я ею особенно не увлекался. Подлость в ней какая-то есть. Особенная какая-то подлость! Заметьте: если падает на пол хлеб, намазанный маслом, то он непременно падает маслом... Особая, гнусная подлость. Тьфу, какая подлость!»

И в качестве параллели к этому тезису новелла рассказывает, что мадонна, в которую влюбился герой и которую он привел к себе, на следующее утро просит его расплатиться, так как она оказывается обыкновенной проституткой.

Такова же сентиментально-ироническая новелла «Рыбья самка», в которой можно увидеть и традиции чеховской новеллы и новеллы Достоевского.

«Великая есть грусть на земле. Осела, накопилась в разных местах, и не увидишь ее сразу.

Вот смешна, скажем, попова грусть, смешно, что попова жена обещала технику десять тысяч, да не достать ей, смешно и то, что сказал дорожный техник про матушку: старая старуха. А сложи всё вместе, собери в одно — и будет великая грусть»<sup>1</sup>.

Большую часть рассказов этого периода Зощенко потом включил в свою книгу «Веселая жизнь», поместив их в отдел, который он назвал «Тяжелые времена». Напечатанные первоначально в книге «Рассказы» 1923 года, эти произведения были встречены критикой с недоумением. Элементы подражания классическим высоким новеллам были окрашены в пародийные тона, но самый смысл этого пародирования оставался критике неясен. Так возникли нарекания критики на беспредметное комикование, на то, что собственная философия автора — эпигонство интеллигентской грусти.

Этот путь создания нового типа рассказов, растущих из традиции высокой русской новеллы, вскоре был заслонен другой линией прозы Зощенко, истоки которой лежали в его газетной и журнальной работе.

«В начале моей деятельности, в 1921 году, — рассказал Зощенко начинающим писателям, — я написал несколько больших рассказов — это «Любовь», «Война», «Рыбья самка». Мне показалось в дальнейшем, что форма большого рассказа, построенная на старой традиции, так сказать, чеховская форма, ме-

---

<sup>1</sup> В сб. «Разнотык» Зощенко датировал новеллу 1921 годом.

нее пригодна, менее гибка для современного читателя, которому, мне показалось, лучше давать краткую форму, точную и ясную, чтоб в ста или пятидесяти строчках был весь сюжет и никакой болтовни. Тогда я перешел на краткую форму, на маленькие рассказы. Их называют юмористическими. Собственно, это не совсем правильно. Они не юмористические. Под юмористическими мы понимаем рассказы, написанные ради того, чтобы посмеить, это складывалось помимо меня — это особенность моей работы»<sup>1</sup>.

Эту форму коротенькой новеллы Зоценко создал, работая в газете, в многотиражной журналистике. Он работал фельетонистом в газете железнодорожников «Гудок» с 1923 по 1926 год, подписывая там свои фельетоны и сатирические мелочи псевдонимом «Гаврилыч» или «Гаврила». Печатал рассказы в «Бегемоте», «Ревизоре», «Чудаке», «Смехаче», «Красной вечерней газете» и т. п., писал очерки, фельетоны, рассказы, заметки о провинциальной печати, поставлял «мелочи» для отделов «Волчьи ягоды» и «Вилы в бок» (впоследствии часть таких мелочей он включил в том II своего Собрания сочинений под общим заглавием «Черт знает что такое»). Он приобрел огромный опыт газетного работника, сделался одним из лучших у нас знатоков газетных жанров. Вот почему с таким искусством написаны все те его произведения, в которых он выступает с прямой пародией газетных жанров, от передовиц и до «писем в редакцию». См., например, такие циклы пародий, как «Письма в редакцию», «Через 100 лет», и т. п. Напомню ставший классическим пример пародирования малограмотного «письма в редакцию»:

«Подъезжая под мост лейтенанта Шмидта, сверху кто-то плюнул. Последний попал какой-то бывшей

---

<sup>1</sup> «Литературная учеба», 1930, № 3, с. 107.

даме на шляпу, которая не заметила...» и т. д. («Письма в редакцию»).

Зоценко не только научился использовать жанры многотиражной печати от лейкиноско-чеховских «сценок» и до «Волчьих ягод», но он усовершенствовал самые эти жанры, обнаружив поразительную изобретательность в разработке традиционных сюжетов. Рассказ должен быть занимателен — таково убеждение, вынесенное Зоценко из работы в газете. Вот почему он такое большое значение придает работе над сюжетом. «Самая большая трудность для писателя моего жанра, — сказал он, — то есть для писателя маленьких рассказов, — это выбор сюжета»<sup>1</sup>. Все остальные достоинства рассказа при плохом сюжете, считает он, «ничего не стоят». Зоценко выработал в себе особое искусство сюжетной изобретательности. Он научился строить сюжет почти так же, как в лирическом стихотворении. Он выработал в себе искусство превращать в сюжет случайные внешние впечатления. «Если хорошего сюжета нет под рукой, а написать рассказ все-таки нужно, — говорил он начинающим писателям, — я создаю сюжет из какой-нибудь фразы, образа или встречи... Бывает так: идешь по улице, встретишь какое-то лицо, прислушаешься к разговору, и это дает почти готовый сюжет, который и записываешь»<sup>2</sup>.

Необходимость писать по заданиям редакции фельетоны о вреде пьянства, о неграмотности, на ряд очередных тем текущей жизни требовала оперативности в работе. И Зоценко научился работать при «любых условиях».

«Я писал, — рассказывает он, — где попало. Я мог писать в трамвае, на улице. Например, «Аристократ-

---

<sup>1</sup> «Литературная учеба», 1930, № 3, с. 108.

<sup>2</sup> Там же.

ку» я написал на лестнице, т. е. весь план этого рассказа я набросал на лестнице. Я вспомнил одну фразу из события, которое мне рассказали, и на лестнице, на конверте письма, набросал сразу почти весь рассказ»<sup>1</sup>. Профессиональная работа в газете требует способности работать к сроку, она уничтожает дилетантизм, она дисциплинирует саму наблюдательность. Вырастает значение заготовок, «записной книжки». «Огромную роль в такой работе играет «записная книжка», — сказал Зощенко. — Для меня она чрезвычайно важна. Почти каждый день, вечером, я заносу в свою записную книжку несколько слов, одну, две фразы, иногда образ, какую-нибудь встречу, причем всё очень кратко, одним словом, одной фразой. Это вошло уже в привычку, и я все это проделываю почти каждый день. Весь улов за день я заносу в записную книжку... В моей записной книжке три отдела. В одном отделе слова. Я записываю те слова, которые мне показались интересными. Может быть, это новые слова, может быть, они интересны по своей необычности, может быть, это жаргонные слова или слова, которые употребляют рабочие в разговоре»<sup>2</sup>.

Работа в газете дала Зощенко возможность широкого изучения жизни, она научила его политически четко раскрывать сатирические темы, она, наконец, дала ему знание современного просторечия — живого русского языка. Она же подсказала ему и реформу его литературной речи. Так Зощенко пришел к простой и ясной фразе, чтоб «стало легко и удобно читать».

«Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая.

---

<sup>1</sup> «Литературная учеба», 1930, № 3, с. 107.

<sup>2</sup> Сб. «Как мы пишем». Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1931, с. 55.



Доступная бедным. Может быть, поэтому у меня много читателей»<sup>1</sup>.

Зощенко принадлежит заметная роль в создании той особой формы фельетона, которую выработала советская печать.

Разоблачение обывателей, бюрократов, мелких и крупных, тупых мешан — для этой сатирической задачи Зощенко избрал особую, близкую жанру публицистического фельетона форму.

Человек делает доклад о достижениях спичечной промышленности, пробует закурить, спичка шипит и попадает ему в глаз («Спичка») — вот рассказ, выросший из задачи разоблачения бракоделов-очковтирателей. Председатель сельсовета выступает против самогона, а фактически произносит речь в честь водки («Герои»); агитатор пропагандирует самолетостроение и благодаря своей тупости произносит речь о несчастных случаях в летном деле («Агитатор»); гражданин произносит длинную речь против многословия в учреждениях, из которой выясняется, что он вдобавок еще и не туда обратился («Американцы»); человек произносит речь против предрассудков и, икнув, прибавляет: «Вспоминает кто-то» («Человек без предрассудков»), и т. п., — в этих всегда новых по сюжетной занимательности рассказах и фельетонах уже заложены черты новеллы Зощенко, сложившейся в годы 1923 — 1925-й.

Отличительной жанровой приметой формы публицистического фельетона является наличие в ней двух планов: занимательный, смешной или веселый рассказ о частном мелком случае дается на большом контрастном общественном фоне. Благодаря этому становится ясен общий смысл этого частного факта. Вот окончание фельетона о разгильдяйстве и безобра-

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зощенко. Статьи и материалы», с. 11.

зиях в водоразборных будках на Охте и о хозяйках, приходящих в будки за водой:

«Вот тихая провинциальная картинка!

— Где же это такой медвежий уголок? — ядовито спросит читатель.

Как где? А в Ленинграде, милый читатель! На Большой Охте. Неужто не признал?

Водопроводов там нету, а водой торгуют разно: где три копейки берут, а где и пятак. От этого жители сильно обижаются.

А ученые профессора проекты строят: воздушные сады на крышах, фонтаны и радиоприемники.

Эх-ма! Кабы денег тьма...» («Дым отечества»).

Сопоставление мелких бытовых безобразий с масштабом большого города, ироническое противопоставление «проектов» ученых обывательской точке зрения раскрывает метод такой сатиры.

Вот из этого принципа поворота мелкой конкретной темы и растет маленькая новелла Зоценко. Массовая печать была и его писательской школой и питательной средой его творчества. По его свидетельству, 30—40% сюжетов маленьких рассказов он брал из газет «если не целиком, то отталкиваясь от какой-нибудь детали газетного сюжета»<sup>1</sup>. К отделу «Фельетоны» в томе II своего Собрания сочинений он сделал предисловие, в котором писал: «В этих фельетонах нет ни капли выдумки. Здесь все — голая правда. Письма рабкоров, официальные документы и газетные заметки послужили мне материалом». Характерно, что впоследствии ряд своих газетных очерков и фельетонов Зоценко переделал в рассказы. Так, новелла «Искусство Мельпомены» представляет собой переработку фельетона «Новое в искусстве» о том, что 4 января 1925 года в клубе водников в Астрахани

---

<sup>1</sup> «Литературная учеба», 1930, № 3, с. 110.

ограбили актера во время действия пьесы. Так, очерк «Карусель» использован для новеллы в «Голубой книге».

Зощенко писал в 1928 году:

«Критики не знают, куда, собственно, меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики... А относительно мелкой литературы я не протестую. Еще неизвестно, что значит сейчас мелкая литература»<sup>1</sup>.

«Я никогда, — сказал Зощенко в своей речи «Литература должна быть народной», в 1936 году, — не писал, как поют в лесу птицы. Я прошел через формальную выучку. Новые задачи и новый читатель заставили меня обратиться к новым формам. Не от эстетских потребностей я взял те формы, с которыми вы меня видите. Новое содержание диктовало мне именно такую форму, в которой мне наивыгодно было бы подать содержание.

То, что я не ошибся в основных моих поисках демократической (пусть временно) формы, — это очевидно. Тому порукой большое количество читателей»<sup>2</sup>.

#### «ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ»

*Семен Семенович Курочкин*

В 1924 году вышла большая книжка рассказов Зощенко «Веселая жизнь». Она состояла из трех отделов. Первый заключал вещи, написанные в ранней манере, третий — вошедшие впоследствии в «Сентиментальные повести». Собственно «юмористические

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зощенко. Статьи и материалы», с. 8.

<sup>2</sup> «Литературный Ленинград» от 20 апреля 1936 г.

рассказы» были сосредоточены во втором отделе книги, названном «Веселые рассказы». Этот отдел Зоценко первоначально, видимо по аналогии к циклу рассказов о Синебрюхове, задумывал как особую серию, автором которой должен был быть «превосходнейший такой человек, весельчак, говорун, рассказчик», «по профессии не то слесарь, не то механик, а может быть и наборщик» Семен Семенович Курочкин<sup>1</sup>, который «имел видимую склонность и пристрастие к сельскому хозяйству и огородничеству» и служил огородником на Васильевском острове в Ленинграде. В предисловии Зоценко предуведомлял, что Курочкин чудак и прожектер, но «вообще любопытный человек, а главное — умел рассказывать веселые истории» и что когда Курочкин начинал «вспоминать про всякое» — «всё у него смешно выходило». «Иной раз история такая трогательная — плакать нужно, а народ от смеха давится, так он комично умел рассказывать».

И Зоценко предлагает «записанный им» ряд рассказов Курочкина, всего двенадцать. Среди них: 1. Рассказ о том, как Курочкин попугая на хлеб менял, 5. ...как Курочкин в аристократку влюбился, 6. ...как Курочкин электричество провел, 7. ...как Курочкин встретил Ленина, 8. ...о медике и медицине, 10. ...как Курочкин перестал в бога верить, 12. Рассказ о собачем нюхе.

Именно в этих знаменитых новеллах и предстал читателю тот особый сказ, который вскоре сделался отличительной приметой и зоценковской прозы и «зоценковского мира». Речь Курочкина имеет географическое прикреплeние — это Гавань, он говорит на языке жителей окраинного Ленинграда. Он обыва-

---

<sup>1</sup> Некоторые рассказы в «Бегемоте» Зоценко печатал, подписывая их псевдонимом Курочкин.

тель, горожанин, сохранивший, однако, свою привязанность к сельскому хозяйству. Курочкин путешествовал, он человек «бывалый». Все его рассказы показывают, что он «самоопределился» в первые годы нэпа. Он нахватался газетных слов и газетных словосращений-штампов, почерпнул кое-что из военного жаргона эпохи гражданской войны, из канцелярских оборотов, из писарских словоизвитий. В его речи попадают и «выспренность» книжные слова второсортной беллетристики. Весь этот языковой сплав, отражающий социальную биографию Курочкина, имеет основой мещанское просторечие.

По большей части грамматически правильная речь Курочкина отличается некультурным смещением смысловых значений слов и фантастическим словоупотреблением. «И вдруг подходит развратной походкой к блюду». «Сколько с нас за *скушанные* три пирожные? А хозяин держится *индифферентно* — *Ваньку валяет*». Прилагательное «развратный», использованное в боковом значении, наукообразное слово «индифферентно», употребленное в сочетании с словосращением мещанского просторечия «Ваньку валяет», — все это вскрывает речевое недомыслие рассказчика. Особенностью речи Курочкина и является скрытая в ней, невидимая ему противоречивость. Речь его можно охарактеризовать как сплошное словесное и смысловое непопадание. Фраза, слово, мысль стреляют совершенно не в ту сторону, куда он метит. Авторское отношение к рассказам Курочкина дано в самой его речи подчеркиванием ее противоречивости. Эта самокомпрометация Курочкина раскрывает не только структуру его речи, но и особенность всего типа его мышления.

Примером может служить любая новелла. Например, новелла Курочкина «О медике и медицине», о проглоченной больным лечебной бумажке, написан-

ной по указанию знахаря дворником и приведшей больного к смерти. Вот резюме, которое делает рассказчик по поводу того, что принесло вскрытие тела:

«Развернули, прочитали, ахнули — дескать, подпись не та, дескать, подпись Андропова — и дело в суд. И суду доложили: подпись не та, бумажка обойная и размером для желудка велика — разбирайтесь!

А Егорыч заявил на следствии: «Я, братцы, ни при чем, не я писал, не я глотал, и не я бумажку доставал. А что дворник Андрон подпись свою поставил, а не больного — недосмотрел я. Судите меня за недосмотр».

А Андрон доложил: «Я, говорит, два часа писал и запарился. И, запарившись, свою фамилию написал. Я, говорит, и есть убийца. Прошу снисхождения».

Теперь Егорыча с Андроном судить будут. Неужели засудят?»

Так раскрывается единство уровня культуры рассказчика и персонажей — дворника и знахаря (все трое равно не понимают, за что судят Егорыча и Андрона).

Но Зоценко осмеивает тупость и невежество своего рассказчика не только там, где тот выступает как прямой мещанин, но и там, где он покушается представить себя «героем нашего времени», выступать в качестве «идеолога». Таким «идеологом», например, Курочкин выступает в рассказе о том, как он в «аристократку влюбился», о том, как повел ее в театр и как «в театре она и развернула свою идеологию в полном объеме». При этом Курочкин выдает свою душевную нищету. Рассказ Курочкина раскрывает, что весь круг его жизненных интересов сосредоточивается на вопросе: действуют ли водопровод и уборная. Этот вопрос служит для него основной темой разговоров с дамой сердца. Попав с нею в театр, он приносит и туда тот же узкий круг своих интересов («Ин-

тересно, спрашиваю, действует ли тут водопровод»).

Так обнаруживается двойное значение сатиры. Осмеиваемые рассказчиком явные мещане действительно оказываются опороченными. Но наряду с этим раскрывается и более глубокая сатира — изобличение того же мещанства и в его приспособлении к фразеологии современности.

Этот новый обыватель и мещанин, выросший в первые годы нэпа, выступающий как «критик мещанства», конечно, к приметам Курочкина прикреплен быть не может. Биография Курочкина для него узка. Уже в рассказе про «аристократку» по своим интересам, он, конечно, не столько огородник, сколько управдом (он все время занят водопроводом). Мотивировка маски рассказчика определенной биографией не нужна, ибо в самой речи рассказчика содержится все необходимое для построения его образа. Дополнительная биография, ничего не прибавляя, только связывает писателя. Уничтожение Курочкина освобождало и материал и мир зоценковских новелл. Так Курочкин пришел к своей естественной гибели. Рассказы были у него отобраны, и Зоценко стал печатать их без записи на подставное лицо. Благодаря этому героем стала уже не личность, а отдельные представители определенного типа сознания, типическое сознание мещанина-обывателя.

Так, если в рассказах Синебрюхова эксцентризм и «орнаментальная» нарочитость речи были даны как индивидуальные характерные особенности героя, то в Курочкине речь рассказчика утрачивает индивидуальный отпечаток и превращается в *надличную* — в особенность мышления современного мещанства. Иначе говоря, в новеллах Курочкина уже даны тенденции всего последующего развития маленькой новеллы Зоценко — циклизации их вокруг *типического сознания*. Так героем стали у Зоценко не чудачки

и монстры (Синебрюхов, Курочкин), но тип современного мещанского сознания, не индивидуальные личности, а человек как представитель определенного типа мышления. Конкретное выражение мышления — это язык. Вот почему фактическим «героем» прозы Зоценко и сделались формы речевого сознания.

В связи с этим усложнились принципы структуры сказа, который стал основным средством писательской оценки осмеиваемого мещанского мира.

### Сказ

Если в цикле рассказов о Синебрюхове авторская ирония была скрыта позицией объективизма, то в новом цикле она приобрела ярко выраженный оценочный характер, сделалась движущей пружиной повествования. Можно сказать, что Зоценко в этих своих произведениях присутствует умной авторской иронией, которая раскрывает подлинный смысл этих новелл. И вследствие того, что авторская ироническая оценка стала пружиной, движущей сказ, неизмеримо вырастает значение в этих новеллах языковой композиции.

К сожалению, если не считать старой работы В. В. Виноградова<sup>1</sup>, проза Зоценко до сих пор не была подвергнута лингвистическому анализу. А между тем изучение ее дало бы первостепенной важности материал для раскрытия эволюции нашего просторечия с момента Октябрьской революции, показало бы, что использование Зоценко материала современного просторечия для литературных целей связано с при-

---

<sup>1</sup> Работа В. В. Виноградова напечатана в 1928 году и, как указывает и сам автор, ограничивается анализом лексики зоценовской прозы.



стальным изучением писателем реальной эволюции нашего разговорного языка. В книге Зоценко «Письма к писателю» содержатся показательные примеры такого непрестанного внимания к живым формам языкового сознания. Зоценко вступает в этой книге в споры со своими читателями о современном значении того или иного слова и о способе его употребления разными слоями населения (см. спор о слове «кляп», о слове «зануда» и т. п.).

«Так называемый «народный» язык,— пишет Зоценко в этой книге,— стоит того, чтобы к нему приглядеться.

Какие прекрасные, замечательные слова: «Зачитайте письмо». Не прочитайте, а зачитайте. То есть: пробегите, просмотрите. Как уличный торговец яблоками говорит: «Вы закусайте этот товар». Не скушайте (т. е. целиком), не откусите (т. е. кусочек), а именно закусайте, то есть запробуйте, откусите столько раз, сколько нужно для того, чтоб почувствовать прелестные качества товара. Язык стоит того, чтоб его изучать!»

В новелле «Обезьяний язык» Зоценко предлагает вниманию читателя «подслушанный им» на собрании разговор двух соседей:

«— Вот вы, небось, не одобряете эти пленарные заседания... А мне как-то они ближе. Всё как-то, знаете ли, выходит в них минимально по существу дня... Хотя я, прямо скажу, последнее время отношусь довольно перманентно к этим собраниям. Так, знаете ли, индустрия из пустого в порожнее.

— Не всегда это,— возразил первый.— Если, конечно, посмотреть с точки зрения. Вступить, так сказать, на точку зрения и отседа, с точки зрения, то да — индустрия конкретно.

— Конкретно фактически,— строго поправил второй.

— Пожалуй,— согласился собеседник.— Это я тоже допущаю. Конкретно фактически. Хотя как когда...

— Всегда,— коротко отрезал второй.— Всегда, уважаемый товарищ. Особенно если после речей подсекция заварится минимально. Дискуссии и крику тогда не оберешься».

Вот такой сатирический интерес Зоценко к живому языку и подал повод некоторым критикам говорить о том, что он «засоряет литературный язык». «Скажите,— сказал в ответ в 1934 году одному из таких критиков Зоценко,— а вы в трамваях ездите? А если ездите, то послушайте, как люди говорят. Я не «засоряю» язык, а пишу на том языке, на котором вы разговариваете».

«Обычно думают,— писал Зоценко,— что я искажаю «прекрасный русский язык», что я ради смеха беру слова не в том их значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы посмешить почтеннейшую публику.

Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица.

Я сделал это (в маленьких рассказах) не ради курьезов и не для того, чтобы точнее копировать нашу жизнь. Я сделал это, чтобы заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошел между литературой и улицей. Я говорю — временно, так как я и в самом деле пишу так временно и пародийно.

...И как бы судьба нашей страны ни обернулась, все равно поправка на легкий «народный» язык уже будет. Уже никогда не будут писать и говорить тем невыносимым суконным интеллигентским языком, на котором многие еще пишут, вернее — дописывают.

Дописывают так, как будто в стране ничего не случилось» («Письма к писателю»).

И по мере того как началась в нашей стране борьба за очищение языка и приближение его к общелитературному, стала меняться и речь зощенковских героев.

Показательна в этом смысле работа Зощенко над языком его произведений при переизданиях. Он уничтожает те слова, которые в последние годы приобрели другую функцию и вследствие этого могут создать впечатление большей грубости, чем создавали в иной живой речи лет десять тому назад. Вот два примера. В рассказе «Нервные люди» читаем:

«А Петр Семенович, *супруг ейный*, человек горячий и вспыльчивый, в конце вечеринки ударил меня, *сукин сын*, *поленом по голове*».

Этот текст в 1934 году изменен так:

«А Петр Семенович, *ее супруг*, человек горячий и вспыльчивый и *отчасти мещанин*, *плетущийся в хвосте у событий*, ударил меня, *бродяга*, *поленом по голове*» («Голубая книга»).

В рассказе «Дрова» читаем:

«Жертв была одна. Серегин жилец — инвалид Гусев — помер с *перепугу*. Его кирпичом *по балде звездануло*».

Этот текст в 1934 году изменен так:

«Жертв была одна. Серегин жилец — инвалид Гусев — помер с *испугу*. Его *собственно* звездануло кирпичом *по затылку*» («Голубая книга»).

Перепечатывая речь «Литература должна быть народной» в книге «1935—1937», Зощенко так объяснил эту свою редакционную переработку языка:

«Интересно отметить, что читатель (главным образом колхозник) делает большой нажим на меня в этом смысле. За последний год я получил много писем от читателей, которые просят меня вычеркнуть из

моих старых рассказов «некультурные слова» (такие, как, например: жрать, скотина, подохли, морда и т. д.).

Это факт замечательный: это требование показывает, как сильно изменилось лицо нашего читателя. Нет сомнения, что это — законное желание очистить язык от вековой грубости, от слов, рожденных в условиях тяжелой и подневольной жизни. И с этим желанием литература наша должна посчитаться.

Но, говоря о моих рассказах весьма солидной давности («Баня», «Аристократка» и т. п.), читатель упускает из виду, что старые мои рассказы (которым по 10 и 15 лет) отражают прежнюю жизнь с ее характерными особенностями. И для правдивого изображения той прежней жизни мне необходимо было в какой-то мере пользоваться этим лексиконом. И если б я ту жизнь попробовал изобразить только при помощи изящных выражений, то получилось бы фальшиво, неверно и лакировано.

И хотя это, вероятно, не совсем правильно, тем не менее я при переиздании всякий раз подчищаю текст моих старых рассказов. Однако вовсе «отутюжить» их не представляется возможным без искажения прошлой действительности»<sup>1</sup>.

Вот почему, мне кажется, эволюция лексики и синтаксиса зощенковской прозы содержит важный материал для изучения развития разговорной речи нашего времени.

Об этой связи языка своих произведений с современным просторечием Зощенко говорил в 1936 году:

«Что же касается языка, то тут по временам я терпел нарекания и происки наших критиков. Но эти нарекания несправедливы.

Я прошу взглянуть внимательно на мои хотя бы

---

<sup>1</sup> Зощенко Мих. 1935—1937. Гослитиздат, 1940, с. 339.

избранные рассказы,— они написаны почти что академически правильно — без искажения слов и без «простонародного» сюсюканья. А эффект достигнут тем, что я немного изменил синтаксис, изменил расстановку слов, приняв за образец народную речь.

Конечно, я, пожалуй, мог бы писать более, что ли, мягко, не прибегая иной раз к резким оборотам и выражениям. Но тут у меня была двойная задача. С одной стороны, мне надо было достичь моего читателя, а с другой стороны, я подошел к языку сатирически, т. е. я посмеялся над искаженным языком, на котором многие говорят.

Однако с каждым годом я все больше снимал и снимаю утрировку с моих рассказов. И когда у нас (в общей массе) будут говорить совершенно изысканно, я, поверьте, не отстану от века»<sup>1</sup>.

Говоря о внесении Зощенко в литературу современного живого языка, следует подчеркнуть, что зощенковская форма сказа отнюдь не означает введения в литературу какого-то «диалекта» или «диалектов» (скажем, мещанского или другого). Вся языковая игра, и словесная, и синтаксическая, и семантическая основана именно на том, что конкретные формы речи даны в проекции на общерусский литературный язык.

Именно потому, что Зощенко работает в нормах общерусского литературного языка, ему органически враждебно засорение литературы диалектизмами. В «Сирень цветет» он написал убийственную пародию именно на тяготение современной прозы к «диалектизмам». Напомню отрывок из этой пародии:

«Описывая волшебные картины свидания наших друзей, полные поэтической грусти и трепета, автор

---

<sup>1</sup> «Литературный Ленинград» от 20 апреля 1936 г.

все же не может побороть в себе искушения окунуться в запретные и сладкие воды художественного мастерства.

...Море булькотело... Вдруг кругом чего-то закурчавилось, затыркало, заколужило.

Это молодой человек рассупонил свои плечи и засупонил руку в боковой карман.

...Девушка шамливо и раскосо капоркнула, крюкая сирень.

Расея, Расея, мать ты моя Расея! Эх, эх, черт поberi».

К предпоследней фразе Зоценко сделал примечание — перевод диалектизмов: «Девушка шаловливо и весело улыбнулась, нюхая сирень».

Мало того, когда Зоценко сам должен дать представление о диалектических особенностях речи, он решает эту задачу не введением диалектизмов, но литературной игрой. Вот, например, манера подачи крестьянской речи в рассказе «Столичная штучка».

В селе Усачи происходят перевыборы председателя, которыми руководит городской товарищ Ведерников.

«Ведерников: «Перейдем поэтому к текущему моменту дня, к выбору председателя заместо Костылева Ивана. Этот паразит не может быть облечен всей полной государственной власти, а потому сменяется...»

Председатель сельской бедноты мужик Бобров, Михайло Васильевич, стоял на бревнах подле городского товарища и, крайне беспокоясь, что городские слова мало доступны пониманию крестьян, тут же по доброй своей охоте разъяснял неясный смысл речи.

— Одним словом,— сказал Михайло Бобров,— этот паразит, распроязви его душу,— Костылев, Иван Михайлович,— не могит быть облегчен и потому сменяется...

— И заместо указанного Ивана Костылева,— продолжал городской оратор,— предлагается избрать человека, потому как нам паразитов не надобно.

— И заместо паразита,— пояснил Бобров,— и этого, язви его душу, самогонщика, хоша он мне и родственник со стороны жены, предлагается изменить и наметить.

— Предлагается,— сказал городской товарищ,— выставить кандидатуру лиц».

Иллюзия диалекта создается не диалектизмами, но идиотизацией речи (привнесением в нее народной этимологии: «облегчен» и т. п.— и «опустевших» слов). А между тем эта кажущаяся бессмысленность пересказа служит Зоценко средством дать массу дополнительных сведений (и то, что сменяемый — самогонщик, и т. п.).

Комические эффекты являются результатом иронического изобретательного использования писателем семантических разностей между нормами общерусского литературного языка и живым бытием языка.

«Гляжу — антракт. А она в антракте ходит» («Аристократка»). Ирония указывает, что слово антракт приобрело у рассказчика предметный смысл.

Еще пример:

«— Ты что же это, говорит, чужие шайки ворущешь? Как ляпну, говорит, тебя шайкой между глаз — не зарадуешься.

Я говорю:

— Не царский, говорю, режим — шайками ляпать. Эгоизм, говорю, какой. Надо же, говорю, и другим помыться. Не в театре, говорю» («Баня»).

Комическая идиотизация речи достигается, во-первых, вставкой слова «шайка» в фразеологическое сращение («Как ляпну, говорит, тебя *шайкой* между глаз»), затем разными масштабами посылки и

вывода («Не царский режим — шайками ляпать»). Слово «эгоизм» неожиданно раскрывается как пояснение понятия «царский режим». При этом в речь ввертывается неуместно вставляемое излюбленное словечко-приговорка («не в театре»), которое придает видимость силлогизма алогическому построению (см. в конце абзаца: как будто в театре дело другое — там не моются и там законно увидеть эгоизм и царский режим).

Такая семантически противоречивая структура речи дается у Зоценко использованием всевозможных морфологических и тропических фигур, прямых каламбуров, оксюморонов, плеоназмов, тавтологии, языкового автоматизма в разной связи и соотношениях.

