

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО:
ПОЭТИКА НЕДОВЕРИЯ





ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО:
ПОЭТИКА НЕДОВЕРИЯ



Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1999

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Ж 79

Книга издана при финансовой поддержке
Университета Южной Калифорнии

Жолковский А. К.

Ж 79 Михаил Зощенко: поэтика недоверия. — М.: Школа
«Языки русской культуры», 1999. — 392 с., 1 ил.

ISBN 5-7859-0030-0

В книге известного литературоведа, профессора Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес), развивается новое прочтение творчества Зощенко в свете его автопсихоаналитической повести «Перед восходом солнца» и воспоминаний о нем современников. «Зощенковский персонаж» предстает своего рода портретом самого автора в, по выражению Гоголя, «разжалованном виде из генералов в солдаты». Главы, посвященные сквозным мотивам зощенковской прозы, чередуются с разборами знаменитых рассказов в терминах этих мотивов и на фоне русской и западной литературной традиции.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-83Зощенко

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства Школа «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0030-0



9 785785 900301 >

© А. К. Жолковский, 1999
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика.
Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

Содержание

Предисловие	7
Список условных сокращений	11
Глава I	
Невидимые миру страхи: Зоценко-юморист в сумеречном свете «Перед восходом солнца»	13
Глава II	
Проблемы с гостями, или не надо иметь родственников	29
Глава III	
Идейная структура «Душевной простоты» (Зоценко, Достоевский и другие)	48
Глава IV	
«Я беспорядков не нарушаю»: Зоценко и власть	58
Глава V	
Крепковатый брак: зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор	80
Глава VI	
Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко	107
Глава VII	
«Монтёр», или сложный театральный механизм	132
Глава VIII	
Покой — беспокойство — успокоение	145
Глава IX	
Зоценко и Чехов: страх, футляр, случай	174
Глава X	
Наука выживания и заграница	188
Глава XI	
Вертер на колесьях	219
Глава XII	
Еда на границе жизни и смерти	233
Глава XIII	
«Иностранцы», или «все в порядке»	247
Глава XIV	
Лицо, маска и искусство Мельпомены	262
Глава XV	
Последняя глава, под названием «Eccola!»	288
Заключение	304
Примечания	313
Литература	361
Указатель понятий и мотивов	371
Указатель имен и произведений	379

Предисловие

Эта книга — результат четырех лет направленной работы и четырех десятилетий сравнительно бескорыстных размышлений о смысле зощенковского творчества. С ранних лет я любил и почитал Зощенко как современного классика, но долгое время держался в рамках читательской реакции, не покушаясь на разгадку его художественных тайн.

О Зощенко написано немало, в том числе первоклассными литературоведами нескольких поколений, начиная с его старших современников и кончая пишущими сегодня. С интересом усваивая сделанное зощенковедами, в основном российскими, а в последнее время и американскими, я, однако, не мог отделаться от ощущения, что загадка остается неразрешенной. Не удовлетворили меня и первые собственные попытки, в основном следовавшие общепринятому зощенковедческому курсу — культурно-социологическому с элементами неформализма.

Новым стимулом к моим занятиям Зощенко послужило знакомство с психобиографическим подходом, поставившим в центр внимания повесть «Перед восходом солнца» (ПВС). Меня вдохновила идея (выдвинутая моей аспиранткой) спроецировать данные ПВС на остальной, и прежде всего, комический корпус произведений Зощенко и таким образом получить ключ к сокровенному единству его художественного мира. Двигаясь в этом направлении, я почувствовал, что впервые начинаю действительно понимать Зощенко. Выходило, что ларчик просто открывался, заставляя задуматься, почему столь несложный секрет столь долго ускользал от исследователей. Тем увлекательнее было заняться систематическим изложением новообретенного знания. Демонстрации того, как небольшой группой глубинных инвариантов охватывается достаточно представительный фрагмент (в идеале — весь объем) зощенковского творчества, и посвящена книга.

Главное отличие нового подхода я вижу в сосредоточении на экзистенциальной проблематике Зощенко. С актуальных внешних объектов его сатиры — жульничества, бюрократизма, пьянства, неграмотности и т. п. — акцент переносится на извечную внутреннюю драму человеческого состояния (*condition humaine*), мучительно занимавшую автора. Иными словами, вместо вещей и карикатурно опредмеченных людишек, в фокусе оказывается человек — естественный материал великого искусства.

Техническим выражением такой смены интерпретационной парадигмы является обновление языка описания. Вместо “положительных” и “отрицательных” явлений, “мещанства” и “(без)духовности”, “полугра-

мотного сказа” и “прямого авторского слова” (беру наугад несколько понятий, характерных для разных школ зощенковедения), разговор пойдет о пронизанности зощенковских текстов “страхом” и “недоверием”, “гарантиями покоя” и “превентивными мерами”, “боязнью гостей”, “фобией руки”, “неврозом еды” и дальнейшими конкретизациями и переплетениями этих экзистенциальных тем. В то же время многие слои устоявшегося зощенковедческого словаря — “лицо”, “маска”, “энциклопедия некультурности” и другие — остаются релевантными, требуя reinterpretации в новых терминах.

Предлагаемый набор мотивов не выведен дедуктивно и не заимствован из какой-либо одной, скажем, психоаналитической, понятийной номенклатуры. Он получен путем тщательного рассмотрения зощенковских текстов в свете центральной гипотезы о единстве «смешных» и «серьезных» вещей. В этом анализе, нацеленном на выявление системы инвариантов, образующих поэтический мир автора, я пользовался привычными методами поэтики выразительности. Важная, хотя не особенно новаторская, поправка состояла в том, что круг рассматриваемых собственно литературных текстов был дополнен «биографическим текстом» Зощенко (реконструируемым по ПВС, воспоминаниям современников, переписке и т. п.), а собственно структуралистский инструментарий — обращением к интертекстам, архетипам, психоаналитическим схемам и некоторым другим приемам исследования. Эвристической подоплекой такой эклектики (давно узаконенной постструктурализмом) было стремление любыми доступными средствами удовлетворить давнее любопытство — понять, «чего хотел автор сказать своими художественными произведениями», узнать, «что у него внутри».

Относительный консерватизм применяемой методологии (относительный, ибо программа описания поэтических миров редко принимается и еще реже осуществляется всерьез) носит не принципиальный, а скорее вынужденный характер. Отчасти он связан с неизбежной научной ограниченностью данного исследователя, отчасти — с зачаточным состоянием того типа зощенковедения, о разработке которого идет речь. Перефразируя Мандельштама, Зощенко «еще не написан», и потому представляется преждевременным обрушивать на него всю мощь разнообразных научных методов — историко-литературных, источниковедческих, компаративистских, деконструктивных, постфрейдистских, гендерных, ново-исторических, социологических и под. Более простая, но и более честная задача состоит, на мой взгляд, в том, чтобы внимательно прочесть, наконец, его рассказы — не как злободневные сатирические выступления, а как маленькие шедевры, каждый смысловой ход, каждое конструктивное решение и каждая деталь которых требуют осмысления в свете единой картины поэтического мира автора. «Операция», «Монтер», «Иностранцы» заслуживают прочтения, которое апеллировало бы ко всем типич-

ным уровням читательского восприятия — философскому, психологическому, телесному, формально-литературному, интертекстуальному, а не только к настройке на специфически советскую эзоповскую волну.

Давно ждут объяснения знаменитые зощенковизмы вроде «слабой тары», «курской аномалии» и «докторши, утомленной высшим образованием», но не в порядке культурно-лингвистической справки о проникновении газетной лексики в бытовую речь и далее в авторский сказ, а с точки зрения их места в системе зощенковских инвариантов. Аналогичный и, может быть, еще более интересный вызов исследователю бросают такие почти незаметные для читательского глаза обороты, как «чего бы ни случилось», «все в порядке», «далеко не ерунда», «нервы распатаны» и т. п., составляющие, однако, непосредственную ткань зощенковского дискурса и потому вызывающие о серьезном истолковании.

Поисками исчерпывающих ответов на очерченный круг вопросов и продиктован способ изложения. Некоторым оно может показаться одновременно и слишком подробным, и слишком централизованным — «семиотически тоталитарным», по известному выражению Сола Морсона. Таковы, пожалуй, неизбежные издержки предпринятого проекта. Свою задачу я вижу в том, чтобы с максимальной ясностью и полнотой выговорить — сформулировать, детализировать, проиллюстрировать — новое прочтение любимого автора.

Книга строится как чередование глав, посвященных целым фрагментам поэтического мира Зощенко (инвариантным мотивам “страха”, “покоя”, “руки” и др.), и глав-разборов отдельных рассказов. Последние привлекаются, в первую очередь, для иллюстрации соответствующих мотивов, но, попав под аналитический микроскоп, подвергаются более или менее целостному описанию. С небольшими вариациями эти монографические разборы следуют единому формату: текст — традиционное прочтение — биографический контекст — литературный интертекст — зощенковские инварианты — архетипический фон — реинтерпретация — словесные эффекты.

Часто один и тот же объект — инвариантный мотив, рассказ, цитата, сюжетная деталь — проходит в книге неоднократно, освещаясь под разными углами зрения, иногда в специальной главе или разделе, иногда мимоходом, по какому-то другому поводу. Ориентации читателя в этом лабиринте аналитических петель, отражающем принципиальную сверхдетерминированность художественного текста, призваны способствовать перекрестные отсылки в основном тексте книги и Указатели, вынесенные в ее конец. Именно в Указателе (понятий и мотивов) читатель найдет перечень и некоторую группировку зощенковских инвариантов; однако от сведения их в жесткую иерархию и выделения в особый раздел я сознательно воздержался. Книга в целом тоже образует лишь постепенно аккумулирующееся единство, и благодаря довольно свобод-

ному построению и чередованию глав она, я надеюсь, может читаться с любого места: по идее, на каждой ее странице должно быть зафиксировано присутствие идиосинкратического зощенковского видения мира.

В своей работе я пользовался советами и помощью многих людей. Прежде всего, назову свою бывшую аспирантку Лилию Грубишич, которой я обязан рабочей гипотезой исследования; Ю. К. Щеглова, роль многолетнего соавторства и последующего диалога с которым (в частности, о Зоценко), не говоря уже о его подробных замечаниях к рукописи, трудно переоценить; и Катю Компанец — первого слушателя, дискуссионта, а часто и генератора развиваемых идей. На разных этапах работы доведению ее до теперешнего вида так или иначе способствовали М. А. Аркадьев, А. Ю. Арьев, Н. А. Богомолов, Жан Бонамур, Джон Боулт, П. В. Дмитриев, А. С. Долинин, С. Н. Зенкин, А. Л. Зорин, В. В. Иванов, Э. П. Казанджан, Грег Карлтон, Б. А. Кац, Катриона Келли, К. С. Кузьмин, Маркус Левитт, Айрин Мазинг-Делик, В. В. Мочалова, Эрик Найман, М. П. Одесский, А. А. Орелович, Е. Н. Пенская, Наталия Первухина, Н. В. Перцов, К. М. Поливанов, Кэти Попкин, Кирилл Постоутенко (прочитавший черновик большинства глав), М. Г. Раку, Дэниэл Ранкур-Лаферрьер, Омри Ронен, Том Сейфрид, А. Д. Синявский, Стефани Сэндлер, Линда Скэттон, Ю. В. Томашевский, Р. Д. Тименчик, Криста Хэнсон, М. О. Чудакова, а также аспиранты моего спецсеминара по Зоценко в Университете Южной Калифорнии (осень 1995 г.), особенно Михаил Гронас и Лора Уилер. Всем им я приношу искреннюю благодарность.

*Санта-Моника
Июль—август 1998 г.*

Список условных сокращений

По всему тексту или в отдельных главах используются следующие сокращенные обозначения произведений Зощенко, а также личностей, фигурирующих в его биографическом тексте.

АТ	— «Аполлон и Тамара»
ВЗ	— Вера Владимировна Зощенко
ВМ	— «Возвращенная молодость»
ВП	— «Веселое приключение»
ГК	— «Голубая книга»
ГК-Д	— «Деньги»
ГК-К	— «Коварство»
ГК-Л	— «Любовь»
ГК-Н	— «Неудачи»
ГК-У	— «Удивительные события»
ДЛС	— «Двадцать лет спустя»
ДП	— «Душевная простота»
Ко	— «Коза»
ЛЧ	— Лидия Чалова
Лю	— «Люди»
МС	— «Мишель Синягин»
МЗ	— «Михаил Зощенко», автобиографическая ипостась автора
ММ	— Марина Мухранская
Му	— «Мудрость»
ОЧП	— «О чем пел соловей»
ПВС	— «Перед восходом солнца»
РКМ	— «Рассказ про одну корыстную молочницу»
РНС	— «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»
СМВ	— «Страдания молодого Вертера»
СН	— «Страшная ночь»
СП	— «Сентиментальные повести»
СЦ	— «Сирень цветет»

Ссылки в тексте на собрание *Зощенко 1987* ограничиваются номером тома и страниц, на остальные издания — годом публикации и номерами страниц.

Глава I

Невидимые миру страхи: Зощенко-юморист в сумеречном свете «Перед восходом солнца»

1. «Собственная дрянь»

В конце одного из рассказов 20-х годов зощенковский повествователь задается издевательски металитературным вопросом:

«Чего хочет автор сказать этим художественным произведением? Этим произведением автор энергично выступает против выпивки и пьянства. Жалю этой художественной сатиры направлено в аккурат против выпивки и алкоголя. Автор хочет сказать, что выпивающие люди не только другие более нежные вещи — землетрясение и то могут проморгать. Или как в одном плакате сказано: “Не пей! С пьяных глаз ты можешь обнять своего классового врага!” И очень даже просто» («Землетрясение»).

Ироническая двусмысленность этой ложной морали очевидна¹, и однако, тексты Зощенко, в особенности его комические рассказы, продолжают истолковываться преимущественно в сатирико-морализаторском ключе. Стремясь избежать такой примитивной идеологизации, некоторые интерпретаторы впадают в противоположную — «формалистскую» — крайность, приписывая Зощенко принципиальный подрыв любых однозначных трактовок и отрицая релевантность для его сказового дискурса разрабатываемых фабул.

«Ни один из рассказов [Синебрюхова] почти невозможно связно пересказать, не спутав с другим, тогда как отдельные их фразы помнит любой читатель. Истинные события совершаются в этих рассказах не на уровне фабулы, а на уровне повествования... Реальная основа фабулы рассказов 1920—1930-х годов, за редкими исключениями... немного говорит исследователю поэтики Зощенко...» (*Чудакова*: 54, 140; ср. аналогичные «анти-фабульные» формулировки в *Молдавский*: 9, 39)².

Подобная дилемма — либо все, либо ничего — представляется непродуктивной как в общетеоретическом плане, так и в практическом, применительном к Зощенко. Хотя он и ускользает от прямолинейного прочтения, интуитивно ощущается единство его поэтического мира и определенность его авторской физиономии. Ситуация с осмыслением Зощенко напоминает историю гоголевской критики.

Зощенко любил соотносить себя с Гоголем — это было единственное сравнение, на которое он не обижался³. Он разрабатывал многие типично гоголевские темы и сюжеты, в частности, мотив “шинели”, похищаемой у “маленького человека”. В его смерти, как и у Гоголя, сыграл свою роль элемент невротического голодания. А недавно Зощенко умножил собою почтенный лик столетних юбиляров, причем тоже несколько по-гоголевски, ибо годом его рождения был 1894-й, но, с его собственной легкой руки, долго считался 1895-й, и, значит, праздновать можно было и на Антона и на Онуфрия.