Вот примеры оксюморонной формы тавтологии: «Ничего я на это *не* сказал, только *говорю*» («Стакан»). «Нам одна *бедетная* *девица* понравилась» («Мелкий случай из личной жизни») и т. п. Вот примеры жаргонных эвфемизмов, основанных на неправильных метонимиях: «Мне, говорит, всю *амбицию* в кровь разбили» («Нервные люди») или: «Ему из форточки надуло *фотографическую карточку*» и т. п. И если герой говорит о матери с ребенком: «Мальчишек у ней, сосун *млекопитающийся*», то здесь ирония фиксирует использование видового термина зоологии так, что этот термин подвергается как бы действию «народной этимологии», возвращающей ему утраченное конкретно-образное значение. Говоря словами Велимира Хлебникова, Зоценко пробуждает в этом понятии «дремлющий в его корне образный смысл». Но в то время как у Хлебникова такие «пробуждения смыслов» преследуют цели поэтического возвышения слов, у Зоценко они служат средством характеристики сниженной языковой культуры.

Было бы неверным представлять себе, что вся эта



языковая игра преследует у Зощенко цель *копирования* разнообразия живой речи. Изобретательность писателя поражает своим богатством потому, что найден принцип, дающий возможность использовать в качестве литературных приемов неисчерпаемые возможности живой речи. Но самые эти находки служат средством характеристики некоторого типического сознания, определенной культуры мышления. Вот почему при всем разнообразии стилистических изобретений писателя все они подчинены единому литературному принципу, задаче характеристики низкой культуры сознания. «Если я искажаю иногда язык,— писал Зощенко,— то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе».<sup>1</sup>

Таким образом, это столкновение норм литературной речи с живым языком оказывается одним из средств реализации того противопоставления сознания писателя мышлению его героев, которое составляет отличительную особенность зощенковской сатиры. Зощенко разоблачает своего героя, столкнув круг его представлений с большим отношением к миру самого писателя, за которым (отношением) стоит чувство великой революционной эпохи. (Я напомним сказанное выше о принципе публицистической фельетонной формы, к которой восходит у Зощенко этот метод раскрытия темы.)

Вот, например, в рассказе «Бледнолицые братья» рассказчик сообщает: «Муж из ревности убил свою молодую *фактическую* супругу и ее *юридическую* мамашу». Жильцы горячо обсуждают вопрос о том, кому отойдет освободившаяся благодаря убийству жилплощадь.

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зощенко. Статьи и материалы», с. 8.

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

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

И долго стоял у ворот. И противно мне было принимать участие в этих грубых разговорах. *Тем более что на прошлой неделе я по случаю получил не очень худую квартиру. Смешно же опять менять и горьчиться. Я доволен».*

Так сталкиваются противоречивое отношение к миру, «благородная поза» и стоящая за ней шкурная «идеология», отличающая сознание рассказчика.

Вот аналогичный пример. Рассказ «Рабочий костюм», в котором герой хочет доказать, что «вот, граждане, до чего дожили! Рабочий человек и в ресторан не пойдешь — не впускают. На рабочий костюм косятся». И далее, не ощущая противоречия между этим тезисом и своим доказательством, герой рассказывает, как он все время думает, что его выводят из ресторана за рабочий костюм, а его выводят на самом деле за то, что он был пьян.

Это изблечение типа сознания осуществляется у Зощенко целой системой средств. Мы показали только наиболее простые и очевидные. Гораздо сложнее это изблечение там, где Зощенко показывает ограниченность мещанина даже в его благородных душевных движениях. Вот, например, обыватель заявляет о своем сочувствии социалистическому строительству:

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

У меня, знаете, аж сердце затрепетало от радости. Потому строимся же, граждане. Кирпичи-то ведь не зря же везут. Домишко, значит, где-нибудь строится.

Началось,— тьфу, тьфу, не сглазить!» («Кризис»).

В этом расхождении наивного, ограниченного мышления героя с масштабами преобразования страны строительством, в этом соединении сочувствия социализму с суеверной приговоркой («тьфу, тьфу, не сглазить») раскрывается убогость культурно-психологического мира рассказчика.

### «Грубоватый материалист»

Примером такого изобличения мимикрии мещанина может служить одна из наиболее глубоких «маленьких новелл» Зощенко «Дама с цветами»<sup>1</sup>.

В «Даме с цветами» рассказчик разоблачает «неземную любовь» некоего инженера Горбатова к его утонувшей жене. Вся трагедия этой инженерской любви оказывается пошлой. Конец рассказа раскрывает легковесность чувств Горбатова:

«А недавно его видели — он шел по улице с какой-то дамочкой. Он вел ее под локоток и что-то такое вкручивал».

Сатира на мещанскую идиллию, разоблачение ничтожности чувств мещанина — таков первый и очевидный план иронии в этом рассказе. Но в этом же рассказе имеется и второй план иронии — ирония над автором рассказа. Оказывается, повествуя о ничтожности инженерской любви, рассказчик покушался разрешить важную задачу. Он желал доказать истинность материализма. Он прямо так и говорит:

«Конечно, я не стал бы затруднять современного читателя таким не слишком бравурным рассказом, но уж очень, знаете, ответственная современная темка. Насчет материализма». И далее: «Так вот доз-

---

<sup>1</sup> В этой новелле Зощенко использовал некоторые подробности гибели Чеботаревской и розысков ее Ф. К. Сологубом.

вольте старому грубоватому материалисту, окончательно после этой истории поставившему крест на многие возвышенные вещи, рассказать эту самую историю».

Итак, как выясняется, рассказчик «с грустью» пришел к «материализму».

«Одним словом,— говорит он,— этот рассказ насчет того, как однажды через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеалистика, разная неземная любовь и так далее и тому подобное есть форменная брехня и ерундистика. И что в жизни действителен только настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше».

Вот, оказывается, что он представляет себе под «мистикой» и «идеалистикой»! Вот к какому «материализму» он пришел, убедившись, что в жизни действителен только «настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше»! Почему «к сожалению»? Так Зоценко сразу же заставляет саморазоблачаться этого «материалиста» и показывает пошлость обывательского представления о материализме как о «грубом материальном подходе». Этот «защитник материализма» все время разоблачает себя сам объективным содержанием своего рассказа. «Это была поэтическая особа, способная целый день нюхать цветки или настурции (как будто настурции не цветки.— Ц. В.) или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там имеется что-нибудь определенное — фрукты или ливерная колбаса». И в самом деле, чего же смотреть вдаль, на море, раз там нет ни фруктов, ни колбасы?! Явная «мистика и идеалистика»!

Новелла построена так, что читателю все время видно, как рассказчик беспомощно топчется на месте, повторяется, рассказывает в обратном порядке. Так,

сперва он сообщает сразу все содержание новеллы — «печальный рассказ про то, как одна интеллигентная дама потонула». Затем сообщает, что «какой уж там смех, если одна дама потонула» (первое повторение). «Она потонула в реке» (еще повторение с добавлением подробности). «Она хотела идти купаться. И пошла по бревнам. Там на реке были гонки. Такие плоты. И она имела обыкновение идти по этим бревнам подальше от берега для простору и красоты и там купаться. И, конечно, потонула». Последние слова возвращают снова к началу рассказа, при этом самое сообщение подробностей дано в обратной последовательности. Я не говорю уже про «непопадающее» и «опустевшее» слово «конечно».

«Но дело не в этом»... Эта тема оставляется, и начинается рассказ об инженере Горбатове, который также замыкается словами: «Но не в этом суть». (И с необычайным искусством сквозь это косноязычие своего рассказчика Зоценко уверенно ведет свою тему все время вперед.)

Рассказчик все время говорит не то, что хочет: «Скорей всего, если объяснить *психологически*, она поскользнулась». «Ничего такого особенного в ней не наблюдалось. Так, дама и дама. Черненькая такая, пестренькая. Завсегда в ручках цветы. Или она их держит, или нюхает. И, конечно, одета очень прекрасно.

*Несмотря на это* (из-за неумелого рассказа получается, что это «несмотря» относится к тому, что дама одета прекрасно, а не к началу абзаца.— Ц. В), инженер Горбатов ее до того любил, что было удивительно наблюдать.

Действительно верно, он ничего другого от жизни не имел и никуда не стремился. *Он общественной нагрузки не нес. Физкультурой не занимался*» и т. д. «И вот в силу всего этого он оторвался от масс и окон-

чательно замкнулся в свою семейную жизнь и в свою любовь к этой своей милочке с цветочками. А она безусловно соответствовала своему назначению» и т. д. Несоответствие темы масштабу мысли (инженер любит свою жену потому, что не несет общественной нагрузки), конкретно осмысленное газетное образное фразеологическое сращение («оторвался от масс»), наконец, канцелярский оборот («А она безусловно...») — все это и разоблачает рассказчика. Постепенно из рассказа выясняется не только некультурность рассказчика, но и его мракобесная тупость. Сказав о том, что жена Горбатова утонула, рассказчик прибавляет: «Очень, конечно, жалко, вполне прискорбный факт, но вернуть ее к жизни, тем более с нашей медициной,— невозможно». Так сквозь «грубоватый материализм» мещанина пробивается выпад против науки. После этого становится понятным и то, что он путает старое мещанство с интеллигенцией. «Может быть, это чересчур грустным покажется некоторым остальным интеллигентам и академикам. Может быть, они через это, обратно, поскулят...» В таком контексте «академики» становятся дополнительным понятием к более широкому понятию «отсталый интеллигент». И выясняется, что выпад «грубоватого материалиста» против советской науки не случаен.

В связи с этим кругом идей «грубоватого материалиста» находится и его предположение, что, быть может, жена Горбатова утопилась, так как он «заморочил ей голову своей мистикой». И, однако, эта версия по ходу повествования откидывается как маловероятная.

Так новелла не только разоблачает обывателя-инженера, но показывает во весь рост тонкими средствами языковой композиции и подлинный масштаб мыслей и чувств «грубоватого материалиста».

«Дама с цветами» написана в 1929 году. И хотя в этой новелле героем оказывается все тот же мещански мыслящий рассказчик, но самая структура новеллы уже во многом отлична от маленьких сатирических новелл сборников «Уважаемые граждане» или «Над кем смеетесь». Сатира Зоценко стала много глубже и сложнее. Мало того, изменился несколько и сам «герой». В этой новелле Зоценко представил читателю еще один мещанский типический характер — обывателя конца 20-х годов нашего века, приспособившегося к советской действительности «губоватого материалиста» (или, как мы бы его назвали, пользуясь общепринятой терминологией, вульгарного социолога).

Но было бы неверным сводить смысл зоценковской новеллы только к разоблачению рассказчика. Может быть, ни в одной из маленьких новелл Зоценко так отчетливо не видно стоящее за героями и рассказчиком отношение к миру самого писателя. Приведу пример. Рыбаки приводят Горбатова на берег опознать тело утопленницы:

«Не будем особенно сгущать краски и описывать психологические подробности, скажем только, что инженер Горбатов тут же на берегу подошел к своей бывшей подруге и остановился подле нее. Кругом рыбаки, конечно, стоят молча и глядят на него, чего он скажет, — признает ли он или не признает, тем более что признать было, конечно, затруднительно — время и вода сделали свое черное дело. И даже грязные тряпки от костюма были теперь мало похожи на что-нибудь приличное, на бывший прекрасный костюм. Не говоря уже про лик, который был тем более попорчен временем.

Тогда один из рыбаков, не желая, конечно, терять понапрасну драгоценное времечко, говорит,—

дескать, ну как? Она? Если не она, так давайте, граждане, разойдемся, чего стоять понапрасну!

Инженер Горбатов наклонился несколько ниже, и тут полная гримаса отвращения и брезгливости передернула его интеллигентские губы.

Носком своего сапожка он перевернул лицо утопленницы и вновь посмотрел на нее.

После он наклонил голову и тихо прошептал про себя:

— Да... это она!

Снова брезгливость передернула его плечи. Он повернулся назад и быстро пошел к лодке.

Тут рыбаки начали на него кричать — мол, а деньги, деньги, мол, посулил, а сам тигалья дает, а еще бывший интеллигент и в фуражке!

Горбатов, конечно, без слова вынимает деньги и подает рыбакам и прибавляет еще пять целковых, с тем чтобы они захоронили эту даму на здешнем кладбище».

И рассказчик и герой здесь перестают быть комичными. Ирония Зоценко приобретает грустный, чело- вечный смысл. Жизнь героев мещанского мира оказывается по существу страшной в своей ничтож- ности. От иронии Зоценко протягиваются отчетли- вые нити к гуманистической прозе Гоголя и Достоев- ского. Мелкость чувств Горбатова, пошлость рассказ- чика — все это только подчеркивает авторское ощу- щение жизни, показывает характерное для зоцен- ковского мировоззрения просвечивание смешного и уродливого трагическим.

«Снова брезгливость передернула его плечи». Чи- татель, смеявшийся над повестью о том, «как одна интеллигентная дама потонула», уже более не сме- ется.

Здесь мы подошли к теме «Сентиментальных по- вестей».



Итак, созданная Зощенко маленькая юмористическая новелла представляет собой сложное литературное произведение, выросшее из фельетона большой массовой советской печати. Но эта «сложность» не мешает читателю. Она сочетается с сюжетной занимательностью, всегда новым использованием материала быта, с конкретностью и ясностью раскрытия фабульной композиции, с простотой.

Вот почему Зощенко читают читатели различного культурного уровня и почему каждый получает от него то, что может получить. Одни читают и любят его как «сатирика быта», другие — как «веселого писателя», наконец, третьи — как глубокого реалиста, создавшего свой метод для изобличения мещанского сознания.

#### «СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ПОВЕСТИ»

О «собачьей ерунде» и «повестях для потомства»  
(две линии зощенковской прозы)

В юмористических журналах, насколько я помню, несколько раз печатали два портрета рядом.

Первый изображал кудрявого приказчика с заливатски-галантерейной наружностью. И под картинкой была подпись: «Вот каким читатель представляет себе Зощенко». Рядом помещался второй портрет. Тут был изображен грустный, хилый человек, который держал в руке несколько аптекарских пузырьков с лекарствами. И было подписано: «А вот каков Зощенко в действительности».

Читателю нашей книги уже понятен смысл этой aberrации. Зощенковский читатель, часто сам находясь на той же ступени культуры, что и зощенковский рассказчик, воспринимал только первый план

зощенковской сатиры и принимал «автора» этих рассказов за самого Зоценко.

Так годами складывалась читательская апперцепция, предопределяющая восприятие произведений Зоценко как литературных явлений, аналогичных эстрадным выступлениям Хенкина или Утесова.

Александр Блок в своей пьесе «Незнакомка» очень тонко осмеял такую читательскую апперцепцию. Я имею в виду следующий эпизод в этой пьесе: один из посетителей кабачка берет юмористический журнал, раскрывает его и, предвкушая удовольствие, заранее начинает смеяться.

Цитирую:

«Первый (берет юмористический журнал). А теперь пришло время нам повеселиться. Ну, Ваня, слушай (торжественно разворачивает журнал и читает): «Любящие супруги. Муж: — Ты, милочка, зайди сегодня к мамаше и попроси ее...» (Заранее отчаянно хохочет.)

Второй. Ишь, черт возьми, здорово!

Первый (продолжает читать). «...И попроси ее... подарить Катеньке куколку...» (Страшно хохочет, читает.) «Жена: — Что ты, милочка! Катеньке уж скоро двадцать лет. (Еле может прочесть от смеха.) Ей уж не куколку, а женишка пора подарить». (Громовой хохот.)»

Столкнувшись с другими формами сказа у Зоценко, этот читатель чувствовал, что читаемое его не веселит, недоумевал и начинал поговаривать, что Зоценко уже более не смешон, что Зоценко «исписался». Мало того, почувствовав, что он, быть может, смеялся не вполне впопад и смеялся над самим собой, такой читатель начинает испытывать раздражение. Вот почему можно встретить бывших почитателей Зоценко, которые говорят о его рассказах с не-

приязнью и чувством «личной обиды». «Обида» эта началась с «Сентиментальных повестей»<sup>1</sup>.

И чем глубже становился Зоценко как писатель, тем более возникало нареканий со стороны читателей, ждущих от него развлекательных произведений.

«Вот, знаете, до чего дошло, — писал об этом обстоятельстве Зоценко, — напишешь на серьезную тему не такой слишком смешной рассказ, а уж публика обижается.

— Мы, говорят, хотели веселенькое почитать, а тут про чего-то научное нацарапано. Так нельзя. Фамилия автора должна отвечать за себя» («Дама с цветами»).

Наконец, более культурный читатель, столкнувшись с двумя формами сказовой прозы Зоценко, склонен был форму, в которой и герой и авторская маска взяты из более интеллигентного слоя населения, признать за более совершенные создания писателя.

Так возникли разговоры о том, что у Зоценко есть произведения серьезные — «повести», а есть мелко-журнальная ерунда, не имеющая серьезного значе-

---

<sup>1</sup> «Сентиментальные повести» сперва печатались как отдельные произведения в сборниках Зоценко. Всего Зоценко написал 7 «сентиментальных повестей»: «Коза» (1922), «Аполлон и Тамара» (1923), «Мудрость» и «Люди» (1924), «Страшная ночь» и «О чем пел соловей» (1925), «Веселое приключение» (1926). Эту линию продолжают две повести: «Сирень цветет» и «Мишель Синягин», не входящие в сборник «Сентиментальные повести». Отдельные «сентиментальные повести» печатались книжками. См. две книжечки в «Библиотеке для всех», изд-во «Прибой»: «Страшная ночь» (Л., 1926) и «Аполлон и Тамара» (Л., 1926). Сборник «Сентиментальные повести» выдержал три издания: М и х. Зоценко. О чем пел соловей (Сентиментальные повести), 1-е изд. ГИЗ, 1927; 2-е, там же, 1927; 3-е в изд-ве «Прибой» в 1929 г. Затем «Сентиментальные повести» были перепечатаны в т. IV Собрания сочинений.

ния. Как писал один критик, «эволюционное значение его анекдотов-новелл невелико»<sup>1</sup>.

Именно на эти упреки Зощенко отвечал тогда демонстративным подчеркиванием убеждения в правильности своего пути, сказав: «Если бы я знал, что массовый читатель интересуется мною, я с удовольствием бы печатался на обертках конфет в миллионном тираже»<sup>2</sup>. Это предубеждение против тонкожурнальных жанров зощенковской работы высказывали и бывшие «Серапионы». Так, на докладе М. Чумандрина «Чей писатель Михаил Зощенко» Тихонов, оправдывая «Серапионов» от обвинения, что они не ценили Зощенко, сказал: «Отношение к нему было, правда, не особенно доброжелательно со стороны... толстожурнальных... Нам говорят, что «Серапионы» хотели снизить его значение как литератора,— это неправда, мы ему говорили в определенные моменты, что он идет не по тому пути. Были моменты, когда Зощенко попадал в собственную западню. Сейчас замечается новый творческий подъем у него, его печатают не только в «Чудаке», «Прожекторе» и «Ревизоре»<sup>3</sup>.

«Когда критики,— писал Зощенко,— делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказы — журнальная юмористика, сатириконт, собачья ерунда,— это неверно.

И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. И у меня нет такого тонкого подразделения: вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства.

---

<sup>1</sup> Бармин А. Г. Пути Зощенко.— В кн.: Мих. Зощенко, с. 48. Это указание критика не случайно. Оно отражает тогдашнее отношение в литературе к работе Зощенко.

<sup>2</sup> «Звезда», 1930, № 3, с. 216.

<sup>3</sup> Там же, с. 217.

Правда, по внешней форме повесть моя ближе подходит к образам так называемой высокой литературы. В ней, я бы сказал, больше литературных традиций, чем в моем юмористическом рассказе. Но качественность их лично для меня — одинакова<sup>1</sup>.

И действительно, и «серьезные рассказы» Зоценко и его «собачья ерунда» преследуют разрешение параллельных художественно-идеологических задач.

«Сентиментальные повести» не означали в творчестве Зоценко какого-либо поворота. Также мало оснований говорить о них как о каком-то этапе, пришедшем на смену его «юмористическим» рассказам. Первая «сентиментальная повесть» «Коза» была написана уже в 1922 году и тесно связана с самой начальной манерой Зоценко. Другое дело, что, объединенные вместе, эти повести приобрели для читателя отчетливый принципиальный смысл, которого он раньше в них не замечал. Вот почему читатель «открыл» для себя Зоценко — автора повестей позднее, чем автора «юмористических рассказов».

В своей книге «Письма к писателю» Зоценко опубликовал характерное письмо читателей — группы рабочих Белорусско-Балтийской железной дороги. Эти читатели писали ему, что они остановились в недоумении, как понимать этот «несмешной» род его рассказов. «Но потом стало очевидным, — писали они, — что там очень тонко, сквозь общий язык сентиментальных повестей, сквозит то же презрение к мещанской тине и остро высмеивается заезженный шаблон «изящной литературы». Это письмо Зоценко опубликовал, сопроводив его заглавием: «Дельная критика».

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зоценко. Статьи и материалы», с. 9.

## Разоблачение сентиментальных иллюзий

«Сентиментальные повести» действительно резко отличаются манерой письма от остальных рассказов Зощенко.

«А дело в том,— объясняет сам Зощенко это отличие,— что в повестях («Сентиментальные повести») я беру человека исключительно интеллигентного. В мелких же рассказах я пишу о человеке более простом»<sup>1</sup>.

«Сентиментальные повести» написаны как пародийное подражание традициям русской высокой чувствительной литературы XIX века, и прежде всего повестям Гоголя и Достоевского о бедных чиновниках («Шинель», «Господин Прохарчин», «Двойник» и др.). Иногда можно установить наличие прямой параллели. Так, «Коза» является параллелью к «Шинели» Гоголя, «Страшная ночь» напоминает «Господина Прохарчина» Достоевского. Гоголя напоминает и «Аполлон и Тамара», Достоевского — «Мудрость» и «Веселое приключение». Можно обнаружить пародийное отталкивание и от тургеневских новелл о первой любви в повести «О чем пел соловей».

Эта демонстративная подражательность не случайна. Она должна подчеркнуть, что «автор» — прямой последователь и продолжатель в современной литературе традиций высокой (интеллигентской) литературы XIX века, проникнутой сочувствием к несчастным, «маленьким» людям. Эта литература определила не только его мысли, но и самые формы его мышления. Вот почему в «сентиментальные повести» привнесен еще и архаизированный книжный язык, нарочито стилизованный под слог чувствительной прозы середины XIX века. «Что же касается самой

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зощенко. Статьи и материалы», с. 9.

старухи, так сказать, мамыши Рундуковой, то читатель и сам вряд ли выразит претензию, ежели мы старушку и вовсе обойдем в своем описании», — вот как с чиновничьей галантностью пишет автор. Вот как архаически книжно и наивно, «по любовному письмовнику», говорит красавица Тамара Омельченко влюбленному в нее Аполлону:

«Любезный Аполлон Семенович, я, кажется, когда-то наговорила вам лишнего... Надеюсь, вы не приняли мой невинный девичий лепет за чистую монету». И т. п. Здесь пародируется даже характерная эпистолярная форма высоких объяснений в чиновничьей среде (ср. с «Бедными людьми» Достоевского).

В «Сентиментальных повестях» и изображен этот мир «мелкого» героя русской гуманистической литературы XIX века.

Мелкий советский служащий, «бывший коллежский регистратор», воспаленный желанием получить в приданое козу и обманутый в своих мечтаниях, ибо оказалось, что коза принадлежит не невесте — квартирной хозяйке, а сопернику-телеграфисту («Коза»); провинциальный тапер, исполненный неопределенных мечтаний о блестящей карьере в искусстве, жизнь которого оказалась жалкой и неудачной, невеста которого вышла замуж за «иностранного коммерсанта», а сам он после попытки лечь под поезд сделался могильщиком («Аполлон и Тамара»); человек, спохватившийся, что он одиннадцать лет провел в бессмысленном отчуждении от людей и жизни, и умирающий от удара за полчаса до назначенной пирушки («Мудрость»); либеральный помещичий сынок, знающий испанский и латынь, вернувшийся после революции в Россию и оказавшийся непригодным к жизни, лишним человеком («Люди»); музыкант, специальностью которого было ударять в музыкальный треугольник и который однажды до такой степени

испугался непрочности своего места в жизни (вот изобретут электрический треугольник, и тогда потеряет он все свое нищее благополучие), что «взбесился от ужаса», натворил бесчинств и, взобравшись на колокольню, начал бить в набат («Страшная ночь»); молодые влюбленные, свадьба которых расстроилась из-за споров жениха с матерью невесты о том, кому будет принадлежать комод («О чем пел соловей»), и т. д.— вот герои повестей и вот круг проблем, составляющих трагедию их жизней.

В «Сентиментальных повестях» Зоценко изобразил не только «малый мир» мещан-обывателей, но показал и «идеологию» этого мира, показал те иллюзии, которые вырастают из общественного бытия героев «малого мира». Мелкие идеи, наивные мечты о примитивном благополучии — такова «духовная жизнь» в этом «мире». Устремленность героев к счастливой жизни оказывается либо беспочвенным мечтательством, за которое приходится платить, либо прикрывает самые мелкие бытовые расчеты и корысть. И человеческие чувства в нищем «мире» материальных интересов, борьбы за маленькое благополучие погибают, не в силах противостоять «прозе» мещанского быта. Таким образом, темой «Сентиментальных повестей» является изображение столкновений иллюзий «мелкого мира» с действительностью этого же мира и грустный итог такого столкновения. И уж, быть может, лучше не задумываться героям мещанского мира о своей жизни, ибо иначе, как герой «Страшной ночи», отправишься на колокольню, чтобы бить в символический набат.

И Зоценко изображает своего автора философом «малого мира». Все повести и создают образ этого философа. Время его размышлений точно датировано. Под каждой повестью стоит дата ее написания, от 1922 до 1926-го. «Эта книга,— пишет автор,— напи-



сана в самый разгар нэпа и революции». Время указано здесь не случайно. Эти люди, как бы подчеркивает автор, живут в эпоху Великой Октябрьской социалистической революции в России.

И это обстоятельство придает сразу новый отпечаток всей сентиментальной теме автора. Вот они каковы теперь, все эти Макары Девушкины, Башмачкины и им подобные, о которых писали великие русские писатели-гуманисты.

Вот Акакий Акакиевич Башмачкин — герой гоголевской «Шинели», — в нем Гоголь видел нечто привлекательное, какое-то свое униженное благородство, даже в его любви к труду, который для него сводится всего лишь к переписыванию бумаг. А вот Забежкин в «Козе» — он равнодушен к своим служебным занятиям, жизнь его пуста, идея получить козу возникает на поверхности его сознания, и, кроме этой смердяковской тоски по благополучию, в нем уже нет ничего человеческого. Жизнь его нища, жалка, несчастна, но читатель остается к судьбе его равнодушным, ибо Забежкин опустошен своей жизнью и нет в нем ничего, что свидетельствовало бы о человеческой ценности Забежкина. Страшный «малый мир», показывает автор, съедает героя этого мира без остатка, съедает самую тему чувствительной литературы. И здесь Зоценко осмеивает те иллюзии чувствительной литературы, которые были характерны для эпигонов высоких литературных традиций в нашей послереволюционной литературе. Он показывает, что чувствительный гуманизм XIX века в новых условиях выродился в мелкую иллюзию, в «гуманные идеи» (слова Зоценко в его книге «Письма к писателю»).

«Я только пародирую, — писал Зоценко. — Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям.

В больших вещах я опять-таки пародирую. Я пародирую и неуклюжий, громоздкий (карамзиновский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндранат Тагора и сентиментальную тему, которая сейчас характерна. Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать»<sup>1</sup>.

Так «Сентиментальные повести» оказываются памфлетом против эпигонских иллюзий, индивидуалистических интеллигентских гуманистических идей, против писателей «сентиментальной темы» — оказываются пародией на определенный тип общественного сознания.

Разоблачение осуществляется благодаря тому, что Зощенко изображает своего автора современником революции. Он заставляет своего автора в годы великих социальных потрясений и перестройки страны предаваться философским пессимистическим разглагольствованиям о скуке жизни и о непонятной бессмыслице человеческой судьбы. Даже самая деятельность писателя кажется такому сентиментальному «Рабиндранат Тагору» бессмысленной, как и жизнь его героев:

«Пишешь, пишешь, а для чего пишешь — неизвестно.

...И в самом деле.

Читатель пошел какой-то отчаянный... Ему, видите ли, в книге охота увидеть этаким стремительный полет фантазии, этаким сюжет, черт его знает какой.

А где это взять?

Где взять этот стремительный полет фантазии, если российская действительность не такая?

---

<sup>1</sup> Сб. «Мих. Зощенко. Статьи и материалы», с. 10—11.

А что до революции, то опять-таки тут запятая. Стремительность тут есть. И есть величественная фантазия. А попробуй ее описать. Скажут — неверно. Неправильно, скажут. Научного, скажут, подхода нет к вопросу. Идеология, скажут, не ахти какая.

А где взять этот подход и идеологию, если автор родился в мелкобуржуазной семье и если он до сих пор еще не может подавить в себе мещанских корыстных интересов и любви, скажем, к цветам, к занавескам и к мягким креслам?

...Почему же все-таки пишет автор?

А что ж поделать? Жизнь такая смешная. Скучно как-то существовать на земле!» («Страшная ночь»).

И вот это гоголевское «Скучно жить на этом свете, господа!» и есть та позиция, на которой застрял автор «Сентиментальных повестей». Зоценко пародирует и осмеивает эту позицию, он заставляет своего «автора» философствовать и простирает его философию до космических масштабов: вот, может, через пятьсот лет и вообще никакого человечества не будет, и только «мамонт какой-нибудь наступит ножицей на твою рукопись, ковырнет ее клыком и отбросит как несъедобную дрянь».

Так вырастает пессимизм «сентиментального автора». Жить в его мире для него «скучно и незачем». Ему, как и его героям, остается одно — покончить самоубийством или потеряться в потоке жизни. Но от самоубийства автора удерживают некоторые сомнения: факт существования революции. А быть может, революция уничтожит эту нищую и материально и духовно жизнь?! И тогда и шуб у человека будет «сколько угодно» и из-за комодов не будет погибать человеческое счастье. Он пишет:

«Жизнь, наверно, будет превосходна и замечательна. Может быть, даже денег не будет. Может быть, все будет бесплатно, даром. Скажем, даром

будут навязывать какие-нибудь кашне в Гостином дворе...

— Возьмите, скажут, у нас, гражданин, отличную шубу...

А ты мимо пройдешь. И сердце не забьется.

— Да нет, скажешь, уважаемые товарищи. У меня их шесть.

Ах, черт! До чего веселой и привлекательной рисуется автору будущая жизнь» («О чем пел соловей»).

Так Зоценко показывает убогие потребительские представления Коленкорова о социализме, показывает, что социализм для него существует только как мечта, что никакого социализма, по уровню своей духовной культуры, этот человек в современности не видит и увидеть не может. Революция его «смутила», но собственные его воззрения ничего общего с революцией не имеют; в глубине души он убежден, что ничто, в сущности, не изменится и всегда будет все та же бессмысленная в своей ничтожности жизнь, о которой он и пишет свои «сентиментальные сочинения», и эта ничтожность жизни «слопает» в конце концов и его самого вместе со всеми его «сомнениями».

«Но все перемелется,— кончает Коленкоров свой рассказ о взбесившемся мещанине («Страшная ночь»),— мука будет.

Борис Иванович Котофеев жить еще будет долго.

Он, дорогой читатель, и нас с тобой переживет. Будьте покойны».

Принципиальным ключом ко всему циклу «Сентиментальных повестей» могут служить заключительные строки повести «О чем пел соловей»:

«Автор побаивается, что честный читатель или наборщик или даже отчаянный критик, прочтя эту повесть, невольно расстроится.

Позвольте, скажет, а где же соловей? Что вы, ска-

жет, морочите голову и заманиваете читателя на легкое заглавие?

Было бы, конечно, смешно начинать снова повесть об этой любви. Автор и не пытается этого сделать. Автор только хочет вспомнить кое-какие подробности.

Это было в самый разгар, в самый наивысший момент ихнего чувства, когда Былинкин с барышней уходили за город и до ночи бродили по лесу. И там, слушая стрекот букашек или пение соловья, подолгу стояли в неподвижных позах. И тогда Лизочка, заламывая руки, не раз спрашивала:

— Вася, как вы думаете, о чем поет соловей?

На что Вася Былинкин отвечал сдержанно:

— Жрать хочет, оттого и поет.

И только потом, несколько освоившись с психологией барышни, Былинкин отвечал более подробно и туманно. Он предполагал, что птица поет о какой-то будущей распрекрасной жизни.

Автор тоже именно так и думает: о будущей отличной жизни, скажем, лет через триста, а может, даже и меньше.

Да, читатель, скорей бы, как сон, прошли эти триста лет, а там заживем!..

Ну, а если и там будет плохо, тогда автор с пустым и холодным сердцем согласится считать себя лишней фигурой на фоне восходящей жизни.

Тогда можно и под трамвай».

Так раскрывается идеология «автора» (Коленкова). Социализм для него оказывается «соловиною песнью». Не случайно этот эпизод Зоценко перенес в конец повести, как бы заставив автора вспомнить о нем в конце, показывая тем, что все это к жизни этих героев прямого отношения не имеет. Вася Былинкин согласен признать, что соловей поет о будущей распрекрасной жизни, только «освоившись с психологи-

ей» собеседницы. А свой взгляд у него другой, «сдержанный» — поет, потому что жрать хочет. И «автор», мечтающий о будущей распрекрасной жизни, недалеко отстоит от этой точки зрения. Он также вспомнил про своего соловья, уже закончив, в сущности, весь свой рассказ.

Таким образом, «Сентиментальные повести» представляют собой сатиру прежде всего на «автора». Если в мелких рассказах Зоценко выступал сатириком, представляющим читателю типическое сознание героев мещанского мира, то здесь он выступает с разоблачением *идеологии* этого мира, разоблачает мещанское существо интеллигентских гуманистических иллюзий. Зоценко раскрывает убогость, ограниченность наивных «интеллигентских» мечтаний своего «автора», показывает эти мечтания как оборотную сторону стоящей за ней «правды» мещанского жития.

Этот важный пародийный разоблачительный смысл «Сентиментальных повестей» Зоценко особенно хочет подчеркнуть. Не уверенный, что будет понят читателем, он предпослал отдельному изданию «Сентиментальных повестей» предисловие, в котором объяснял общий замысел книги и ее тему. И если в 1-м издании «Сентиментальных повестей» он напечатал это объяснение от своего имени, то во втором он подписал его уже фамилией условного автора Ив. Коленкорова, пометив местожительством Коленкорова город Мымры. Это, уже принадлежащее Коленкорову, предисловие Зоценко сопроводил своим примечанием:

«И. В. Коленкоров — родной брат Ек. Вас. Коленкоровой<sup>1</sup>. Родился в 1882 г. Писатель-попутчик. Ав-

---

<sup>1</sup> Ек. Вас. Коленкорова в повести Зоценко «Люди» — квартирохозяйка, сдающая внаем комнаты, сердобольная провинциалка.

тор «Сентиментальных повестей». Роль писателя Зоценко в этом труде свелась главным образом к исправлению орфографических ошибок и выравниванию идеологии». Затем Зоценко сообщает, что Коленкоров получил причитающийся ему гонорар полностью, но, «не желая прослыть состоятельным человеком», отказался в пользу Зоценко от права поставить на книге свою фамилию.

Из этого иронического примечания видны и степень культурности Коленкорова и его общественная позиция («не желая прослыть состоятельным человеком»). Коленкоров такой же представитель «мелкого мира», как и герои его повестей. Поэтому жизнь и предстает ему как неосмысленный вечный стихийный процесс, в котором человек оказывается игрушкой неблагоприятных случайностей. И, с жестокой простотой раскрывая читателю всю мизерность героев коленкоровского мира и мизерность и духовную нищету философической печали самого Коленкорова, Зоценко в то же время показывает, что единственно человеческим чувством, оставшимся у героя этого мира, является тоска по счастью.

Такова, например, основная тема повести «Коза».

Герой ее — Забежкин, у которого «и шея тонкая, и все-таки прически никакой нет, и нос загогулиной», у которого и «общественное положение не ахти какое. Впрочем, даже скверное», — исполнен мечтаний о неожиданном повороте судьбы.

«Так вот, — говорит автор, — в таких-то грустных обстоятельствах, мог ли Забежкин на какой-нибудь романтизм надеяться?»

И затем начинается этот «романтизм». Забежкин случайно прочитывает на заборе объявление о сдающейся комнате, видит во дворе будущей квартирохозяйки козу, решает жениться, переезжает на новую квартиру. Но коза принадлежит не хозяйке, а сопер-

нику-телеграфисту, и жалкие мечты Забежкина о счастье рушатся, как только раскрывается, что в основе его намерений жениться лежит корыстная мечта приобрести козу.

И Забежкина изгоняют из квартиры.

Но повесть на этом не заканчивается. «Так погиб Забежкин»,— начинается последняя глава. Его увольняют с работы. И вот однажды его квартирохозяйка встречает его на рынке. Он продавал пальто. Она покупает у него пальто и, вместо выдачи денег, обязуется кормить его обедом по воскресеньям.

«После обеда Забежкин шел к козе. Он давал ей корку и говорил:

— Нынче был суп с луком и турнепс на второе...

Коза тупо смотрела Забежкину в глаза и жевала хлеб. А после облизывала Забежкину руку.

Однажды, когда Забежкин съел обед и корку спрятал в карман, телеграфист сказал:

— Положь корку назад! Так! Пожрал — и до свиданья. К козе нечего шляться!

— Пущай,— сказала Домна Павловна.

— Нет, Домна Павловна, моя коза! — ответил телеграфист. — Не позволю. Может, он мне козу испортит по злобе. Чего он там с ней колдует?

Больше Забежкин не приходил».

Этот эпизод раскрывает замысел всего произведения. Хождение Забежкина к козе имеет глубоко психологические основания. Не о счастье вспоминает Забежкин, неся козе корку хлеба, ибо счастья не было,— нет, коза является для него напоминанием о том времени, когда у него были *иллюзии*, что счастье возможно. И вот эти воспоминания об иллюзиях — это и есть то, что вдруг поворачивает ничтожного и пошлого Забежкина к читателю человеческой стороной.

«Да-с,— подумал Забежкин,— с трудом, с трудом



счастье дается... Вот иные в Америку и в Индию очень просто ездят и комнаты снимают, а тут... Да еще телеграфист. Какой это телеграфист? А ежели, скажем, этот телеграфист да помешает? С трудом, с трудом счастье дается!»

И когда телеграфист лишает его права ходить к козе — заканчивается личная жизнь Забежкина.

*Тоска по счастью* — вот основное человеческое чувство, которое видит Зоценко в ничтожном мире героев своей сатиры.

Забежкин не вызывает в читателе сочувствия. Читатель видит подлинную цену Забежкина. Грусть в читателе создается тем чувством трагичности жизни изображаемого мещанского мира, которое и превращает «сентиментальные повести» в глубоко лирические произведения писателя.

Среди произведений Коленкорова особенно трагическими и мрачными оказываются две повести: «Мудрость» и «Люди». В этих двух повестях элементы пародийности почти совершенно отодвигаются в тень и выступает углубленный пессимизм коленкоровского мировоззрения. Пародийная, некультурная речь, тот запаршивевший язык, на котором говорит улица, здесь пропадает. Автор начинает говорить лаконичным, простым и серьезным тоном. Элементы сказовой манеры и не соответствующие по своему эмоциональному тембру слова вводятся только как отдельные мотивы, которые своим несоответствием серьезности повествования придают всему тону автора отпечаток горькой иронии. Вот один пример:

«Иван Иванович вдруг толкнул от себя дверь и, открыв ее настежь, вошел за порог.

Все было, как и думал Иван Иванович. Направо, у стола, сидел Яркин. Налево, у окна, в кресле, сложив на животе руки, сидела Нина Осиповна. На столе стояли стаканы. Лежал хлеб. И на шипящем при-

мусе кипел чайник. Каким-то одним взглядом Иван Иванович впитал в себя все это и, продолжая неподвижно стоять, взглянул на свою жену.

Она тихо ахнула, увидев его, и приподнялась в кресле. А Егор Константинович замахал на нее руками, упрашивая не беспокоиться ради ребенка.

...Иван Иванович несколько секунд стоял молча. Потом, быстро взглянув на Яркина, на то место, куда он должен был ударить, вдруг усмехнулся и, отойдя несколько в сторону, присел на стул.

...Иван Иванович сидел, опустив руки плетью, и невидящим взглядом глядел в одну точку. И думал, что у него нету ни злобы, ни ненависти к этому человеку. Он не мог и не хотел к нему подойти и ударить. И сидел на стуле и чувствовал себя усталым и нездоровым. И ему ничего не хотелось. Ему хотелось выпить горячего чаю.

И, думая так, он взглянул на чайник на примусе, на хлеб, нарезанный ломтиками. Крышка на чайнике приподнималась, пар валил клубом, и вода с шипением обливала примус.

Егор Константинович встал и загасил огонь. И тогда в комнате наступила совершенная тишина.

Нина Осиповна, увидев, что Иван Иванович пристальным взглядом смотрит на примус, снова приподнялась в своем кресле и жалобным тоном, скорбно сжав губы, стала уверять, что она вовсе не хотела зажить этот несчастный примус, что она взяла его временно, зная, что Иван Иванович в нем не нуждается.

Но Егор Константинович, замахав на нее руками и прося не волноваться, ровным, спокойным голосом стал говорить, что он ни за что не возьмет даром эти штуки, что завтра же он заплатит Ивану Ивановичу полностью все деньги по рыночной стоимости.

— Я заплатил бы вам и сегодня,— сказал Егор

Константинович,— но я должен разменять деньги. Завтра вы обязательно зайдите утром же.

— Хорошо,— коротко сказал Иван Иванович.— Я найду.

Иван Иванович обернулся к своей жене и сказал, что он просит его извинить, что он очень устал и потому сидит на стуле такой грязный.

Она закивала головой, волнуясь и скорбно сжимая губы. И, снова приподнявшись на стуле, сказала:

— Ты, Ваня, не сердись...

— Я не сержусь,— просто ответил Иван Иванович.

И встал. Шагнул к жене, потом поклонился и молча вышел из комнаты, тихо притворив за собой дверь» («Люди»).

Разговор о примусе, как видит читатель, только подчеркивает своей «мелкостью» всю трагическую серьезность события. (Здесь сходство с использованием Достоевским смешной или «ничтожной» детали в трагических эпизодах.)

Зоценко не мог не увидеть, что в этих печальных повестях («Мудрость» и «Люди») пессимистическая картина жизни обывателей выходит за масштабы и пределы коленкоровской меланхолии. Он счел нужным в 3-м издании «Сентиментальных повестей» специально оговорить трагичность этих двух произведений. Он выделил их в самостоятельный отдел и предпослал ему «Предупреждение». В «Предупреждении» он писал:

«Эти две повести написаны в 1924 году. По-настоящему их не надо бы включать в эту книгу. Одна повесть просто не подходит по своему содержанию, другая повесть написана скучновато, без творческого подъема и вдохновения.

В тот год автор заболел неврастением. Тяжкие головные боли, бессонница, галлюцинации и дурное

расположение духа мешали выполнить работу в полной силе... Главное, что товару здесь почти на два печатных листа. Прямо, знаете, грустно бросить».

Так из-за «Сентиментальных повестей» встает собственная тема Зоценко, его «сентиментальная тема». Рядом с разоблачением мещанского мира, рядом с разоблачением идеологии этого мира (Коленкорова) ведет Зоценко свою серьезную, отнюдь не смешную тему. Все осмеиваемые обстоятельства «отталкивающего мира» мещанства придают ничтожной судьбе обывателя подлинный трагический смысл. Произведения Коленкорова есть грустный документ, говорит писатель Зоценко. Коленкоров заслуживает осмеяния, но за ним стоит целый мир духовной нищеты и никчемных существований, о которых не следует забывать. И вместо Коленкорова перед читателем встает подлинный автор «Сентиментальных повестей», который умно и тонко показывает сквозь изображение косного быта и сквозь убогую судьбу своих героев свое революционное и гуманное отношение к изображаемому миру, свою *несмешную, большую «сентиментальную» тему.*

И это обстоятельство для Зоценко основное. Ирония Зоценко несет в себе философическое содержание, она есть *ирония романтическая*, та романтическая ирония, которую немецкие романтики определяли как просвечивание явления сущностью, как «свободу от объекта», как философское переосмысление действительности. Традиция зоценковской манеры — это философская и социальная ирония русской классической литературы XIX века, это традиция гоголевской «Шинели» и «Бедных людей» Достоевского.

Вот почему Зоценко не только отрицает своего Коленкорова. Коленкоров есть одна из его писательских тем.

Зоценко видит ничтожность Коленкорова, но круг тем Коленкорова для него не ничтожен. Темы Коленкорова и сам Коленкоров для него важны. И по мере развития Зоценко-писателя, по мере углубления его критики мещанского мира, он все более возвышается над кругозором Коленкорова, все глубже ставит тему Коленкорова, все дальше отходит от этого своего «соавтора». И поэтому все более отчетливо Коленкоров из «соавтора» превращается в литературную личность, в героя произведений. Поворотным этапом в развитии этого цикла была повесть «О чем пел соловей». Несколько ранее, не став еще на путь прямого разоблачения Коленкорова, Зоценко в повести «Люди» сделал попытку, минуя образ своего «сентиментального» автора, подытожить весь круг коленкоровских представлений.

«Это будет,— писал он о смысле этой повести,— несколько грустная повесть о крушении всевозможных философских систем, о гибели человека, о том, какая, в сущности, пустяковая вещь человеческая культура, и о том, как нетрудно ее потерять. В этой плоскости Иван Иванович Белокопытов был даже любопытен и значителен».

Эта задача произведения не только не указывала выхода из «коленкоровского мира», но, наоборот, навязывала Зоценко философию Коленкорова в ее исторически безотносительной трактовке. Вот почему, может быть, Зоценко в «Предупреждении» и счел нужным особо сказать об этой повести.

И если для Зоценко постепенно раскрылась ничтожность рефлектирующего пессимизма Коленкорова, то на первых порах он ей ничего не противопоставил, кроме иронии. Эта ирония оказывалась романтической и лиричной и исчерпывалась отрицанием отталкивающего мещанского мира, который должна уничтожить революция.

В следующих, после «Сентиментальных повестей», произведениях Зощенко снова вернулся к этой теме повести «Люди» и по-новому ее раскрыл. Так был намечен путь к «Воспоминаниям о М. П. Синягине».

#### «СИРЕНЬ ЦВЕТЕТ» И «МИШЕЛЬ СИНЯГИН»

Дальнейшим развитием и заключением линии «сентиментальных повестей» явились повести «Сирень цветет» и «Мишель Синягин (Воспоминания о М. П. Синягине)», написанные в 1929 и 1930 гг.<sup>1</sup>

Мы видели, что развитие «сентиментальной» темы привело Зощенко к конструированию образа Коленкорова и подчеркиванию писателем иронического отношения к этому образу Зощенко подчеркнул в Коленкорове и мелкость и мещанскую ограниченность его размышлений о смысле человеческой жизни. Создав образ Коленкорова, Зощенко пришел к выводу, что критика иллюзий «мелкого мира» не дает возможности раскрыть все существо противоречий между иллюзиями и жизнью. И, указав на узость коленкоровского охвата мира, Зощенко в «Сирень цветет» произносит, так сказать, надгробное слово Коленкорову, этому своему бывшему «соавтору».

«В силу прошлых недоразумений,— пишет Зощенко,— писатель уведомляет критику, что лицо, от

---

<sup>1</sup> Обе повести вышли первоначально отдельными изданиями; З о щ е н к о М и х. Сирень цветет. Рис. В. Конашевича. Издательство писателей в Ленинграде, 1930. Перепечатана в т. IV Собрания сочинений; З о щ е н к о М и х. Мишель Синягин (Воспоминания о М. П. Синягине). Издательство писателей в Ленинграде, 1930. В этом издании Зощенко иллюстрировал повесть фотографиями героев, подобранными им с необычайным вкусом из каких-то старых семейных альбомов. Перепечатано в т. IV Собрания сочинений и в сб. «Избранные рассказы, повести, фельетоны» (ЛенГИХЛ, 1933).

которого ведется эта повесть, есть, так сказать, вообразимое лицо. Это есть тот средний интеллигентский тип, которому случилось жить на переломе двух эпох.

Неврастения, идеологическое шатание, крупные противоречия и меланхолия — вот чем пришлось наделять нам своего «выдвиженца». Сам же автор — писатель М. М. Зоценко, сын и брат таких нездоровых людей, давно перешагнул через все это. И в настоящее время он никаких противоречий не имеет».

Так, «перешагнув» через Коленкорова, Зоценко обратился к более глубокому рассмотрению своей сентиментальной темы. Слова «средний интеллигентский тип», может быть, следует отнести не столько к Коленкорову, сколько к «автору» «Сирень цветет». В «Сирень цветет» Зоценко своего героя сделал более культурным и заставил «автора» рассматривать противоречие между идейными запросами героя (герой — бывший офицер и имеет почти артистическую профессию, он ретуширует фотографии) и его поведением. Та же коленкоровская проблематика дана в «Сирень цветет» как основное противоречие, стоящее и перед самим героем. Благодаря этому повесть приобретает характер размышлений над сущностью жизни среднего «интеллигентского типа», а герой и «автор» вследствие этого же кажутся более культурными, чем в «Сентиментальных повестях».

И если Коленкоров был представлен читателю как эпигон чувствительной литературы о бедных чиновниках, то новый «автор» исполнен понимания самобытности своей литературной позиции. Он не прочь даже принять позу «унижения паче гордости», говоря о своей неспособности отдаться «художественному творчеству». Он отлично чувствует современную прозу и пишет на нее, под видом неудачного

подражания, блестящую пародию (см. выше, с. 175—176). Этот новый «автор» уже по-иному формулирует коленкоровскую «сентиментальную тему».

«Вот опять,— пишет он,— будут упрекать автора за это новое художественное произведение.

...И, дескать, скажут, идейки взяты безусловно некрупные. И герои не гораздо такие значительные, как хотелось бы. Социальной значимости в них, скажут, чего-то мало заметно... Конечно, об чем говорить, персонажи действительно взяты невысокого полета. Не вожди безусловно. Это просто, так сказать, прочие граждане с ихними житейскими поступками и беспокоейством. Но такая уж сентиментальная у него (автора.— Ц. В.) натура — ему желательно, чтоб фиалки прямо на тротуарах росли».

И если Коленкоров философствует, так сказать, «о хлебе насущном» и эту философию Зоценко пародирует в «Сентиментальных повестях», то здесь речь уже идет о «фиалках», то есть об эстетических иллюзиях, об эстетической философии.

Именно потому, что зоценковский «автор» теперь выступает как носитель высоких эстетических интеллигентских иллюзий, он приобретает существенные новые черты, отличающие его от Коленкорова. «Автором» «Воспоминаний о Синягине» является не связанный с мещанством писатель Коленкоров, а лирический философ-декадент, выросший на литературе русских символистов. Изменился и объект сатиры: разоблачается эстетическое мировоззрение дореволюционной буржуазно-дворянской интеллигенции.

Так шло углубление критики мещанской культуры. За этим развитием писательской темы стояло изменение нашего общественного быта в годы первой пятилетки. От критики мещанства как социального слоя, оставшегося наследием от царской России, Зоценко шел к углублению художественного образа



мещанства, к изображению мещанства как определенной духовной культуры, сохранившейся от классового общества.

Таков был путь к повести о Синягине.

«Воспоминания о М. П. Синягине» в творчестве Зоценко есть произведение итоговое для «сентиментальной линии» его прозы.

«Эта книга,— пишет автор,— есть воспоминание об одном, что ли, малоизвестном небольшом поэте, с которым автор сталкивался в течение ряда лет. Не все же писать биографии и мемуары о замечательных и великих людях, об их поучительной жизни и об их гениальных мыслях и достижениях. Кому-нибудь надо откликнуться и на переживания других, скажем, более средних людей, так сказать, не записанных в бархатную книгу жизни... Жизнь таких простых людей еще более интересна и доступна пониманию».

И, демонстративно подчеркнув обобщающий смысл этого своего произведения об одном интеллигентном «малоизвестном поэте», Зоценко вслед за тем формулирует подлинную тему воспоминаний:

«Автор пишет повесть, по его мнению, даже весьма необходимую повесть, так сказать *подводящую итоги прошлой жизни*».

### О сатире на «Александра Блока»

Повесть Зоценко представляет собой биографию «малоизвестного небольшого поэта», жившего в течение первых трех десятилетий нашего века. Повесть эта написана в форме пародии на различные литературные мемуары, наводнившие наш книжный рынок в годы 1926—1930-й. В Мишеле Синягине изображен представитель эстетической интеллигенции второго десятилетия нашего века.

«Его называли Мишелем,— и верно, его нельзя было назвать иначе. Все другие, грубые наименования мало шли к его лицу, к его тонкой фигуре и к его изящным движениям, исполненным грации, достоинства и чувства ритма.

Кажется, что он окончил гимназию, и кажется, два или три года он еще где-то проучился. Образование у него было во всяком случае самое незаурядное.

В 1916 году автор, с высоты своих восемнадцати лет, находясь с ним в одном и том же городе, невольно наблюдал его жизнь и был, так сказать, очевидцем многих важных перемен и событий.

М. П. Синягин не был на фронте по случаю ущемления грыжи. И в конце европейской войны он слонялся по городу в своем штатском макинтоше, имея цветок в петлице и изящный, со слоновой ручкой, стэк в руках».

И по мере того как читатель знакомится с биографией Синягина, сквозь эту биографию он начинает вспоминать все более отчетливо биографию другого поэта, замечательного поэта нашего века Александра Блока.

Читатель, знакомый с биографией и творчеством Блока, не может не поразиться странному соответствию некоторых обстоятельств в судьбе Синягина отдельным эпизодам биографического пути Ал. Блока.

Читателю начинает казаться, что судьба Мишеля Синягина есть какая-то пародия на судьбу Александра Блока. Это убеждение еще более укрепляется благодаря тому, что и поэтические сочинения Синягина представляют прямую пародию на лирику Блока.

«Поэт отдавал внимание и женщинам,— пишет мемуарист о стихах Мишеля,— однако, находясь под

сильным воздействием знаменитых поэтов того времени, он не бросал своего чувства какой-нибудь отдельной женщине. Он любил нереально какую-то неизвестную женщину, блестящую в своей красоте и таинственности.

Одно прелестное стихотворение «Дамы, дамы, отчего мне на вас глядеть приятно» отлично раскрывало это отношение. Это стихотворение заканчивалось так:

Оттого-то незнакомкой я люблюсь. А когда  
Эта наша незнакомка познакомится со мной,  
Неохота мне глядеть на знакомое лицо,  
Неохота ей дарить обручальное кольцо...»

Но мемуарист не только заставляет Мишеля Синягина писать пародии на блоковские стихи, он прямо подчеркивает, что Мишель Синягин «в своем собственном творчестве, не отличаясь исключительной оригинальностью... был... в особенности, конечно, под влиянием исключительно гениального поэта тех лет А. А. Блока». Мало того, мемуарист предлагает вниманию читателя как стихотворение Мишеля Синягина стихотворение, на самом деле написанное Ал. Блоком:

Гроза прошла, и ветка белых роз  
В окно мне дышит ароматом...  
Еще трава полна прозрачных слез  
И гром гремит вдали раскатом<sup>1</sup>.

Зоценко слегка пародийно изменил это стихотворение. У Синягина оно имеет такой вид:

---

<sup>1</sup> Стихотворение это Блок написал в 1899 году и, пересмотрев его в 1919-м, тогда же, в 1919 году, напечатал в сборнике «Революция и культура».

Гроза прошла,  
 И ветки белых роз  
 В окно мне дышат  
 Дивным ароматом.  
 Еще трава полна  
 Прозрачных слез,  
 А гром гремит вдали  
 Раскатом.

Нет необходимости тщательно сличать отдельные черты биографии Синягина с биографией Блока для доказательства неопровержимости факта использования биографии Блока в мемуарах о Синягине. И однако, было бы неправильным и наивным представлять себе зоценковскую повесть как памфлет на Блока.

Памфлет Зоценко направлен не против Блока, а против декадентской культуры дореволюционной русской интеллигенции.

«Всеми этими разговорами,— пишет Зоценко,— автор, конечно, нисколько не хочет унизить бывшую интеллигентскую прослойку, о которой шла речь. Нет, тут просто выяснить хочется, как и чего и на чьей совести камень лежит.

А прослойка, надо сознаться, была просто хороша, ничего против не скажешь».

«Мишель Синягин» представляет собой памфлет на идеологию этой «прослойки». Героем этого произведения является не Блок, а типический представитель декадентской духовной культуры, один из представителей эстетической, мелкобуржуазной по своему существу и часто дворянской по своему социальному происхождению интеллигенции, представитель поколения Синягиных, разнообразно одаренных, но всех обанкротившихся перед лицом жизни.

«В те годы,— пишет Зоценко,— было еще поря-

дочное количество людей высокообразованных и интеллигентных, с тонкой душевной организацией и нежной любовью к красоте и к разным изобразительным искусствам.

Надо прямо сказать, что в нашей стране всегда была исключительная интеллигентная прослойка, к которой охотно прислушивалась вся Европа и даже весь мир.

И верно, это были очень тонкие ценители искусства и балета, и авторы многих замечательных произведений, и вдохновители многих отличных дел и великих учений.

Это не были спецы с точки зрения нашего понимания.

Это были просто интеллигентные возвышенные люди. Многие из них имели нежные души. А некоторые просто даже плакали при виде лишнего цветка в клумбе или прыгающего на навозной куче воробушка.

Дело прошлое, конечно, надо сказать, что в этом была даже некоторая такая ненормальность. И такой пышный расцвет, безусловно, был за счет чего-то такого другого».

Таким образом, повесть действительно «подводит итоги», действительно разоблачает поколение декадентских эстетов.

И Зощенко раскрывает мещанскую основу идеологии Синягиных. Революция принесла этим людям гибель, но гибель была предназначена им вследствие их внутренней ничтожности, внутренней гнилости.

«Некоторые нытики,— пишет Зощенко,— способны будут все невзгоды приписать только революции, которая происходила в то время.

Очень, знает, странно, но тут дело не в революции. Правда, революция сбила этого человека с позиции... Вот у автора был сосед по комнате. Бывший

учитель рисования. Он спился. И влачил жалкую и неподобающую жизнь. Так этот учитель всегда любил говорить:

Меня, говорит, не революция подпилила. Если б и не было революции, я бы все равно спился или проворовался, или бы меня на войне подстрелили, или бы в плену морду свернули на сторону. Я, говорит, заранее знал, на что иду и какая мне жизнь предстоит.

И это были золотые слова.

Автор не делает из этого мелодрамы. Нет. Автор уверен в победном шествии жизни, вполне годной для того, чтоб прожить припеваючи. Уж очень много людей об этом думает и ломает себе голову, стараясь потрафить человеку в этом смысле».

Именно поэтому и примечательна фраза Зоценко о том, что повесть «подводит итоги прошлой жизни».

### *Кто же такой мемуарист?*

Эти итоги у Зоценко подводит мемуарист, человек, по культуре очень близкий Мишелю Синягину. Он сам, мемуарист, подчеркивает, что Мишель Синягин — «наш скромный герой, наш знакомый и, прямо скажем, наш родственник». Зоценко именно потому и выбрал для повести жанр мемуаров, что этот жанр дал ему возможность придать всей повести отпечаток лирической меланхолии. Тема «мемуарист» оказывается в повести частью темы о Мишеле Синягине, она сама поглощается той большой темой, которая поставлена в воспоминаниях.

Мемуары содержат некоторую меланхолическую философию мемуариста, как бы вынесенную им из опыта жизни Мишеля. Вот эта философия:

«Так сказать, каждая эпоха имеет свою психику. И в каждую эпоху, пока что, было одинаково легко или, вернее, одинаково трудно жить.

...Так что в этом смысле человек очень великолепно устроен. Какая жизнь идет — в той он и прелестно живет. А которые не могут, те, безусловно, отходят в сторону и не путаются под ногами. В этом смысле жизнь имеет очень строгие законы, и не всякий может поперек пути ложиться и иметь разногласия».

Эта мысль кажется мемуаристу очень важной. Через некоторое время в несколько иной связи он снова повторит ту же философическую ламентацию о человеческой приспособляемости.

Мемуарист рассказывает историю падения своего героя, дошедшего до крайней нужды, ночевок в ночлежках, добывания средств к жизни милостыней. По этому поводу он пишет:

«Автору кажется, что это форменная брехня и вздор, когда многие и даже знаменитые писатели описывают разные трогательные мучения и переживания отдельных граждан, попавших в беду, или, скажем, не жалея никаких красок, сильными мазками описывают душевное состояние уличной женщины, закручивая на нее черт знает чего, и сами удивляются тому, что у них получается.

Автор думает, что ничего этого по большей части не бывает.