Столетие Гоголя ознаменовалось, как известно, радикальным переосмотром трактовки его творчества. Начало этому было положено еще в 1890-е годы двумя статьями Розанова, а в юбилейном 1909 году вышел специальный номер «Весов», окончательно оформивший превращение Гоголя из критического реалиста в духовидца и модерниста. В 1970-е годы в США была издана влиятельная подборка подобных перепрочтенных Гоголя под характерным заглавием: «Гоголь из XX века» (см. *Мэгвайр 1974*). Пришло время посмотреть из следующего века и на Зощенко. Держаться принятого взгляда на него как на сатирика-бытописателя все равно, что читать Гоголя по-белински — как «поэта жизни действительной».

Как и Гоголю, Зощенко сопутствовала сформированная «социально» настроенной критикой репутация бытописателя, отражающего реальность во всей неприглядности и возводящего ее в перл творения силой комического таланта, — с той разницей, что Зощенко охотнее отказывали в статусе большого писателя. Даже сочувственная и вольная эмигрантская критика, современная Зощенко, находясь в плену у актуальной повестки дня, смотрела на своих любимых советских — «подсоветских» — авторов через соответствующие социально-политические очки. Так, прощательный обычно Ходасевич сделал лейтмотивом своей рецензии на Зощенко (*Ходасевич 1991 [1927]: 529—536, Томашевский 1994: 140—148*) статистику краж, пьянок и мордобоев и т. п., фигурирующих в зощенковских рассказах и таким образом проливающих свет на советскую реальность.

«[Изображаемое Зощенко] убожество не ново. Не нов и вопрос [, стоит ли “такую бедность освещать клопам на смех”]... В разных формах ставился он... у Гоголя, Салтыкова, Островского, Чехова... С людьми, столь выдающимися, я не сравниваю Зощенки ни по силам дарования..., ни по его художественному значению... [Но] полной... собранного... бытового материала Зощенко очень значителен» (*Ходасевич: 534*)⁴.

Что касается официальной советской критики, то она — задолго до Жданова — начала клеймить Зощенко как представителя недобитого и возрождающегося мецанства, неразборчиво, а то и намеренно, смешивая писателя с его героями. В противовес этому, серьезная часть советского

критического истеблишмента разрабатывала представление о Зоценко как изобличителе этого самого мещанства, никак не причастном к осмеиваемым порокам. Чуковский видел в его рассказах

«суровый обвинительный акт против... приспособленцев... Такими рассказами, как “Парусиновый портфель”, “Забавное приключение”, “Плохая жена”, он обвиняет [их] в том, что все они скотски блудливы. А рассказами... “Спекулянтка”, “Пожар” он обвиняет их в том, что все они злостно корыстны...» (Чуковский 1990: 54).

Е. Журбина утверждала, что

«[Зоценко] потому... так блистательно удалось создать трагикомический образ мещанина-обывателя... что он по своим человеческим качествам был свободен от основных черт и устремлений людей этого типа» (Журбина 1990: 156).

Фактический подрыв утверждения Журбиной содержится в следующем же абзаце ее текста: «Все доставляло ему страдания, вплоть... до необходимости “пойти в гости”». Дело в том, что конфликт между хозяевами и “гостями” это как раз одна из характерных коллизий в мире зоценковских типов; известна подверженность Зоценко и другим слабостям, комически трактованным в его рассказах, например, ипохондрии; обо всем этом речь впереди. А в теоретическом плане вызывает сомнения и само представление, будто писателю лучше всего дается изображение внутренне чуждых ему явлений. Естественнее предположить обратное: что именно глубокая сосредоточенность автора на собственных экзистенциальных проблемах придает их художественным проекциям захватывающую жизненность. Тем более — применительно к Зоценко, писавшему:

«Не жизнь создала искусство, а искусство создает жизнь... Прежние творцы воспроизводили “вещи”, а новые творцы воспроизводят свои душевные состояния... В психической жизни две основные эмоции — страх и радость. Преобладание одной из этих (случайное) создает характер» (1994a: 109, 114, 118).

Да и само стремление глухой стеной отгородить Зоценко от его персонажей, скорее всего, не сводится к дружественной защите писателя от официозных нападок и простому неумению осознать противоречивость этой позиции. В нем под более или менее благородным — оппозиционным — соусом проявляется, в сущности, все то же

«традиционное отношение общества к своему сатирику... [Общество] очень довольно, когда может воскликнуть: “Как он их разделал!”. Но... нельзя требовать, чтобы оно восклицало с удовольствием: “Ну он меня и разделал!”. А ведь Зоценко именно *меня* разделал, нас, людей нашего времени, нашего общества...» (Федин: 107; курсив в тексте — А. Ж.)

К числу “разделяемых” Зоценко щедро относил, прежде всего, самого себя — вполне в духе флюберовского признания, что «Мадам Бовари это я», и гоголевского:

«[Я] стал наделять своих героев... моей собственной дрянью... [Я] преследовал [ее]... в другом званье и на другом поприще... злобой, насмешкой... в разжалованном виде из генералов в солдаты... Эти ничтожные люди... ничуть не портреты с ничтожных людей» («Выбранные места из переписки с друзьями»; *Гоголь*, 6: 259—260).

Зоценко подчеркивал:

«[Е]сли я пишу о мещанине, то это еще не значит, что я увидел где-то живого мещанина и целиком перевел его на бумагу... Я выдумываю тип. Я наделяю его всеми качествами, которые рассеяны в том или другом виде в нас самих... [П]очти в каждом из нас имеется еще... тот или другой инстинкт мещанина и собственника. И в этом нет ничего удивительного... Это накапливалось столетиями» (1991a: 430—431).

Чуковский, близко знавший Зоценко, не мог, конечно, не видеть существенных аналогий между поведением зоценковских персонажей и личной жизнью их автора. Именно эта готовность Зоценко выставить на свет свое подлинное “я” знаменовала, что обсуждаются не какие-то чуждые “они”, а все возможные “мы”. Однако у доброжелательных критиков типа Чуковского стремление отстоять неприкосновенность своего собственного “я” вызывало потребность в соответствующей лакировке и “я” зоценковского. Таким образом, противостоя ждановскому взгляду на Зоценко в одном отношении, серьезная советская критика по сути дела солидаризировалась с ним в другом. Для нее тоже был неприемлем тот далеко не идеальный самообраз автора, который встает из рассказов Зоценко и усугубляется сопоставлением с его самоаналитической повестью (ПВС) и мемуарными свидетельствами о нем.

Значит ли это, что предлагается пожертвовать выстраданным историей и теорией литературы различием автора и его персонажей, лица и маски, идеологической позиции и сказовой манеры и по-ждановски приписать самому Зоценко «мурло» изображаемого им «мещанина»? Для рассмотрения этой проблемы необходимо прежде всего освободиться от диктата ждановского дискурса, предписывающего, хотя бы по принципу наоборот, спектр возможных реакций.

Продолжая гоголевскую параллель, стоит вспомнить, что Гоголь (как вслед за ним и Зоценко), подчеркивал, что его интересуют не вещи, а душа. По поводу «Ревизора» он писал:

«[В]смотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в [«Ревизоре»]: все до единого согласны, что этакое города нет во всей России... Ну, а что, если это наш же душевный город...?» («Развязка “Ревизора”»; *Гоголь*, 4: 367).

Примерно так же высказывался он и о «Мертвых душах» — и их непонимании Пушкиным:

«[Пушкин] произнес... “Боже, как грустна наша Россия!” Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это... моя собственная выдумка! Тут-то я увидел, что значит дело, взятое из души... душевная правда» («Выбранные места...»; *Гоголь*, 6: 259—260).

Если уж Пушкин в упор не видел душевного визионерства Гоголя (во всяком случае, согласно последнему), то надо ли удивляться, что сугубо социальная репутация сопутствовала и Зоценко? Споры в критике — официальной, крипто-диссидентской и эмигрантской — долго шли о мере правдивости зоценковской сатиры, о допустимости чисто негативного юмора, об идейных взаимоотношениях между героем-мещанином, зоценковским рассказчиком и самим автором, о «художественных особенностях» — сказе, лексике, комических приемах. По мере ознакомления с ПВС, внимание исследователей стало постепенно сдвигаться в сторону психологической подкладки зоценковского творчества. Наряду с анализом самого ПВС (*Керн 1974*, *Мазинг-Делик 1980*, *Ходж 1994* и др.), были сделаны первые попытки соотносить с выявленными там комплексами материал других его произведений. Попытки довольно осторожные — в качестве других были взяты вещи, сами по себе достаточно родственные ПВС: медицинские рассказы вроде «Врачевания и психики» (*фон Вирен-Гарчински*: 7), более или менее автобиографические детские рассказы (*Хэнсон 1989*) и несмешные «Сентиментальные повести» (*Синявский 1994*).

Так защитные механизмы смеха, примененные Зоценко для того, чтобы, с одной стороны, воплотить свои сокровенные темы в форме, доступной даже полуграмотному читателю, а с другой — самому от них отстраниться, продолжают с успехом охранять комическое наследие Зоценко и от исследовательского скальпеля. Поглощенное более привычной, морально санкционированной задачей вскрыть за «эзоповской маской» квази-пролетарского писателя «подлинное лицо» Зоценко как критика официальной культуры⁵ (а в более уточненном варианте — выявить амбивалентный симбиоз «лица» и «маски»⁶), культурно-социологическое зоценковедение воздерживается от шокирующего отождествления обеих этих «личин» с тем «мурлом мещанина», которое принято считать сугубо негативной мишенью зоценковского смеха⁷.

Но зоценковские герои, как и гоголевские, — «не портреты с ничтожных людей», и техника их изготовления, как мы видели, в общем, та же, что у Гоголя: преследование собственной дряни в разжалованном виде дряни чужой — мещанской, нэпманской, советской и т. п. Проблема состоит поэтому в том, чтобы увидеть смеховой мир Зоценко как систематическую проекцию «душевного города» его автора. План этого города он в деталях начертил в ПВС, описав мучившие его, или, если

угодно, его автобиографическую ипостась (далее условно — МЗ), фобии воды, груди, еды, секса, руки, нищего, вора, кровати, ножа, выстрела, грома, пожара, улицы, гостей и другие, а также саму повторяющуюся на их материале невротическую фигуру “желания — недоверия — страха — наслаждения — наказания — бегства”.

Более того, Зоценко сам расписался в парадоксальной серьезности и даже автопортретности своих смешных вещей, а также сформулировал поставленную им перед собой и успешно разрешенную творческую задачу — найти в «мелкой, неуважаемой» форме, «доступной бедным», выражение занимавшим его глубоко идиосинкратическим экзистенциальным темам.

«Тут я подумал о своих рассказах, которые заставляли людей смеяться. Я подумал о смехе, который был в моих книгах, но которого не было в моем сердце... Этот путь нашел отражение в моей литературе... страх и желание уничтожить его... Среди многих тем, которые меня занимали, была тема, связанная с водой. К этой теме я имел особую склонность...» (ПВС; 3: 460, 586). «Тогда я перелистал свои сочинения, книги. Нет сомнения, тема нищего меня весьма интересовала. Но это был [казалось бы] нормальный интерес литератора к социальному явлению... [С]нова передо мной был образ нищего. Однако на этот раз нищий был я сам... И вот почему образ нищего устрасил меня» (ПВС; 3: 588, 591).

«У нас есть поэты, которые пишут так, как будто в стране ничего не случилось» («О языке»; 1940: 335). «Им [толстым журналам] нужно нечто “обыкновенное”. Им нужно то, что похоже на классику. Это им импонирует. Это сделать весьма легко. Но я не собираюсь писать для читателей, которых нет. У народа иное представление о литературе» (ПВС; 3: 507). «Когда критики... делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказы — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, это неверно. И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой» (1991a: 585). «[С]колько я понимаю, художественная литература сейчас мало существенна и мало кому требуется. В этом смысле я давно уже перестроил и перекроил свою литературу. И из тех мыслей и планов, которые у меня были, я настругал множество маленьких рассказов. И я пишу эти рассказы не для того, что мне их легко и весело писать. Я эти рассказы пишу, так как мне кажется — они наиболее удобны и понятны теперешним читателям. Меня часто ругают за эту мелкую и неуважаемую форму, которую я избрал» (письмо Горькому от 30 сентября 1930 г.; 1963a: 162).

Но даже если бы мы не располагали подобными авторскими признаниями, общие соображения о единстве поэтического мира писателя как системы инвариантных мотивов, реализующих некую излюбленную — «навязчивую» — тему, должны были бы ориентировать нас на поиски общей тематической основы «смешного» и «серьезного» — сентиментального, нравоучительного, ипохондрического — модусов зоценковско-го стиля⁸. В качестве наглядного подтверждения релевантности

патологической проблематики ПВС для комического корпуса Зоценко можно применить количественный «метод Ходасевича».

Вот неполный список одних только медицинских заглавий, составляющих лишь каплю в море сюжетов Зоценко, так или иначе затрагивающих здравоохранительную тематику.

«Берегите здоровье», «Больные», «Врачевание и психика», «Гипноз», «Доктор медицины», «Домашнее средство», «Зубное дело», «История болезни», «Клинический случай», «Кузница здоровья», «Медик», «Медицинский случай», «Нервные люди», «Нервы», «Несчастный случай», «Операция», «Пациентка», «Психологическая история», «Чудный отдых»...

С точки зрения разоблачительной сверхзадачи, приписываемой Зоценко культурно-социологической школой, необъяснимо обилие у него рассказов на темы болезней, нервов, отравлений, заразности, лечения, взаимоотношений с врачами, больничных и курортных нравов и т. д. Не менее знаменательно мелькание в не-медицинских сюжетах «нервных» или «захворавших» людей, фельдшеров, знахарей и врачей (так, в «Загадочном происшествии» о повадках коз высказывается случившийся в толпе «доктор медицины») и обилие медицинских метафор (ср. рефрен «Захворать можно от таких дел» в рассказе об алиментщике — «Папаша»; 1: 317). Интересно, что сам Ходасевич (*Ходасевич*: 531) невольно отражает озабоченность Зоценко вопросами здравоохранения, цитируя подряд два разных рассказа об избиении врачей («На посту», «Гипноз»).

Тем не менее, болезненные мотивы проходили незамеченными в критике, настроенной на культурно-политическую волну. Рекорд подобной невнимательности принадлежит, пожалуй, эмигрантскому критику Петру Пильскому, писавшему в 1928 году в статье под названием «Простой смех»:

«Зоценко производит впечатление редко нормального писателя... Зоценко прост... [Е]го печень в полном порядке и цвет его лица не отликает коричневыми оттенками революционной желчи. Он полон самого искреннего простодушия.. Зоценко добр, ласков и мягок... Его беззаботное писательство... брызжет молодостью и... вечным ощущением непоседливой и нетерпеливой силы... Он смеется, потому что беззлобен и здоров» (*Пильский 1994*).

В ретроспективном свете ПВС и быстро растущего корпуса биографических данных о писателе, который как раз в эти годы, 1927—1928, страдал тяжелыми депрессиями (*Долинский*: 52—54), этот литературный портрет Зоценко-весельчака особенно поражает своей наивностью. Впрочем, Пильского отчасти извиняет, помимо ограниченности доступного ему в то время материала, лукавая установка Зоценко на «здоровую простоту», составлявшая, пожалуй, наиболее непроницаемый слой его повествовательного грима. Даже и сегодня, спустя полвека с лиш-

ним после публикации в России первой части ПВС, четверть века после выхода второй и десятков лет после издания обеих под одной обложкой, сведение воедино фигуры автобиографа-ипохондрика с автором комического корпуса представляет честолюбивую и увлекательную литературоведческую задачу.

2. «Аристократка — это я»

За первым примером обратимся к признанному образцу комического стиля Зощенко 20-х годов — рассказу «Аристократка» (1923 г.), по поводу которого было впервые высказано предположение, что «даже в наиболее смешном персонаже Зощенко можно разглядеть самого М. М.» (*Жолковский 1994б* [1988]: 338). Позволю себе длинную выписку из собственного текста десятилетней давности, где эта мысль развивается в статье некоего карикатурного литературоведа-фрейдиста и комментируется более традиционным «профессором», постепенно втягивающимся в соревнование по психоаналитическому прочтению рассказа.