Жизнь устроена гораздо, как бы сказать, проще, лучше и пригодней. И беллетристам от нее совершенно мало проку.

...Вот тут-то приходит на ум то обстоятельство, о котором автор уже имел удовольствие сообщать в своем предисловии. Человек отлично устроен и охотно живет такой жизнью, какой живется. Ну, а которые не согласны, те, безусловно, идут на борьбу, и ихнее мужество и смелость всегда вызывали у автора изумление и чувство неподдельного восторга...

Чувства автора перед величием природы не поддаются описанию!»

Так раскрывается перед читателем философия мемуариста. Она является ключом к пониманию замысла всего произведения. Темой произведения оказывается история гибели поколения декадентской интеллигенции и философия этой гибели. Философия эта полемически заострена против ходульного эстетизаторского изображения человеческой судьбы. Полемика имеет конкретный адрес. Повесть написана на центральную тему эстетической философии крупнейшего представителя русской дооктябрьской интеллигентской литературы Александра Блока — тему «гибели».

Мемуаристу враждебна та возвышенная трактовка темы гибели и отчаяния, которая отличает творчество Блока. Эту свою тему Блок раскрывал в своих произведениях как исповедь, как тему его собственной судьбы. Биография Блока была тем материалом, на котором Блок обосновал трагическую трактовку судьбы своего поколения, свое предчувствие катастрофы. Мемуарист хочет показать, что эта обреченность поколения имеет не мистико-символические основания, но реальную социальную основу. Полемизируя против «накручивания черт знает чего» на судьбу героев этого поколения, мемуарист развернул свою полемическую концепцию на том же самом материале, которым Блок обосновывал свою философию «страшного мира». Вот почему судьба Синягина оказалась в новом свете рассказанной литературной биографией Блока, вот почему Зощенко воспользовался в повести теми чертами личной биографии Блока, которые вошли составными элементами в литературный портрет Блока, раскрываемый его творчеством. Именно поэтому судьба Синягина проецирована на биографию Блока, ибо для переосмысления



блоковской философии гибели, для реалистического ответа на эту символическую философию Зоценко нужно было дать свою интерпретацию материала блоковского творчества.

Эту направленность зоценковской сатиры против апологии отчаяния и эстетизации страдания и гибели отчетливо почувствовал Максим Горький, который в 1936 году писал Зоценко (по поводу «Голубой книги»):

«Как хорошо бы вы дали в такой же форме книгу на тему о страдании. Никто еще никогда не решался осмеять страдание... Вы можете сделать это, вы отлично сделали бы эту работу, мне кажется, что для нее и созданы, к ней и осторожно идете, слишком осторожно, пожалуй!»<sup>1</sup>

И если раньше Зоценко относился к «идеологии» своих рассказчиков преимущественно как к объекту сатиры, то здесь его ирония имеет другой характер. Самый ход мысли мемуариста во многом близок размышлениям самого Зоценко. В «Воспоминаниях о М. П. Синягине» иногда серьезный, простой и искренний тон повествования как бы уничтожает расстояние между Зоценко и мемуаристом, речевая маска пропадает. Мемуарист обо многом думал, и наивные, «декадентские» черты его миропонимания не уничтожают важности и значительности самых предметов его раздумий. Так, например, мемуарист пробует себе представить, как будут жить люди через сто лет.

«Вот в дальнейшем,— пишет он,— лет, этак, скажем, через сто или там немного меньше, когда все окончательно утрясется, установится, когда жизнь засияет несказанным блеском, какой-нибудь гражданин с усиками, в этаким, что ли, замшевом костюм-

---

<sup>1</sup> Горький М. Письмо к Зоценко от 25 марта 1936 года.— «Известия», 1936, 20 июня.

чике или там, скажем, в вечерней шелковой пижаме, возьмет, предположим, нашу скромную книжку и приляжет с ней на кушетку.

Он приляжет на сафьяновую кушетку или там, скажем, на какой-нибудь мягкий пуфик или козетку, обопрет свою душистую голову на чистые руки и, слегка задумавшись о прекрасных вещах, раскроет книгу.

— Интересно,— скажет он, кушая конфетки,— как это они там жили в свое время.

А его красивая молодая супруга или там, скажем, подруга его жизни тут же рядом сидит в своем каком-нибудь исключительном пеньюаре.

— Андреус или там Теодор,— скажет она, запахивая свой пеньюар,— охота тебе, скажет, читать разную муру. Только, скажет, нервы себе треплешь на ночь глядя.

И сама, может, возьмет с полки какой-нибудь томик в пестром атласном переплете — стихи какого-нибудь там знаменитого поэта — и начнет читать...»

Показав, как может представлять себе социализм сознание мещанина, автор пишет:

«Вот как представит себе автор на минуту такую акварельную картинку, так и перо у него валится из рук — неохота писать, да и только...»

Из этого примера можно видеть, что в «Синягине» дело заключается вовсе не в том, что мемуарист-автор пошло воспринимает значительные явления (социализм как мещанскую идиллию или Александра Блока как Мишеля Синягина), а в том, что он выступает философом человеческой судьбы.

В «Мишеле Синягине» часто очень трудно отделить авторское лицо, лицо Зоценко, от его авторской маски — от мемуариста. Тема мемуариста есть одновременно и тема самого Зоценко — писателя-сатирика, «сына и брата таких людей». Это Зоценко,

а не мемуарист показывает, что жизнь Синягина по своему человеческому содержанию грустна, жалка и несчастна; жалка она и тогда, когда он полон высокого мнения о своем поэтическом призвании, когда, прельстив простенькую провинциалку, он стремится избежать женитьбы, и тогда, когда мать его возлюбленной вынуждает его жениться, и после переезда в Петербург, и в дни «любви связи с исключительно красивой женщиной, несколько, правда, развязной в своих движениях», которая приходила к нему и «пела грудным низким голосом разные цыганские романсы, притоптывая при этом ногами и аккомпанируя себе на гитаре» (тема «Кармен»). И так далее, вплоть до полного падения Мишеля и возвращения его к Симочке в Псков и смерти в Пскове.

Постепенно речь мемуариста в повести приобретает простоту и силу, и все яснее выступает в повести сентиментальная ее тема — грустные итоги, в которых показана беспомощность декадентского интеллигента перед лицом жизни и жалкая судьба поколения, обманутого эстетической философией декадентских гуманистов начала XX века.

Раскрытие этой сентиментальной темы и составляет сатирический замысел повести.

Именно эти идеи Зоценко подчеркнул и в написанном в то же время ответе одному из своих читателей на его письмо. «Письмо,— писал Зоценко,— проникнуто верой в судьбу, в рок. Я не слишком-то верю в фатальное предопределение. Жизнь, на мой ничтожный взгляд, устроена проще, обидней и не для интеллигентов» («Письма к писателю»).

Так от сатирической ревизии мещанства Зоценко пришел к ревизии мещанского существа дореволюционной интеллигентской культуры.

Именно этот памфлетный характер «Воспоминаний о М. П. Синягине» и «итоговый» смысл этого

памфлета делают эту повесть одним из наиболее значительных произведений писателя, произведением, показывающим органическую связанность сатиры Зощенко с идейными путями современной советской литературы.

Тема разоблачения интеллигентских иллюзий была исчерпана. Она открывала дорогу либо к пессимистическому мировоззрению, либо к новому кругу проблем, выражающему стремление писателя-сатирика найти пути для разработки в искусстве темы утверждения жизни.

Этот второй путь, путь советской сатиры, и был выбран писателем. Так вошла в произведения Зощенко новая, центральная тема — оптимистическое утверждение жизни.

Обращение к теме утверждения оптимизма означало для Зощенко завершение целого периода его творческого развития. Тот разрыв между литературой и новым бытом, который он ощущал в начале своего творческого пути как основное противоречие в самой судьбе литературы, породил две линии его сатирических произведений — линию маленьких рассказов о типических представителях мещанского сознания и линию повестей, ревизующих современное существо высоких интеллигентских литературных традиций, полученных в наследство советской литературой от литературы дооктябрьской. В единстве своего сатирического метода Зощенко сомкнул эти ножницы между «литературой» и «жизнью», показав сатирически реальную жизнь в свете норм высокой литературной культуры и сатирически же показав высокие интеллигентские иллюзии как другую сторону мещанского мира. Так он поверил жизнь литературой и литературу — жизнью.

Сатирический анализ обоих типов сознания был завершен. Разрыв между ними был уничтожен. Про-

творчестве было снято. Тема сатиры была раскрыта и исчерпана. Начался новый период, который с предыдущим связывало стремление Зощенко утвердить свой оптимизм, используя весь опыт своего сатирического изучения жизни.

И если весь период до 1930 года можно характеризовать как сатирическую критику различных типических форм сознания, то с 1930 года центральной темой становится не негативный анализ типов сознания, но анализ самого качества сознания, оценка роли сознания в жизни человечества. Этот последний круг положительных проблем и определяет весь последний период творчества Зощенко, открываемый его работой над «Возвращенной молодостью».

#### «ПИСЬМА К ПИСАТЕЛЮ»

Рассмотрение этого первого периода зощенковского творчества было бы неполным, если бы мы миновали его документальную книгу «Письма к писателю»<sup>1</sup>, имеющую первостепенное значение для раскрытия смысла его реализма и выяснения тех сторон нашей жизни, которые получили отражение в его сатирических произведениях.

Эту книгу Зощенко составил из писем к нему его читателей, написанных за годы 1924—1928-й. Он выбрал из полученных писем те, которые показались ему «наиболее характерными». «По этой причине,— писал Зощенко,— в книге имеется мое лицо, мои мысли и мои желания».

«Корреспондентов я не обидел,— писал он в предисловии к этой своей книге.— Я скрыл их фамилии.

---

<sup>1</sup> З о щ е н к о М и х. Письма к писателю. Издательство писателей в Ленинграде, 1929. Переиздано с заменой некоторых писем в томе VI Собрания сочинений (Л., 1931).

Но я не мог и не имею права держать в своем письменном столе такой исключительный материал».

В этих письмах Зоценко слышит голос новых людей, пришедших к культуре благодаря революции.

«Пролетарская революция,— пишет Зоценко в примечании к одному из писем,— подняла целый и громадный класс новых и неописуемых людей. Эти люди до революции жили как ходячие растения. А сейчас они — худо ли хорошо — умеют писать и даже сочинять стихи. И в этом — самая большая и торжественная заслуга нашей эпохи».

В письмах своих читателей Зоценко слышит дыхание новой, современной жизни, слышит голос новых людей нашей страны. Голос этих читателей, их мысли и запросы — все это дает ему ощущение той психологической атмосферы народного быта, которая всегда присутствует в его рассказах.

«Здесь,— пишет он о письмах,— так сказать, дыхание нашей жизни. Дыхание тех людей, которых мы, писатели, стараемся изобразить в так называемых «художественных» произведениях».

Все эти письма и характеризуют тот источник, который определил материал зоценковских рассказов. В этих письмах отчетливо видно и время, в которое они написаны.

В книге, конечно, отразились, как пишет и сам Зоценко, не все круги русских читателей, но именно те, которые и дают материал для зоценковской сатиры. Здесь слышен голос и провинциалов и столичных жителей, служащих и интеллигентов, крестьян и рабочих. И весь этот «мир» дает в совокупности ощущение тех сторон нашей жизни, которые мы узнали благодаря зоценковским сатирическим повестям и рассказам.

За сатирическими рассказами Зоценко стоит глубокое убеждение писателя, что люди в нашей стране

непрерывно растут, что революция подняла массы к культуре и что деятельность его, писателя, этому росту способствует. Здесь мы напомним об эпиграфе из Зоценко, предпосланном нашей книге. Вот почему Зоценко так ценит свою переписку с читателями, ибо он видит в ней ключ к пониманию им задач своей писательской работы.

И хотя книга при своем появлении не имела большого успеха, хотя и писатели и критика приняли ее с каким-то недоумением, но Зоценко остался при убеждении, что это «самая интересная» из его книг, ибо в ней жизнь, изображаемая им, показана как чистый документ.

Очень важно, что Зоценко издал эту книгу в 1929 году. Она явилась итоговым документальным комментарием к тем двум линиям его творчества, в которых он сконструировал свой, «зоценковский мир». Она показывала тот реальный мир, который стоял за зоценковскими сатирическими произведениями.

#### **Период второй**

### **В ПОИСКАХ «КЛЮЧЕЙ СЧАСТЬЯ» (1931—1940)**

#### *«ВОЗВРАЩЕННАЯ МОЛОДОСТЬ»<sup>1</sup>*

После «Мишеля Синягина» в работе Зоценко наступил почти двухлетний перерыв. В это время он обдумывал книгу, которая вышла в 1933 году и которая открыла новый этап его работы,— «Возвращенную молодость».

---

<sup>1</sup> «Возвращенная молодость» была напечатана сперва в журнале «Звезда», 1933, № 6—8. Затем она вышла 3-мя изданиями в изд-ве «Советский писатель»: 1-е издание в 1933 году, 2-е — в 1934 году и 3-е — в 1935 году.

Появление этого произведения в нашей литературе 1933—1934 годов было настоящим литературным событием. Начались многочисленные обсуждения этой книги, продолжавшиеся почти два года. Споры, недоразумения, претензии к писателю отражали широкий интерес читателей к этому произведению.

«Возвращенная молодость» не случайно вышла в 1933 году, и не случаен вызванный ею широкий интерес. После постановления ЦК от 23 апреля 1932 года наша литература приобрела новое качество.

Литературные группировки, вносящие в нашу литературу отпечаток групповщины и провинциализма, окончили свое существование. Отпали одновременно также и теории, которые сводили проблемы современной литературы к вульгарным тематическим критериям. Снятие этих узких критериев тематической критики и обращение литературы к задачам создания общенародного по охвату тем искусства — всё это углубило и расширило содержание нашей литературы, изменило сразу и удельный вес в ней отдельных писателей.

Писатели большей глубины изображения жизни оказались писателями именно этой новой эпохи. Вчера их не понимала критика и оценивала отрицательно их работу, сегодня они стали основными фигурами литературной жизни.

И, может быть, ни к одному писателю этих лет так не применимы слова об изменении оценки его работы после постановления ЦК от 23 апреля 1932 года, как к Зоценко.

Перед широким читателем предстал как будто бы совершенно другой писатель — не «общеизвестный юморист» Зоценко, но автор, который в своем творчестве ставит большие темы общечеловеческого значения, писатель оригинальной и самостоятельной мысли.



Тот читатель, который привык читать Зоценко как комического писателя, развлекателя и юмориста, впервые испытал сильное удивление и даже некоторое беспокойство, открыв «Возвращенную молодость». Прочтя несколько первых глав и комментарии к ним, этот читатель начинал ощущать, что его ожидания веселья, пожалуй, преждевременны.

Искренний тон автора с первых же страниц овладевал читательским интересом.

И читатель с новым, обеспокоенным вниманием начинал вглядываться в неизвестное лицо известного ему писателя.

Кто же автор «Возвращенной молодости»? Что мы узнаем об авторе из произведения?

Автор «Возвращенной молодости» — человек очень грустный и больной, который очень устал жить, которому тяжело прежде всего от себя самого. Автор цитирует Сенеку:

«О Люцилий, чему ты дивишься, что путешествия тебе не помогли? Ведь ты повсюду за собой возил себя самого».

В «Возвращенной молодости» Зоценко показывает нам «автора» человеком, который тяготится своей постоянной меланхолией и который много думает о том, как вернуть утраченный вкус к жизни.

Тема «возвращенной молодости» — не только тема повести, она также и личная тема «автора»:

«Нет, смерть никогда не страшила автора. Но вот увядание, дряхлость. Раздраженные нервы. Тусклый взгляд и печальная морда. И набрякшее брюхо и утомленные мускулы. Вот что приводило автора в страшное беспокойство, и вселяло тревогу, и заставляло об этом думать день и ночь».

Как же характеризует автор себя в повести? Мы читаем:

«Рядом с клеткой (обезьян.— Ц. В.) стоит человек — автор. Он медлителен в своих движениях. Кожа на его лице желтоватая, глаза усталые, без особого блеска, губы сжатые в ироническую, брезгливую улыбку. Ему скучновато. Он, извольте ли видеть, зашел в зверинец поразвлечься. Он зашел под крышу, чтобы укрыться от палящих лучей солнца. Он устал. Он опирается на палку».

И в другом месте:

«Эта книга для ее достоверности и для поддержания авторитета автора всё же обязывает меня жить по крайней мере до 70 лет. Я боюсь, что этого не случится. У меня порок сердца, плохие нервы и несколько неправильная работа психики. В течение многих лет в меня стреляли из ружей, пулеметов и пушек. Меня травили газами. Кормили овсом. И я забыл то время, когда я лежал на траве, беспечно наблюдая за полетом птичек».

И оттого, что автор говорит о себе таким полным голосом, испытываешь, я бы сказал, некоторое ощущение неловкости, такое ощущение, какое бывает, когда кто-нибудь начинает рассказывать о себе что-нибудь с такой незащищенной откровенностью, что, кажется, еще немного — и самый рассказ окажется «бестактным».

И от этого сопутствующего чтению чувства, вызываемого повестью Зоценко, на всю повесть ложится особый отпечаток. Кажется, читаешь не беллетристическое произведение, а *дневник писателя*, читаешь литературную «исповедь».

И это впечатление окончательно укрепляется, когда читатель подходит к концу произведения.

«Как часто,— пишет Зоценко в своем последнем, XVIII комментарии, заканчивающем книгу,— за-

крывая какую-нибудь книгу, мы думаем об авторе — какой он, как он прожил свою жизнь, что он делает и что думает.

Если есть портрет, мы с любопытством рассматриваем черты лица, стараясь угадать — какие у писателя склонности, какой характер и какие страсти потрясают его.

Нынче, заканчивая эту книгу, мы решили дать читателю некоторые сведения о себе.

...Скоро 15 лет, как я занимаюсь литературой.

...Профессия моя оказалась все же чрезвычайно трудна. Она оказалась наиболее тяжелой из всех профессий, которые я имел. За 14 лет я написал 480 рассказов (и фельетонов), несколько повестей, две маленькие комедии и одну большую. А также выпустил мою самую интересную (документальную) книгу «Письма к писателю».

Читатель, который огорчится переменой моего творчества, может быть спокоен. Выпустив эту книгу, я снова буду продолжать то, что начал. Эта книга — просто временная передышка».

Все произведение, таким образом, как бы подводит к личной биографии Зоценко.

И поэтому «Возвращенная молодость» раскрывает читателю автора так глубоко, как ни одно из написанных им до нее произведений.

Что же, «автор», изображенный в «Возвращенной молодости», — это и есть подлинный Зоценко? Что же, *писатель* Зоценко, который стоял за изображаемым им миром, вошел наконец-то в собственные произведения?

И да и нет!

Ответ на этот вопрос мы найдем в анализе «Возвращенной молодости».

## *Жанр повести*

Новая повесть Зоценко поражает сразу же своим жанровым своеобразием.

Вот что говорит сам Зоценко о характере своего произведения в главе «Некоторая необычность нашего сочинения»:

«Наша повесть на этот раз мало похожа на обычные литературные вещицы. Она мало также похожа и на наши прежние художественные вещички, написанные наивной, грубоватой рукой в спехе нашей молодости и легкомыслия. Нет, с одной стороны, это сочинение тоже можно будет назвать художественным... А с другой... это такое, что ли, научное сочинение, научный труд, изложенный, правда, простым, отчасти бестолковым, бытовым языком, доступным, в силу знакомых сочетаний, самым разнообразным слоям населения... В этой книге будут затронуты такие вопросы, как, например, поиски потерянной молодости, возвращение здоровья, свежесть чувств и тому подобное и прочее. А также будут затронуты вопросы о переустройстве всей нашей жизни и о возможности этого переустройства, о капитализме и социализме и о выработке мировоззрения».

И далее:

«Пусть эта книга называется, ну, скажем, культурфильмом... Так же как и в этих фильмах, сначала у нас будет идти научное рассуждение с разными сносками, справками о том о сем, с разными комментариями и, может быть, даже диаграммами и статьями, окончательно разъясняющими суть дела. И уже только потом читатель, слегка утомленный и пришибленный чужими мыслями, получит порцию занимательного чтения, которое и явится как бы наглядной иллюстрацией к вышеизложенным мыслям и рассуждениям».

Итак, в «Возвращенной молодости» мы имеем дело с произведением особого жанра, в котором «занимательное чтение» является как бы наглядной иллюстрацией к мыслям автора, произведением, которое представляет собой беллетризованный научный трактат.

Эта задача в «Возвращенной молодости» реализована при помощи особой жанровой структуры повести. Вся вещь распадается на три части, каждая из которых несет свою особую задачу.

Первая часть представляет собой ряд примеров, вводящих в постановку вопроса об изнашиваемости человеческого организма, о влиянии умственного труда на человеческое здоровье, о неврастении и жизненной бодрости, и только с семнадцатой главы начинается вторая часть книги — повесть о пожилом профессоре Волосатове и о том, какими путями он возвратил себе жизнерадостность и утраченный вкус к жизни.

Третьим компонентом книги является специальный отдел: «Статьи и комментарии» — отдел, в котором автор излагает те материалы из истории человеческой культуры и из жизненного и творческого опыта знаменитых людей, а также из наблюдений над собственным здоровьем и собственной нервной системой, которые должны прояснить, я бы сказал, *дидактическое* содержание рассказанных в повести эпизодов.

«Эту книгу, — пишет Зощенко, — я написал в написание себе и людям... Я написал ее не для того, чтобы пофилософствовать. Я никогда не уважал такой бесцельной философии... Мне попросту хотелось быть полезным в той борьбе, которую ведет наша страна за социализм. Я всегда удивлялся крайнему непониманию людей и крайнему незнанию самых элементарных правил руководства своим телом».

## Неудовольствия прямодушных читателей и соображения читателей иронических

Прочтя эти комментарии, иной читатель — назовем его читателем прямодушным — действительно начинает смотреть на Зоценко как на некоего современного Сен-Жермена, владельца эликсира молодости, а на книгу — не то как на научное сочинение, не то как на домашний лечебник, не то как на дидактическую энциклопедию на тему продления жизни.

И такого читателя удовлетворяют далеко не все суждения автора. Иной требовательный читатель начинает предъявлять автору свои претензии и неудовольствия. Этот серьезный и прямодушный читатель не прочь даже обвинить автора по крайней мере в недостатке культуры и малой образованности.

— Как же можно говорить, что Фонвизин умер от переутомления, когда он умер от прогрессивного паралича! — возмущается такой читатель.

— Как можно говорить, что Заратустра — слово арабского происхождения, в то время как известно, что это есть транскрипция слова Заратуштра или, иначе, Зароастр, встречающегося в религиозных представлениях древних иранцев (в Зенд-Авесте)!

— Как можно так наивно биологически объяснять все неблагополучия в жизни и судьбе замечательных людей?!

— А рецепты, которые предлагает автор! Ведь это почти рецепты из дешевых карманных энциклопедий. Открываете такую энциклопедию, чтобы узнать, что такое женитьба, и читаете примерно следующее: «Женитьба — шаг серьезный!» Или что-нибудь в этом роде!

Произнеся эту филиппику, серьезный читатель ощущает, что дело все же обстоит почему-то не столь

«просто». И тогда он начинает делать первые оговорки и говорит примерно следующее:

— Самый путь, на который Зоценко вступил,— путь ложный. И хотя комментарии к «Возвращенной молодости», конечно, принципиально отличны от дешевой «дидактической» литературы, но самый путь создания такого универсального руководства естественно поставил писателя перед необходимостью сообщить читателю сведения, почерпнутые из разных справочных пособий, подвергать которые (сведения) проверке у Зоценко, разумеется, не было никакой возможности.

Рядом с этим серьезным читателем существует и другой тип серьезного читателя, который склонен считать повесть Зоценко действительным научным сочинением и признать подлинную научную ценность теоретического содержания «Возвращенной молодости».

На обсуждении «Возвращенной молодости» совместно с учеными 11 марта 1934 года некоторые ученые говорили о том, что произведение Зоценко есть настоящий квалифицированный научный труд.

Руководитель кафедры биологии одного ленинградского института сказал, что наука будет еще десятки лет разрабатывать вопросы, поставленные Зоценко в «Возвращенной молодости». Этот ученый выразил только сожаление, что Зоценко свою ценную научную работу «испортил», присоединив к своим статьям и комментариям, как сказал этот биолог, «пошлую повесть о профессоре». Без этого дефекта уважаемый ученый считал бы возможным даже поставить вопрос о присуждении Зоценко за его сочинение ученого звания.

Мы предоставляем возможность этим двум типам серьезных читателей спорить между собой и доказывать, с одной стороны, что «Возвращенная моло-

дость» есть начало научного направления в нашей литературе, а с другой, наоборот,— утверждать, что она есть глубокое заблуждение и безрассудный шаг писателя, вступившего на путь, который ему не положен.

Мы думаем, что это спор неправильный, спор не о главном.

Третий тип читателя — читатель иронический, умный и искушенный в литературе. Зоценко он почитает одним из самых глубоких писателей современности, писателем в такой степени значительным, что он всегда на целую голову выше любого своего читателя и критика.

Читая комментарии, этот иронический читатель ощущает некоторую наивность размышлений «автора» и полагает, что в комментариях Зоценко скрывает свое какое-то в высшей степени ироническое отношение к теме своей книги.

Зоценко, полагает этот иронический читатель, не мог всерьез вступить на путь столь откровенной элементарной дидактики. Комментарии — это издевательство над тем человеком, который мог бы так писать всерьез.

И нужно сказать, что для такой точки зрения есть некоторые относительные основания.

Иллюзия иронического комментирования подчеркивается тем обстоятельством, что комментарий написан сказом, то есть тем языком, в котором движущей пружиной была авторская ирония. Поэтому словоупотребления, характеризующие определенную социальную маску сказа, кажутся нарочито расставленными ловушками, предостерегающими читателя от излишней доверчивости, простодушия или простоватости. Отсюда неизбежное ощущение «предательского» содержания читаемых фраз, отсюда неуверенность такого читателя в языковой зада-



че вещи: кажется по временам, что налицо очень тонкое издевательское имитирование комментариев.

### О характере комментариев

И, однако, вопреки этому третьему, быть может, наиболее умному и глубоко чувствующему Зоценко читателю, нужно сказать, что комментарий написан автором отнюдь не как издевательство. Комментарий написан Зоценко с полной серьезностью. И хотя Зоценко показывает своего «автора» несколько наивным философом жизни, но Зоценко заинтересован в том, чтобы «поднять» автора, а не способствовать его дискредитации, заинтересован в том, чтобы приблизить «авторскую маску» к своему подлинному писательскому голосу.

Вот почему, замечая наивности или неточности, он старается их уничтожить. Так, перепечатывая «Возвращенную молодость» из журнала «Звезда» отдельной книгой и пересматривая текст для переиздания, он уточнил строки о книге Джинса.

Но существенно не это более или менее случайное исправление текста, а то, что синтаксис Зоценко действительно изменился. Изменился вследствие этого весь речевой смысл прозы. Изменилась принципиальная функция языкового материала.

И когда Зоценко пишет о Вольтере:

«Не без сердечного трепета автор прочел биографию Вольтера, который, несмотря на превратности судьбы и гонения со всех сторон, *изволил* прожить до 84 лет».

Или когда он пишет:

«А некто Демокрит, по-видимому, самый мудрый человек из всех живущих, греческий философ и родоначальник материализма (бывая даже нередко в разладе со своей эпохой), *отхватил* 102 года и помер с

улыбкой», — то иронический строй фразы («отхватил», «изволил прожить») здесь выражает совершенно серьезную мысль.

Ирония здесь превратилась в форму изложения, являясь средством раскрытия отнюдь не комического хода мыслей автора.

Поэтому самый смысл иронического повествования становится иным, не ироническим. И в тех случаях, когда автору нужна ирония по отношению к содержанию повествуемого, эта ирония приобретает черты сарказма, становится незамаскированным прямым обличеньем (я, конечно, говорю сейчас не о всем произведении, а о вводной части и комментариях).

Вот пример:

«Автор не слишком верит в целебные свойства сатиры и без особой жалости расстался бы с высоким званием сатирика.

Автору случалось видеть сатириков. Они все кипели благородным негодованием, описывая людские пороки — жадность, корысть, угодничество и низкопоклонство. Они плакали слезами, говоря о необходимости улучшить человеческую породу. Но вот, когда произошла социальная революция, когда в нашей стране стали ломать характеры и стали выколачивать из людей всю дрянь, которая накопилась за тысячи лет, эти самые сатирики уехали за границу и стали поговаривать о том, что, в сущности говоря, пожалуй, даже скучновато жить, если все люди возвышенные, честные и порядочные».

Итак, мы видим, что неправы все три типа читателей:

1) которые доказывают, что комментарий наивен, элементарен и полон ошибок;

2) которые утверждают, что произведение представляет собой подлинный научный труд;

3) которые рассматривают «Возвращенную моло-

дось» как издевательство над тем человеком, который мог бы так думать всерьез.

Неправы эти читатели прежде всего потому, что их точки зрения оказываются недостаточными, что эти точки зрения отменяются при более углубленном рассмотрении смысла «Возвращенной молодости», что эти точки зрения не раскрывают ни замысла, ни смысла, ни значения этого произведения.

Итак, заканчивая рассмотрение комментария, подчеркнем, что благодаря его дидактической направленности, а также благодаря тому обстоятельству, что комментарий оказывается теоретическим ключом ко всей вещи, повесть Зощенко приобретает «учительный характер», и автор выступает перед читателем как бы философом человеческой жизни и человеческого здоровья, философом наивным, философом, излагающим свой принципиальный и жизненный опыт не в форме философского трактата, а в форме своеобразного художественного произведения.

*«Притча» о профессорском быте  
и о возвращении молодости*

Таким образом, собственно повесть, представляющая одну из трех частей «Возвращенной молодости», составляет как бы иллюстрацию к вводной части и комментариям. В повести Зощенко *показывает* читателю как *писатель* все то, о чем он говорил в теоретических частях как *мыслитель*.

Это обстоятельство превращает повесть в притчу, придает ей тот же дидактический смысл.

Между тем эта повесть могла бы существовать и не как притча. Если ее освободить от связи с комментариями, она сразу утратит свой дидактический характер и приобретет самостоятельность, превра-

тившись в самостоятельную сатирическую повесть. Вот что пишет об этом сам Зощенко:

«Конечно, умы нетерпеливые, не привыкшие идти на поводу, а также умы, ну, скажем, негибкие, грубоватые или, что ли, низменные, не имеющие особого интереса к различным явлениям природы, кроме выдачи продуктов питания,— эти умы могут, конечно, отбросить начало и комментарии, с тем чтобы сразу приступить к инцидентам и происшествиям и сразу, так сказать, получить порцию занимательного чтения.