«Чтобы выявить историю болезни героев, да и самого автора ‘Аристократки’... необходимо забыть о комических положениях рассказа, забавных словечках, изображении мещанского быта и т. п. и задаться вопросом, что же там происходит в самом общем экзистенциальном смысле...»

... Мужчина знакомится с женщиной, она активно идет ему навстречу, но в решительный момент он отказывается от нее... Это... типичный для Зощенко мотив страха перед женщиной, восходящий к травме насильственно прерванного кормления грудью...⁹ Как же развивается эта тема? Если пересказать перипетии сюжета схематично... то получится, что герой готов, так сказать, порадовать даму один раз, но она требует еще и еще, невзирая на его протесты, пока, наконец, на четвертом повторе не наступает поворот, ведущий к разрыву...»

Следовало признать... что аналогия “еда — секс”, одна из распространенных в литературе задолго до Фрейда, эксплуатировалась в рассказе вполне в открытую: “хожу вокруг нее, что петух”, “подходит развратной походочкой к блюду”, “взяла меня этакая буржуйская стыдливость” и т. д.

“... Сексуальные потенции героя символизируются деньгами, которых у него ‘кот наплакал, самое большое, что на три’, точнее ‘в обрез (!) на четыре штуки’. Что это уравнение — не наши, выражаясь языком героя, смешные фантазии, видно из непосредственно следующей фразы: “Она кушает, а я с беспокойством по карманам шарю, смотрю рукой, сколько у меня денег. А денег — с гулькин нос”...»

Профессор... вычислил, что героиня — тип кастрирующей роковой женщины, пугающей героя своими туалетами, светской опытностью и эротической ненасытностью, и даже обскакал юного фрейдиста, обратив внимание на золотой зуб, лейтмотивно блестящий “во рту” аристократки. “Vaginat dentatam-то ты и не приметил”, — съехидничал профессор... Однако он... проморгал... связь между сексуальной партнершей и образом матери... из детства писателя:

“Маленький Зоценко у калитки ждет возвращения матери из города и с ужасом воображает подстерегающие ее опасности (в частности кафе, где она ‘что-нибудь скушала и заболела’). Наконец она появляется:

‘С криком бегу к ней навстречу. Мама в огромной шляпе. На плечах у нее белое боа из перьев. И бант на поясе. Мне не нравится, что мама так одевается... Я вырасту большой и попрошу маму, чтобы она так не одевалась. А то мне неловко с ней идти — все оборачиваются. — Ты кажется, не рад, что я приехала? — спрашивает мама. — Нет, я рад, — равнодушно говорю я’¹⁰.

Проводя параллели с “Аристократкой”, автор статьи не упустил... ни одной выигрешной детали. Там был и эдипов комплекс, вплоть до желания вырасти и жениться на матери, и страх, внушаемый туалетами, в частности, “бабами, которые в шляпках” (с филиппики по их адресу начинается рассказ); и бесплодность ревнивых попыток контролировать поведение женщины; и финальное отчуждение. Профессору удалось добавить лишь одну тонкость. Так же, как мальчику “неловко” идти с разодетой матерью — “все оборачиваются”, герою “перед народом совестно” гулять по улицам “под руку” с аристократкой. Это “совестно” предвещает... страх публичной кастрации, каковая и постигает героя, когда “народ хочочет” над “всяким барахлишком”, вывалившись из карманов вместо денег. Но фрейдист не остался в долгу и усмотрел во фразе [героини]: “Что вы меня все время по улицам водите?” эффектную переключку с еще одним мемуарным эпизодом:

“ — Вторую неделю мы с вами ходим по улицам, — говорит автору его знакомая, побуждая его к интимной встрече¹¹, символическим аналогом которой в ‘Аристократке’ служит выход в театр, тоже по инициативе женщины”...

Материалом, облекавшим кастрационный скелет рассказа, служила обратная сторона той же детской травмы — комплекс недоедания... Дополнительный фокус состоял в том, что аристократка унижала героя сразу и по линии секса, и по линии еды, обжираясь у него перед носом за его счет, в то время как он до еды не дотрагивался (даже пирожное с надкусом, за которое “заплочено”, “докушал — за мои-то деньги”... посторонний “дядя”). Тут пригодился и воображаемый заход мамы в кафе, где она могла скушать что-то не то, и, разумеется, многочисленные истории с отказом от еды, дегустированием, обжорством и добровольно-принудительным дележом с другими. В частности, эпизод из детства, в котором отец... покушается на его блины. Ребенок делится, но с неохотой. “Один блин, пожалуйста, кушай. Я думал, ты все скушаешь”¹².

“Поскольку речь зашла о фигуре отца, отношения с которым проходят под знаком эдипова комплекса, уместно задаться вопросом, как эта фигура репрезентирована в ‘Аристократке’”. Профессор... окинул рассказ внутренним оком, однако никакого отца или хотя бы старшего соперника там не обнаружил, — кроме, разве, буфетчика, который “держится индифферентно — перед рожей руками крутит”.

Но оппонент не побрезговал и буфетчиком, “издевательски заставляющим героя подчиниться диктату принятых норм... Рассказы Зоценко избилуют подобными носителями власти — банщиками, кондукторами, управдомами, милиционерами, начальниками станций и т. п., а изображение отца в ‘Перед восходом солнца’ и в рассказах о Леле и Миньке в качестве

авторитарной высшей инстанции не оставляет сомнений в психологической подоплеке этого мотива. Представитель порядка вершит свой суд публично, часто при поддержке толпы, сопровождая его нравочениями и ссылками на табу, нарушителем которых оказывается герой, претендующий на женщину и вообще пытающийся выделиться из стада”.

Профессору надоело сопротивляться... [и он] решил подкрепить [усвоенную] теорию практикой... “В автобиографической сцене похорон отца Зоценко упоминается его мозаика ‘Отъезд Суворова’ на стене Суворовского музея. ‘В левом углу картины имеется зеленая елочка. Нижнюю ветку этой елочки делал я. Она получилась кривая, но папа был доволен моей работой’¹³. Начало многообещающее: детство; отцы и дети; смерть отца = отъезд полководца; сотрудничество/ соперничество в искусстве.

Непонятно только, что делать с елочкой. Хотя.. Среди детских рассказов есть один, который так и называется ‘Елка’ — тот, где дети начинают еще до прихода гостей обедать сладости с рождественской елки, причем Леля, ‘длинновязая девочка’, может ‘до всего достать’, а маленький Минька вынужден довольствоваться обкусыванием одного и того же ‘райского яблочка’ на самой нижней ветке; в конце рассказа отец поучает и наказывает детей¹⁴. Налицо богатый общий знаменатель: елка, которой распоряжается отец, и нижняя ветка, приходящаяся на долю сына.

Правда, исход не так идилличен, но собственно, намек на конфликт был и в автобиографическом эпизоде — ветка получилась кривая (I). К тому же, нравочения отца ставят его в один ряд с морализирующими банщиками, а райское яблочко укореняет этот ряд в солидной библейской почве: Адам и Ева, древо познания, запретный плод, божий гнев, изгнание из рая. В свою очередь, от греховного поедания яблока протягиваются нити к страхам по поводу как еды, так и секса...¹⁵

... Хорошо. Пусть все эти фрейдистские комплексы налицо, но значит ли это, что в них суть? Сексуальный аккомпанемент никак не отменяет главного — сатиры Зоценко на новую культуру... о которой за своими эротическими манипуляциями склонен забывать наш уважаемый оппонент”.

Того, однако, трудно было заставить врасплох. “Очевидно, что выявленные невротические мотивы не менее характерны для Зоценко, нежели его гораздо лучше изученные приемы юмористической деконструкции культурных претензий ‘нового человека’. Естественно предположить, что эти два ряда инвариантов находятся в тесной связи друг с другом. Согласно Фрейду, смех — один из механизмов сублимации подавляемых комплексов, а культура — не что иное, как форма господства Сверх-Я, то есть интериоризованного субъектом родительского начала.

Поэтому есть все основания постулировать пропорцию между двумя замаскированными, но устойчивыми тождествами типа ‘автор = персонаж’.

В сюжетном плане глубоко травмированного автора представляет его жалкий герой, не справляющийся с жизнью, тянущийся к еде, женщинам, деньгам, славе и т. п. и грубо отгоняемый или пугливо шарахающийся от них... Подобная лабильная психика... составляет подоплеку соответствующей культурной позиции. В автобиографической повести есть глава, где маленький Зоценко, спасаясь вместе с сестрами от заставшей их в поле грозы, бросает собранный букетик. Леля начинает бранить его, а он говорит: ‘Раз такая гроза, зачем нам букеты?’¹⁶ Эти слова предвосхищают самую суть

отношения будущего писателя к изоцированной культуре [прошлого]: уверенность, что раз революция, то больше ни к чему букеты, тонкие чувства, дамы с цветами и грустными глазами, незнакомки в шляпах с траурными перьями, поэмы про луну и романтическую любовь, все эти попытки сделать вид, будто в стране ничего не случилось.

В психологическом плане 'Аристократка' сводит счеты автора с матерью и женщинами вообще, а в литературном — с 'Незнакомкой' Блока (приблизительной ровесницей которой была мать Зощенко) и со всей симболизируемой ею декадентской культурой. Разумеется, позиция автора, прячущегося за своим малокультурным, но симпатичным сказчиком (и, кстати начавшего свою литературную карьеру со сказового подрыва блоковской поэтики)¹⁷, двойственна. Он ироничен по отношению и к старой эстетике, и к сменившему ее грубому примитиву...» (Жолковский 1994б).

За исключением некоторой нарочитой жеребятины (по возможности опущенной выше), наполовину в шутку намеченная десяток лет назад программа прочтения комического корпуса Зощенко с ПВС в руках представляется сегодня вполне актуальной; ее я и пытаюсь осуществить в предлагаемой книге. Вдобавок к «Аристократке» проиллюстрирую этот подход еще двумя сюжетами на «любовные» темы.

3. Любовь и хирургия

Начну с рассказа, который так и называется «Любовь» (1924 г.)¹⁸.

Вася Чесноков провожает Машеньку с вечеринки — по ее просьбе и вопреки своим опасениям, «вспотевши... захворать... по морозу». Он объясняется в любви к ней «до самопожертвования»: ей достаточно сказать, и он ляжет на рельсы, ударится затылком «об тую стенку», бросится в канал. Появляется грабитель, снимает с Васи шубу и сапоги. «А пикнешь — стукну по балде, и нету тебя"... "Даму не трогаете, а меня — сапоги снимай", — проговорил Вася обидчивым тоном». Грабитель уходит, Вася убегает, Машенька остается.

Для Ходасевича это пример «изумительного бытового фона, на котором живут и движутся “уважаемые граждане”... Зощенки» (Ходасевич: 532). Действительно, речь идет о грабеже, трусости, подлости. Однако в этой своеобразной вариации на гоголевскую «Шинель»¹⁹, налицо и знакомый по ПВС букет мотивов: «ипохондрический страх заболевания»; «боязнь удара/руки»; «любовная инициатива женщины»; «подрыв романтической переоценки любви»; «ужас раздевания» — перед женщиной и при людях; «страх наказания за обладание женщиной» и готовность от нее отступить вплоть до многозначительного предложения раздевающим мужчинам «трогать» ее.

Более того, в ПВС есть подглавка со сходным сюжетом:

Юный МЗ «неравнодушен к Ксении», подыгрывает ей в крокет. «Уверенная в моем чувстве, она говорит: — Могли бы вы для меня пойти ночью на кладбище и там сорвать какой-нибудь цветок?... — Для вас я мог бы это сделать». Поднимается ветер, герои бегут, «взявшись за руки», раздается «матин голос: — Назад! Домой!... Это вода хлынула с поля... Я бегу к дому... На веранде Ксения мне говорит: — Убежать первым... бросить нас... Все конечно между нами». МЗ молча уходит в свою комнату («Все кончено»).

Здесь набор инвариантных мотивов несколько иной (фигурируют также вода, мать, цветок), но центральный ход тот же, и в Васе Чеснокове недвусмысленно узнается, говоря по-гоголевски, «собственная дрянь» авторского «я».

Еще один рассказ о «мещанине», подозрительно похожем на своего «обличителя», — «Операция» (1927 г.).

«Петюшка Ящиков... на операцию [по поводу ячменя] в первый раз явился... Докторша... молодая, интересная особа... говорит: "... [Н]екоторые мужчины... вполне привыкают видеть перед собой все время этот набалдашник". Однако, красоты ради, Петюшка решился на операцию». Собираясь в клинику, он «думает: "... как бы не приказали костюм раздеть. Медицина — дело темное"... Главное, что докторша молодая. Охота была Петюшке пыль в глаза пустить...²⁰ Надел чистую рубаху... Усики кверху растопырил. И покатылся... Докторша говорит: "... Вот это ланцет... Снимите сапоги и ложитесь"». Петюшка, стесняясь своих «неинтересных» носочков, «[н]ачал все-таки свою китель сдирать, чтоб, так сказать, уравнивать нижние недостатки... "Прямо... не знал, что с ногами ложиться. Болезнь глазная, верхняя"... Докторша, утомленная высшим образованием... сквозь зубы хохочет. Так и резала ему глаз... На ногу посмотрит и от смеха задыхается. Аж рука дрожит. А могла бы зарезать со своей дрожащей ручкой... Но... операция кончилась прекрасно. И глаз у Петюшки теперь без набалдашника».

В плане «социальной» темы это типичный случай сатиры на «некультурность нового человека»²¹. Но первый же непредвзятый взгляд на «Операцию» не как на злободневный фельетон, а как на новеллу мирового класса, даже без помощи ПВС обнаруживает ее архетипический костяк. Почти в открытую даны: сюжетный троп «операция — любовное свидание»; тема половой инициации («первый раз»); фаллический символизм (глаз, «набалдашник», «усики кверху», противопоставление «верх» [глаз]/ «низ» [ноги, «нижние недостатки»]); страх кастрации (резание, ланцет, зубы докторши); и двусмысленная развязка, счастливая и несчастная одновременно («глаз... теперь без набалдашника», удаление которого может символически читаться и как кастрация, и как консуммация полового акта).

Обращение к данным ПВС (подсказываемое самой фиксацией сюжета на вопросах медицины и гигиены), позволяет, далее, одеть этот общепсихологический костяк в плоть специфических зощенковских

фобий. Узнаются: сексуальные притязания/сомнения; амбивалентная реакция на недоступную женщину (типа аристократки в шляпе); страх раздевания (вспомним «Любовь» и другие зощенковские «Шинели»; «набалдашник»/ «нижние недостатки»²²); боязнь ножа и держащей его руки.

Есть в ПВС и прямые параллели к этому «хирургическому» сюжету.

«Кто-то гонится за мной... человек, в руке которого нож... Этот нож занесен надо мной... Я тотчас понял этот сон... [Б]ольниц[а], видимо, операция[ая]... рука с ножом — рука врача, хирурга... Мать рассказывала об операции, которая была сделана, когда мне было два года... без хлороформа, спешно... Она слышала мой ужасный крик... Я нашел этот шрам... Должно быть, это был весьма глубокий разрез... Бедный малыш! Можно представить его ужас, когда страшная рука... вооружилась ножом и стала резать маленькое жалкое тельце... Он лежал с задранными кверху ножонками, чувствовал адскую боль и видел руку с ножом — знакомую руку вора, хищника, убийцы... Какая психическая кастрация!... Мать смазывала сосок хиной, чтоб я наконец получил отвращение к этому виду еды. Содрогаюсь от отвращения и от ужаса, что грудь таит в себе новые беды, — я продолжал кормиться... [Г]рудь создавала... второй очаг возбуждения... который возникал при виде руки — руки вора, нищего, хищника, убийцы» (3: 608—610)²³.