В таком случае они без ущерба для себя прочтут, начиная от 17-й главы, правдивую повесть об удивительной жизни одного человека, который в наши реальные дни, в дни, так сказать, торжества материализма и физиологических основ, возвратил свою молодость...»

Эта «удивительная жизнь одного человека» есть жизнь героя повести — «ученого педагога и астронома», стареющего профессора Волосатова<sup>1</sup>.

«Он был в душе горячим и пламенным революционером, пока не пришла революция. И он мечтал о равенстве и братстве, пока не наступило социальное переустройство».

Итак, перед нами либеральный дореволюционный профессор. «Революционность» его домашних мечтаний, как видит читатель, самая безобидная.

---

<sup>1</sup> Евг. Журбина верно указала, что описание внешности профессора Волосатова напоминает манеру рисунков Гросса, в которых черты социальной дегенерации даются изображением внешней деформации человеческого тела (Журбина Е. Вариант судьбы интеллигентного человека.— «Октябрь», 1936, № 2, с. 254—267). Добавим, что это сходство с манерой Гросса мы видим и в рисунках самого Зощенко к отдельному изданию «Голубой книги».

Мы обращаемся к главам «Семья» и «Соседи» и отмечаем следующее место:

«Вечером чай подавался для всех в комнате профессорши. За этим чаем шли вялые, безразличные разговоры о погоде, о дровах, еде и прочих мелочах быта. И только иной раз Лида, энергичная и резкая особа, грубоватая и крикливая, начинала пикироваться с отцом, упрекая его в реакционности взглядов и в отрыве от масс».

Но разве профессор Волосатов никогда не говорит с окружающими о своей научной работе? Ведь в повести много разговоров об астрономии.

Напомним читателю важное в этом смысле место.

Профессор только что вел беседу на астрономические темы с развязным и невежественным «соседом» Кашкиным. Эта беседа заключалась в том, что профессор, «горько усмехаясь», сообщал Кашкину некоторые элементарные астрономические сведения, а Кашкин сообщения профессора сопровождал доморощенными комментариями, в сочинении которых профессор принимал самое непосредственное посильное участие.

«— А скажите, профессор,— говорил Кашкин, разглядывая небо нахальным взглядом,— а где у вас тут Юпитер расположен?»

Профессор показывал ему Юпитер. И Кашкин, ковыряя в зубах щепкой или соломинкой, расспрашивал о вселенной, хотя решительно никакого дела ему не было до мироздания. Его больше всего занимала мысль, как и всякого, правда, здравомыслящего человека,— есть ли живая жизнь на других планетах, а если есть, то какая именно, какой там строй, имеются ли там, как думает профессор, лошади, собаки, магазины.

...Профессор... говорил о Марсе и Венере. Рассказывал, какая там температура и какая там возможна

жизнь. Он рассказывал о других, более дальних планетах... Эти элементарные сведения несказанно поражали нашего Кашкина. На каждую фразу профессора он говорил: «Не может быть!», или «Да что вы говорите!», или «Да бросьте, не смешите меня!», каковые замечания сердили и раздражали профессора.

Профессор говорил о свойствах приспособления, но Кашкин, пораженный кратковременными сутками, делал собственные умозаключения, выводы и предположения.

...Профессор добродушно посмеивался над изысканиями Кашкина...

После ухода Кашкина Василек, как бы извиняясь за свое легкомыслие и анекдоты, рассказывал иной раз о новых открытиях, о движении солнца и вечном холоде вселенной, о гибели земли и о таких неизмеримых пространствах, какие недоступны пониманию человека».

Однако и эти лекции «случались все реже и реже».

По существу, личный быт профессора ничего общего с его научной жизнью не имел.

Эта картина традиционной для русской буржуазной профессуры разобщенности быта и идейного существования воспроизведена перед читателем «Возвращенной молодости» такой, какой она сохранилась и в послереволюционном быту. Изображение профессорской семьи Волосатовых в «Возвращенной молодости» — это изображение современного мещанского быта той старой профессуры, которую Андрей Белый так замечательно изобразил в своих мемуарах о профессорской Москве («На рубеже двух столетий»). Это тот быт, который Белый назвал «бытиком профессорских квартир» и о котором он писал,

что «социальный уровень профессорского коллектива был потрясающе низок»<sup>1</sup>.

Не было у профессора Волосатова, собственно говоря, и социального быта — среды. «Да, он был, в сущности, очень одинокий человек».

И можно не рассказывать сюжета повести и не анализировать подробно обстоятельств, благодаря которым течение жизни профессора Волосатова изменилось и он отправился в марьяжное путешествие с некоей Тулей, с которой, «видимо, не совсем по силам вел жизнь молодого человека», и дальнейших перипетий, приведших к катастрофе (удару) и возвращению профессора в собственную семью, чтобы стало очевидным, что уровень личных интересов профессора совершенно ничем не отличается от интересов той среды, в которой его показывает нам автор.

Все дискуссии профессора с дочерью о его расхождении с современностью (о том, что он не может себе представить, что будет жизнь без денег, и т. п.) показывают, что и в области общего гуманитарного образования он отличается совершенно обывательской мерой эрудиции и обывательским масштабом культурных интересов.

Но, может быть, в области собственной науки — астрономии — профессор Волосатов представляет собою подлинного ученого, отмеченного печатью большой исследовательской мысли?

Мы читаем:

«Василек начал по временам подтрунивать над Лидой, говоря, что она курсистка, девчонка и пигалица, которой впору сопливых ребят учить, а не его, профессора и довольно видного ученого своего времени».

Мы со вниманием прочитываем повесть, чтобы

---

<sup>1</sup> Б е л ы й А н д р е й. На рубеже двух столетий. ЗИФ, 1931, с. 9.

найти подтверждение этой самооценке профессора.

В повести мы находим немного сведений о характере работы профессора Волосатова по специальности.

Мы узнаем, что профессор живет в Детском Селе и ездит на работу в город.

«Он ездил читать лекции в Ленинград. И каждое утро, вставая, проклинал эту обязанность, бормоча ругательства и выражая свое недовольство».

Итак, работа профессора в городе — это работа педагогическая.

Как, а где же наука и собственно научная работа? — задаем мы вопрос и находим, на наш взгляд, важное место в «Эпиллоге», разъясняющее нам качество научных интересов профессора:

«Профессор по-прежнему много работает и даже собирается *выпустить книгу о мироздании*».

Что значит написать «книгу о мироздании»? Это значит дать читателю сводку всего сделанного наукой до этого времени, подытожить уже сделанную собственную и чужую исследовательскую работу, заняться *популяризацией* науки. Такой смысл имеет, например, и упоминаемая в «Возвращенной молодости» знаменитая книга Джинса «Вселенная вокруг нас».

Писание популярной книги — задача не менее важная и, может быть, не менее трудная, чем собственно научное исследование, но она не есть научное творчество в прямом, узком смысле этого слова.

Таким образом, этой заключительной фразой Зоценко подчеркивает сомнительную справедливость самооценки профессора, в которой тот квалифицирует себя как «довольно видного ученого своего времени».

Нужно, конечно, оговорить, что профессор показан «условным автором-рассказчиком» и что поэтому са-



мый образ профессора виден нам, может быть, в «кривом зеркале». И, однако, текст повести не дает оснований думать, что сам Зоценко представляет себе профессора иным, чем он его показывает в повести.

И именно то обстоятельство, что «наука» профессора — это педагогическая работа, к которой он вдобавок не чувствует призвания и которой тяготится, — это обстоятельство означает, что для профессора вопрос о возвращении молодости не был никак связан с его работой по специальности. Поэтому для постановки вопроса о возвращении молодости в данном случае совершенно безразлично, что субъект проблемы — профессор. Субъектом, возвращающим молодость, оказывается, по существу, не профессор, а человек вообще, интеллигентный обыватель.

Что нужно обывателю, чтобы вернуть вкус к жизни?

Ответ: *физкультура, режим, забота о своем теле, умение руководить деятельностью собственного тела и нервной системы*<sup>1</sup>.

Между тем мы знаем целый ряд старых профессоров, которые не ощущают бремени своей старости именно вследствие того, что смыслом их существования, подлинным содержанием их жизни является творческая научная работа, *интеллектуальный быт*.

Зоценковский профессор не живет «научным творчеством», его личный быт целиком покрывается его индивидуальным бытием обывателя. Поэтому и возвращение молодости для него есть изменение бы-

---

<sup>1</sup> Ср. слова Зоценко о «Возвращенной молодости»: «Одна небольшая медицинская книжонка, в которой был поставлен вопрос о том, что человек должен и может научиться управлять и руководить собой, своим телом, своими чувствами и инстинктами» (рассказ «Око за око». — «Ленинградский альманах». Л., изд-во «Советский писатель», 1941, с. 10).

та. Измените неправильный быт обывателя, вызывающий болезни, говорит Зоценко о Волосатове, на быт, необходимый для сохранения и поддержания здоровья,— вот средство, которым профессора Волосатова можно излечить от усталости и пресыщения жизнью.

### *Две темы произведения*

Таким образом, «Возвращенная молодость» представляет собой произведение, в котором писатель поставил, в сущности говоря, две темы: тему старости, одряхления (гиперетонии) и вторую тему: трагическое противоречие в судьбе интеллигенции, возникающее в ходе истории вследствие углубления разрыва между умственным и физическим трудом и приводящее ее (интеллигенцию) к ощущению интеллектуального труда как проклятия. Между этими двумя темами в ходе мыслей Зоценко существует органическая связь, ибо оценку пути цивилизации и культуры Зоценко связывает с решением вопроса о так называемом «нервном одряхлении» человечества.

И если первую тему (возвращение молодости) Зоценко разрешает применительно к судьбе своего читателя и героя, показывая, что ее решение упирается в состояние современной медицинской науки, то для разрешения второй темы (оценки сознания) он не нашел никаких путей и принужден был оставить вопрос открытым<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Критик Евг. Журбина в своей статье «Вариант судьбы интеллигентного человека» утверждает, что тема «Возвращенной молодости» — изнашиваемость организма работников умственного труда, воспитанных капиталистической системой, и что для лиц, выращенных капиталистической системой разделения труда (Волосатовых), не может быть освобождения от тягот старости.

Эта вторая тема, представленная в сюжете «Возвращенной молодости» как подчиненная, однако, насколько можно установить по статьям и примечаниям, есть центральная тема для Зоценко. Напомним, что именно она поставлена в цитированном выше отрывке — эпизоде встречи автора в зверинце со своими «предками» обезьянами.

«Автор,— пишет Зоценко, рассказывая об этом своем посещении зверинца в Батуми,— стоял у клетки, набитой обезьянами, и следил за ихними ужимками и игрой.

Нет, это не были заморенные ленинградские обезьянки, которые кашляют и чихают и жалостно на вас глядят, подперев лапкой свою мордочку.

Это были, напротив того, здоровенные, крепкие обезьяны, живущие почти под своим родным небом.

Ужасно бурные движения, прямо даже чудовищ-

---

Что у Зоценко, как пишет Журбина, «правильно не в центре, а в боковых завершениях повести идут факты приобщения Волосатова к коллективной жизни». Евг. Журбина считает, что основная мысль произведения — необходимость уничтожения созданной капитализмом системы разделения труда и правильное социальное воспитание человека. «Автор,— пишет она,— выступает как пессимист по отношению к возможностям профессора Волосатова, но как оптимист по отношению к возможностям воспитания человека в социалистическом обществе» («Октябрь», 1936, № 2, с. 254—267).

Так Е. Журбина излагает замысел Зоценко. Согласно точке зрения Журбиной выходит, что Зоценко написал книгу для доказательства негативного положения, что люди, созданные капитализмом, вернуть себе молодость не могут. Не говоря о том, что в такой общей форме это очевидно и без доказательства и что проблема гиперетонии столь легко решена быть не может, ибо она вовсе не есть принадлежность только капиталистической системы, это предлагаемое от имени Зоценко сугубо социологическое разрешение проблемы старости навязывает писателю наивное осмысление вопросов, связанных с качественным развитием таких наук, как химия и биология.

ная радость жизни, страшная, потрясающая энергия и бешеное здоровье были видны в каждом движении этих обезьян.

Они ужасно бесновались, каждую секунду были в движении, каждую минуту лапали своих самок, жрали, скакали, прыгали и дрались.

Это просто был ад. Это был настоящий и даже, говоря возвышенным языком, великолепный пир здоровья и жизни.

Автор любовался этой картиной и, понимая свое ничтожество, почтительно вздыхая, стоял у клетки слегка даже пришибленный таким величием, таким великолепием жизни.

«Ну что ж,— подумал автор,— если старик Дарвин не надул и это действительно наши почтенные родичи, вернее, наши двоюродные братья, то довольно грустный вывод напрашивается в этом деле».

Такой ход мысли мог вести Зоценко к новому запоздалому руссоизму и отрицанию всяческой культуры и цивилизации, то есть к отрицательному ответу на поставленную в «Возвращенной молодости» тему оценки сознания. Но Зоценко чужды и враждебны всякие утопические реакционные концепции, оправдывающие отрицание цивилизации и прогресса. Он убежден в том, что положительный ответ может и *должен* быть найден, ибо Зоценко верит в творческие способности человечества разрешить все встающие перед культурой задачи и найти правильный путь для все большего высвобождения разума в борьбе человека с природой. Вот почему, поставив в «Возвращенной молодости» эту проблему и не умея найти положительный ответ, Зоценко предпочел пока что отказаться от всякого ответа. Но этим самым тема осталась для Зоценко не снятой. Именно поэтому после «Возвращенной молодости» он снова вер-

нулся к этой подчиненной в «Возвращенной молодости», но центральной для него теме и по-новому ее раскрыл.

### *Ответ, подсказанный автором*

— Позвольте,— прерывает знакомый нам прямодушный читатель.— Мне все-таки остается неясным, какое все это имеет отношение к комментариям. И я не вижу, чтоб мы хотя немного приблизились к пониманию смысла конструкции «Возвращенной молодости». Я лично думаю, что автору не удалось органически соединить научный материал с повестью, и он вступил на путь механического соединения частей. Мне кажется, что это — неудача вещи. Вещь рассыпается. И повесть никак не связана с теоретическими частями. Автор сделал в теоретических частях такие гигантские обещания, обещал, как Сен-Жермен, выдать читателям секрет «эликсира молодости», а взамен преподнес повесть об обывателе и рецепт обывателю, как заботиться о своем здоровье. Какое же тут единство построения? Тут попросту очевидная неудача. Обещано было так много, а что же предложено? Что же, для того чтобы вернуть молодость, я должен сойтись с какой-нибудь Тулей, а потом, получив от амурной эскапады удар, заняться беганием на коньках? Действительно, что называется, гора родила мышь!

Напрасно вы раздражаетесь и спешите, дорогой читатель! Сейчас мы постараемся ответить на все оставшиеся неясными для вас вопросы.

Во-первых, вы предъявляете к произведению нереальные требования. Ни один советский писатель, на данной стадии развития науки, не возьмется вам выдать универсальный секрет возвращения молодости. Ведь Зощенко действительно не Калиостро и не

средневековый алхимик — искатель философского камня.

Во-вторых, комментарии рассказывают, отчего умирали Лев Толстой, Моцарт, Маяковский, Пушкин.

Ваши недовольства проистекают от того, что вы ждали, что вам дадут советы, как вернуть здоровье современным Моцартам. Да, действительно, автор не дает советов современным Моцартам, как им лучше организовать свое здоровье. Ибо здесь ему пришлось бы говорить о сложных и частных вещах, связанных со спецификой творческой работы каждого такого Моцарта в отдельности.

Да вообще разве можно предвидеть те индивидуальные случаи, которые могут прекратить работу того или иного будущего Моцарта?

И автор совершенно правильно, вместо того чтоб сводить биографии Моцартов только к вопросам физиологического состояния моцартовских тел и нервных систем, поставил себе другую задачу: рассказать о том, как вернуть вкус к жизни среднему человеку и какие первоначальные меры для этого необходимы. Поэтому он и рассказал о жизни профессора-обывателя Волосатова.

Да, изменение плана существует. Повесть содержит более *общую*, а следовательно, и более «упрощенную» трактовку проблемы, она решает задачу, поставленную *крупным планом* во введении, но решает ее не для Моцартов, а для Коленкоровых и Волосатовых. И говорится это не для того, чтоб упрекнуть автора в подмене темы, в изменении «перспективы», а для того, чтобы подчеркнуть, что именно это автор и должен был сделать. В таком раскрытии темы выразилось подлинное художественное чутье автора, позволившее ему создать произведение на тему, которую решить сейчас было для него невозможно.

Во вступительном слове к диспуту ученых и писателей о «Возвращенной молодости» Зощенко именно это объяснял всем своим прямодушным и серьезным читателям:

«Если возникнет сомнение, что моя книга элементарно дискуссионна для столь квалифицированной аудитории, то я в этом не виноват. Я эту книгу писал не для людей науки, а для своих читателей, для которых я знаю, что нужно»<sup>1</sup>.

— Так, значит, меня все-таки обманули? — скажет прямодушный читатель.

— Да, вас обманули. Или нет: вас не обманули; просто вы получили от писателя больше, чем в состоянии воспринять.

Однако не думайте, что теперь вопрос окончательно разъяснен.

Не забывайте, что ответ вам только что подсказан автором, что до сих пор мы говорили о субъективном смысле конструкции, о конструкции как реализации замысла.

Но разве возможно только то понимание произведения, которое подсказывает автор? А каково объективное содержание этой конструкции?

*О двух противоположных смыслах  
«Возвращенной молодости»  
и о поисках большой формы*

Я уже указывал, что в теоретических частях «Возвращенной молодости» автор выступает как *мыслитель*, в повести же он выступает как *писатель*.

«Автор» повести о профессоре Волосатове есть личность, наделенная определенной речевой характеристикой. И эта речевая характеристика делает и

---

<sup>1</sup> «Литературный Ленинград» от 15 марта 1934 г.

всю его философию некоторым видом саморазоблачения. Конечно, это не то прямое провираие, которое характеризует «грубоватого материалиста» «Дамы с цветами», но все же и в «Возвращенной молодости» повесть начинает приобретать явно саркастический смысл там, где речь идет о положительных выводах, вытекавших из всех происшествий с профессором Волосатовым.

Смотри, например, в предпоследней главе «Возвращенной молодости»:

«Профессорша тоже *подтянулась*. Гимнастикой она не пожелала заниматься, говоря, что у нее *почему-то* не гнутся ноги, но зато она помногу гуляла по саду *с кошкой на руках*.

А вечером, надев желтый капот, *энергично* ходила по комнатам, желая спокойной ночи обитателям дома — мужу и Лиде и ее супругу, когда тот, раз в шестидневку, приезжал к ним».

И в заключительной главке «Эпилог»:

«Эта, как *ее*, жена профессора, сагитированная Лидиным мужем, деятельно изучает стенографию и надеется с нового года начать работать. Но выйдет ли из этого толк, автор не берется судить».

Так в повести все признаки созданной Зоценко литературной системы, которые проступали в комментариях как родимые пятна, приобретают полную отчетливость, становятся законами строения. Здесь чувствуется зрелая сила системы, созданной Зоценко-писателем, подчиняющимся найденному им видению материала. То есть Зоценко написал сатирическую повесть, в которой объектом сатиры, как обычно у него, является весь материал вещи, создал рядом с серьезным (в комментариях) и сатирическое разрешение темы.

Потому что в повести вступает в свои права система, созданная писателем Зоценко,— смысл по-



вествовательного тона в повести отличен от смысла тона теоретических частей, и языковая маска отлична от авторского голоса в теоретических частях. Оказалось, что в «Возвращенной молодости» Зощенко, стремясь соединить в одном произведении весь опыт своей предшествующей работы, найти единство для разных линий своей прозы, решил эту задачу механическим соединением разных частей произведения. 8 марта 1936 года на обсуждении «Голубой книги» писателями Ленинграда Зощенко сказал, что он считает, что «Возвращенная молодость» не решила задачи построения нового типа единого целостного произведения: «Я просто приложил материалы к повести. А сами разбирайтесь!»

И тем не менее хотя и механически, но «Возвращенная молодость» все же решала именно новую задачу соединения всех предшествующих линий зощенковской прозы. Вот почему система в повести не осталась неподвижной. Повесть продолжает эволюцию писателя. И прежде всего она свидетельствует об изменении отношения Зощенко к своему мещанскому герою.

На путях углубления своей сатиры Зощенко расширил понятие мещанства, открепил его от того социального слоя, который может быть назван собственно мещанством, и превратил это понятие в культурно-психологическую категорию, характеризующую *разные* слои населения, в обозначение *определенной духовной культуры*, отличающей современного человека разных социальных групп.

В «Возвращенной молодости» Зощенко пишет:

«Я пишу о мещанстве. Да, у нас нет мещанства как класса, но я по большей части делаю собирательный тип. В каждом из нас имеются те или иные черты и мещанина, и собственника, и стяжателя. Я соединяю эти характерные, часто затушеванные

черты в одном герое, и тогда этот герой становится нам знакомым и где-то виденным».

Потому-то в «Воспоминаниях о М. П. Синягине» М. Зощенко показывает нам мещанское содержание эстетической культуры и бытия мелкобуржуазной гуманистической интеллигенции, потому-то он показывает мещанское содержание бытия и трагедии профессора Волосатова.

Параллельно с этим процессом углубления критики мещанской культуры проходит и процесс изменения самого героя.

«Возвращенная молодость» интересна в этом разрезе прежде всего тем, что в ней этот мещанский герой перестает быть «авторской маской», что в ней Зощенко подошел к задаче преодоления своего героя, преодоления характерного для зощенковской прозы «провинциализма» мировоззрения действующих лиц и материала прозы. Мещанский герой вытесняется из произведения *самим автором*.

Это означало, что Зощенко отходит от своей старой манеры и хочет отойти от всего того круга вопросов, который связан с его старыми героями и с его языковой системой. Это означало начало работы писателя над новыми жанрами и новыми проблемами.

Зощенко сознательно подошел к новым сложным задачам. Он писал в «Возвращенной молодости»:

«Нынче, в 1933 году, я начал писать «Возвращенную молодость». Я писал ее три месяца, а думал о ней четыре года. Мне хотелось простым языком рассказать о том, что я думал и что знал. Быть может, я кое в чем наврал, в таком случае смиренно прошу у науки извинения.

Эти мои рассуждения не списаны с книг.

Я был той собакой, над которой произвел все опыты.

Я знаю, что я до чрезвычайности опростил и, так

сказать, огрубил всю предложенную схему жизни, здоровья и смерти. Подозреваю, что кое-что значительно сложнее, а кое-что просто непонятно моему воображению (электричество). Но я писал эту книгу не как научное исследование, а как занимательный роман».

Таким образом, работа над новым кругом проблем была одновременно и работой над новым жанром.

Эти искания нашли в «Возвращенной молодости» выражение в противоречии между замыслом и художественной системой, между Зоценко *мыслителем и писателем*.

И если по замыслу повесть должна была быть *иллюстрацией* к теоретической части, то чутье писателя побудило Зоценко придать ей более глубокий смысл, превратить ее в *сатирическую обработку* всей теоретической части.

Обе стороны отношения к теме и создают противоречивое единство вещи. Вещь одновременно имеет два смысла: субъективный и объективный. Двойное видение темы и выражает то неустойчивое равновесие, к которому пришла творческая система Зоценко на путях своего развития и самопреодоления<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Это двойное видение темы оказалось камнем преткновения не только для читателей, но и для многих наших критиков; критик И. Сац пишет:

«Возвращенная молодость» привела критику (а насколько известно, и многих читателей) в недоумение. Забавная история о любви пожилого профессора к молодой и легкомысленной девице; занятия физкультурой для восстановления угасающей мужской силы; крах любовной авантюры и возвращение помолодевшего профессора к семье и науке; и все это в сопровождении учнейших примечаний, переполненных действительной и пародийной, но всегда изложенной с полной, даже педантической серьезностью эрудицией по части физиологии, медицины, истории болезней

«Возвращенная молодость» показывала, что Зоценко вступил в период больших жанровых исканий. Осуществлением этих предсказаний явилась «Голубая книга». Одновременно она свидетельствовала и об углублении философского рассмотрения писателем его сатирической темы. И если в «Возвращенной молодости» Зоценко рассмотрел проблемы утверждения жизни в свете биологической судьбы человека, то в «Голубой книге» он искал решения проблемы оптимизма уже в плоскости философии истории. Вот почему «Голубая книга» оказалась углублением и развитием проблематики «Возвращенной молодости».

После выхода «Голубой книги» отдельным изданием<sup>1</sup> издательство «Советский писатель» провело ее обсуждение на ряде промышленных гигантов Ленинграда: на машиностроительном заводе имени Ленина, на заводе-вузе имени Сталина, на Кировском заводе (бывшем Путиловском), на «Красном треугольнике». Обсуждения, по поручению издательства, проводил критик — автор этих строк.

---

знаменитых и малоизвестных людей. Это на самом деле выглядит очень странно.

...Смешно приписывать Мих. Зоценко проповедь «физкультурного оптимизма» как «нового мировоззрения». Мы должны открыто признать: эта книга нам непонятна (С а ц И. Герой Мих. Зоценко. — «Литературный критик», 1939, № 3, с. 160—161). Понимая неуместность приписывания Зоценко философии «автора» повести о профессоре Волосатове, И. Сац вообще отказался от попытки понять «Возвращенную молодость» как целостное произведение.

<sup>1</sup> «Голубая книга» печаталась сперва в журнале «Красная новь», 1934, № 4—6, затем вышла отдельной книгой: Зоценко М и х. Голубая книга. Рисунки шмуцтитолов, концовки и форзаца работы автора. Л., изд-во «Советский писатель», 1935.

8 марта 1936 года состоялось обсуждение книги критиками и писателями Ленинграда<sup>1</sup>.

На обсуждениях обнаружилось два отношения к новым большим произведениям Зощенко. Часть читателей и критиков желала смотреть на Зощенко как на юмористического писателя, сатирика быта, не понимала и не желала понимать последних произведений писателя и с худо скрываемым раздражением требовала от Зощенко возвращения к старой манере.

Другая часть читателей (и писателей) стала благодаря последним произведениям Зощенко глубже понимать и все его предшествующее творчество. В этом смысле особенно символичны были выступления 8 марта ряда писателей, входивших некогда в содружество «Серапионовы братья» (К. Федина, М. Слонимского, В. Каверина). Если раньше, как мне приходилось указывать, «Серапионы» упрекали Зощенко, что он тратит свое огромное писательское дарование в жанрах «неуважаемой» многотиражной журналистики, то теперь именно «Серапионы» подчеркивали, что работа Зощенко лежит в основном русле великих традиций классической литературы.

И, однако, несмотря на успех «Голубой книги» у читателей, все же нужно сказать, что дискуссии вокруг книги содержат весьма скудный материал для раскрытия содержания этого произведения. Книга оказалась много глубже, чем ее обсуждение. Прав оказался Максим Горький, который предвидел, что книга может быть не понята критикой. Прочтя «Голубую книгу», Горький писал 25 марта 1936 года Зощенко:

«В этой работе своеобразный талант ваш обна-

---

<sup>1</sup> См. отчет об этом обсуждении в газете «Литературный Ленинград» от 9 мая 1936 г.

ружен еще более уверенно, светло, чем в прежних. Оригинальность книги, вероятно, не сразу будет оценена так высоко, как она того заслуживает»<sup>1</sup>.

### *Композиция книги*

С тем же основанием, с каким можно было рассматривать «Возвращенную молодость» как своеобразный трактат об изнашиваемости человеческого организма и о биологических проблемах оптимизма, можно говорить о «Голубой книге» как о трактате по философии истории. Этот замысел книги Зоценко подчеркивает и в открывающем ее письме-посвящении, обращенном к М. Горькому. В 1933 году Горький посоветовал Зоценко написать («пестрым бисером вашего лексикона изобразить-вышить», — писал Горький) юмористическую историю культуры.

К этому предложению Зоценко отнесся тогда «весьма недоверчиво». Писать развлекательную книжку вроде «Всемирной истории» сатириконцев он не хотел. «Однако, — пишет он Горькому, — работая нынче над книгой рассказов и желая соединить эти рассказы в одно целое (что мне удалось сделать при помощи истории), я неожиданно наткнулся на ту самую тему, которую вы мне предложили. И тогда, вспомнив ваши слова, я с уверенностью принялся за работу.

Нет, у меня не хватило бы сил и умения взять вашу тему в полной своей мере. Я написал не историю культуры, а, может быть, всего лишь краткую историю человеческих отношений».

В этом письме Зоценко не только подчеркивает,

---

<sup>1</sup> «Известия», 1936, 20 июня. См. также это письмо в кн.: Горький М. Письма к рабкорам и писателям. М., Библиотека «Огонек», 1936, с. 48.

что он соединил рассказы в единое произведение при помощи *истории*, но что он написал краткую *историю* человеческих отношений. Это двойное упоминание истории не случайно.

Свою тему — искание художественными средствами правильного выхода из трагического ощущения интеллигенцией интеллектуального труда и культуры как бремени — Зоценко в «Возвращенной молодости» решал в плоскости проблем биологической судьбы человека. Правильно решить эту проблему только в такой плоскости невозможно. Это несоответствие философской темы произведения кругу проблем Зоценко в «Возвращенной молодости» преодолел, сатирически осмеяв в повести самую проблематику. Но тема этим не была снята. Вот почему он обратился от биологических проблем к историческим.

И, обращаясь к анализу этого «трактата» по философии истории, следует прежде всего оговорить особую сложность анализа такого «трактата». Сложность заключается в том, что этот «трактат» представляет своеобразное художественное произведение, в котором Зоценко представил своего «философа истории» мыслителем кустарным, терминология которого доморощенна, а самая постановка проблем часто свидетельствует о полном смешении понятий и пренебрежении ко всем традиционным способам философского рассмотрения этих проблем. Поэтому задача истолкования философского содержания книги должна быть предварена выяснением ее художественных задач и сведением терминологии «автора» к общепринятой и к стоящей за нею реальной философской проблематике. Только таким образом, раскрыв замысел писателя, мы можем подойти к анализу объективного смысла этого «трактата» и его значению в эволюции писателя.

Всю «Голубую книгу» Зоценко разделил на пять отделов: «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудачи» и «Удивительные события». Каждый отдел состоит из исторических новелл, из рассказов на современные темы и из введения и послесловия. От эпизода к эпизоду, от истории к современности и снова к истории ведет Зоценко читателя по темам своих отделов, предлагая разные ракурсы рассмотрения основной темы. Вводные и заключительные замечания к отделам напоминают читателю, для чего ему предлагается весь этот материал.

В первых четырех отделах Зоценко выступает как сатирик и разоблачитель темных и косных сторон человеческого быта. В пятой части («Удивительные события») он раскрывает положительную тему книги в рассказах о больших человеческих поступках, о душевном благородстве. Эта часть, по его словам, «должна быть самой замечательной... Этот отдел, по нашей мысли, должен зазвучать, как героическая симфония Бетховена». Эта положительная тема подхватывается и в послесловии ко всей книге, и она-то именно и заключает «Голубую книгу».

Таким образом, «Голубая книга» распадается на ряд эпизодов, которые в соединении и создают книгу в сложном единстве ее замысла.

Это построение не случайно выбрано Зоценко. В «Голубой книге» он стремился найти форму, которая органически вытекала бы из всей его предшествующей работы, которая открывала бы ему возможности расти изнутри собственной литературной манеры новеллиста, которая позволила бы соединить все линии его творчества в одну, более глубокую. «Возвращенная молодость», как мы знаем, решала эту задачу механически и его в этом смысле не удовлетворила.



На обсуждении «Голубой книги» 8 марта 1936 года Зоценко рассказал (ниже я пользуюсь своими записями этого выступления Зоценко):

«Я — новеллист и стремился найти движение новелл. Но я не мог дать движение новеллам по сюжету, как это сделано, например, у Боккаччо, где все новеллы вставлены в еще одну. Это уже использовано до отказа.

И я нашел метод движения новелл. Я двинул новеллы не по сюжету, а по теме. Одно неиспользованное место было в такой литературе — это вот это. По внутреннему содержанию книга — роман. Я нашел формулу движения новелл. Вместо сюжета я подставил движение внутреннего содержания... Мне говорят, не нужно вводных частей. Но если оставить в книге рассказы без вводных частей, то книга не нужна. Можно было бы печатать просто сборник новелл.

Или книга есть, или ее нет!

Книга движется не новеллами, а тем внутренним содержанием, которое движет эти новеллы. Сами по себе эти новеллы здесь не существуют».

Зоценко не утратила кажущаяся рассыпанность книги. Эта кажущаяся несобранность — результат сознательной, уверенной в себе авторской воли. На том же обсуждении 8 марта Зоценко рассказал, что он за несколько дней до этого обсуждения, сидя дома и работая, вдруг прислушался к включенному радио. Пел какой-то певец в Англии. Пел он плохо, явно неумело. Но как только он кончил петь, начались дикие аплодисменты. Это заинтересовало Зоценко: в чем дело? Он стал прислушиваться. Оказалось, что пел замечательный певец, но пел нарочно так, как будто он вообще петь не умеет. И от этого вещь в его исполнении становилась еще замечательнее и лучше. Вот это, сказал Зоценко, и есть

искусство. Оно состоит в том, чтобы работать так, чтобы пропадало мастерство. Только тогда искусство дает полный эффект, когда пропадает ощущение, что оно искусство.

Эту мысль подхватил в своем слове К. Федин, который сказал, что ее нужно применить именно к «Голубой книге». Только великий мастер может себе позволить со своим искусством играть, так что публике может казаться, что он сейчас упадет и разобьется. Писать так, будто книга написана неумело, может себе позволить только очень замечательный писатель, такой как Зоценко.

Ощущая глубокую важность и современность книги, Зоценко не хотел откладывать ее окончание. Многие из старой работы могло в нее органически войти. Видя, что писание всей книги отнимет у него еще несколько лет, Зоценко включил в нее в переработанном виде многие свои старые рассказы, считая, что оправданием этому послужит и то, что она рассчитана на широкого читателя, а многие читатели не знают его или не знают всей его работы. Зоценко не был, видимо, до конца уверен, что это следовало делать.

И действительно, у многих читателей, читавших эти рассказы раньше, остается некоторое чувство неудовлетворения, как будто эти новеллы что-то потеряли от того, что они перенесены в «Голубую книгу».

Чтобы проверить, что же произошло с такими новеллами, достаточно сличить одну из новелл «Голубой книги», например «Рассказ про няню, или Прибавочная ценность у этой профессии», с редакцией этого рассказа, печатавшейся в отдельных сборниках под заглавием «Няня». В «Голубой книге» новелла стала неизмеримо лучше. Почему же возникает такое столкновение впечатлений, вынесенных от чте-

ния новеллы отдельно, с впечатлением от нее же в «Голубой книге»? Это происходит потому, что в «Голубой книге» старые новеллы приобрели новое качество. Они перестали быть самостоятельными произведениями, со своим замыслом, определяющим и величину рассказа и его содержательность. Они утратили свою автономность и приобрели необходимость переходить одна в другую. Простым перенесением их в «Голубую книгу» достичь этого, конечно, было невозможно. Зоценко должен был внести ряд исправлений в текст новелл и присоединить к ним мотивировки переходов. Эти новые начала и концы отодвинули превосходные старые окончания и начала этих новелл внутрь, на второй план. Так произошло столкновение старой жанровой формы с новой.

Мало того, в книге каждый рассказ оказался прикреплен к определенной теме своего отдела, то есть оказалось, что в рассказе, например, о няне выдвигается на первый план сюжетная сторона («Деньги»), в то время как читателю этот рассказ мог быть привлекателен и изображением картины быта и образом рассказчика и т. п. Кажется, что новый угол зрения суживает масштаб этой вещи, что он подчиняет рассказ еще какому-то одному рассказчику. Отношение рассказа к этому новому «автору» читателю не вполне ясно, и ему кажется поэтому, что оно навязывает истолкование, обедняющее рассказ (да, кроме того, и самое тематическое прикрепление не всегда выглядит обязательным).

Конечно, при внимательном рассмотрении можно установить, что самое движение новелл по темам «Голубой книги» также условно, а угол зрения подчинен общему замыслу, но читатель, не понимающий общего смысла «Голубой книги», этого неудобства, проистекающего от столкновения жанров, избежать не может.

## Чувство современности в книге

Что же побуждало Зощенко не откладывать книгу и переработать старые новеллы, что делает «Голубую книгу» столь современным для литературы 1934—1936 годов произведением?

Я воспользуюсь аналогией. В начале 1936 года Детиздат задумал одно необычное издание — книгу стихов о любви, сборник любовных стихотворений классических русских поэтов: Пушкина, Некрасова, Фета и др.

Проект издания тематического сборника о любви в Детиздате может на первый взгляд показаться странным. Любовный путеводитель в Детиздате! Быть может, и с тематическим указателем? Объяснение под липами — см. на стр. такой-то и такой-то. Первое свидание — см. там-то и там-то.

А между тем это начинание — совершенно необходимое. Конечно, оно требует большого вкуса и такта.

У нас растет молодое поколение, миллионы юношей и девушек. И они впервые начинают думать о многих различных вещах, в том числе и о любви. И они хватают первое, что попадет им в руки, и на этом случайно подвернувшемся учатся думать об этих важных вещах. Этим подвернувшимся иногда оказывается пошлая литература, тривиальные любовные романы и даже порнография. И ЦК комсомола не может пройти мимо этого явления. Нужно дать в противовес этой «литературе» в качестве образцов произведения, в которых большие писатели и поэты, лучшие люди человечества, серьезно решали те же вопросы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. «повторение» любовных стихов из письма Онегина к Татьяне в «Юбилейном» В. Маяковского.

И можно сказать, что такие книги нужны не только в Детиздате. Ежегодно к этим проблемам жизнестроения приходят не только сотни тысяч подростков, но и сотни тысяч новых взрослых людей. Еще позавчера неграмотные, вчера научившиеся читать, эти сотни тысяч идущих к культуре людей все ощутимее, по мере роста емкости их сознания, растут и культурно. И растут духовные потребности этих новых читателей, людей, созданных пятилетками социализма. Эти новые читатели и составляют большую часть аудитории, сформировавшейся в последние годы.

Эту новую аудиторию современности и слышит с необычайной чуткостью Зоценко-писатель. Вот объяснение того глубокого значения, которое он придает своей переписке с читателями, и объяснение, кстати, того большого значения, которое он придает своей книге «Письма к писателю». «Состав корреспондентов,— сказал Зоценко интервьюеру журнала «Резец»,— сильно изменился за последние годы. Раньше мне писали главным образом городские интеллигенты. Теперь преобладают письма новых читателей, недавно поднявшихся к литературе,— колхозников, рабочей молодежи. Основной тон моих новых корреспондентов — глубоко реалистический, их отличает серьезный взгляд на литературу, от которой они ждут не развлечения, а прямой помощи в строительстве жизни, примера и поучения»<sup>1</sup>.

Для аудитории своих современников и написал Зоценко свою «Голубую книгу», темой которой является «приглашение думать». Для читателя, который хочет глубже, чем раньше, думать о новых проблемах жизни, о новой общественной этике, и о

---

<sup>1</sup> Танк Е. в. Разговор с Мих. Зоценко.— «Резец», 1939, № 19—20.

любви, и о дружбе, и о коварстве, и о несчастьях, и о победах, и о случайностях, и об удачах. Современность «Голубой книги» — в том соответствии духовным запросам человека нашей советской современности, которое придает книге лицо определенного времени. И это чувство современного читателя, которое отражает представление Зощенко о народности своей литературной работы, объясняет, почему Зощенко спешил с выпуском «Голубой книги».

Эти обстоятельства объясняют, почему Зощенко написал «Голубую книгу» именно к концу двух пятилеток, существенно изменивших культурное лицо нашего народа.

### *Полюсы отношения к миру*

И связи между новеллами, мотивирующие переход одной в другую, и авторские введения и послесловия несут в себе определенные точки зрения. Оказывается, что лицо, от имени которого написана «Голубая книга», — не едино. Иногда «автором» выступает известный нам условный герой-рассказчик. Так, новелла «Свадебное происшествие» о молниеносной и расстроившейся свадьбе заканчивается соображениями этого героя, служащими переходом к следующей новелле:

«Но что хорошего в браке и зачем к этому стремиться — это прямо трудно понять.

Обыкновенно жены изменяют и — загадочная подробность — всегда вместо мужа любят кого-нибудь другого. Так что не знаю, как вы, а я гляжу против такого брака. Хотя если говорить о браке, то я стою за крепкий и твердый брак. Тем не менее не закрываю себе глаза на это и знаю, что это такое.

В общем, вот что однажды случилось на любовном фронте».

Иногда связи между новеллами носят совершенно формальный характер. Рассказ «Мелкий случай из личной жизни» кончается словами: «Но в общем это мелкий факт, а что касается до крупных дел, связанных с деньгами, то мы, например, знаем такой нижеследующий случай». После чего следует другая новелла. Рассказ «Приключение на Волге» кончается таким же формальным переходом: «Однако, кроме как на Волге, неудачи случаются также в банях».

Иногда рассказ кончается мнимым теоретическим резюме: «И вот мы теперь видим то, что видим».

Иногда выводы из рассказа явно не совпадают с его смыслом, дают мнимое разъяснение. Так, новелле о том, как жена не разрешила мужу умереть, предпослан следующий переход:

«Это рассказ о том, как одна жадная бабенка благодаря отсутствию денег не разрешила умереть своему мужу. Что является просто *возмутительным* даже хотя бы с точки зрения *медицины*». И после рассказа следует аналогичное мнимое резюме.

Можно легко увеличить число примеров, показывающих, что мотивировки мнимые перемежаются с принадлежащими саморазоблачающимся «авторам-рассказчикам». Этот характер мотивировок объясняется общим замыслом произведения. Мотивировки должны давать обязательную точку зрения, они должны толкать читателя к самостоятельному осмыслению материала, они служат средством характеристики трех основных типических героев зоценковских сатирических новелл: человека мелкопомещанской кости, того же помещанина более поздней формации, рекомендующего себя «грубоватым материалистом», наконец, писателя и философа жизни, родственника Мишеля Синягина, с меланхолическим

лиризмом размышляющего о судьбе поколений и о горестях человеческой жизни.

Тех же трех «авторов» мы находим и в предисловиях и послесловиях к разделам книги. Эти теоретические рассуждения содержат некоторые определенные точки зрения на весь материал произведения. Но эти общие точки зрения представлены, если их взять через голову «авторов», самыми общими соображениями о социальном смысле коварства, о значении денег при социализме и капитализме и т. п. и не исчерпывают глубины книги. Они нужны Зощенко, чтобы помочь читателю начать думать в определенном направлении. Иногда их глубина умышленно дана на уровне восприятия зощенковского героя, и они не возвышаются над аналогичным уровнем дискуссий профессора Волосатова с дочерью о деньгах или социализме. Значение этих теоретических рассуждений не столько в их положительном содержании, сколько в том, чтобы незаметно ввести читателя в замысел книги, подсказать ему более глубокое восприятие, освободить его от линейности и плоскостности мышления, научить его видеть противоречия темы. Вот почему для теоретических частей книги характерно рассмотрение явления со взаимно исключающих точек зрения. Так, например, в книге «автор» часто цитирует художественные произведения. Тут же он объясняет смысл цитат, переводя его на язык своих представлений. Зощенко сталкивает эти объяснения с эстетическим содержанием процитированных художественных документов. Получается своеобразный реальный комментарий, грубо стаскивающий «за ногу» классическую литературу к прозе «зощенковского мира». Так, например, прокомментированы стихи Блока о влюбленности. Стих о том, что влюбленность «слаще звука военной трубы», истолкован так: «Поэт что-то такое



намекает насчет призыва на военную службу... Вообще что-то тут поэт, видимо, затаил в своем уме. Аллегорически выразился насчет военной трубы и сразу затемнил. Наверно, он в свое время словчился-таки от военной службы. Оттого, может, и пустился на аллегория». Зощенко вкладывает, как мы видим, в уста своего комментатора намеки, в которых содержатся указания на отношение Блока к войне 1914 года, какие-то воспоминания о шовинистических статьях против блоковского «земгусарства» и т. п., и дает возможность комментатору дискредитировать эстетическую высоту стихов Блока.

Каждый такой комментарий в «Голубой книге» имеет своеобразное отличие от остальных, дает еще один вид возможных дезэстетизаторских пересказов. Но они все объединены задачей разоблачения высоких иллюзий жизни. В тех случаях, когда цитируемый документ сам не является первокачественным эстетическим фактом, Зощенко осуществляет стелкивание точек зрения путем введения личной реакции автора на документ. Привожу пример такой «личной реакции»:

«Вот еще вспоминаются какие-то бешеные строчки:

Что такое любовь? О любви! О любви!  
Это солнце в крови, это в пламени кровь...

Что-то такое, черт побери... да...

Это райская сень, обретенная вньовь.  
Смерть над миром царит, а над смертью — любовь.

Тут даже французская поэзия, пожалуй, маленько отстает,— у них, можно сказать, нету такого бешеного натиска, как, например, в этих строчках. А это писала русская поэтесса. Она проживала в

начале нашего столетия и была, говорят, довольно интересная. Во всяком случае с большим поэтическим темпераментом. Вообще дамочка, видать, прямо дрожала, когда сочиняла это стихотворение. Факт, можно сказать, больше, конечно, биографический, чем пример поэзии. Бедному мужу, наверно, сильно доставалось... Наверно, капризная. Дурака валяет. Целый день, наверно, в постели валяется с немойтой мордой. И все время свои стишки вслух читает. А муж-дурак сидит. «Ох,— восклицает,— это изумительно, пупочка, гениально!» А она говорит: «Правда?»

Дураки! А потом взяли и оба умерли. Она, кажется, от туберкулеза, а он тоже, наверно, чем-нибудь заразился».

Так не только новеллы показывают тему с разных сторон, но и теоретические введения также содержат разнообразные трактовки темы.

Зоценковский рассказчик, сделавшись философом культуры, из смешного сразу стал страшен. Некультурность, тупость его служат Зоценко средством раскрытия реального лица «отталкивающего мира» зоценковской сатиры. И хотя точка зрения Зоценко противостоит отношению к миру его «авторов», но столкновением «авторских» точек зрения с высокими иллюзиями писателя достигает дискредитации иллюзий. «Пришло в общем,— пишет он,— время терять фальшивые иллюзии. Пора расстаться с этим, чтоб взглянуть в лицо настоящей жизни». В этом смысле Зоценко выступает в своей книге «жестоким реалистом». Смешное и пошлое в раскрытии больших тем нужно ему для того, чтоб показать те полюсы отношения к миру, между которыми движется тема его книги.

Тот же принцип столкновения высокого и пошлого проведен и в исторических новеллах.

В «Смеси» Зощенко просто и кратко сообщает поразивший его исторический факт вроде: «Кай Юлий Цезарь отдал распоряжение по войскам украшать оружие золотом и драгоценными камнями. Он рассчитывал, что благодаря этому солдаты при отступлении не будут бросать оружие. Так и оказалось».

Часть таких справок Зощенко тут же разрабатывает в новеллы. Эти исторические новеллы «Голубой книги» отличаются особым аспектом. Вот, например, как разработана справка о продаже в рабство греческих философов. Привожу сперва справку: «После победы римлян многие греческие философы были привезены в Рим, где и продавались в рабство. Римские матроны покупали их в качестве воспитателей к своим сыновьям. Чтобы продаваемые не разбегались, торговцы держали их в ямах. Откуда покупатели их и извлекали».

И вслед за тем дается «авторский» пересказ этого же факта:

«Хотели помолчать, но скажем пару слов... Только представьте себе картину. Яркое солнце. Пыль. Базар. Крики. Яма, в которой сидят философы. Некоторые вздыхают. Некоторые просятся наверх. Один говорит:

— Они в прошлый раз скоро выпустили, а нынче что-то долго держат.

Другой говорит:

— Да перестаньте вы, Сократ Палыч, вздыхать. Какой же вы после этого стоик? Я на вас прямо удивляюсь.

Торговец с палкой около края ямы говорит:

— А ну, куда вылезашь, подлюга! Вот я тебе сейчас трахну по переносью. Философ... Ученая морда...

Черт возьми! Какие, однако, бешеные неудачи

выпадали на долю мыслящей братии. Может, это случилось за то, чтоб поменьше думали, что ли. Наверно, так и есть. Прямо это как-то озадачивает».

«Автор» исторических новелл оказывается кустарным наивным мыслителем. Несовпадение его обывательских представлений о фактическом материале исторических будней с его же школьными масштабами оценки исторических эпох делает смешной рассказ страшным. Это несовпадение еще подчеркивается будничной лексикой этого обывателя, модернизирующей исторические понятия при помощи мещанского просторечия. И неожиданно из обывательских пересказов вылезает трагическое содержание события («чтоб поменьше думали, что ли?»).

Такое двойное рассмотрение исторических фактов можно пояснить аналогией. Как-то в редакции Зощенко говорил, что всегда хорошо в серьезном журнале в конце сделать юмористический отдел. Как в цирке, когда клоун ходит по краю арены и обыгрывает номера, которые на арене артисты делают всерьез. От этого выразительность серьезных номеров усиливается.

Наконец, эту же задачу побуждения читателя к размышлению над материалом истории Зощенко подчеркивает и в своих «отступлениях» в отделе «Смесь». Так, Зощенко в «Смеси» вдруг перебивает себя: «Исторические рассказы о коварстве больше вам рассказывать не будем. А вот сколько тут есть у нас фактов, высыпем все в одну кучу, и разбирайтесь сами». И аналогично в «Смеси» следующего отдела: «Снова, по примеру прошлого отдела, устроим «Смесь». Из жизни писателей и поэтов. А вы уж, благодетели, обдумывайте сами эту смесь. Приучайтесь к самостоятельному мышлению. Вот эти мелочишки». И т. п.

Ряд проблем, вытекающих из столкновения и

борьбы идей социализма с миром его героев, Зоценко предлагает читателю в форме их возможного реального осуществления. Такова, например, главка «Сколько человеку нужно». Вот как раскрывается в ней философия «автора»:

«Вот если подумать, что с завтрашнего дня трамвай будет бесплатный, то, нет сомнения, для многих граждан просто закроется доступ к этому дешевому передвижению. Конечно, оно и сейчас, мягко говоря, не так уж симпатично ехать в трамвае, а тогда и подавно будет невысказано».

И затем «автор» размышляет, что было бы, если бы ввели бесплатную езду. Характерно самое раскрытие этого размышления. Оно происходит путем постепенного прибавления обстоятельств, как бы возникающих не столько вследствие развития мысли автора, сколько по логике самого рассказывания.

«Некоторые по три круга станут погибать. А некоторых вообще будет не выкурить с трамвая. Они, может, даже спать там лягут. Они до остервенения дойдут, если объявить, что это даром».

Нет, по-моему, надо менять свои характеры. По-моему, это отблеск буржуазной культуры. И с этим надо энергичнее бороться и переделывать свою психику».

И следует в качестве примера рассказ о парне, который на бесплатной карусели докатался до того, что «сомлел и стал белый, как глина»<sup>1</sup>. Его сняли с карусели приятели. Он отлежался, снова влез. «И крутился до тех пор, пока снова не захворал. И то после этого не сразу слез. А он слез только тогда, когда «в Ригу поехал».

Тут волей-неволей ему пришлось слезть. А то пуб-

---

<sup>1</sup> Этот эпизод, как я указывал, представляет собой переработку раннего очерка «Карусель».

лика стала обижаться, говоря, что при вращении карусели оно как-то не того получается. А то бы он не слез. Но тут его сторож стянул и даже, кажется, заехал в морду за недопустимое безобразие.

После чего парень долго лежал на брюхе, надеясь, отдохнув, еще малость покрутиться. Но потом, видимо, не совладав с пошатнувшимся здоровьем, попер домой.

Так что, вообще говоря, неизвестно, сколько человеку всего нужно. Наверно, *больше того*, чем сколько ему нужно, и *не менее того*, чем сколько он хочет.

Так что все в порядке. «Потолок» имеется. Пламенный привет молодым людям, переделывающим свои характеры.

Этот пример показателен. Здесь дано типическое построение речи саморазоблачающегося рассказчика, каждая следующая фраза которого отменяет предыдущую. Так, «автор» сообщает, что герой слез после того, как «поехал в Ригу». Потом оказывается — он не сам слез, а ему «пришлось слезть». Потом выясняется, что он вообще не слезал, а его «сторож стянул», и т. п.

И тем не менее сквозь «идиотический» рассказ Зоценко отчетливо ведет свою тему: проблему распределения каждому по потребностям. Интерпретация темы не отменяет ее серьезности, но сталкивает теоретическое содержание этой темы с проблемой ее конкретного осуществления, упирающейся в вопрос о культурности быта и о культурной революции в быту.

Такой способ изображения существенных проблем в свете обывательской интерпретации может возбудить возражения. Он может показаться неправильной наблюдательной позицией, выбранной писателем. А между тем именно такое противоречие между серьезностью темы и уровнем ее обсуждения дает

писателю возможность сделать обсуждение более отчетливым, научить читателя думать самостоятельно, дать читателю ряд непрерывных толчков для размышления. Как сказал один стахановец на заводе имени Ленина на обсуждении «Голубой книги»: «Читая «Голубую книгу», все время хочешь гораздо глубже думать об этих вещах, чем дано у Зоценко».

Конечно, Зоценко движет свою систему, часто даже еще не осознавая всего смысла своих писательских находок, чутьем писателя поправляя себя как мыслителя (см. об этом в главе о «Возвращенной молодости»). Вот почему иногда система как бы захватывает и его самого, подчиняя и ход его мысли своим законам.

И, возвышаясь над своими масками, Зоценко все время сознательно подчеркивает и некоторую органическую свою с ними связанность. Они, эти маски, выступают иногда как кривое зеркало авторской мысли. В каждом из ракурсов зоценковских рассказчиков есть своя относительная истина. Даже и «грубоватый материалист» прав в той части романа, где он изобличает ничтожность чувств инженера Горбатова.

Так собственная сатирическая тема Зоценко дается и путем использования той частичной правды, которая есть в высказываниях его «авторов». Мало того, Зоценко иногда наделяет этих рассказчиков своими чертами, благодаря чему эти образы становятся двойственными и в какой-то степени по-своему отражающими действительные воззрения Зоценко.

Для того чтобы подчеркнуть свою близость к изображаемому миру, Зоценко иногда также наделяет свой образ в произведении чертами мещанского рассказчика, как бы подчеркивая, что и он, Зоценко, есть герой своего мира. Вот, например, он пишет:

«Мы, знаете, как-то лежали вечером в гамаке и

думали о себе: какие, например, неудачи имеются, ну, вот, положим, хотя бы в нашей личной жизни. Стал думать. Сначала в голову лезла всякая мелкая чушь. Так что даже подумалось: уж не впал ли я, чего доброго, в мещанство.

Вот, подумал, завтра на работу надо слишком уж рано вставать. Неохота. Радио у соседей гремит до поздней ночи — не высыпаюсь. Жена все время денег требует — надо, говорит, долги платить. А это не так-то легко достается. Управдом стал что-то высказывать неудовольствие насчет антисанитарии. То есть, говорит, грязно. Придирается. Не уважает меня как человеческую единицу. Но сам любит, чтоб его уважали и хвалили. Тогда еще ничего. Интересно было осенью поехать в Ялту, но неизвестно, что завтра будет...» И т. д.

В этой игре на том, что черты автора в кавычках присутствуют и в писателе, на том, что тема мещанского есть как бы автобиографическая тема, показаны широкие границы критики писателем мира обывателей, которых революция должна преобразовать в людей завтрашнего общества. Зощенко нарочно отдает себя «миру» своей сатиры, чтобы испытать все возможности этого мира, чтобы увидеть, каковы его границы.

Итак, анализируя новое качество авторской речи, мы сталкиваемся с гораздо более сложным явлением, чем то, к которому уже привык читатель зощенковских произведений и которое стало ему понятно. В «Голубой книге» Зощенко нашел способ построения такого жанра, который действительно включил все линии его творчества, весь его писательский опыт и подвел философический итог всей сатирической критике действительности писателем.

Читателю охватить все содержание этого нового произведения по большей части оказывается не под



силу. Книга, как предсказывал Горький, оказалась непонятой.

После всего сказанного мы можем обратиться к анализу объективного смысла этого произведения.

### *«Зощенковский мир» и история*

Для раскрытия объективного содержания «Голубой книги» центральное значение имеет представленная ею философия истории.

К историческому материалу Зощенко привела его углубляющаяся критика мещанства.

С развитием в нашей стране социализма мещанство как социальный слой дооктябрьской России стало исчезать, растворяясь в трудовом населении нашей страны, превращаясь в трудовую интеллигенцию, в рабочих или служащих. Вот почему тема — мещанство в первые годы революции и в эпоху нэпа — стала отходить в историческое прошлое. От вопроса об обывателе, порожденном социальными отношениями капиталистического мира, Зощенко подошел к вопросу о пережитках мещанской культуры в современном быту. В связи с этим понятие мещанства стало утрачивать у Зощенко смысл социальной категории и сделалось обозначением культурно-психологического типа, понятием обывательского в современном человеке.

Откуда же берутся эти тупые, косные, страшные свойства обывателя в современном человеке, где корни современного мещанства, — этот вопрос толкал к историческим корням современного быта — к истории.

В «Голубой книге» Зощенко подвел итоги своей предшествующей работе, рассмотрел всю изображаемую жизнь его героев с точки зрения ее смысла для опыта развития человечества. Так в неподвиж-

ный мир своих героев он привнес воздух историзма.

Обращение к истории открывало прежде всего возможность выяснить границы того мира, который служит объектом сатиры в произведениях Зощенко.

Обобщая свойства мещанской культуры в своих героях, конструируя мещанский замкнутый мир, Зощенко мог пойти двумя путями.

Художники классового общества, классики сатиры и их современные продолжатели, вплоть до Чарли Чаплина, пользуясь свойством сатиры обобщать критику отдельных сторон действительности в романтическую критику всей действительности, использовали сатиру для философского отрицания существовавшего общественного и даже космического порядка. Таков обобщающий смысл сатиры Гоголя, превративший ее в отрицание николаевской России. Таков и «чаплинизм» — это отрицание современной цивилизации художником-гуманистом. Таким образом, превращение сатирического изображения в законченный мир художественного произведения приводит к превращению сатиры в общую характеристику мира и тем самым в сатиру на всю действительность.

Зощенко хотел найти такой *новый* путь использования обобщающих свойств сатиры, который сделал бы ее орудием утверждения точки зрения советского писателя, определяющей границы сатирического объекта.

В ранних рассказах он решил эту задачу, показывая этот мир изнутри (сказ) и вводя сквозь речь героев ироническую авторскую оценку этого мира. Теперь, в «Голубой книге», сохранив иронический авторский подтекст, Зощенко углубил изображение отрицательного «малого мира», направив обобщающий смысл своих сатирических картин в русло исторического прошлого. Отрицательные стороны в совре-

менном быту он показал как пережитки уже миновавших форм жизни и противопоставил им свою оценку современности или, точнее, подлинное новое содержание современности — культуру социалистического человека. Благодаря этому противопоставлению его сатира приобрела еще более отчетливый смысл утверждения настоящего и будущего. Сила художественного сатирического обобщения сделалась средством не отрицания, а оправдания жизни. Так тема «оптимистическое мировоззрение» вошла в сатиру Зоценко как конструктивная основа. Темой писателя стало «утверждение оптимизма». Эта тема определила новое рассмотрение «страшного мира» сатиры и путей выхода из этого мира. Она определила и положительную оценку движения человечества по пути культуры. Тема трагедии сознания в истории цивилизации, поставленная в «Возвращенной молодости» и оставшаяся в ней открытой, заново поставлена в «Голубой книге» и должна была по замыслу писателя быть разрешена здесь и снята раскрытием положительного смысла исторического процесса. *Оправдание истории* — это и есть тема «Голубой книги». Самое название книги символично. «Этим цветом надежды, — пишет Зоценко, — цветом, который с давних пор означает скромность, молодость и все хорошее и возвышенное, этим цветом неба, в котором гуляют голуби и аэропланы, мы называем нашу смешную и отчасти трогательную книжку. И что бы об этой книжке ни говорили — в ней больше радости и надежды, чем насмешки, и меньше иронии, чем настоящей сердечной любви и нежной привязанности к людям».