Монтаж двух отдельных травматических переживаний (болезненной операции; отнятия от груди) объясняет паническую ассоциацию ножа с женщиной в сознании МЗ, лежащего на операционном столе «с задранными... ножонками» (вспомним петюшкины ноги). Однако сюжет «Операции» представлен здесь еще в очень зачаточном виде. Недостающие звенья обнаруживаются в другом фрагменте.

МЗ толкует своему другу, что старость страшнее смерти. Того задевает грузовик, и МЗ везет его в больницу зашивать «рассеченную губу... Хирург (молодая женщина) обра[щает]ся с вопросом [к МЗ], так как у пострадавшего необычайно вспухла губа и он не смог бы ответить...: — Сколько лет вашему знакомому?... Если ему меньше сорока-пятидесяти лет, я сделаю ему пластическую операцию. А если пятьдесят, так я... так зашью... Тут пострадавший... заметался... Подняв руку, он выкинул четыре пальца... Слегка поломавшись, женщина-врач приступила к пластической операции. Нет, губа была зашита порядочно, шрам был невелик, но моральное потрясение еще долго сказывалось... Эта боль осталась и у меня. И о старости я стал думать еще хуже...» (3: 683—684).

С «Операцией» явственно перекликаются не только кастрационный абрис этого сюжета (ср. упор на старость/смерть в ПВС с опасением, что докторша могла «зарезать» Петюшку) и роли персонажей (особенно докторши), но и концовка (двусмысленная) и даже детали: петюшкина «пшенная болезнь», раздувшаяся до размеров фаллического «набалдашника», и вспухшая губа друга и его поднятая рука, своей символической

зречкой как бы отрицающие его старость. Дальнейшие параллели к «Операции» могут быть усмотрены в многочисленных любовных эпизодах ПВС, где робкий и пассивный перволичный герой то и дело становится объектом женской эротической инициативы, о чем уже говорилось выше в связи с «Аристократкой».

4. «Я, братцы, мелкий мещанин»

Разбором трех представительных рассказов 20-х годов на фоне ПВС можно для начала ограничиться. В этой вводной главе я имел в виду не столько дать цельный очерк поэтической мифологии Зоценко, сколько продемонстрировать законность ее выявления и наметить основные маршруты дальнейших поисков. В последующих главах, обращаясь к разным участкам поэтического хозяйства Зоценко, я буду постепенно развивать, уточнять и детализировать высказанную пока что в довольно общем виде гипотезу о единой теме его творчества — теме подавляемых и потому незримых миру страхов, сублимируемых в столь очевидный и заразительный, видимый миру смех. При этом обобщенные обзоры инвариантных мотивов будут регулярно сопровождаться разборами соответствующих конкретных рассказов. Я думаю, что такая стратегия постепенного обогащения и подтверждения центрального тезиса предпочтительнее и, во всяком случае, выполнимее альтернативной — «порождающей» — установки на исчерпывающее задание всей системы инвариантов писателя с самого начала²⁴.

Здесь коснусь лишь одного самого общего вопроса. Как предполагается соотносить набросанный выше социально и психологически ущербный облик Зоценко-самокопателя с привычной благородной фигурой Зоценко-разоблачителя, мастера эзоповской сатиры на культурную и иную несостоятельность нового строя и нового человека? Каким образом невротические инварианты соотносятся в зоценковском мире с социо-культурными мотивами, сюжетными архетипами и формальными приемами? Иными словами — как в формат «энциклопедии некультурности» (см. Прим. 21) оказывается упакованной «энциклопедия страха»?

Прежде всего, подчеркну, что само неприятие образа писателя, отклоняющегося от некоей идеальной «нормы», представляет собой пережиток нормативно-утопического мышления ушедшей эпохи. Чтобы заслужить наше просвещенное читательское уважение, Зоценко не нуждается в удостоверении психического, физического и морального здоровья, — как не нуждаются в нем Вийон, Гофман, Гоголь, Мопассан, Достоевский, Кафка и другие (называю лишь наименее «нормальных»). Его герои интересны нам именно потому, что разделяют наши челове-

ческие, слишком человеческие черты, а он сам — потому, что не только разделяет, но и запечатлевает их с особой вынятностью.

Долгое время задачей зощенковедения было понять, в чем состоит коренное отличие этого бесспорного классика от остальной советской сатиры, по ведомству которой он проходил. Сегодня ответ представляется очевидным. У Зощенко злободневная тематика поставлена на фундаментальную основу вечных проблем человеческого состояния (*condition humaine*), причем, по всей вероятности, сознательно.

«Как-то зашел разговор о чрезвычайно популярном на Западе, введенном Юнгом, понятии “архетип”, которым там пользовались не только ученые-специалисты, но и писатели... [Н]а уровне подсознательного... все люди наполнены архаическим, существующим еще со времен среднего палеолита психическим слоем, порождавшим когда-то мифы, а сейчас — художественные произведения... Зощенко считал, что писатель должен описывать в человеке не только личное, но и “родовое”, то, что в его психике отложила история. Писатели, гонящиеся за модой, потому и не удовлетворяли его, что они пренебрегают родовым и историческим ради временного и индивидуального» (*Гор*: 211—212; ср. приведенные выше слова Зощенко о том, что «мещанство» в человеке «накапливалось столетиями»).

Смелое художественное воплощение «родовых» архетипических “страхов”, особый идиосинкратический вариант которых образует глубинную подоплеку зощенковского творчества, и является его пропуском в бессмертие. В них же может быть усмотрен непосредственный источник богатейшей художественной фантазии Зощенко. Болезненные подозрения, воображаемые ужасы, изощренные испытания и инсценировки, притворные позы и маски и другие проявления патологически недоверчивого взгляда на мир образуют ту благодатную почву, из которой растут его причудливые сюжеты. А стилистика его сказа — голоса его недоверчивого и ненадежного рассказчика (*unreliable narrator*) — прямо вытекает из зощенковской картины ненадежного мира²⁵.

Предлагаемый в настоящей книге пересмотр принятой трактовки Зощенко можно рассматривать как операцию по освобождению писателя от навязанной ему силой обстоятельств общественной роли. Жесткая ирония его литературной судьбы состояла в том, что социум, длинных рук которого он с детских лет так опасался, подверг его длительному пленению. Оно осуществлялось в двух вариантах — официальном и либерально-оппозиционном, трактовавших Зощенко как соответственно антисоветского и советского сатирика. Вернуть Зощенко его личностный самообраз, восстановить в правах интерес писателя к экзистенциальной — психологической («душевной»), эротической, биологической — стороне человеческого существования, прочесть его с точки зрения вечности, *sub specie aeternitatis*, является главной целью развертываемой здесь аргументации.

Эта смена оптики мыслится не как тотальный переворот, а как важная поправка к устоявшемуся взгляду. Как всегда, вечное выступает во временных, актуальных формах. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя, хотя Зоценко устами одного из героев и подчеркивал, что его «не революция подпилила» (МС; 1930 г.; 2: 182). Самый характер детских травм Зоценко — страхов по поводу нарушения границ его личной сферы — не только мотивирует богатство его архетипического репертуара, но и заранее делает его идеальным писателем на глубоко «советскую» тему: подавления всего личного, частного, privacy, и т. д. Рано сложившееся ощущение ненадежности существования получает сильнейшее подкрепление в годы революции, ознаменовавшей гибель всего привычного уклада жизни. Чтобы восстановить потерянное душевное равновесие, Зоценко старается принять справедливость нового порядка (ибо всякий порядок для него лучше ненадежного хаоса) и по-сильно, в роли благонамеренного сатирика, способствовать его поддержанию и совершенствованию. Однако «порядок» не оправдывает этих надежд, а напротив, подтверждает худшие опасения, превосходя в своей фантазмагорической реальности самые смелые художественные упражнения на параноическую тему недоверия.

Таким рисуется союз личного и общественного в литературной физиономии Зоценко. Выразитель собственной «душевной» проблематики предстает и зеркалом своей исторической эпохи, но не только и не столько как сатирик-бытописатель советских нравов, сколько как поэт страха, недоверия и амбивалентной любви к порядку. Этой экзистенциальной сердцевиной зоценковских личности, самообраза и поэтики объясняется и загадочная двусмысленность позиции писателя по отношению к советской власти. Он и боится ее, и льнет к ней, и рядится в непроницаемую сказовую маску. Амбивалентный («анти»)советизм Зоценко — продукт «вечного», вневременного страха, обостренного мощными современными факторами и часто замаскированного под злободневную борьбу с совсем уже временными недостатками.

«Вечная общечеловечность» Зоценко самым непосредственным образом связана с родством между писателем и его пресловутыми персонажами-«мещанами». Если откинуть ругательные обертоны этого слова, кооптированные в советскую идео-мифологию и ее эзоповский диссидентский вариант из романтико-декадентско-футуристической традиции²⁶, «мещанин» — титул, которым не гнушался аристократ Пушкин, — оказывается синонимом таких почтенных понятий, как «средний класс», «средний человек», «человек вообще», *everyman*, то есть, именно носитель общечеловеческого начала²⁷. В зоценковском, да и фрейдистском и кафкианском, вариантах это человек, одолеваемый страхами, тревогами, Angst'ом, боящийся родительских и властных фигур, но ищущий покровительства у них же, мечтающий о безопасности, порядке, покое, тишине, если вдуматься, — смерти.

Глава II

Проблемы с гостями, или не надо иметь родственников

1. Гости и страх воровства

В первой главе я для затравки разобрал три примера, так или иначе связанные с любовной тематикой. Это, однако, не значит, будто комические параллели к неврозам из ПВС носят сугубо сексуальный характер или что избранный подход, ввиду своего «фрейдистского» в широком смысле направления, применим исключительно к подобным сюжетам. Рассмотрим поэтому пример другого рода — рассказ «Гости» (1927 г.).

За гостем «нынче... приходится... следить... чтоб пальто свое надел... Еду-то, конечно, пушай берет». Супруги Зефиоровы устроили вечеринку, полагая, что втроем-то, вместе с «жениным папой», они «очень свободно за гостями доглядеть» могут. Но старик и сам хозяин вскоре «нажрались», а хозяйка вдруг обнаружила, что «кто-то сейчас выкрутил в уборной электрическую лампочку в двадцать пять свечей». Устраивается «поголовный обыск»: закрываются двери, выворачиваются карманы, «но ничего такого предосудительного, кроме нескольких бутербродов и полбутылки мадеры, двух небольших рюмок и одного графина, обнаружено не было... [М]ожет быть, кто и со стороны... вывинтил лампу... А утром... [о]казалось, что хозяин из боязни... что... могут слимонить лампочку, выкрутил ее и положил в боковой карман. Там она и разбилась».

Сквозь привычную оболочку рассказа о пьянстве и воровстве здесь явственно проступают инвариантные невротические мотивы — сложное отношение к еде и раздеванию и страх ущерба. Остановимся на этом последнем, образующем стержень сюжета и роднящем его с широким классом зощенковских мотивов.

Говоря о вороватости «уважаемых граждан», Ходасевич замечает:

«Недаром они постоянно друг друга подозревают. Позвал хозяин студента ВУЗа дрова колоть... Вот “студент дрова носит, а хозяйка по квартире мечется — вещи пересчитывает — не спер бы, боится. А сын ее, Мишка, у вешалки польты считает. Ах, думаю, чертова мещанка! А сам я пальтишко свое снял, отнес в комнату и газетой прикрыл”» (Ходасевич: 531; цитируется рассказ «Случай», 1924 г.).

Примечательно, что ожидаемого воровства здесь (как и в «Гостях») не происходит, так что персонажи подозревают друг друга как раз «да-

ром». Как это ни парадоксально, поэт, наследник Серебряного века, Ходасевич исходит из социально-материалистического воззрения, что искусство отражает быт («вещи»), тогда как предполагаемый «советский сатирик» Зощенко, напротив, поглощен изображением своих собственных страхов («душевных состояний»).

Находится соответствующий эпизод и в ПВС. Он называется «Закрывайте двери»:

Перед сном «Леля говорит: “Сегодня непременно придут воры”... Положим, если закрыть двери, они не придут. Я кричу взрослым...: “Не забудьте закрыть двери!”... Я лежу, закрывшись с головой одеялом... Все спят. Но мне не спится. Двери, конечно, закрыты. Я сам слышал, как щелкнул крючок, но закрыты ли окна? Я встаю с постели. Подхожу к окну. Пробую крючок. Закрыто. Может быть в той комнате забыли закрыть окно? Осторожно ступая, я иду в соседнюю комнату. Ощупью нахожу крючок на окне. Вдруг что-то со звоном и треском падает на пол. Я слышу испуганный голос мамы: “Что! Кто там?.. Воры!” — “Где, где воры?” — кричу я матери. В доме переполох. Все прибегают. Зажигают лампы. На полу лежит разбитая ваза с цветами. Мать успокаивает меня. И я снова ложусь в постель, закрываюсь с головой одеялом» (З: 534—535).

Сходство с «Гостями» очевидно, вплоть до закрывания дверей и даже финального элемента “разбитости” (лампочки; вазы). А главное — автобиографический персонаж (МЗ), как и «мещанин» Зефилов, оказывается сам виноват, ибо “подозрения” реальнее “воров” даже в его младенческом опыте.

«[Э]тот страх я испытывал не только во сне... Ведь это я — мальчик, а потом юноша и, наконец, взрослый — кричал: “Закрывайте двери”... И каждый вечер тщательно проверял крючки и запоры на дверях, на окнах. Я не мог заснуть, если дверь была открыта. Если на дверях не было крючка или задвижки, я ставил стул и на стул укладывал чемодан или какие-нибудь вещи с надеждой, что они упадут и разбудят меня, если кто-то попытается войти в мою комнату» (ПВС; З: 604).

Советская оргия воровства наложится в дальнейшем на уже готовую паранойю и тем пышнее расцветет в зощенковских рассказах.

В сюжетах о воровстве действительно высок процент “ложных подозрений”, которые нередко выливаются в “неадекватную реакцию” или каким-либо еще более причудливым образом сочетаются с ней.

Рассказчик чует на лестнице бандита, тот бросается на него и гонится за ним, но оказывается столь же подозрительным соседом («Мокрое дело»). Первого апреля соседка стучит в дверь с криком: «Горим!» Рассказчик не верит, но пожар оказывается настоящим. «[В]сю эту историю я наврал... Где это видано, чтоб женщина на пожаре упреждала своих соседей об опасности да еще наверх за этим бегала?» («Шутка»). Рассказчик и жена слышат крик соседки, полагают, что ее грабят, решают не вмешиваться, загораживают дверь

комодом; так же поступают остальные жильцы, но оказывается, что это пожар («Событие»). Врача с большим мешком ошибочно подозревают в незаконном вывозе зерна из деревни, обыскивают, вынуждены извиниться («Доктор медицины»). Для «нервного человека.. отдельное путешествие от вещей [в автобусе Севастополь — Ялта]... как-то морально тяжело переносить», — то ли «сопут», то ли «завезут» («Порицание Крыму»). Женщина продает сапоги, подозревает, что взявший их примерить не вернется, кричит караул, ей сочувствуют, дают кто сколько может, она уходит, ее догоняет покупатель — «он уж хотел [их] в милицию нести, чтобы невольно не оказаться вором» («Сапоги»). Следователь по делу о пропаже козы, развивает серию гипотез о картине кражи и личности вора, но коза обнаруживается на крыше. Не подтверждается и новое подозрение — что вор подоил козу; ее подоила хозяйка, пока муж, опасаясь, что «коза еще раз пропадет», выгонял со двора посторонних («Загадочное происшествие»).

Как если бы реальных и воображаемых хищений было недостаточно, зощенковские герои пускаются на провокационные “инсценировки” воровства.

«Сильно уставшая или больная» на вид гражданка подлавливает в трамвае потенциальных воров, кладя на соседнее сиденье привлекательный пакет. Любопытный рассказчик «сбивает [ее]... с плану», и никто не попадается («На живца»). Леля и Минька (“я”) кладут на виду красивый пакет, прохожий хватается его, и ему на руку выпрыгивает лягушка. Десяток лет спустя, рассказчик — голодный студент в чужом городе видит на улице набитый кошелек, тянет к нему руку, но тот отъезжает в сторону, и слышится детский хохот. Повзрослевший рассказчик, наконец, наказан за свои детские грехи («Находка»).