Раскрывая корни «отталкивающего мира» в истории, Зоценко тем определил и специальный способ рассмотрения исторических фактов. В историческом прошлом Зоценко искал те отдельные черты, кото-

рые конструируют отрицательный мир героев его сатиры. История ему нужна как сумма примеров, вводящих в его современную тему. Он рассмотрел те обстоятельства жизни людей, которые порождались наличием частнособственнических отношений и вытекающими из них социальным неравенством, классовым обществом, социальной несправедливостью и т. п., — весь круг явлений в жизни человека, который вызывался частнособственнической системой. То есть он рассмотрел не историю, а некоторые свойства частнособственнического общества, сохранившиеся до настоящего времени. При таком рассмотрении всемирной истории человечества она, естественно, исчерпывается идеей противопоставления старого мира миру социализма. Такой только логический путь рассмотрения истории оставляет в стороне историческую эволюцию, смысл смен исторических формаций, содержание общественной борьбы в каждую из рассматриваемых эпох, элиминирует, наконец, их идеологическое своеобразие. А между тем без конкретного изучения хотя бы одной общественной формации во всем ее историческом своеобразии невозможно составить «понятие об обществе и прогрессе вообще», говорит В. И. Ленин<sup>1</sup>. При таком только логическом использовании материала истории она превращается в сумму примеров, в данном случае отрицательных примеров. Тем самым пропадает и положительное содержание исторического процесса, и истории в собственном смысле не оказывается. Именно потому, что такой способ рассмотрения исключает возможность показать историю в ее *развитии и противоречиях*, он уничтожает величие исторического процесса (в истории не оказывается, говоря словами Гегеля, того «разумного», которое стано-

<sup>1</sup> Ленин В. И., Соч. т. I, с. 64.

вится впоследствии «действительным»). Поэтому у Зоценко оказалось, что не социализм противопоставлен капитализму, как формации, а зло капитализма противопоставлено *благородству* социалистической точки зрения на мир. Старому обществу, благодаря этому, противостоят только благородные личности — герои и сам автор, разделяющий их ненависть к эксплуататорским режимам и вытекающей из них социальной несправедливости. Так ход мысли Зоценко в «Голубой книге» привел его к кругу представлений об абсолютных свойствах человеческой морали, из которого в свое время не сумели выйти философские системы XVIII века (Руссо, Дидро и др.).

Зоценко в своей книге сам подчеркивает свой «прикладной» интерес к истории и предвидит, что будут выступления в ее защиту. «Конечно,— пишет он,— *ученые мужи, подобострастно читающие историю через пенсне*, могут ужасно рассердиться» — и т. п. Но эти возможные нападения его не останавливают, ибо он отчетливо видит ту цель, для которой ему нужна самостоятельная интерпретация исторического материала. «Но пушай они сердятся, а мы тем не менее будем продолжать».

И авторскую точку зрения на историю Зоценко преподносит отнюдь не как объективную науку, но как «суд» над историей. Зоценко пишет:

«И вот, *послюнив палец*, мы перелистываем страницы бесстрастной истории. И тут мы сразу видим, что история знает великое множество удивительных рассказов... Однако, прочитав их, мы решительно не можем понять, почему история должна рассказывать об этом беспристрастно».

И, сразу же подчеркнув квалификацию своего историка («послюнив палец») и, как он сказал о себе, «перелистав страницы истории своей рукой невежды и дилетанта», Зоценко рассматривает опыт истории с

точки зрения интересов отдельной человеческой личности.

«Однако,— пишет он в отделе «Коварство»,— нас больше всего интересует частная жизнь и ее теневые стороны, чем что-либо другое. Нас интересует коварство, проявленное, если можно так сказать, исключительно для личного пользования».

И, изучая историю как введение в сатирическую тему изображения своего современного героя, Зощенко для единства книги должен был рассмотреть историю с точки зрения того же «автора», от имени которого написаны и его новеллы о современности, дать историю в одном ключе со своими современными новеллами, то есть рассмотреть историю как часть мира «своих героев», раскрыть место мещанства в историческом процессе. Ибо если бы он показал историю в другом ключе, чем мир своих современных отрицательных героев, то история поднялась бы у него над этим низким миром на такую высоту, что современные новеллы просто провалились бы в книге, а история, данная во всем ее величественном смысле, выпала бы из замысла книги, не имея с материалом современной сатиры Зощенко почти ничего общего. Вот почему ему нужно было заставить «госпожу историю» слезть с ее «котурнов» и воспользоваться будничной стороной быта прошлого для обобщающей характеристики отрицательных сторон исторического процесса. Вы привыкли, говорит Зощенко, считать, что Нерон был императором Рима, что он сжег Рим, и т. п., что исторические масштабы его злодеяний поднимают его над обыкновенными смертными. А что за человеческое содержание стояло за поступками Нерона? Как это происходило, когда он заказывал потолок, который должен был свалиться на голову его матери? Как этот разговор о заказе происходил — как разговор двух «исторических дея-

телей» или двух мерзавцев? И Зоценко освобождает историю от ее величия и тем же языком, которым рассказывает, как молочница продала своего мужа за 50 рублей, рассказывает о более крупных продажах и подлостях. И с точки зрения «здорового смысла» оказывается, что это одно и то же<sup>1</sup>.

В такой точке зрения есть, конечно, *относительная правда*.

С такой точки зрения оказывается, например, что римский император Сулла, который «в легкой своей тунике и в одеяниях на босу ногу, напевая легкомысленные арийки, просматривая списки осужденных, делал там отметки и птички на полях», был бессмысленно отталкивающей личностью. И действительно, когда Сулле приносили отрубленные головы, то какую-то «галочку» ставили в «учетную ведомость». Как же иначе вести учет по проскрипциям? Да и сами проскрипции ведь тоже не что иное, как род учетных ведомостей.

И зоценковская «история» превращается в «страшные несправедливые будни».

Изменяется ли от такого рассмотрения исторических фактов осмысление событий? Конечно. Пропадают те большие исторические интересы, которые стояли за сулланской политической борьбой и которые определяют великий трагический смысл происходившей в Риме в I веке до нашей эры граждан-

---

<sup>1</sup> Здесь любопытно совпадение с моралистическим судом истории у просветителя XVIII века. См., напр., у Вольтера оценку завоевания Англии Вильгельмом Нормандским, действовавшим в союзе с римским папой:

«Итак, варвар, сын развратной женщины, убийца законного короля, делит награбленное у этого короля с другим варваром; право же, устранили здесь только титулы — герцог Нормандии, король Англии, папа — все сведется на дела нормандского разбойника и ломбардского укрывателя».

ской войны. Не видны и те закономерности, которые определяли самые формы этой борьбы, не виден поэтому и объективно-исторический смысл сулланской диктатуры. Судить историю с точки зрения здравого смысла — это значит судить о ней с точки зрения «свинорылого рассудка», с точки зрения обывателя, не возвышающегося над уровнем внешности явлений. Именно о такой ограниченности здравого смысла говорил Энгельс в «Анти-Дюринге»:

«Здравый человеческий смысл, весьма почтенный спутник в домашнем обиходе, между четырьмя стенами, переживает самые удивительные приключения, лишь только он отважится пуститься в далекий путь исследования»<sup>1</sup>.

О таком суде над историей Гегель говорил так: «Какой школьный учитель не доказывал, что Александр Великий и Юлий Цезарь руководствовались страстями и поэтому были безнравственными людьми? Отсюда прямо вытекает, что он, школьный учитель, лучше их, потому что у него нет таких страстей, и он подтверждает это тем, что он не завоевывает Азии, не побеждает Дария и Пора, но, конечно, сам хорошо живет и дает жить другим. Затем эти психологи берутся преимущественно еще и за рассмотрение тех особенностей великих исторических деятелей, которые свойственны им как частным лицам. Человек должен есть и пить, у него есть друзья и знакомые, он испытывает разные ощущения и минутные волнения. Известна поговорка, что для камердинера не существует героя; я добавил, а Гёте повторил это через десять лет — но не потому, что последний не герой, а потому, что первый камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское,

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. XIV, с. 22.



и т. д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами: они низводятся этими их камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступенями ниже этого уровня»<sup>1</sup>.

Но было бы грубой ошибкой эту характеристику «камердинеров» относить к самому Зоценко и обвинять его в мещанской вульгаризации истории. Такой способ изображения истории имеет свое подчиненное значение в замысле «Голубой книги», он нужен для раскрытия темы книги — темы отнюдь не вульгаризаторской. Зоценко нужно было представить читателю полюсы отношения к миру, которые раскрывают тему его оптимизма; и для раскрытия этих полюсов он должен был «разбить», — как он сказал, — привычное отношение к истории»<sup>2</sup>, ему нужно было такое отношение к истории для постановки вопроса о гуманистической оценке исторического процесса.

А с точки зрения гуманизма его «автора» оказывается, что история имела сплошь трагический смысл (да иначе и не могло быть, если с точки зрения обывательского «здорового смысла» рассматривать отрицательные стороны исторического процесса). По «человеческому содержанию» прошлое — обнаруживает зоценковский «автор», познав себя с историей, — это страшное, полное ужаса время. Так «сентиментальный подход» к жизни приводит зоценковского «автора» и к «сентиментальному» ужасу перед историей. Сентиментальный подход к истории не может родить ничего, кроме мировоззрения пессимизма,

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Философия истории. М., Соцэкгиз, 1935, с. 31.

<sup>2</sup> Зоценко М. Литература должна быть народной. — «Литературный Ленинград» от 20 апреля 1936 г.

кроме признания бессмыслицы исторического процесса. История оказывается вечной сменой и вечным повторением. И такой круговорот, если для него не находится трансцендентного «утешения» в религиозных идеях, способен порождать только пессимистическую философию истории. Не случайно замечательный создатель теории исторических круговоротов Джамбаттиста Вико, видевший в истории «вечное возвращение вещей при возрождении наций», круговорот рождений, жизней и смертей, закончил часть своей книги, в которой он изложил свое учение о круговороте истории, цитатой из Сенеки: «*Pusilla res hic mundus est, nisi id, quod quaerit, omnis mundus habeat*» («Ничтожная вещь мир, если только весь мир не заключается в том, что стремишься узнать»)<sup>1</sup>.

«Ближайшее рассмотрение истории,— говорит Гегель,— убеждает нас в том, что действия людей вытекают из их потребностей, их страстей, их интересов, их характеров и способностей... Когда мы наблюдаем эту игру страстей и видим последствия их неистовства, неблагоприятия, примешивающегося не только к ним, но и главным образом даже к благим намерениям, к правильным целям; когда мы видим происходящие благодаря этому бедствия, зло, гибель процветающих государств, созданных человеческим духом,— мы можем лишь чувствовать глубокую печаль по поводу этого непостоянства, а так как эта гибель является не только делом природы, но и вызвана волей человека, то в конце концов подобное зрелище огорчает и возмущает нашу добрую душу, если у нас таковая имеется. Не впадая в риторические преувеличения, лишь верно устанавливая,

---

<sup>1</sup> Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций. Гослитиздат, 1940, с. 460.

какие бедствия претерпели славнейшие народы и государства и отдельные добродетельные лица, можно нарисовать ужаснейшую картину этих результатов, которая еще более усилит наше чувство глубочайшей, беспомощной скорби и которой нельзя противопоставить ничего примиряющего. Возможность преодолеть это чувство или освободиться от него дает нам разве только та мысль, что ведь это уже произошло, такова судьба, этого нельзя изменить, а затем, избавясь от тоски, которую могла бы навести на нас эта грустная мысль, мы опять возвращаемся к нашему чувству жизни, к нашим текущим целям и интересам, словом, вновь предаемся эгоизму, который, находясь в безопасности на спокойном берегу, наслаждается открывающимся перед ним видом груды развалин... Кроме того, самым вышеупомянутым сентиментальным размышлениям чужд интерес к тому, чтобы в самом деле возвыситься над этими чувствами... Напротив того, самой их сущностью является то, что они находят себе грустное удовлетворение в пустой, бессодержательной возвышенности вышеуказанного отрицательного результата»<sup>1</sup>.

Такое «сентиментальное» рассмотрение истории, отличающее «автора» «Голубой книги», определило оценку им исторических событий с особой моралистической точки зрения. И хотя этот «автор» наивно заявляет, что он судит историю «не с точки зрения морали», а с точки зрения того, «что людям хорошо, что плохо, а что посредственно», этот *гедонистический* характер его морали превращает исторические примеры в книге в особого рода притчи. Вот почему Зоценко стремился не столько к фактической исторической точности (хотя он и был озабочен, чтобы не было прямых ошибок), сколько к истине впе-

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Философия истории, с. 20—21.

чатления. Вот почему было бы напрасным занятием указывать исторические неточности в отдельных эпизодах «Голубой книги»; важно вскрыть не эти неточности, а особый характер использования писателем ряда исторических легенд и легендарных фактов, иногда совершенно по-новому писателем переосмысленных. Так, например, Зощенко использовал в книге легенду о том, что Радищев разбрасывал экземпляры своего знаменитого «Путешествия» по постоянным дворам (и использовал эти неверные факты, надо сказать, замечательно, о чем см. ниже), и т. п. Когда на обсуждении «Голубой книги» 8 марта 1936 года некоторые критики упрекали Зощенко, что он так осуждающе написал о Боткине, а Боткин был «замечательный русский эстетик», Зощенко сказал, что ему на заслуги Боткина наплевать, что сам Боткин был сукин сын и писал, что русскому народу (нищему народу!) нужна эстетическая форма! И когда в ответ на это кто-то спросил, не получается ли однобокая характеристика, Зощенко сказал: «А мне неважно!»

В этом смысле показательным то, что рассказал Зощенко на этом обсуждении о Тредьяковском. Зощенко сказал, что первоначально он написал о Тредьяковском отрицательно, а потом ему стали говорить, что Тредьяковский недооцененный деятель, человек, обиженный историей, и т. п. Может быть, он действительно не такой дрянной человек? И Зощенко в последний момент несколько смягчил свои слова о Тредьяковском. Вот что мы читаем в окончательном тексте:

«Как поэт он ничего особенного из себя не представлял. Но все-таки стишки так кое-как кропал.

Что-то такое:

Стрекочущу кузнецу в зеленом блате сушу,  
Ядовиту червецу по злаку ползушу.

Как-то у него так оригинально выходило. И для своего времени он считался ничем себе, одним из крупнейших поэтов, вроде, что ли, Уткина.

Но человек он тем не менее был не особенно приятный. Вернее, он был большой интриган и льстец. На что его толкала, наверно, мрачная эпоха. *В общем, симпатии наши на его стороне».*

Зоценко рассказал, что Тредьяковский, сгибавшийся в три погибели перед вельможей Волынским, после того как Волынскому отрубили голову, пришел на место казни и ударил башмаком отрубленную голову — «отомстил» человеку, которого боялся при жизни. Был, конечно, темный век, но, считает Зоценко, человеческое содержание такого поступка страшное и самый поступок подлый!

Вот с точки зрения этического качества, с точки зрения внутренней ценности человеческой личности и рассматривает Зоценко различные исторические эпизоды в своей книге. Историю у него судит «благородный обыватель», в отношении которого к ней есть своя частичная справедливость. Эта относительная справедливость нужна Зоценко для того, чтоб осудить частнособственнические качества общественной жизни. Вот почему, приравняв историю к уровню восприятия своего «благородного обывателя», Зоценко дает ему возможность выразить всю силу своего благородного негодования. Так, рассказав о лицемерии католического духовенства, об инквизиции, аутодафе, средневековых пытках, «автор», представив себе одного из католических попов-инквизиторов, дает волю своему возмущению:

«И прошло, может, триста лет, а у нас в груди закипает от желания, я извинаясь, ударить в рожу преподобной личности. Разные святые слова: «Христос воскрес», «святый боже», а сами сколько прекрасного народу пережгли на своих поповских

кострах... Вот уж, можно сказать, башмак стоптался по ноге. Крапивное семя!

Я извиняюсь, конечно, за некоторую неровность стиля. Волнение, знаете, ударяет. Уж очень беспримерное нахальство с ихней стороны».

Так Зоценко позволил своему автору обнаружить, что до сих пор история человечества была полна горя, несчастий, предательств, крови, убийств и преступлений.

И, как будто после ряда «веселых» «жестоких» рассказов вспомнив о своем читателе, Зоценко саркастически спрашивал его: «Не беспокоит? Тогда пойдем дальше»,— и затем: «Может быть, впрочем, прекратить эти неприятные речи? Нет, просьба потерпеть еще немного». И затем, после следующего ряда рассказов: «Может быть, прекратить эти речи? Может быть, перескочить прямо на исторические анекдотики?»

Может быть, господа, у вас неважные нервы и вы не выдерживаете подобной моральной встряски?.. В таком случае прекращаем описание подобных дел».

И вот, показав «отталкивающий мир» своей сатиры в истории, Зоценко заставляет читателя почувствовать полную непереносимость этого «мира». Можно заболеть ощущением полной невозможности жить, навсегда почувствовать отчаяние, если бы оказалось, что действительный смысл истории исчерпывается доставшейся в наследство обывателю «камердинерской» философией жизни и истории. И такой вывод из опыта своей «истории» Зоценко предвидит:

«Итак, мы прекращаем описание этих свирепых дел. И переходим к более мягким историческим моментам. И к более легким пейзажикам и сценкам.

Но все же остается, так сказать, некоторый неприятный осадок. Какая-то горечь.

Поэт так сказал, усиливши это чувство своим поэтическим гением:

Но всё же навеки сердце угрюмо,  
И трудно дышать и больно жить.

Насчет боли — это он, конечно, поэтически усилил, но какой-то противный привкус остается. Будто, извините, на скотобойне побывали, а не в избранном обществе, среди царей и сановников.

Вот, кстати, славный урок получают всякого сорта барышни, которые при наивности своего мировоззрения согласны воскликнуть: дескать, ах, они охотнее находились бы в каком-нибудь там XVI столетии, чем в наше прозаическое время.

Вот вам, я извиняюсь, и поэзия, — глядите, за ребро повесят. Дуры».

Так Зоценко показал, что суд истории с точки зрения «сентиментального гуманизма» приводит к разоблачению «поэзии» истории. Показав «прозаический» смысл истории, показав историю как опрокинутый в прошлое мещанский «страшный мир», Зоценко дал, таким образом, возможность этому миру съесть историю. История благодаря этому также стала «страшным миром», в ней выступили во всей своей ничтожности обман, неравенство, произвол и бесчеловечность — выступили те именно ее свойства, которые получил в наследство осмеиваемый Зоценко мещанский мир.

Таков оказался итог решения писателем поставленной перед собой задачи показать отрицательные качества человека частнособственнического мира для того, чтобы увидеть в полный рост этого врага.

### *Философия истории*

Что же противопоставляет Зоценко своему страшному мещанскому миру?

«Страшному миру» частнособственнического общества Зоценко противопоставляет социализм, «новую страницу истории, той удивительной истории, которая будет происходить на новых основаниях».

Зоценко стремится увидеть сквозь сегодняшний день рождение будущей жизни человечества, которая, говоря словами Гегеля, находится еще в зародыше и стучится как цыпленок в скорлупу. «Всегда,— пишет Зоценко,— как-то хочется увидеть, как там у них пойдет». Зоценковский оптимизм обращен в будущее, так же как были обращены в будущее и мировоззрения Хлебникова и Маяковского. Это есть оптимизм писателя эпохи социалистической революции. Мы видим, как снова и уже совершенно по-другому Зоценко подошел к теме Коленкова: «Если через триста лет не наступит прекрасная жизнь, то можно и под трамвай!»

«И мы,— пишет он,— имеем скромное мнение, что... плохое произошло, пожалуй, не из-за денег, а из-за удивительной системы, или, вернее, из-за распределения денег, которые проходили не через те руки, через которые им надлежало проходить».

На чем же основан оптимизм Зоценко? Ответ на этот вопрос мы находим в заключении «Голубой книги».

«Итак,— пишет Зоценко,— «Голубая книга» закончена.

И вместе с тем заканчивается музыкальная симфония. Громко гремит медь и бьют барабаны. И контрабас гудит веселое приветствие.

И мы очень рады и довольны, что на этот раз заканчиваем наше сочинение с чувством сердечной радости, с большой надеждой и с пожеланиями всего хорошего.

И основную тему нашей радости можно определить в нескольких словах.



...Нас трогает стремление к чистоте, справедливости и общему благу.

И вот пример из жизни литераторов.

В золотом фонде мировой литературы не бывает плохих вещей. Стало быть, при всем арапстве, которое бывает то там, то тут, есть абсолютная справедливость. И эта идея в свое время торжествует. И, значит, ничего не страшно и ничего не безнадежно.

Вот почему медные трубы нашего сочинения звучат на этот раз непривычно громко. Но нашего смеха тем не менее эти трубы не заглушают.

Французский писатель Вольтер своим смехом погасил в свое время костры, на которых сжигали людей. А мы по мере своих слабых и ничтожных сил берем более скромную задачу. И своим смехом мы хотим зажечь хотя бы небольшой, вроде лучины, фонарь, при свете которого некоторым людям стало бы заметно, что для них хорошо, что плохо, а что посредственно.

И если это так и будет, то в общем спектакле жизни мы считаем нашу скромную роль лаборанта и осветителя исполненной».

Роль литературы здесь не случайно подчеркнута. Оптимизм Зощенко основан на вере в способность человечества отбирать для себя лучшее, на современном гуманизме. Зощенко убежден в правоте социализма, ибо он видит, что строительство социализма в нашей стране *уже является* человечеству новый, *лучший* порядок общественной жизни.

«А что касается как у нас,— пишет Зощенко,— то, конечно, у нас неудачи имеются... Но мы должны сказать, что у нас многие печальные дела, связанные с деньгами, вернее — с богатством, уже безвозвратно исчезли. И мы освободились от многих опасностей и превратностей жизни. И мы снимаем шапку перед этими обстоятельствами».

Свое воззрение на сатирическую работу советского писателя Зоценко изложил в статье «Сатирик-публицист» (памяти Ильфа) в 1938 году.

«Искусство советского писателя,— писал здесь Зоценко,— должно формировать то, что не сформировано прежней литературой. Это искусство должно построить такой мир и такую речь, которые не то что были бы тождественны с подлинной жизнью, но являлись бы великолепными образцами, к каким следует стремиться. Нет сомнения, это весьма нелегкое дело. Тут меньше всего нужна лакировка. Тут нужна та поэтическая сила, которая сумела бы сделать «вытяжку» из того, что уже имеется в подлинной жизни. Вот как я понимаю искусство социалистического реализма.

И если это так, то задача сатирика — сформировать такой отрицательный мир, который был бы осмеян и оттолкнут от себя.

Однако задача советского сатирика не только в этом.

...Несколько лет назад я встретил Ильфа в Ялте... Мы шли с Ильфом по набережной. На море был шторм. Какую-то маленькую рыбацкую лодчонку, далеко за молотом, швыряло, как скорлупу. Но эта утлая лодчонка мужественно боролась с огромными кипящими волнами.

Ильф, показав рукой на эту лодку, неожиданно сказал:

— Писатель, который увидел бы в этой картине катастрофу, аварию,— это не советский писатель. В этой великолепной картине, не закрывая глаза на опасности, надо уметь видеть мужество, победу, берег и отличных неустрашимых людей.

В этих удивительных словах Ильф с предельной точностью сформулировал задачу писателя, задачу сатирика.

Мы видим опасности и превратности, воля к победе велика. Цель ясна. И положительные представления преобладают.

Нет сомнения, литератор, пожелавший писать для народа, должен обладать его положительными духовными свойствами — его оптимизмом и его радостным восприятием жизни»<sup>1</sup>.

Такое понимание особенностей советской сатиры было сформулировано Зощенко впервые в «Голубой книге». Уже в «Голубой книге» Зощенко подчеркивает служебный характер своей сатирической работы, рассматривает сатиру как орудие утверждения жизни. Он пишет об этом на языке своего героя:

«Своей профессией, уважаемый читатель, мы не особенно довольны... отличаясь крайним оптимизмом и крайней любовью к жизни и к людям, решили мы больше не напирать на сатирическую сторону дела. И, не отказываясь вовсе от сатиры, решили мы с этого момента слегка, что ли, переменить курс нашего литературного корабля».

И если десять лет тому назад Зощенко вообще изображал мещанский мир извечным и в прошлом и в будущем (см. его новеллы «Через 100 лет»), то постепенно он стал видеть историческую относительность «мира» своих героев.

«Скажем прямо, — пишет он, — что деньги играют и будут еще играть преогромную роль даже и в нашей измененной жизни, и нам (совестно признаться) не совсем ясны те торжественные дни, когда этого не будет. И нам лично, собственно, даже и неизвестно и не совсем понятно, как это произойдет и что при этом каждый будет делать. И как это вообще пойдет.

---

<sup>1</sup> Зощенко Мих. 1937—1939. Гослитиздат, 1940, с. 307 и сл.

Но мы должны сказать, что у нас многие печальные дела, связанные с деньгами, вернее — с богатством, уже безвозвратно исчезли». И т. д.

Таков ход мыслей, который ведет Зоценко от изображения мещанского «страшного мира» к оптимизму, к мировоззрению социализма.

По замыслу Зоценко тема оптимизма должна была раскрыться в заключительном отделе книги: «Удивительные события». Здесь должен был быть показан человек в истории во всей его ценности.

Голос писателя в этой части становится простым и серьезным. Таким же, как в рассказе о прощании инженера Горбатова с телом утопленницы или в рассказе о последней встрече И. И. Белокопытова с женой.

Но масштаб отношения к миру и в последней, пятой части книги остался тот же, что и в первых четырех. Выход из мещанского мира Зоценко ищет в круге миропонимания героев этого мира. «Автор» отдела «Удивительные события» — благородный обыватель, живущий и мыслящий в масштабах будничной философии «здравого смысла». Он с благоговением рассказывает о людях, отдавших свою жизнь за лучшее будущее человечества. С наивным и трогательным удивлением он цитирует слова Левинэ, пригласившего на свой расстрел собственного судью, или слова Рылеева: «Мы дышали минуту воздухом свободы, но за это стоит отдать жизнь».

Положительным содержанием истории в книге оказываются замечательные люди прошлого, герои, погибшие за счастье человечества.

И тут обнаруживается, что если Зоценко удалось во весь рост показать страшное лицо человека частного-собственнического «мира», то показать во весь рост человека противоположного типа в пределах мышления благородного и наивного обывателя невоз-

можно, так же как невозможно в пределах «здравого смысла» правильно понять закономерности мироздания.

Оказалось, что метод, которым написаны сатирические главы, не позволяет раскрыть тему оптимизма с той глубиной, которая дала бы ей возможность победить художественную силу трагического смысла содержания мещанской жизни. Ибо вообще, отправляясь только от интересов отдельного человека, от интересов личности, невозможно показать положительное содержание истории, решить задачу построения оптимистической философии истории. Не от психологического Робинзона надо исходить, чтобы увидеть положительное содержание истории. Зощенко и сам чувствует, что одного только человеческого благородства недостаточно для утверждения жизни. Вот почему он вводит, показывает конкретные проявления этого благородства: именно потому он заставляет Радищева разбрасывать свою книгу (общественная деятельность — вот где выход из мещанского «потребительского» мира). Потому же он потрясен и умилен словами Рылеева о свободе, ибо положительный смысл исторического процесса можно показать только в самом содержании исторической борьбы за свободу, показав дух и существо идей, за которые погибали лучшие люди человечества, показав тем самым привлекательность этой борьбы, привлекательность самого исторического процесса.

«Исторический материализм,— говорит В. И. Ленин,— впервые дал возможность с естественно-исторической точностью исследовать общественные условия жизни масс (курсив мой.— Ц. В.) и изменения этих условий»<sup>1</sup>.

Творчество масс осуществляется в труде. Осво-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Соч., т. XVIII, с. 13.

бождение труда приходит в социальной борьбе. «А учит только серьезная, упорная, отчаянная борьба»<sup>1</sup>.

Зоценковская борьба с мещанским миром есть борьба отдельных благородных людей. Поэтому невозможно показать в пределах такой постановки вопроса, что развитие человечества к социализму есть освобождение творческой инициативы трудящихся, то, что Гегель определял в истории как постепенное высвобождение духа из материи, как прогресс сознания свободы, и то, что марксисты, освободив от гегелевского идеализма, определяют как освобождение творчества масс, подлинных творцов исторического процесса, рассматривая каждую новую общественную формацию как новую почву для освобождения масс, развития их борьбы и развязывания их творчества в труде<sup>2</sup>.

Мир обывателей есть мир потребителей культуры. Решая вопросы философии истории только в пределах интересов этих потребителей, индивидуальной человеческой личности,— невозможно показать величие и осмысленность истории. Такой оптимизм может быть выражением только субъективного миропонимания. Вот почему тема зоценковского оптимиз-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Соч., т. XXII, с. 157.

<sup>2</sup> Следует иметь в виду, что этот процесс также протекает диалектически. Вот почему каждая новая формация в классовом обществе приносит не только освобождение, но и новые цепи. См. об этом в «Замечаниях о конспекте учебника новой истории» И. Сталина, С. Кирова и А. Жданова. «Показать, что французская (и всякая иная) буржуазная революция, освободив народ от цепей феодализма и абсолютизма, наложила на него новые цепи, цепи капитализма и буржуазной демократии, тогда как социалистическая революция в России разбила все и всякие цепи и освободила народ от всех форм эксплуатации,— вот в чем должна состоять красная нить учебника новой истории» («К изучению истории». Сборник. Партиздат ЦК ВКП(б), 1937, с. 25).

ма присутствует в книге как лирическая оценка жизни, как субъективное устремление. Зоценко стоит против построенного им «отталкивающего мира» сатиры, убежденный в правоте социализма, как Гулливер среди лилипутов. Они незаметно обвязывают его тонкими нитями, ибо он один, и его оптимизм оказывается бессильным вывести его из этого «мира», все дороги которого ведут внутрь. Метод раскрытия темы оптимизма в «Голубой книге» — романтическое введение себя в «отталкивающий мир своей сатиры» — привел к тому, что Зоценко не удалось преодолеть трагизм темы. Утверждение жизни, оправдание культуры и торжество сознания в истории, в борьбе человечества за культуру — эти идеи оказались в «Голубой книге» только поставленными. Разрешение же их только намечено отчетливой позицией, занятой в этих вопросах в книге автором.

Нужно было искать совершенно новые художественные средства, другие темы, для того чтобы найти и в искусстве тот великий мир, в котором живет писатель, для того чтоб оптимизм Зоценко получил такую же силу художественного утверждения, как и его сатира.

[Здесь должно сделать отступление. Эти противоречия романтической сатиры Зоценко представлены и в его драматургии. Хотя анализ театра Зоценко не входит в задачу нашей книги, мы хотели бы отметить, что своеобразие драматургии Зоценко проистекает из его стремления создать реалистические пьесы на основе системы романтической сатиры, отличающей его прозу.

Но развитие действия в реалистической драме происходит по объективной логике событий. Поэтому авторская оценка изображаемого мира, отличающая метод Зоценко, здесь отступает на второй план.

Вследствие этого возникает возможность различных истолкований драматургической системы Зоценко (как смешной комедии, как сатиры, как пародии, как лирической драмы и др.). «Мои пьесы,— сказал Зоценко,— неправильно понимают. Их нужно играть как фарсы».