Отметим единый нерв, связывающий «мещанку» из «На живца» с “автобиографическими” Минькой и его взрослой ипостасью. Кстати, и в «Случае», и «Загадочном происшествии» тоже фигурирует «Мишка/Минька» — член якобы обокраденной семьи.

Но продолжим примеры “инсценировок”.

Пытаясь скрыть растрату, управдом приглашает профессионального вора, чтобы тот связал и вроде как ограбил его, но тот начинает и действительно прихватывать кое-какие ценности; управдом поднимает крик, и милиция накрывает обоих («Спец»)¹. Заведующий магазином, счетовод и кассирша раздувают масштабы украденного в расчете на компенсацию «убытков», что выясняется, когда возмущенный сторож сознается в краже, но гораздо более мелкой («Интересная кража в кооперативе»)².

Здесь имеет место и реальная кража, но в центре внимания не она, а надстроенная над ней «коварная игра фантазии» (З: 303).

Еще одна вариация на тему недоверия (и поставленной ему на службу «фантазии») — изобретение “превентивных мер”, часто включающих попытку не заснуть:

Рассказчик подозревает соседа по ночлегу в планах грабежа и убийства, старается не спать, засыпает, видит страшный сон, разоблачает подозреваемого, но тот оказывается мирным контрабандистом, и рассказчика прогоняют («Гиблое место»). Бабка на вокзале не сходит со своего узла, чтобы его не сперли. Она дремлет, ее толкают, как бы невзначай роняют перед ней трешку и, пока она занята ее незаметным присвоением, уносят узел («Узел»). Пассажир кладет чемодан под голову и засыпает. С него начинают стаскивать сапоги, он хочет погнаться за воров, но в полуспущенных сапогах не может, а чемодан тем временем исчезает («Рассказ о том, как чемодан украли»). Сторож магазина сидит между двух запертых дверей — защищенный таким образом и от воров, и от соблазна украсть самому («Ночное происшествие»). Зубной врач запирает очередного пациента в пустой столовой, объясняя это вороватостью посетителей. После приема пациент на улице рассматривает украденную им малоинтересную скатерть («Авантюрный рассказ»). Задержавшийся в гостях рассказчик не может выйти из запертого дома, с трудом вызывает перепуганного дворника, который подозрительно допрашивает его как вероятного грабителя и убийцу и лишь под грубым давлением выпускает («У подъезда»). Опасаясь похитителей, рассказчик таскает велосипед с собой на верхние этажи, поскольку «человеку со здоровой психикой не составляет труда понести на себе машину»; он надрыдается и вынужден лечиться («Каторга»).

Упор на меры предотвращения — вполне в духе слежки за гостями («Гости»), изгнания посторонних со двора («Загадочное происшествие») и укрепления запертой двери комодом или чемоданом на стуле (ПВС) — делается независимо от того, имеет ли место реальная кража. Очевидны как внутренние сходства между этими сюжетами (запертый сторож, кражи нет; запертый вор-пациент, кража есть; запертый гость, кражи нет), так и переклички с другими: в «Узле» и «Чемодане» воры применяют технику из «На живца»; в сюжетах без особой нужды фигурируют врачи и больные; а попытки жертв быть начеку даже во сне напоминают аналогичный опыт МЗ-ребенка в ПВС.

Наконец, многочисленны случаи смещения акцента с кражи на какие-то сопутствующие обстоятельства, чем иллюстрируется идея, что «дело не в воровстве», а в каких-то более глубоких чертах человеческой психологии.

В день Первомая вор решает по-робингудовски подсунуть украденную серебряную пудреницу бедному человеку, но попадает, так как у того нет карманов; его ловят, но отпускают («Бедный человек»). У героя в трамвае крадут часы, он ошибочно подозревает свою даму, а затем и сам оказывается давно разыскиваемым преступником и арестовывается («Часы»). Бандиты окончательно спаивают уже клякнувшего в ресторане гражданина, а затем на улице бьют, раздевают и обируют его. Воров вскоре задерживают, а устыженную жертву ищут долго, но находят и опознают с помощью преступников («На дне»). Рассказчик проникает, сославшись на свою «нервность», в пустой кабинет неуловимого бюрократа Фокина. Другой посетитель принимает его за Фокина и дарит ему зажигалку, а убедившись в недоразумении, лезет за ней к нему в карман. Рассказчик возмущенно обороняется и не сразу воз-

вращает ее («Фокин-Мокин»). Девочка уходит из магазина в понравившихся ей баретках, чтобы «папаня» опять не уклонился от покупки «по причине все той же дороговизны» («Рассказ о том, как девочке сапожки покупали»).

Помимо инвариантов, положенных в основу классификации, в приведенных примерах очевидно присутствие еще ряда постоянных мотивов. Таковы, например, “невольное воровство” («Фокин-Мокин», «Бедный человек», «Сапоги», «Порицание Крыму», «Спец», «Интересная кража», рассказ о покупке бареток); и конструкция “сам пострадавший — виновник”, реальный или потенциальный, если не данной кражи, то какого-нибудь другого преступления («Интересная кража», «Узел», «Часы», «Бедный человек», «Ночное происшествие»)³.

Во всем этом просматривается общая тенденция поместить эпицентр хищения не “вовне” — не в объекте, не в социальном пространстве, а “внутри” — в «состояниях» отнюдь не «здоровой психики» субъекта. Этим субъектом может быть и смехотворно вороватый «мещанин», и сравнительно честный рассказчик, и квази-автобиографический Минька, и даже авторское “я” из ПВС. Когда у Зоценко все, в том числе жертва, оказываются преступниками, то за этим слышится не снисходительное карамзинское «Воруют» (кстати, приводимое Зоценко в ГК; З: 179), а напряженное зоценковское “я сам виноват” — тема, пронизывающая ПВС⁴.

2. Страхи по другим поводам

Аналогично и совершающееся вне сферы воровства. Теми же “прописями страха” оформляются неврозы по поводу самых разных «больных предметов» (выражение Зоценко) и ситуаций — дележа денег в семье, болезни, секса, воды, ножа, выстрела, открытого пространства («улицы») и других.

В pendant к “подозрениям в воровстве” можно выделить более общий мотив “недоверия”. Начнем с его чистых, почти эмблематических проявлений.

Через историю выигрыша по облигации рефреном проходят слова жены героя: «я... непременно знаю, что произойдет какое-нибудь такое, благодаря чему я скорей всего не увижу этих денег»; так и случается («Трагикомический рассказ про человека, выигравшего деньги»). Ответственный съемщик квартиры буквально ночей не спит, тревожась, сколько надо брать с рассказчика, использующего электросеть в качестве антенны для детекторного приемника (не потребляющего никакой дополнительной энергии); приемник отключают («Неприятность»).

Один из характерных гротескных минисюжетов с “недоверием” состоит в том, что оно рассеивается, когда выясняется другая — “справедливая” — причина беды.

После кампании ликбеза в ведомости вдруг обнаруживается подпись в виде крестика. Расследование разрешается благополучно: некто Хлебников, грамотный, в пьяном виде смог вывести лишь первую букву фамилии («Ошибочка»). Видя, как пассажир покрикивает на старуху, несущую его корзину, окружающие возмущаются эксплуатацией прислуги, но узнав, что это его мать, извиняются («Гримаса нэпа»). Герой настойчиво прорывается в ресторан, говоря, что его рабочая одежда — не основание не впускать его. В милиции он узнает, что его выперли как пьяного, и радуется торжеству справедливости («Рабочий костюм»).

Многочисленны «ипохондрические» сюжеты, проецирующие недоверие в излюбленную Зоценко область медицины.

Простудившийся герой, «будучи от природы мнительным»⁵, решает, что он при смерти, и вызывает из далеких мест своего вздорного папашу («Огни большого города»). Рассказчик пожимает руку посетителю, оказывающемуся прокаженным, и несколько лет боится заражения («Рука ближнего»)⁶. В комнате уехавшего лечиться человека мяукает кошка; соседская девочка подсовывает ей еду под дверь. Вернувшемуся соседу говорят, что его кошечка «может быть... больна и лежит с температурой на вашей кровати», но она оказывается приبلудной («Умная Тамара»).

Совмещением ипохондрии с агорафобией и фобией кровати⁷ является стремление/недоверие к сну на улице.

«Он под крышей не любил в пьяном виде спать... завсегда чистое небо до себя требовал... Еще, спасибо, думает, на дворе прилег, а нуте на улице: мотор может меня раздавить или собака может чего-нибудь такое отгрызть. Надо, думает, полегче пить» («Землетрясение»). «У кого нервы не в порядке, тот обыкновенно не берется под открытым небом спать. Он пугается, что лошадь его ногой зацепит или букашки в рот наберутся... [или] как бы у него во время сна брюки не унесли... [А]ртисты скорее откажутся от еды (!), чем они позволят себе заснуть на вольном воздухе». Далее речь идет о нехватке гостиничных мест («Артисты приехали»).

И, конечно, распространены сюжеты со страхами вокруг воды.

Устроив потоп в гостиничном номере, приезжий опасается штрафа, но напрасно, — администрация считает себя ответственной и даже возмещает ему убытки («Водяная ферия»). По ходу крещения ребенка как антирелигиозно настроенным отцом, так и священником муссируются страхи, что ребенок простудится или его «теперь... всю жизнь будет лихорадить» («Роза-Мария»)⁸. Спасаясь с потопленного парохода, рассказчик держится за мину, раздираемый между страхом утонуть и подорваться; его спасают («Роголька»). При виде надписи «Уровень воды 23 сентября 1924 г.» на высоте второго этажа рассказчику начинают «всякие ужасные картины рисоваться», но выясняется, что доску прибили повыше, ибо хулиганы «[з]авсегда срывали фактический уровень... А касаемо воды — тут мельче колена было. — Ну, говорю, и черт с вами. Тоните» («Утонувший домик»)⁹.

Наконец, “недоверие” процветает на почве любовных и семейных коллизий.

Необоснованно опасаясь реакции мужа любимой женщины, герой дважды в жизни теряет ее («Двадцать лет спустя»)¹⁰. Пассажирка просит кого-нибудь посмотреть за ее младенцем, пока она поест на станции. Она долго не возвращается, вызывая подозрение, что она подкинула ребенка (ГК, «Происшествие»).

“Недоверие” легко принимает панические масштабы и приводит к “неадекватным ответным действиям”, часто насильственным и имеющим “медицинскую” подоплеку.

Рассказчик разговаривается в поезде с интересным пассажиром, а узнав, что тут едут «психические», бросается отнимать нож у одного из соседей, как раз «нормального» — как и он сам (ГК-У, «Мелкий случай...»). Увидев, что пациент, расстроенный отсутствием заболевания (и значит, повода для отпуска), сунул руку в карман, врач поднимает крик, что его убивают; пациента хватают, обыскивают, «а только ничего такого, кроме махорки, не на[ходят]» («На посту»). Пациент лечится от курения гипнозом, расплачивается «самой крупной купюрой», решает, что «чертов медик вместо рубля [внушил] пятерку ему дать», и припугнув его побоями, получает деньги назад («Гипноз»). Публика, «[н]атерпе[в]ш[ись]... страху» из-за слухов о бешеных собаках, дико набрасывается на пробегающую собаку; ее пристреливают, но тут объявляется хозяин, скрывавшийся от выстрелов, и объясняет, что она нормальная («Бешенство»). Рассказчик вызывает скорую человеку, сломавшему ногу, но оказывается, что это протез, и рассказчику придется отвечать за ложный вызов. Поэтому — «[п]ущай убивают на моих глазах человека — нипочем не поверю... может, для киносъемки его убивают. И вообще ничему не верю — время такое после войны невероятное» («Гибель человека»).

В редких случаях “ответные меры”, вызванные “недоверием”, приносят позитивные плоды — в духе мотива “благотворной некультурности” (в смысле *Щеглов 1986а*), поставленного на службу улыбательной соцреалистической сатире:

Темная жена ответственного работника находит у мужа надушенное письмо, подозревает измену, научается читать и убеждается, что письмо — от заботливой коммунистки, настаивающей на ликвидации безграмотности жены («Рассказ о письме и о неграмотной женщине»).

Предпринимаются и провокационные “испытания”, призванные то ли рассеять, то ли обосновать “недоверие”. В слабой форме они носят мысленный, предварительный или рутинный характер:

Валяющийся на улице пьяный жалуется на «малосердечных» прохожих: «Нога, скажем, у меня, у невыпившего, не аккуратно подогнулась... Или вооб-

ще дыхание у меня сперло... Или... грабители меня раздели... А тут, значит, так и шагай через меня, через невыпившего, так и при... по своим делам...» («Трезвые мысли»). Уйдя от мужа-драчуна, женщина решает было стать проституткой, но первому же «хахалю» дает возмущенный отпор («Да, может, это порядочная дама вышедши к воротам подышать вечерней прохладой?») и даже хочет «по морде его лупцевать» («Нервы»/«Крепкая женщина»). Иностранцы туристы требуют в гастрономе, чтобы им свешали последовательно пять, десять и сто восемь кило масла, но затем исчезают — они «хотели поглядеть, свободно ли у нас в стране продается масло» («Нетактично поступили»). Весь рассказ строится вокруг ожидания пожарной командой учебной тревоги («Тревога»).

Интересная автобиографическая параллель к фиксации на “проверках” — случай из личной жизни Зоценко, записанный с его слов рядом мемуаристов.

Договорившись связаться с женщиной тайно от ее мужа и любовника через почту до востребования, МЗ сам послал себе письмо, «чтобы проверить почтовых работников Ялты», т. е. надежность назначения свидания по почте, рассудив, что если вместе с письмом от женщины будет два конверта, то служащая наверняка не пропустит их. Письмо попало в руки перлюстраторов, о чем Зоценко узнал лишь через много лет, причем тоже в ходе адюльтера (см. 1975: 105—108, 1991a: 141 со ссылкой на дневник Чуковского [1 апреля 1958], а также: *Гитович*: 279—281; *Косцинский* 1979; *Леонтьева*: 467—469; *Чудакова* 177).

Следующая ступень — более или менее корректно доведенные до конца эксперименты-розыгрыши, причем слово «испытание» может эмблематически выноситься в заголовок:

Комиссар прячется в чулане и проверяет лояльность служащих, инсценировав возвращение белых; только один ведет себя достойно («Испытание героев»). Мужчина, ушедший к более молодой жене, с фронта сообщает ей о ранении и ампутации ноги; она отвечает, что ему лучше «находиться на государственном обеспечении». Тогда он пишет бывшей жене, и та готова принять его. Он возвращается целый и невредимый и уходит к первой жене; вторая тем временем нашла себе другого («Испытание»).

Наконец, иногда применяется “разведка боем”, приводящая к реальным последствиям.

Желая «испробовать» диктофон, собравшиеся начинают ругаться в него все громче и грубее, затем топать вокруг него и, наконец, стреляют рядом с ним из нагана; аппарат ломается («Диктофон»). Получив от сына перевод, герой напивается, гордится, что «мужик в такой силе после революции»; проверяя свою власть, он все больше распоясывается, его арестовывают и он констатирует, что «[в]рут, черти» («Фома неверный»). При виде поливальной машины рассказчик, «конечно, прижался к ограде... Поскольку [поливальщик]... вряд ли... уважит ходьбу двух отдельных людей... [А] идущий впе-

реди... пошел напролом... и был облит, так сказать, охлажден в своем оптимизме» («На улице»).

“Превентивные меры” принимаются в сферах личной жизни, медицинского, бытового и транспортного обслуживания, а также имущественных отношений.

Сергей Хренов берет у возлюбленной расписку об отказе «в случае чего» от алиментов, однако в дальнейшем суд приговаривает его к уплате («Последний рассказ... “Коварство и любовь”»)¹¹. Рассказчик дает фельдшеру чаевые, тот начинает чересчур стараться, перегревает ванну и т. п., и рассказчик прекращает выплаты («Плохой обычай»). Рассказчик покупает новую рубашку, как «человек ужасно какой чистоплотный» («мало ли кто руками хватался за нее?»), отдает ее в стирку, и она садится («Рубашка фантази»). Весовщик отбраковывает «слабую тару», давая заработать «укрепляющему» ее сообщнику. Рассказчику кажется, что его тара тоже слабая, и он обращается к сообщнику заранее, что приводит к разоблачению махинации (ГК-К, «Мелкий случай...»). Чтобы достать билет на поезд, рассказчик пускается на хитрости, но оказывается, что билеты свободно продаются в кассе («Поездка в город Топцы»). Нэпмана вызывают в ГПУ — как выясняется, всего лишь свидетелем, но тем временем родственники, сидевшие за его столом и «жр[авшие его] продукты без устали», предполагают «высшую меру» и распродают все его имущество («Спешное дело» и комедия «Преступление и наказание»).

По поводу последнего сюжета замечу, что эзоповско-соглашательское переключивание вины с ГПУ на нэпманов находит психологическое объяснение в общей приверженности автора глубинному принципу “[я] сам виноват”¹².

Проявления конструкции “дело не в этом” особенно многочисленны в медицинской сфере. Это всевозможные “симулятивные” стратегии, с примерами которых мы отчасти уже сталкивались под иными рубриками:

«Огни большого города» (персонаж заболевает, но далеко не смертельно), «На посту» (пациент здоров), «Бешенство» (в отличие от людей, собака не бешеная), «Мелкий случай» в поезде из ГК (рассказчик набрасывается на нормального пассажира), «Гибель человека» (сломан протез), «Трезвые мысли» (болезни фигурируют в мысленном эксперименте), «Испытание» (нога не ампутирована), «Плохой обычай» (пациенту не нужно дополнительного внимания фельдшера).

Неудивительная у автора, озабоченного вопросами здоровья, симулятивная тема разрабатывается с большим разнообразием¹³. Подобно “невольному воровству”, распространена и “невольная симуляция”. Часто она имеет ипохондрические корни — в представлениях либо самих “больных”, либо окружающих (например, беспокойных родителей).

Рассказчик здоров, но «остерега[ется], что... окопчики и на [нем] скажутся». Заметив, что у него нездоровый цвет лица, он обращается к врачу, тот

«говорит: симуляция». Рассказчик начинает «собираться к профессору», бреется и обнаруживает, что у него «щека белая, здоровая, и румянец на ней играет», — он просто дня четыре не умывался, поскольку «на кухне у нас холодно и неуютно. Прямо мыться... неохота» («Четыре дня»)¹⁴. Четырехлетний Петя все время падает. Вызванный доктор находит его здоровым, хотят звать профессора, но другой мальчик замечает, что просто мама засунула две петины ноги в одну штанину («Глупая история»). Родители не покупают Леле и Миньке мороженое, боясь, что те простудятся. Чтобы раздобыть деньги на мороженое, дети пускаются на жульничество, наказываются лишением мороженого на два года и помнят об этом всю жизнь («Калоши и мороженое»). Старик засыпает летаргическим сном, его хотят хоронить, он пробуждается, похоронную карету отсылают, но вскоре он действительно умирает («Рассказ о беспокойном старике»).

В последнем случае винить окружающих в неправильном диагнозе как будто не приходится, хотя рассказ играет достаточно мрачными обертонами¹⁵. А часто «медицинские ошибки» носят и подлинно злоеущий характер, демонстрируя нешуточную связь медицины и власти. Эта проблема занимала Зоценко задолго до Мишеля Фуко, и мы вернемся к ней в гл. IV, где естественное место найдет себе и «симуляция». Сейчас, однако, нас интересуют мотивы типа «дело не в медицине» и «сам виноват», например, ситуации, где больные в том или ином смысле сами усугубляют собственное состояние. Они могут осуществлять это

— чисто словесно, в порядке ипохондрического соревнования:

Ожидающие приема больные обсуждают свои заболевания — «хващаются», у кого болезнь более серьезная, а то и смертельная («Больные»);

— своим образом жизни, прежде всего, пьянством:

«Знакомый ветеринарный фельдшер» находит у алкоголика «полную девальвацию. Где... печень, где мочевой пузырь, распознать... нет никакой возможности... Врач никакой девальвации не на[ходит]», но велит бросить пить. Однако в ресторане вместо лимонада подают водку, и герой опять спивается («Лимонад»);

— усиленным лечением:

Герой лечится сначала от худобы, а затем от ожирения. Ходьба не помогает, ибо развивает слишком сильный аппетит. Надо ехать на курорт. Возможно, он похудеет от добывания справок и билетов («Любитель»). Нервная жена рассказчика капризно требует новых капель, он по ошибке приносит не те, и они успокаивают ее, свалив с ног на неделю («Несчастный случай»);

— и даже рискованными симуляциями-розыгрышами:

Завидуя Миньке, который часто хворает, в результате чего родители засыпают его подарками, Леля притворяется, что проглотила бильярдный шарик: он «катается... внутри... от этого щекотно и хочется какао и апельси-

нов»; родители хотят вызвать доктора, но обнаружив, что все шары на месте, наказывают Лелю. Вспомнив эту историю, взрослый рассказчик едет в гости к Леле в другой город и осыпает подарками всю ее семью («Тридцать лет спустя»).

К «симуляциям» примыкают «болезни, неподвластные медицине»:

Врач расспрашивает пациента о его душевных травмах, но выяснив, что тот потерял сон из-за обилия родственников в квартире, говорит: «[К]акого же черта вы ко мне пришли?» Рассказчик глядит на «глуповатое лицо» следующего пациента и думает, что и тому «медицина ... не поможет» («Врачевание и психика»). Темная крестьянка приходит на прием к фельдшеру, говоря, что она «вся насквозь больная... [С]ердце гниет заживо» — от страха, что ее бросит ее просвещенный муж-депутат; порошков ей не надо, а надо узнать про дробь. «К учителю, — сказал фельдшер, вздыхая. — Медицины это не касается» («Пациентка»).

В духе «научно обоснованных» рецептов из ПВС и ВМ, подобные «экзистенциальные заболевания» требуют не обычного лечения, а радикальных перемен в образе жизни, — недаром пионерская работа *фон Вирен-Гарчински 1967* была вдохновлена попыткой соотнести с ПВС рассказ «Врачевание и психика».

3. Гости, хозяева, нищие и «я»

Но вернемся к «Гостям». При всей важности для этого рассказа «воровской» темы, в заголовок вынесена не она, а другая — тоже инвариантная у Зоценко. Конфронтации между гостями и хозяевами нередко наносят вполне «осязаемый ущерб» той или другой стороне, происходят на материале различных характерных фобий (воды, еды, пожара, кровати, кражи имущества, боязни начальства) и разжигают внутрисемейные конфликты.

В «Водяной феерии» потоп в гостинице вызывается тем, что к приезшему стали заходить приятели — пофилософствовать и помыться; одна родственница «час с четвертью не выходила из ванны», а другой гость роковым образом забыл закрыть кран¹⁶. Бабушка, любящая Миньку, но не Лелю, приезжая в гости, дарит Миньке пирожные и деньги. Леля обижается, скандалит, бабушка грозит больше не приезжать, папа учит Миньку делиться с Лелей, та объедается и заболевает («Бабушкин подарок»). Леля и Минька любят ужинать с гостями, но слишком разговорчивы и затмевают папиного начальника. Тот жалуется: «когда я... вспоминаю про ваших детей, мне прямо неохота к вам идти». Папа запрещает детям говорить за столом, и они молчат, даже когда Леля роняет масло в чай начальника («Золотые слова»). Рассказчик останавливается на ночлег у крестьянина, который отдает ему кровать матери. Под утро гость обнаруживает, что спал на ложе из грязных тряпок. Вся семья тоже спит где попало («Наше гостеприимство»). Рассказчик останавливается у крестьянина, который не может ему отказать в пасхальную

ночь, но его заедают блохи; сначала верующий хозяин запрещает их убивать, но потом, сам замученный ими, разрешает («Святая ночь»). Виновником поджога оказывается гостивший у жильцов родственник, он же — родственник бывшего владельца, надеявшийся после пожара добраться до зарытых драгоценностей («Загадочное преступление»).

Часто реальный ущерб отсутствует или незначителен по сравнению с масштабом вызываемых им “опасений и претензий” и радостью избавления от “гостевой” ситуации.

Хозяин, его жена и сын, последний — особенно откровенно, обсуждают при гостях дороговизну угощения; гости расходятся («Хозрасчет»). Интурист-эмигрант посещает местность, где у него была дача и романы с дачницами, и счастлив узнать, что она сгорела и, значит, никому не досталась («Дача Петра Свинцова») ¹⁷. Сбежавшая из зоопарка обезьяна поселяется у Алеши и его бабушки, которая «сразу ее не взлюбила» за то, что та схватила ее конфету: «Кто-нибудь один из нас двоих должен находиться в зоологическом саду» («Приключения обезьяны»).

Стороны не останавливаются перед “ответными мерами”.

Приглашенный на поминки рассказчик надтрескивает стакан, в ответ на что вдова и ее деверь, объедающийся арбузом, пускаются в рассуждения о разорительности приема гостей, каковым «прямо морды надо арбузом разбивать». Рассказчик отвечает, что «чай у вас шваброй пахнет... три стакана и одну кружку разбить — и то мало». Дело передается в суд («Стакан»). Герой без подарка едет на именины, спрыгивает с трамвая на ходу, в милиции выдает себя за именинника, приходит, когда все съедено, и думает: “Ничего!... Я ему тоже хороший подарок преподнес». На другой день, узнав, что имениннику прислан штраф, он дарит ему десятку; тот обо всем догадывается, и героя наказывают («Рассказ о подлеце»). «Передовой» герой пытается не реагировать на то, что в комнате у жены допоздна «сидят гости [в]ернее ... гость», но в конце концов выгоняет его («Новый человек»).

В другом рассказе («Муж») та же “сексуально-гостевая” и отчасти “идеологическая” коллизия разрешается с привлечением мотива “испытание”, а главное — властных структур, разговор о которых впереди (см. гл. IV), но примечателен сам факт сращения гостевого мотива с властным.

“Антигостевые” меры могут приниматься и “превентивно”:

Хозяин с гордостью рассказывает гостю, что они теперь не угощают, ибо и сами питаются в столовой, освободив жену от кухни ради заказов на шитье. Гость говорит, что «хрен редьки не слаще. То кухня, то шитье», и уходит, а хозяин объясняет жене его «желчь» тем, что его не покормили («Семейное счастье»; ср. вариант без гостей — рассказ «300%»). Герой идет на поминки малознакомого сослуживца, родственники которого заявляют, что тот «заш[ел] сюда пожрать», и за руки выводят его. Рассказчик утешает его и дарит ему книгу («Поминки»; ср. выше сходные мотивы в рассказе «Стакан»). В «Елке» Леля и Минька заранее хватают с елки подарки, и детям гостей достаются поврежденные вещи. Гости протестуют, на что Минька заявляет: «можете

все уходить, и тогда все игрушки нам останутся». Папа наказывает детей и раздает все гостям.

“Превентивной мерой” (со стороны гостей) можно считать и предусмотрительную “непокупку подарка” в «Рассказе о подлеце», а также распродажу имущества в «Спешном деле».

Бросается в глаза освещение гостевой ситуации с разных точек зрения — как хозяев («Гости», «Елка», «Новый человек», «Муж», «Хозрасчет»), так и гостей («Стакан», «Поминки», «Рассказ о подлеце», «Семейное счастье»), причем виновной может оказываться любая из сторон. Любопытен в этом смысле «Барон Некс»:

Барон всячески балует приглашенных работников и не отходит от них ни на шаг; они подозревают его в недоверии, но оказывается, что около них у него восстанавливается здоровый аппетит. Барон зовет их и на следующее лето, но они уклоняются.

Здесь зощенковская гостевая ситуация вывернута наизнанку и оригинально совмещена с темами еды, здоровья и недоверия; перед нами своеобразная «Демьянова уха» à la Зощенко. Этим подтверждаются как основные параметры гостевого топоса, так и интерес Зощенко к ролевым инверсиям.

Другая характерная черта — “участие детей” (Лешки в «Хозрасчете», Лели и Миньки в «Елке», «Бабушкином подарке», «Золотых словах»), с особой прямоотой формулирующих нежелание делиться. Эта архетипическая “безыскусность” детей несет у Зощенко специальную функцию. Нахальные дети (здесь, как и выше — в историях с козой, «находкой» и баретками), особенно “автобиографический” Минька, перебрасывают мостик от авторского “я”, детская ипостась которого известна нам по ПВС, к взрослым «мещанам». Способствуют этому и повествование от лица или с точки зрения «отрицательного» героя, а также знаменательные свидетельства в ПВС о “расщеплении личности ‘я’”.

С примерами такого расщепления мы уже столкнулись, соотнеся рассказы «Находка» и «На живца». Особенно красноречив эпизод «Безумие» из ПВС.

К МЗ является его alter ego, одержимый манией преследования и видениями протягиваемых к нему рук, и просит спасти его, поменявшись с ним фамилиями; он уходит, уже в качестве «поэта Зощенко», а МЗ в тоске ложится в постель.

Эти и другие проявления самоидентификации “я” с комическими и отрицательными “другими”, помогают возвести “гостевые” сюжеты к психологической ситуации ПВС.

Впрочем, нет недостатка и в прямых свидетельствах о нелюбви к гостям самого Зощенко; так в том же 1927 году Чуковский записывает его слова:

«— А люди... если они придут ко мне в гости, я сейчас же надеваю пальто и ухожу... — ... Значит... всех ненавидите? Не можете вынести ни одного? — Нет, одного могу.. Мишу Слонимского.. Да и то лишь... если я у него в гостях, а не он у меня...» (1991а: 52).

Кто же такие эти нежеланные гости, чьи визиты хуже воровства? Еще одним приближением к ним являются у Зоценко “нищие”, тоже посягающие на чужое. Как уже говорилось в гл. I, рассказчик ПВС посвящает немало страниц своему “комплексу нищего”, обнаруживая его проявления в своих произведениях, снах и воспоминаниях.

«Кто-то» предлагает нищему с мешком взять МЗ; тот протягивает руку, МЗ поднимает крик. «Кто-то говорит: — Не отдам... Это я нарочно. Нищий уходит... Я часто видел нищих во сне... Они стучали в двери моей комнаты... Одна короткая сценка относилась к трехлетнему возрасту — мать шуточно протянула меня нищему... Я вспомнил о тех нищих, которых я встречал на улице. Нет, никакого страха я к ним не испытывал...» (3: 561, 588).

Дело, однако, не в опасности, исходящей от реальных нищих, а в загадочном восприятии их авторским “я” как бы изнутри:

После смерти отца мать берет МЗ хлопотать о пенсии у высокомерного художника Чистякова; утешая мать, МЗ нанимает ей извозчика, но вынужден осознать себя нищим «с протянутой рукой» (3: 590—591). «Гроб [матери] несут в церковь. Я остаюсь на улице. Я сажусь на ступеньках храма. И сижу рядом с нищими. Я сам нищий. У меня нет ничего впереди» (3: 501). В светскую гостиную врывается несчастная тетка хозяина с требованием ежемесячной выплаты, завещанной ей его отцом. Он прогоняет ее, швырнув кредитку, и продолжает чтение своих снобистских стихов (3: 594—595). Работая на переписи населения, МЗ встречает опустившегося гимназического товарища и дает ему денег (3: 505—506; ср. еще героя «Последнего барина», см. Прим. 17). МЗ встречает на улице поэта Т[иняко]ва, в стихах называющего себя проституткой, а в жизни с успехом собирающего милостыню. МЗ подает ему «значительную сумму», но тот продолжает попрошайничать. «Я мог страшиться такой судьбы... чувств... поэзии. Я мог страшиться образа нищего» (3: 596—599).