Зоценко ясно видит противоречия создаваемой им драматургической системы. Эти противоречия стали несомненно ему много яснее после дискуссии об его пьесе «Опасные связи», прошедшей зимой 1940/41 года, дискуссии, в которой как на основной недостаток пьесы указывалось на ошибочное в ней изображение борьбы с врагами народа. Эта дискуссия вокруг его пьесы побудила его с еще большей энергией приняться за работу над новой пьесой.

В заметке «О себе» в «Литературной газете» от 1 мая 1941 года Зоценко писал:

«Одно дело, с которым я столкнулся в жизни, я не мог преодолеть. Я говорю о драматургии... Но я не сложил оружия. И в марте этого года снова взялся за комедию.

Я подписал договор на государственный заказ. И в первых числах мая сдам комедию Комитету по делам искусств.

Я имею надежду, что на этот раз я преодолел все препятствия».

Новая комедия уже закончена Зоценко. Она называется «Облака».

В последнее время в ряде своих выступлений Зоценко подчеркивал, что у него складывается все большая уверенность, что именно в драматургии он сумеет себя высказать с наибольшей полнотой.]<sup>1</sup>

Итак, и «Возвращенная молодость» и «Голубая

---

<sup>1</sup> Рукописный фрагмент, отсутствующий в гранках «Книги о Зоценко». — *Ред.*



книга» показывают, что эволюция Зоценко к темам утверждения жизни отчетливо определилась. Писатель движется от романтического утверждения жизни к изображению объективной ценности культуры, истории, человеческого разума. Носителем этого утверждения жизни в произведениях Зоценко оказывается образ самого писателя. Вот почему тенденции развития зоценковской прозы ведут все отчетливее к тому, что героем ее становится *сам автор* — писатель Зоценко — и тот большой мир современных идей, который его отличает.

Так предугадывается путь к новому качеству зоценковской прозы.

И то, что в «Голубой книге» положительная тема книги только намечена, что «положительные вытязки» в книге не получили такой художественной силы, как изображение «отталкивающего мира» сатиры, проистекает от принципиального качества зоценковского оптимизма, находящего выражение и в воззрениях Зоценко на природу сатиры как на «конструирование отталкивающего мира».

В «Голубой книге» такой «отталкивающий мир» писателем построен. Книга оказалась самой большой художественной удачей Зоценко. «Отталкивающий мир» высказался в полной мере, показал, что происходит, если ему позволить съесть историю, стал из уродливого и смешного страшным. И, предоставив возможность этому миру своей сатиры высказаться в полный голос, Зоценко хотел одновременно выяснить, что же остается во всем этом живого, из чего могли бы расти живые побеги новой жизни. Он увидел, что остается человек, но человек не мещанского мира, а другой психологической культуры, который в мещанском мире жить не может и которому «благородные мещане» могут только удивляться. Так Зоценко произ-

нес приговор миру своей сатиры. Этот приговор означал принципиальную исчерпанность для Зощенко этой темы его сатиры, он означает начало нового периода, ухода в другой мир, мир других людей сегодняшнего дня, тех людей, которым принадлежит будущее,— мир людей труда и активной, непотребительской жизни. Так произошло изменение героев зощенковских рассказов, а следовательно, и жанров его творчества.

Некогда, в разговоре с начинающими писателями, Зощенко сказал на вопрос о том, почему он ограничивает свою деятельность жанрами сатиры:

«Дело вот в чем: мой жанр, то есть жанр юмориста, нельзя совместить с описанием достижений. Это дело писателя другого жанра. У каждого свой: трагический актер играет Гамлета, комический актер «Ревизора»... Может быть, товарищи изобретут такую легкую форму маленького рассказа, куда я упихну не только недостатки, но и достижения и еще что-нибудь. Может быть, я сам изобрету такую форму, но пока мне кажется, если бы я в юмористический рассказ ввел положительные явления, то этот рассказ был бы в другом плане, он не достигал бы цели... Я пишу не для того, чтобы посмешить, а для того, чтобы юмором оттенить недостатки, усилить то, что мне кажется наиболее важным. Смехом можно гораздо сильнее ударить по тому явлению, по которому мне хочется ударить».

Это Зощенко говорил в 1930 году. Мы видим, что вся дальнейшая его работа строится на стремлении показать в рамках сатиры не только «отталкивающий мир», но и свое утверждение жизни. Так завершилось намеченное еще в «Возвращенной молодости» изменение отношения Зощенко к сатире. Новое отношение к сатире привело его к формуле, что «сатира — это далеко не высший вид литературы».

Этот путь имеет глубокий принципиальный смысл для нашей литературы. Он послужил введением и в новые жанры современной работы Зоценко. Он привел Зоценко и к новому герою современности.

Именно с этого времени в произведения Зоценко входят новые темы и новые герои. Уже отчетливо видны две новые линии зоценковских творческих интересов. Одна из них разрабатывает круг проблем, связанных с характеристикой людей социалистической эпохи и активной общественной жизни (биографические повести), другая — это рассказы Зоценко о детях и для детей, этой, по его словам, «самой современной из возможных аудиторий». Эти две новые линии имеют значение и для понимания эволюции за последние годы манеры его маленьких рассказов, манеры, свидетельствующей о складывающемся новом характере новеллистической поэтики Зоценко.

### БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ

Среди новых произведений Зоценко<sup>1</sup> следует прежде всего выделить биографические повести и рассказы для детей.

Зоценко написал ряд биографических повестей: «История одной жизни», «Возмездие», «Бесславный

---

<sup>1</sup> В 1938—1940 годах вышло несколько сборников произведений Зоценко: в 1938 году «Рассказы», изд-во «Советский писатель», в 1939 году «Избранное», Гослитиздат, в 1940 году «Уважаемые граждане», изд-во «Советский писатель», «1937—1939» и «1935—1937» — Гослитиздат. В эти книги Зоценко собрал кроме старых произведений и свои вещи, написанные с 1935 по 1939 год. Наконец, к этим книгам нужно присоединить и ряд его книг для детей, вышедших в Детиздате: в 1937 году — «Умные животные», «Смешные рассказы», «Рассказы», в 1939 году две книги: «Самое главное» и «Рассказы о Ленине». Кроме того, ряд новых рассказов для детей напечатан им в журнале «Костер» в 1940 году (в № 3 — «Не надо врать», № 6 — «Находка» и др.).

конец», «Тарас Шевченко», «Шестая повесть Белкина».

Наиболее значительна из новых повестей — повесть «Возмездие», биография кухарки, ставшей одной из героинь гражданской войны.

Эта повесть характеризует новую манеру Зоценко. Со сказом ее сближает только жанр автобиографии. Повесть написана от лица героини.

Предвосхищением этой повести в известной мере была аналогичная повесть 1934 года — «История одной жизни», которая также была написана как автобиография — Абрама Исааковича Р., международного вора и авантюриста, осужденного и посланного на строительство Беломорканала, где его переделало в нового человека трудовое воспитание. Автобиографию Р. Зоценко сравнивает с «написанной неумелой рукой» автобиографией Бенвенуто Челлини, одним из привлекательных свойств которой является самая выразительность этой неумелости. Зоценко стремился представить читателю повесть Р. как характерный документ. «Я,— пишет он,— «причесал» эту рукопись. Я вдохнул в нее жизнь. И поправки сделал как бы рукой самого автора. Я сохранил его язык, его стиль, его незнание литературы и собственный его характер. Это была почти что ювелирная работа... Это... требовало... почти актерского умения чувствовать все свойства автора».

И в повести «Возмездие», также написанной от лица героини, Зоценко сообщает, что написал эту повесть по рассказам о себе работницы завкома одного ленинградского завода, Анны Лаврентьевны Касьяновой, «награжденной в свое время орденом Ленина». «Необходимо сказать,— пишет Зоценко,— что в этой моей работе я постарался сохранить все особенности рассказчицы, все ее интонации, слова и манеру».

«Возмездие» было встречено рядом положительных отзывов критики. Один из критиков считал особенно удачной идеей пригласить Зощенко на завод на вечер воспоминаний и побудить его записать воспоминания Касьяновой. Зощенко получил много писем от читателей, интересующихся дополнительными подробностями о судьбе Касьяновой.

Между тем если авантюрист Р. является реальной личностью, то героиня «Возмездия» — не реальное лицо, а литературный тип. Это нетрудно обнаружить, если присмотреться к замыслу повести, в которой факты, рассказанные о жизни Касьяновой, достигают такой степени типической выразительности, что сразу же заставляют подумать об ее образе как о художественном обобщении. Зощенко говорил, что он изобразил в этой героине трех знакомых ему женщин (у одной взял характер, у другой — биографию и т. д.) и что все они читали повесть и ни одна из них себя не узнала.

Самая тема повести «Возмездие» представляет собой параллель к поэме Блока. На символическую тему «Возмездия» Зощенко дает свой ответ. Революция кажется ему законным возмездием, но возмездием не в мистико-символическом плане, а в плане человеческой справедливости. Один из персонажей повести — офицер, впоследствии контрразведчик, дважды повторяет: «Деды ели виноград, а у нас оскомина». Другой офицер, Бунаков, представляет в повести блоковскую тему гибели. Он цитирует в повести также дважды стихи неназванного Блока:

Все на свете, все на свете знают —  
Счастья нет;  
И который раз в руке сжимают  
Пистолет.  
И который раз, смеясь и плача,  
Вновь живут,

Хоть для них и решена задача —  
Все умрут.

(У Блока предпоследний стих читается иначе: «День как день; ведь решена задача». Зоценко упростил этот стих, быть может, для того, чтобы приблизить его к речи Касьяновой.)

Этот «Юрочка Бунаков», как сообщается в конце повести, покончил жизнь самоубийством в эмиграции.

Таким образом, в «Возмездии» Зоценко дает свою трактовку темы гибели старой России, сделав свою героиню Касьянову выразителем того нового мира, который пришел судить и уничтожить старый порядок. Так, в сущности говоря, в «Возмездии» Зоценко снова дает тему «Синягина», но только с точки зрения другого героя. (И здесь любопытно, что эту тему гибели старой России Зоценко сталкивает каждый раз с философией Блока — это обстоятельство не случайно. Примечательно, что и свою поэму об Октябре «Хорошо!» В. Маяковский также написал, столкнув ее с философией Блока.)

Биография Касьяновой является как бы наглядной иллюстрацией к тезису Ленина о том, что в социалистическом государстве каждая кухарка должна научиться управлять государством. Черты нового человека, растущего в ходе революции, для которого дело борьбы за социализм составляет весь смысл личного существования, показаны Зоценко в этой повести. Вот почему эта повесть получила такую справедливо высокую оценку в критике при своем появлении.

«Возмездие» написано в 1936 году. После того Зоценко сосредоточил свои творческие интересы преимущественно на создании ряда произведений для детей.

Детская аудитория не случайно привлекла внимание писателя.

Зоценко несколько раз обращался к работе для детского читателя. В 1928 году по просьбе Госиздата он переделал два свои рассказа для юных читателей и издал первую свою книжку для детей, «Верная примета», в Госиздате. В эту книжку входили два рассказа: «Верная примета» — о человеке, проглотившем запеченный в крендель гривенник, и «Четыре дня» — о человеке, вообразившем себя больным из-за серого цвета своего лица, который он приобрел оттого, что четыре дня не умывался.

Эти рассказы, героем которых является полукультурный обыватель, были написаны для взрослых читателей, и для детей Зоценко подверг их переработке.

Вот параллельное сличение «взрослой» версии с «детской»:

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

У кого нервы расшатавши, у кого брюхо как-нибудь сводит, у кого орган не так аритмично бьется, как это хотелось бы. Всё это результаты.

На свое здоровье, конечно, пожаловаться я не могу. Здоров. И жру ничего. И сон невредный. Однако каждую минуту остерегаюсь, что эти окопчики и на мне скажутся.

На свое здоровье я пожаловаться не могу. И кушаю хорошо. И сон у меня неплохой, — рядом можно на барабане греметь — не проснусь.

И хотя дрался с врагами на войне, и ветры в меня дули, и дожди падали, снег на меня сыпался,

однако здоровье мое не пошатнулось. Здоровье мое очень нормальное. Сердце в груди бьется отчаянно. И на лице нельзя найти ни одного прыщичка.

И никогда я не хворал. И в аптеку не ходил. И даже не знаю, где она находится.

И только однажды я очень испугался за свое здоровье.

Тоже вот не очень давно встал я с постели. И надеваю, как сейчас помню, сапог. И супруга мне говорит: «Что-то, говорит, ты, Ваня, сегодня с лица будто такой серый. Нездоровый, говорит, такой у тебя цвет бордо».

Поглядел я в зеркало. Действительно, — цвет отчаянный бордо и морда кирпича просит.

«Вот те, думаю, клюква. Сказываются окопчики».

Однажды утром встаю с постели и надеваю, как сейчас помню, сапог. А жена мне говорит: «Что-то, говорит, ты, Ваня, сегодня с лица будто какой серый. Нездоровый, говорит, такой у тебя цвет бордо».

Поглядел я в зеркало. Действительно, — цвет отчаянно-нездоровый, вроде такой серый, серый. И лицо грустное. «Вот те, думаю, клюква. Неужели же я дифтеритом захворал...»

Приведенный пример показывает, что переработка имела целью приспособить рассказ для детской аудитории. Упрощен синтаксис, сняты сложные психологические мотивировки, снята подготовка рассказа о заболевании, которая должна подтвердить мысль рассказчика, «что окопчики сказываются», на самом деле приводящая рассказчика к саморазоблачению. Вся философия рассказчика из произведения убрана. Нейтрализован «грубый» синтаксис и убрана «грубость» лексики. Кроме того, введены дополнительные раскрытия мотивов, облегчающие восприятие.

Впоследствии Зощенко, пересматривая эту свою первую книжку, нашел, что она «выглядит весьма посредственно»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Детская литература», 1940, № 1.



«Лет пять назад,— рассказал Зощенко в 1940 году,— по просьбе писателя Маршака я написал несколько рассказов для «Костра», для ребят старшего возраста. Это был эксперимент, потому что, приступая к этим рассказам, я решил не делать особой разницы между этой работой и моей обычной, какую я веду для взрослых, т. е. я стал писать эти рассказы так, как я обычно писал мои рассказы, с той только разницей, что я поставил себе формальную задачу достичь в моей работе предельной ясности в языке, композиции и в теме... Другими словами, не сделав перевода на какой-то специальный детский язык, я за счет повышения формального качества достиг маленького читателя. Однако мой опыт оказался взрослым неуместным, и я, выдержав ряд боев, снова ушел из детской литературы»<sup>1</sup>.

В 1937 году Зощенко опять вернулся в детскую литературу.

Существует в американском кино техническое выражение: «проба на собаках».

Прежде чем выпустить новый боевик на экран, кинофабрики проверяют этот боевик следующим образом. Они везут ленту в маленький провинциальный город, собирают там мальчишек лет двенадцати и, наполнив ими местный кинотеатр, показывают этой аудитории свою картину.

Это — аудитория действительно совершенно особенная. Все, что она думает, написано на ее физиономиях. Купить такую аудиторию невозможно. Скучная картина немедленно провалится, хорошая — вызовет бурный, непосредственный восторг. Такую проверку картины юным зрителем американские кинематографисты и называют не весьма почтительно «пробой на собаках».

---

<sup>1</sup> «Детская литература», 1940, № 1.

Такую же проверку своей работы на путях искания подлинно народной формы творчества Зощенко проделывает в своих детских рассказах. На комсомольской конференции в Ленинграде он говорил: «Я не раз наблюдал, как дети слушают какое-нибудь литературное произведение.

Никакой фальшивой улыбки нельзя заметить на детском лице... Я не знаю аудитории более непосредственной, чем детская аудитория. Пожалуй, только в театре на зрителе можно наблюдать то же самое.

Маленький читатель — это умный и тонкий читатель, с большим чувством юмора, которое иной раз притупляется во взрослом состоянии. Маленький читатель — это необычайно чувствительный прибор для литературных опытов. Во всяком случае, писателю, пишущему для народа, весьма полезно побывать в гостях у маленького читателя»<sup>1</sup>.

Сказанное определяет особые задачи, решаемые Зощенко в его детских произведениях, и его место в нашей литературе для детей. К теме детского Зощенко подошел по-своему. Детское ему нужно было для решения задачи создания народной формы искусства.

Одна из первых детских книг Зощенко называлась «Умные животные». Это рассказы для самых маленьких. Они написаны о самых простых вещах. Среди них есть рассказ «Очень умная лошадь». Этот рассказ написан, казалось бы, на немыслимую по трудности тему: «Лошади кушают овес».

«Кроме гуся, куры и поросенка, я видел еще очень много умных животных. И об этом я потом вам расскажу.

А пока надо сказать несколько слов об умных лошадях.

---

<sup>1</sup> «Детская литература», 1940, № 1.

Собаки едят вареное мясо. Кошки пьют молоко и едят птичек. Коровы кушают траву. Быки тоже жрут траву и бодают людей. Тигры, эти нахальные животные, питаются сырым мясом. Обезьяны кушают орешки и яблоки. Куры клюют крошки и разный мусор.

А скажите, пожалуйста, что кушает лошадь?

Лошадь кушает такую полезную еду, которую дети кушают.

Лошади кушают овес».

Рассказы эти поразительны по простоте сюжета. Гусь, размочивший корку в луже, курица, клюнувшая собаку, чтоб отбить у нее цыпленка, птичка, заманивавшая мальчика, чтоб отвести его прочь от гнезда.

Приведенная цитата показывает, как строится сюжет.

Кажется, что все перечисленные приметы, сами по себе простые и точные, имеют целью подготовить читателя к тому, что лошади едят овес. Эти сообщения говорят о главных свойствах, они дают, кроме того, отношение к животному переменной эмоционального тембра речи. Спокойное сообщение о том, что собаки едят мясо, сменяется оценочным: быки «жрут» траву и «бодают» людей. Пищевые приметы превращаются в средство характеристики животного. Факт питания тигров перенесен в оценочный план прибавлением определения «нахальные животные». Вывод оказывается, таким образом, подготовлен: перечислению придана интонация развития сюжета.

Следующий цикл детских рассказов носит название «Самое главное». Если можно сказать, что в «Умных животных» Зоценко решал задачу рассказывать о самом простом, то здесь он рассказывает детям о самом главном.

Используя абсолютизацию детским мышлением

моральных категорий, Зощенко, оставаясь в пределах этой абсолютизации, показывает стоящую за нею реальную сложность жизни. Что значит быть самым храбрым? Это значит быть самым умным, самым умелым, самым знающим. Что значит быть самым хорошим?

«Нет,— пишет он,— мне, быть может, не удалось стать очень хорошим. Это очень трудно. Но к этому, дети, я всегда стремился» («Бабушкин подарок»).

Зощенко входит в гениальную схематичность детского мира, в абсолютизацию детьми моральных норм (уж если храбрый, так чтобы никого, абсолютно никого не боялся), и показывает взаимосвязь разных жизненных явлений. Так дидактические темы детского абсолютного мира Зощенко поворачивает к детям новой стороной и самый дидактизм делает орудием не обеднения мира, а изображения его сложности.

И именно потому, что Зощенко исходит из особенностей сознания своего читателя, он нашел новые принципы разрешения темы в своих детских рассказах. Он строит каждое произведение как живой устный рассказ, непосредственно обращенный к слушателю, как серьезный разговор с этим слушателем о жизни. Отсюда характерные формы устной речи: «В этом году мне исполнилось, ребята, сорок лет. Значит, выходит, что я сорок раз видел новогоднюю елку!» И т. п.

Зощенко широко использует формы устной народной словесности, принципы фольклорного искусства, повторения, спиралеобразное развитие темы, кольцевую композицию и т. п. По ясности построения каждый рассказ может быть сведен почти к геометрическим фигурам.

«И вот она подходит к елке и моментально съедает одну пастилку, висящую на ниточке.

Я говорю:

— Леля — если ты съела пастилку, то я...» И т. п.

«И я подхожу к елке и откусываю...» И т. п.

«Леля говорит:

— Минька, если ты яблоко откусил, то я сейчас...»

И т. п.

«Я говорю:

— Если ты, Лелища, съела вторую пастилку и вдобавок конфетку, то я еще раз...» И т. п.

«И я снова беру...» И т. п.

Падает стул, у куклы отбивается рука. Из-за попытки наказать детей у мамы возникает ссора с гостями. Гости уходят. Приходит папа и читает мораль.

И затем следует вывод:

«И вот, ребята, прошло с тех пор тридцать пять лет, и я до сих пор хорошо помню эту елку.

И за все эти тридцать пять лет я, дети, ни разу больше не съел чужого яблока и не ударил того, кто слабее меня» («Елка»).

Так Зоценко сделал детскую «дидактичность» орудием раскрытия детям на языке их представлений сложности мира, превратил самую дидактичность в средство художественного решения задачи. Вот почему Зоценко удалось решить совершенно по-своему задачу создания детской моралистической прозы.

И если наша детская литература строилась в борьбе с ложнопедagogическим морализированием и дидактизмом утилитаристов-педагогов<sup>1</sup>, то Зоценко показал, что самая дидактичность может быть превращена в прямое искусство, если она исходит изнутри присутствующего детям нормативного отношения к миру.

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее в статьях «Предварительный разговор» («Литкритик», 1934, № 4) и «О писателе Борисе Житкове».

На этом пути Зощенко достиг крупных художественных удач. Цикл его рассказов о мальчике Миньке и его сестренке Леле уже занял свое место среди любимых произведений наших детей.

Этот цикл показывает и эволюцию Зощенко — писателя взрослой литературы. В этом цикле мы узнаем черты Зощенко — писателя для взрослых. Автобиографические рассказы о детстве по-новому показали мир зощенковских героев. Они открыли какой-то другой тон, благодаря которому мир зощенковской сатиры сделался много светлее. В нем появились настоящие привлекательные герои — живые дети, мальчик Минька и девочка Леля, отношение которых к окружающему преобразило и остальных героев, ставших теперь просто людьми другого для детей мира «взрослых».

Детские рассказы Зощенко подготовили его работу над книгой рассказов для детей о Ленине.

«Я,— сказал Зощенко на Ленинградской комсомольской конференции,— попробовал свои силы в труднейшей теме — написал 12 рассказов о Ленине. Причем рассказы эти написаны по фактическому материалу. В каждом рассказе показана та или иная черта характера великого человека. Сложенные вместе, рассказы эти должны были дать образ великого человека»<sup>1</sup>.

Рассказы эти представляют собой беллетристическую обработку отдельных эпизодов из биографии Ленина. Сперва Ленина-ребенка, затем студента и борца с царизмом. Последние рассказы написаны об отдельных эпизодах жизни Ленина уже после Октября.

Каждый из рассказов добавляет новую черточку в психологический образ, встающий из книги. Вот Зо-

---

<sup>1</sup> «Детская литература», 1940, № 1.

щенко показывает находчивость и изобретательность Ленина, вот его наблюдательность, вот его душевное благородство, вот его принципиальность даже в мелочах, вот его человечность, заботу о людях. Заключительный рассказ посвящен эпизоду на охоте.

«Охотники насторожились.

И Ленин тоже насторожился.

Ленин посмотрел, правильно ли заряжено ружье.

А кругом — удивительно красиво. Полянка. Лес. Сверкающий пушистый снег на ветках. Зимнее солнце золотит верхушки деревьев.

Вдруг, откуда ни возьмись, а в аккурат прямо на Ленина из леса выбежала лисица.

Это была красивая рыжая лисица с огромным пушистым хвостом.

Это была ярко-рыжая лисица, и только кончик хвоста у нее был черный.

Она, спасаясь от собак, выбежала на полянку и, заметавшись по полянке, остановилась, увидев человека с ружьем.

На несколько секунд лисица замерла в неподвижной позе. Только хвост ее нервно качался. И испуганно сверкали ее круглые глазенки с вертикальными зрачками.

Лисица не могла сообразить, что ей делать и куда бежать. Сзади собака, впереди человек с ружьем. И вот поэтому она растерялась и замерла в неподвижной позе.

Ленин вскинул ружье, чтоб в нее выстрелить.

Но вдруг опустил руку и поставил ружье в снег к ногам.

Лисица, вильнув своим пушистым хвостом, бросилась в сторону и тотчас исчезла за деревьями.

...Ленин, улыбнувшись, сказал:

— Знаешь, не мог выстрелить. Очень уж краси-

вая была лиса. И мне поэтому не хотелось ее убивать. Пусть живет».

Этот рассказ заканчивает книгу. Он показывает в образе великого вождя еще одну черточку — чувство прекрасного в Ленине, которое поэтически одухотворяет этот образ в книге.

[Книга «Рассказы о Ленине» вышла в 1940 году и имела огромный успех, особенно у читателей-детей. В ряде критических статей<sup>1</sup> отмечалось не только писательское искусство Зоценко, но и глубоко правильный путь разработки им для детей этой большой темы.

Можно сказать без преувеличения, что сейчас ни один советский писатель, пробующий писать для детей рассказы о великих деятелях революции, не может не учесть опыт Зоценко в «Рассказах о Ленине».

Но именно потому, что эта книга явилась событием в нашей детской литературе, критика после первого впечатления через некоторое время снова вернулась к обсуждению принципов работы Зоценко над пересказом для детей эпизодов из биографии Ленина.

Были заново рассмотрены и методы использования фактического материала, и глубина интерпретации отдельных эпизодов, и отдельные опасности упрощения психологического образа<sup>2</sup>.

Изучение достоинств и отдельных недостатков «Рассказов о Ленине» имеет большое значение для работы наших современных детских писателей над

---

<sup>1</sup> См. статьи С. Я. Маршака в «Правде» от 26 марта 1940 года, В. Шкловского в «Детской литературе», 1940, № 1; М. Слонимского в «Литературном обозрении», 1940, № 11 и в «Звезде», 1941, № 2.

<sup>2</sup> См. статьи И. С. Мартынова в «Литературном обозрении», 1940, № 23 и Р. Ковнатор в «Ленинграде», 1940, № 6.



биографическими рассказами о великих деятелях нашей революции.]<sup>1</sup>

Но именно потому, что книга о Ленине — эта трудная и ответственная задача — должна дать через отдельные эпизоды общий облик Ленина, естественно пожелание нашей критики, чтоб Зощенко дополнил книгу эпизодами, которых в ней не хватает, которые показали бы Ленина великим историческим деятелем. Нужно дать рассказ, который показал бы Ленина вождем великой революции, преобразователем страны.

«Мою работу,— сказал Зощенко,— я не считаю завершенной, и меня еще многое в ней не удовлетворяет, я оцениваю ее всего лишь как опыт работы в детской литературе.

Причем — опыт временного характера, так как я не собираюсь стать детским писателем. Попросту эта работа лежала на моем пути, по которому я иду в поисках подлинно народной формы»<sup>2</sup>.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда Зощенко узнал, что о нем написана книга, он выразил сожаление, что я не знаю последней его работы, которую он почти закончил, — «Ключей счастья». «Ибо эта книга, — рассказал он, — по-новому раскрывает круг вопросов, поставленных в «Возвращенной молодости» и «Голубой книге». Все эти три книги составляют трилогию, и «Ключи счастья» — итог этой трилогии, итог моих размышлений о роли человеческого разума в истории. Мне удалось теперь

---

<sup>1</sup> Рукописный фрагмент, отсутствующий в гранках «Книги о Зощенко». — *Ред.*

<sup>2</sup> «Детская литература», 1940, № 1.

показать, что сознание должно восторжествовать во всем мире (предпоследняя глава «Ключей счастья» будет называться «Торжество сознания»), и разрешить трагические противоречия темы первых двух частей трилогии именно в «Ключах счастья». Вот почему «Ключи счастья» дадут возможность заново увидеть смысл и первых частей этой трилогии».

И Зоценко рассказал подробно замысел «Ключей счастья». Благодаря этому рассказу многое мне стало глубже видно в последних произведениях писателя. В частности, выяснилось, что и биографические повести последних лет и детские рассказы оказываются как бы «эскизами», в которых намечаются отдельные стороны большой новой работы — «Ключи счастья».

Было бы нецелесообразно пересказывать сейчас замысел этой книги более подробно, несмотря на то что в «Ключах счастья» Зоценко нашел собственный путь преодоления противоречий сатирической темы «Возвращенной молодости» и «Голубой книги».

Можно надеяться, что читатели увидят это произведение еще в настоящем году.

На этом мы можем оборвать свое повествование. Зоценко есть одна из самых живых сил нашей современной литературы, и написанное здесь далеко не исчерпывает всего содержания его творческой работы. Мы проанализировали в нашей книге те особенности его творческого развития, которые составляют уже неотъемлемые черты истории нашей советской литературы. Они подводят к тем сторонам творчества Зоценко — современного писателя, которые нам еще предстоит открывать.

*Декабрь 1940 г.*

# Содержание

А. Ничов. О ЦЕЗАРЕ ВОЛЬПЕ . . . . .	3
О МЕМУАРАХ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА. . . . .	14
ОБ АВАНТЮРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ А. ГРИНА . . . . .	22
О ПОЭЗИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО . . . . .	44
О ПИСАТЕЛЕ БОРИСЕ ЖИТКОВЕ . . . . .	80
КНИГА О ЗОЩЕНКО . . . . .	141

Составитель

**Фредерика Львовна  
Николаевская-Вольпе**

**Цезарь Самойлович  
Вольпе**

**ИСКУССТВО НЕПОХОЖЕСТИ**

Редактор *С. Н. Зенкин*

Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*

Технический редактор *Е. П. Румянцева*

Корректор *О. В. Селиванова*

ИБ № 7907

Сдано в набор 23.07.90. Подписано к печати 15.01.91.  
Формат 70×108<sup>1/32</sup>. Бумага офс. № 1. Журнальная  
гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 14. Уч.-изд. л.  
13,2. Тираж 10 000 экз. Заказ № 501. Цена 90 коп.  
Ордена Дружбы народов издательство «Советский  
писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11.  
Тульская типография Государственного комитета  
СССР по печати, 300600, г. Тула, проспект  
Ленина, 109

**Вольпе Ц. С.**

**В 71** Искусство непохожести.— М.: Советский писатель, 1991.— 320 с.

ISBN 5—265—02119—1

Цезарю Вольпе (1904—1941) принадлежит заметное место в литературе 30-х годов. Впервые его публикации, рассыпанные в периодике, собраны в отдельную книгу. Здесь представлена лишь небольшая часть критического наследия Ц. Вольпе — работы о советской литературе 20—30-х годов; среди них впервые публикуемая в полном виде «Книга о Зощенко» (маленькая монография, выпуску которой в 1941 году помешала война), а также статьи об Андрее Белом, Александре Грине, Борисе Житкове, Бенедикте Лившице. Произведения этих писателей увидены в книге глазами современника — широко образованного, критичного и в то же время увлеченного.

**4603020101—018**

**В** \_\_\_\_\_ **420—91**

**083(02) — 91**

**ББК 83 3Р7**

90 коп.