Однако, чтобы быть поистине глубинным, страх должен восходить к самым ранним стадиям сознания, в репертуаре которых нищих просто еще нет.

«Разве младенцу понятен образ нищего?... Что делает нищий? Он стоит с протянутой рукой... возник[ает] символический образ нищего... [Я] понял, что я боюсь не нищего, а его руки... Я вспомнил давний сон... Из темной стены тянется ко мне огромная рука... Должно быть... грудь... была отнята рукой... матери... Быть может, рука отца... положенная на грудь матери, еще более утратила ребенка» (3: 602—603, 607—608).

От этих пассажей (из эпизода, цитированного в гл. I по поводу «Операции»), связи ведут от руки к груди, сексу, еде, наказанию, ножу,

кастрации, удару и т. д. Но для нас особенно существенно зощенковское прозрение о символичности фигуры “нищего”, которая младенцу не знакома и, значит, заместила собой его родителей — отца, отнимающего у него грудь, и мать, отнимающую его от груди (в частности, с применением хины; см. гл. I).

В этом свете становятся понятными и сила переживаний по поводу нищих, и причудливо расщепленное самоотжествление МЗ с *субъектами “нищенства”* — с теми, кто требует и кому подают (в том числе с теткой богача); *его адресатами* — теми, у кого просят и кто либо неохотно (как богач тетке), либо очень щедро (как МЗ поэту) подает; *его объектами* — тем, что подают, например, с младенцем, которого могут отдать нищему; и, наконец, с *мотивировками этого самоотжествления* — с тем, на основании чего подают, например, с претензиями тетки богача на родственную поддержку, с утратой социального и профессионального статуса, с циничной литературной продукцией Т[иньяко]ва.

Неудивительно поэтому, что “нищие” занимают заметное место и в смешных рассказах, появляясь там иной раз совершенно без нужды. Красноречивые сходства комических сюжетов о нищих с ПВС очевидны.

К младенцу нанимают «страхолюдную» няню, она подолгу гуляет с ним и... просит под него милостыню; родители увольняют ее, говоря, что не хотят «своему ребенку присваивать такие взгляды» («Рассказ про няню...»). Нуждающейся старушке сосед советует «податься на детский фронт... Я, говорит, сам очень огорчаюсь..., что я не дама... Я бы... ходил себе по садикам... разных ребят похваливал... Родители... в долгу не останутся... Вам копейку неудобно подать. Вам две подадут. А кто и три» («Материнство и младенчество»). Рассказчик, поджидающий даму около кинотеатра, подает рубль бедно одетой старушке. Та поднимает крик, он извиняется, приходит его дама, как вдруг старушка все-таки берет рубль, недостающий ей на билет; дама пилит рассказчика за расточительство (ГК-Д, «Мелкий случай...»). Рассказчик встречает бывшего богача, унижавшего всех, особенно тетку. «Его папаша завещал поддерживать ее жизнь... Он швырял в нее скомканной кредиткой», а однажды, спеша в театр с «шикарной дамой», перешагнул через тетку, упавшую в обморок. Тот говорит: «Теперь я совсем иной. И если есть темное пятно в моей жизни, то это моя тетька, которой даром, что восемьдесят лет, но она... до сих пор шляется ко мне за пособием... сорок лет подряд меня третирует» («Встреча»; 2: 315—318). К рассказчику повадился ходить нахальный нищий, требовал прибавки, а после возражений рассказчика («... сам посуду, можешь ли ты с меня требовать?») «больше не приходил — наверное, обиделся» («Нищий»). Слепой нищий отвергает двуривенный, поданный ему фальшивомонетчиками на «пробу» («Разговоры»).

Вдобавок к этим сюжетам, вольное или невольное “нищенство” присутствует и в рассмотренных ранее рассказах, например, в истории о якобы утраченных женщиной сапогах, за которые ей собирают компенсацию («Сапоги»). Отмечу настойчивую ассоциацию темы нищенства с негативной материнской фигурой в целом ряде приведенных выше примеров, в частности в рассказе про няню¹⁸.

“Нищенство” может принимать и переносный — “литературный” — характер.

К рассказчику ходит графоман, желая пристроить свои «поэмки» в печать. «Два месяца [рассказчик], нервный и больной человек, отравленный газами в германскую войну, терп[ит] нашествия», но, наконец, советует просителю идти работать. Тот благодарит, ибо «жрать надо!», и рассказчик устраивает его курьером («Крестьянский самородок»). К рассказчику ходит темный графоман. После окончательного отказа печатать его, он просит справку, «что произведения писателя такого-то не подходят для печати за малограмотностью». Оказывается, он производит гуталин, но для налогообложения выгоднее значиться писателем («Литератор»).

Вспомним также посетителя-параноика из ПВС, выпрашивающего у МЗ его писательское имя — «поэт Зоценко».

Этими комическими сюжетами подкрепляются установленные в ПВС компоненты парадигмы “нищий”:

- символичность “нищенства” (ср. в «Няне» слова о привитии нежелательных «взглядов»);
- его связь с литературной ситуацией («Крестьянский самородок»; «Литератор»; «Безумие»);
- изощренные ролевые сдвиги (младенец как мотивировка подавания в «Няне»; желание соседа быть нищенкой в «Материнстве и младенчестве»);
- связь с “детством” и/или престарелыми материнскими фигурами («Няня», «Встреча», «Материнство и младенчество», «Мелкий случай...» у входа в кино; в последнем сюжетная схема даже напоминает треугольник “муж — жена — свекровь”);
- и, наконец, поразительная самоуверенность просителей («Няня», «Встреча», «Нищий», «Крестьянский самородок», «Литератор»), глубинным объяснением которой является, конечно, их “родственный” статус, обнаженный во «Встрече».

Особенно интересна амбивалентная переключка двух трактовок одного сюжета (о тетке и богаче). Если в ПВС дана лишь картинка хамского унижения бедной родственницы богатым декадентом, то во «Встрече» она дополнена эпизодом, в котором бывший богач оказывается скорее жертвой — как революционной экспроприации, так и многолетнего попрошайничества со стороны материнской фигуры старой родственницы¹⁹.

4. Дома, как в гостях

Что касается “гостей”, то, если, обратившись к ПВС, оставить в стороне эпизоды светских и любовных визитов, свободные от материаль-

ных тяжб²⁰, “гостевая” коллизия знаменательным образом сужается еще более.

В гостях у бабушки и дедушки (по матери) МЗ просит налить ему «капельку» супа, что дедушка исполняет буквально; МЗ обижается и говорит: «я больше к вам никогда не приеду» (З: 535—536). Гостиный у МЗ и его родителей строгий дедушка (по отцу), объясняет их семейные проблемы обилием детей; МЗ заходит к бабушке, тот спрашивает, почему он не постучал, МЗ сердится: «Если хотите знать — это моя комната» (З: 543—544).

В этих двух сюжетах уже налицо основные источники раздоров с гостями в рассказах — еда и территория; вспомним «Приключения обезьяны», где совмещены оба эти мотива²¹. Особенно важна, конечно, еда, о чем уже шла речь в связи с “рукой”, тоже принадлежащей родственникам, а вернее, родителям. Поэтому ключевыми представляются эпизоды, в которых типично “гостевая” коллизия сталкивает МЗ даже не с бабушками и дедушками, а с отцом и матерью:

МЗ обнаруживает на столе тарелку с винными ягодами и обкусывает их все. «Конечно, это нехорошо... но ведь я... откусываю лишь небольшой кусочек. Почти вся ягода остается в распоряжении взрослых». Мать порет МЗ («Я больше не буду»; З: 523). Отец в шутку начинает есть блины МЗ, тот плачет, отец обвиняет его в жадности: «— Ему для отца жаль одного блина. — Один блин, пожалуйста, кушай. Я думал, ты все скушаешь». МЗ уступает отцу суп, но тот испытывает его щедрость на сладком. МЗ говорит: «— Пожалуйста, кушай, если ты такой жадный». Отец уходит, МЗ тоже, но вечером отец приносит ему сладкое и они съедают его пополам (З: 533—534)²².

По аналогии с “рукой нищего/родителя” и рассуждением об отсутствии в опыте младенца идеи “нищего”, можно постулировать подспудное символическое тождество между “гостями” (которые тоже не фигурируют в самых ранних, решающих для формирования психики эпизодах), и “родителями” (которые даны с самого начала). Оно наглядно подтверждается сходством эпизода «Я больше не буду» с «Елкой» — по линии:

- “частичной порчи” многих объектов, каковые в целом якобы остаются в распоряжении взрослых/гостей (в «Елке» это яблоко, от которого Минька лишь «немного откусыва[ет]», и подарки, которые он лишь отчасти обламывает); и
- финального выступления родителей в качестве адресатов ущерба и источников наказания (в «Я больше не буду» мама порет МЗ; в «Елке» отец наказывает детей, отдавая все игрушки гостям).

Это не так удивительно, как может показаться на первый взгляд, ибо дело идет о проблемах интеграции ребенка в общественные структуры, представленные на раннем этапе родителями, а в дальнейшем и гостями; особенно показательно в этом смысле принятие отцом сторо-

ны своего гостя-начальника против собственных детей (в «Золотых словах»). Таким образом, конфликт хозяев и гостей в рассказах может быть прочитан как проекция автором на отрицательных «мещан» неудач собственной психологической социализации.

В случае Зощенко у этой общечеловеческой проблемы была еще одна сторона, которую, он, повидимому, скрывал от себя самого даже в ходе беспощадного вроде бы самоанализа в ПВС. Он рос одним из восьми (!) детей — а не двух или трех, как это изображено в ПВС и детских рассказах²³. Однако в смягченном виде детское соперничество, в частности — из-за подарков²⁴, налицо почти в каждом из них, а тема «серийного» отношения к детям проглядывает в самых разных текстах:

Увольняемая няня уверена, что ее везде «с руками оторвут» («Рассказ про няню»). Мать навязываемой герою невесты говорит, что не может бросаться из окон ради выдачи замуж каждой из своих шести дочерей (МС; 2: 195). Бессонница героя объясняется тем, что «сестра приехала из деревни и заселилась в моей комнате вместе со своими детьми... Ребягишки бегают, веселятся, берут за нос» («Врачевание и психика»). Для самого МЗ крики единственного ребенка — достаточное основание, чтобы поселиться отдельно от семьи (ПВС; 3: 510).

Говоря очень кратко, у знаменитой зощенковской коммунальной квартиры имелся неизгладимый «душевный» прообраз — многодетная семья, в которой с младенческих лет складывалось сознание будущего писателя.

«Родственническая» природа «гостей» прозрачна во многих рассказах.

В «Спешном деле» именно родственники сначала «жрут без устали» в доме у нэпмана, а затем распродают его имущество. В «Огнях большого города» «приезжий отец напугал своего сына тем, что с места в карьер навел в конторе справку, не может ли он тут получить площадь для постоянного проживания в Ленинграде». В рассказе о летаргическом старике вся коллизия строится вокруг папаша, заснувшего летаргическим сном и выдворяемого зятем в коридор в ожидании похорон. В «Бабушкином подарке» источником раздоров является приехавшая в гости бабушка. В «Водяной феерии» особенно долго принимает ванну тетя приезжего.

Кстати, «банный» мотив — один из частых у Зощенко, поскольку он является естественным воплощением фобии «воды»²⁵ и легко совмещается с «жилищным», в частности, «родственно-гостевым» топосом. Классический пример — «Кризис»:

Рассказчик снимает для проживания ванную комнату, которой продолжают пользоваться и другие жильцы; вскоре он женится, заводит ребенка, к ним приезжает теща; рассказчик, не дожидаясь приезда дальнейших родственников, уезжает из Москвы²⁶.

Неожиданный ракурс того же топоса представлен в рассказе на излюбленный Зоценко сюжет о человеке, прибывающем из деревни и сталкивающимся с непонятными ему городскими нравами:

Встретив в городе своего племянника в лице трамвайного кондуктора, деревенский дядя отказывается платить ему за проезд: «Сядь я на другой номер... заплатил бы... С родного дядю? Ты не махай на меня руками». Племянник ссаживает его («Не надо иметь родственников»)²⁷.

При всей своей игривой двусмысленности, заглавие этого рассказа оказывается в контексте поэтической мифологии Зоценко чуть ли не программным, в отточенной форме выражая отношение МЗ к “родственническим” в широком смысле слова фигурам.

Таковы аргументы в пользу уравнения “воры = нищие = гости = родственники = родители”, определяющего невротическую подоплеку взаимоотношений МЗ с “другими” (а ввиду расщепления личности — и с самим собой) как в ПВС, так и в рассказах. Возведение воровских, гостевых и прочих плутовских коллизий комических рассказов к архетипическим ситуациям младенчества не только еще раз (в развитие сказанного в гл. I) демонстрирует тематическое и структурное сходство серьезных и смешных текстов Зоценко, воспроизводящих единую глубинную пропись “недоверия — страха — неадекватной реакции”, но и проливает дополнительный свет на его повествовательную манеру. Стилистическим коррелятом “страхов” является “беспомощность” зоценковского рассказчика, как в детских, так и во взрослых вещах описывающего мир как бы глазами растерянного ребенка — “автобиографического” МЗ.

Глава III

Идейная структура «Душевной простоты» (Зощенко, Достоевский и другие)

1. Текст и контекст

Рассказ «Душевная простота» (1927 г.; далее сокр. — ДП) лаконичен даже по зощенковским стандартам — в нем нет и полутора страниц. Хотя в каком-то смысле его можно считать и многословным — поскольку в нем абсолютно ничего не происходит. Как говорит один из шекспировских персонажей, *Вся эта пьеса в десять слов длиной/.../ Но лишние все эти десять слов —/ Вот чем она длинна*¹. Уже сам фокус подобного творения из ничего делает ДП законным объектом исследовательского любопытства. Интересна эта комическая миниатюра, относящаяся к первому, сравнительно веселому, десятилетию зощенковского творчества, и своим скрытым родством с написанными в 30-е и 40-е годы мрачноватыми книгами, посвященными темам физического и душевного нездоровья и самолечения, — ВМ и ПВС. Как мы увидим, между двумя интригующими аспектами повествовательной структуры рассказа — «простотой» и «душевностью» — имеется глубинная связь.

На первый взгляд, в сюжете ДП нет никаких признаков психопатологии.

Артисты гостившей в СССР «негритянской негрооперетты», «избалованы[e] европейской цивилизацией», остались довольны всем, кроме «уличного движения» — грубой толкотни на улице. «А на ноги у нас действительно наступают», но не по злому умыслу, а исключительно, «пуцай негры знают, по простоте душевной». Однажды и сам рассказчик, «засмотре[вшись] на какого-то нищего», наступил впереди идущему на пятку. Со страхом и сознанием вины ждал он возмездия — «развернется сейчас этот милый человек и влепит в ухо», — но тот так и не обернулся. «[Т]ут душевная простота. Злобы нету. Ты наступил, тебе наступили — валяй дальше».

Рассказ отмечен многими типичными чертами зощенковского стиля. Это

- и отмеченная выше краткость;
- и предварение собственно повествования «философскими рассуждениями» (занимающими треть рассказа);
- и глуповатость рассказчика (впрочем, невольно отражающая иронию российской судьбы), готового видеть в первых попавшихся иностран-

- цах, в данном случае — неграх, представителей высшей цивилизации;
- и общая сатирико-морализаторско-культуртрегерская нацеленность рассказа (не надо наступать на ноги);
 - и причастность перволичного рассказчика к грехам «мещанской» стихии (ведь это именно он впадает в грех “некультурности”);
 - и нарочито примитивное, амебейно-тавтологическое повествование («Идет и идет. А я сзади его иду. А он спереди идет... И так мы, знаете, мило идем. Аккуратно. Друг другу на ноги не наступаем...»);
 - и наивно-бесконфликтная развязка сюжета в духе таких концовок, как «И мы, полюбовавшись друг другом, расстаемся»².

Кстати, комически удвоенная Зоценко, «негритянская негрооперетта» действительно гастролировала в СССР в апреле-мае 1926 года (в Ленинграде с 5-го по 20-е мая) и воспринималась как незаурядное культурное событие и окно в Европу. Ее гастролям было посвящено целое издание: «Оперетта негритянская. Гастроли. Специальный, вместо очередного, выпуск журнала “Цирк”» (М.: Центральное Управление Госцирками, 1926). Михаил Кузмин в своей рецензии (*Кузмин 1926*) хвалил спектакль, поминая Стравинского и Мейерхольда, но заметил, что «на простого слушателя и зрителя» негры могут произвести разное впечатление, в частности, могут показаться «кусочком Европы».

Другой очевидец, ветеран советской эстрады В. С. Поляков вспоминает об этих гастролях так:

«В 1926 году в Ленинградском цирке на арене, превращенной в сцену, выступал негритянский джаз-банд под управлением Сема Вудинга совместно с “Негро-опереттой”. Спектакль назывался “Шоколадные ребята”. В проспекте... говорилось: “Немало людей мечтательно вздохнуло этой ночью, уносясь душой к милой сердцу “культурной” Европе. Не удивительно. Негритянская оперетта, в которой, к слову сказать, нет никакой оперетты, являет собой не что иное, как сконденсированный европейский шантан...” Это написано не без доли ханжества. Обыватели ахали и восторгались элементами шантана... Но настоящие ценители видели самобытный спектакль. “Шоколадные ребята” прежде всего были блистательными артистами, равных которым в жанре ритмических песен и танцев мы еще никогда до их приезда не видели. Среди них была поразительная актриса Форест... изумительной женственности, танцовавшая, казалось бы, в невозможных темпах... Эти “шантанные” артисты исполняли замечательные негритянские “спиричуэлс”, которые навряд ли могли исполняться в шантанах... [Это] был негритянский свадебный праздник, по ходу которого... разыгрывали друг друга, а некоторые “подвыпившие” гости проделывали немислимые для трезвого человека трюки» (*Поляков: 82*).

Так или иначе, лобовое прочтение рассказа в “культурно-социологическом” ключе — как эзоповски приглушенной сатиры на грубость советских нравов — представляется не отдающим должного этому ма-

ленькому шедевру. Прежде всего, потому, что для сатиры необходима мало-мальски яркая мишень, на роль которой поведение рассказчика просто не тянет. Это отличает ДП от таких рассказов, как, скажем, упомянутые «Страдания молодого Вертера», где мелкое нарушение со стороны рассказчика вызывает неоправданно грубую — и потому достойную обличения — реакцию блюстителей порядка, хотя дело и кончается миром и благостными рассуждениями рассказчика о недалеком светлом будущем.

Но в более общем плане чувствуется как глубинное родство обоих типов рассказов, так и их несводимость к установке на исправление нравов. Трудно поверить, чтобы их устойчивый успех держался исключительно на осмеянии культурной — языковой и поведенческой — несостоятельности героев. Ощущается потребность в более основательном экзистенциальном объяснении зощенковского феномена — в духе ревизии, намеченной в двух первых главах. Однако, прежде чем предпринять столь радикальный шаг, обратимся к опыту нового прочтения зощенковских рассказов вообще и «Душевной простоты» в частности, осуществленного в более традиционных рамках.

2. Интерпретация и интертексты

Я имею в виду книгу Кэти Попкин (*Попкин 1993*; по-русски см. также *Попкин 1995*), которая на материале Гоголя, Чехова и Зощенко выявляет тенденцию русской прозы к эстетическому освоению “незначительного”. Через обе главы, посвященные Зощенко (С. 53—124), эмблематическим примером “эстетики незначительности” проходит ДП.

«Зощенко превращает “неповествовательное” (“Х, недостаточный для рассказывания”) в “неупоминабельное” (... “чрезмерный Х”). Незаметное становится невыносимым... Его “смешные анекдотики” разоблачают множество так называемых “мелких” неудобств советской жизни. Каждая мини-сага настойчиво демонстрирует то или иное негативное явление: [следуют примеры — А. Ж.]... и как людям повсюду наступают на ноги (“Душевная простота”)» (с. 64—65). «В контексте “гигантских шагов [вперед]” советского общества, несколько неуверенных... шажков [персонажа] не достойны внимания. Но Зощенко именно *удостаивает* их внимания и делает это неукошнительно. В реальной жизни (в отличие от мира партийной риторики), намекает он, человек, наступивший вам на палец, является более ощутимым врагом, чем все враги социализма вместе взятые... Зощенковский сюжет напоминает предположение Ивана Карамазова о том, что вот такое случайное отдавливание ноги может навсегда атрофировать реакцию на чужую боль [следует отсылка к роману Достоевского — А. Ж.]» (68). «Нога присутствует в рассказах Зощенко повсеместно, во-первых, в качестве центрального элемента сюжета, во вторых, в качестве риторической виньетки. Нахальное наступание на пят-

ки, как мы видели, находится в центре “Душевной простоты”...» (86). «Замечаемость” становится для Зощенко показателем событийности и повествовательности. Поэтому особенно характерно, что образцовый пешеход, которому наступил на ногу рассеянный рассказчик... “Душевной простоты”, ничего не замечает и следует дальше как ни в чем не бывало... Это незамечание чего-то принципиально заметного искусно используется Зощенко в качестве мощного резервуара эффектов. Начать с того, что рассказ как раз “замечает”... этот случай... разыгрывая в свернутом виде знаменитый пешеходный поединок на Невском проспекте — бой, даваемый подпольным человеком ради того, чтобы быть замеченным... и оказаться на равной ноге с высокомерным офицером [следует отсылка к «Запискам из подполья», в свою очередь, отсылающим к «Что делать?» — А. Ж.]» (95—96). «Беспорядок и нарушения являются тут нормой; неудивительно, что рассказчик «Душевной простоты» так подробно распространяется о гладком, без толкотни, проходе по улице — именно это-то, а не наступание на ноги, является необычным» (99).

При всей своей новизне, подход Кэти Попкин представляет собой утонченный вариант культурно-социологического метода. Мишенью зощенковского дискурса попрежнему объявляется “некультурная советская действительность”, с тем, однако, усовершенствованием, что все внимание уделяется теперь технике провокационного смещения нарративного фокуса на “незначительное, низкое, ноги, обувь, уличное не-событие и т. п.”. Эта поправка вовсе не тривиальна, хотя и находится в общем русле названного подхода с его постоянным интересом как к культуре вообще, так и к сказу, остранению и другим аспектам культуры зощенковского повествования.

Прежде всего, таким образом в литературоведческий обиход вводится новый аспект нарративной техники, причем явно релевантный для Зощенко. Но особенно ценен тот элемент “повествовательного абсурда”, который настойчиво присутствует на заднем плане рассуждений исследовательницы и столь же настойчиво ею отвергается. Действительно, заманчивость трактовать ДП как мастерское повествование ни о чем велика, как очевидна и интуитивная неприемлемость такого прочтения.

Для опровержения “абсурдной бессюжетности” рассказа К. Попкин прибегает к аргументации двух типов — структурной и интертекстуальной. Структурный аргумент состоит в том, что, выражаясь по-формалистски, “бессобытийность” наличествует в фабуле, но преодолевается сюжетом, который превращает ее в “заметное событие”, достойное рассказывания и, более того, несущее сильный “антисоветский” заряд. Интертекстуальный аргумент призван подкрепить убедительность этой конструкции выявлением изощренной игры с престижными и, главное, идеологически насыщенными прецедентами из Достоевского.

3. Интертексты и инварианты

Может показаться, что нагружать коротенькую ДП мощными интертекстами, значит стрелять из пушек по воробьям. Особенно шатко, на первый взгляд, выглядит отсылка к «Братьям Карамазовым»: в конце концов, речь идет даже не об эпизоде романа, а всего лишь о гипотетическом примере, в котором слова о ноге занимают самое скромное место и более не повторяются. Однако медленное чтение того же рассуждения Ивана позволяет обнаружить в нем дальнейшие переключки с ДП, Попкин не отмеченные.

«Потому, например, что от меня дурно пахнет, что у меня глупое лицо, потому, что я раз когда-то отдал ему ногу... он... лишает меня... своих благоденствий и даже вовсе не от злого сердца. Нищие, особенно благородные нищие, должны были бы наружу никогда не показываться, а просить милостыню чрез газеты. Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Если бы все было как на сцене, в балете, где нищие... появляются... в шелковых лохмотьях и рваных кружевах и просят милостыню, грациозно танцуя, ну тогда еще можно любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить...» (*Достоевский*, 14: 216)

Помимо отдавливания чьей-то ноги перволичным рассказчиком, здесь налицо еще ряд общих мотивов:

— “душевный” элемент “злости” (или ее отсутствия):

Достоевский: «даже вовсе не от злого сердца»; **Зоценко:** «Тут, я вам скажу, злого умысла нету... Одним словом, душа в душу идем. Сердце радуется... [Д]ушевная простота. Злости нету»;

— ситуация “смотрения на нищего”:

Достоевский: «Нищие... должны были бы наружу никогда не показываться» и т. п.; **Зоценко:** «И вдруг, не помню, я на какого-то нищего засмотрелся. Или, может быть, на извозчика. Засмотрелся я на нищего и со всего маху моему переднему гражданину на ногу наступил»;

— театральный момент:

Достоевский: рассуждение о сцене, балете и костюмах; **Зоценко:** зачин о «негрооперетте» (и фактическое содержание спектакля, см. выше), а также сугубо балетное, пантомимическое па-де-де без слов, исполняемое рассказчиком и его антагонистом.

К этому можно добавить развиваемую Иваном Карамазовым проблематику “любви/нелюбви к ближнему/дальнему”, которая предвосхищает знаменитую главу «Любовь к дальнему» из «Так говорил Заратустра», наверняка, хорошо известную Зоценко, пережившему сильное увлечение Ницше³.

Не менее красноречивыми неожиданно оказываются и параллели с эпизодом из «Записок из подполья» (*Достоевский*, 5: 128—132), привлеченным Попкин исключительно по линии “незамечания”. Это такие мотивы, как:

— “злоба” (или ее отсутствие):

Достоевский: «[Я...] предпочел озлобленно ступешваться... [Я]... смотрел на него со злобою и ненавистью... Злоба моя даже укреплялась и разрасталась с годами... Иногда злоба меня просто душила... Я упивался моей злобой, на него глядя, и... озлобленно перед ним сворачивал»; **Зоценко:** многократное «злобы нету»;

— “душевный страх”:

Достоевский: «Не думайте, впрочем, что я струсил офицера от трусости: я никогда не был трусом в душе, хотя беспрерывно трусил на деле... Я испугался не... того, что меня прибьют... но нравственной храбрости недостало. Я испугался того, что меня... осмеют... [Гуляя на Невском,] я чувствовал... конвульсивные боли в сердце»; **Зоценко:** «И даже я замер тогда в испуге... Думаю: развернется сейчас этот милый человек и влепит в ухо... Замер, я говорю, в испуге, приготовился понести должное наказание, и вдруг ничего»;

— “физическое превосходство” антагониста, в частности мотив “плеч”:

Достоевский: «он взял меня за плечи и молча... переставил... Был этот офицер вершков десяти росту... Я испугался не десяти вершков росту... [П]росто не посторониться, состукнуться с ним, не так, чтоб очень больно, а так, плечо о плечо... Вдруг... я неожиданно решился... и — мы плотно стукнулись плечо о плечо!...»; **Зоценко:** «Идет, представьте себе, гражданин по улице. Плечистый такой, здоровый парень»;

— “умилненные фантазии” по адресу антагониста:

Достоевский: «Я сочинил к нему прекрасное, привлекательное письмо, умоляя его передо мной извиниться... [Е]сли б офицер чуть-чуть понимал “прекрасное и высокое”, то непременно прибежал бы ко мне, чтоб броситься мне на шею... И как бы это было хорошо! Мы бы так зажили! так зажили!... [Н]а Невском-то я его и встречал наиболее, там-то я и любовался им... “Ну пусть будет поровну, как обыкновенно бывает, ... когда деликатные люди встречаются, он уступит половину, и ты половину, вы и пройдете, взаимно уважая друг друга... Разумеется, не совсем толкнуть, — думал я, уже заранее добрея от радости...”»; **Зоценко:** «И так мы, знаете, мило идем... Друг другу на ноги не наступаем.... И прямо, можно сказать, не трогаем друг друга... душа в душу идем. Сердце радуется... “Славно идет прохожий. Ровно...”.... Думаю: развернется сейчас этот милый человек... Идет этот милый гражданин.... Так и прошел как миленький... А этот милый человек так, ей-богу, и не обернулся»;

— “художественные формы преодоления ситуации”:

Достоевский: человек из подполья желает заговорить с антагонистом «языком литературным... о пункте чести», пишет о нем «абличительную повесть», обдумывает письмо к нему с вызовом на дуэль и, наконец, успешно состыкнувшись с ним на улице, «торжестовал и пел итальянские арии»; **Зоценко:** «негрооперетта» как культурный эталон.

4. Инварианты и реинтерпретация

Сказанное выше говорит в пользу продемонстрированных Попкин интертекстуальных связей ДП, но не обязательно в пользу их общей «антисоветской» — и, шире, «культурно-социологической» — интерпретации. Напротив, акцентированные этими параллелями зоценковские мотивы работают на совершенно иной кумулятивный эффект, который располагается на самом видном месте, но в силу принятых в зоценковедении установок проходит незамеченным. Зато в терминах зоценковской «поэтики страха и недоверия», развиваемой в настоящей книге, этот эффект оказывается вполне естественным и центральным.

Прежде всего, как и в предыдущих анализах, чтобы понять сокровенную тему рассказа, к нему следует подойти не как к фельетону на тему общественных нравов, а как к маленькому литературному шедевру — «вечному» воплощению волновавших автора личностных проблем, представленных, как подобает «несолидному» комическому жанру, «в разжалованном виде из генералов в солдаты». Легко видеть, что букет мотивов, высвеченных в ДП интертекстуальными параллелями, характерен для того «экзистенциального» Зоценко, образ которого был набросан в двух первых главах. Тут и общая озабоченность «душевым состоянием», и «страх», и «сознание вины», и «фиксация на нищем», и «грозный антагонист» с его «карающей рукой», и «идиллическая мечта» об избавлении от этих фобий и обретении здоровой простоты, в частности, с помощью искусства⁴. Особенность рассказа в том, что и в этом плане он выглядит как бессобытийный.

Действительно, душевные переживания не принимают клинических масштабов, как в других рассказах (например, во «Врачевании и психике»), а сводятся к восторгам по поводу шагания «душа в душу». Боязнь нищего и амбивалентное самоотождествление с ним, богато разработанные в ПВС и ряде рассказов (см. гл. II), оставляют свой след лишь во фразе «засмотрелся на нищего», хотя и интригующей самой по себе и даже повторенной после нерешительного отрицания:

«И вдруг, не помню, я на какого-то нищего засмотрелся. Или, может быть, на извозчика. Засмотрелся я на нищего и со всего маху моему переднему гражданину на ногу наступил...»

А сознание вины, в духе навязчивой зоценковской темы “я сам виноват”, и кульминационное ожидание карательного удара, столь часто постигающего зоценковских персонажей, разрешаются ничем.

Однако именно эти зоценковские инварианты несут на себе всю сюжетную структуру:

- шагание душа в душу образует отказное идиллическое затишье перед бурей;
- нищий служит мотивировкой трагической вины героя;
- сознание вины обостряет его страх и обезоруживает его перед лицом опасности;
- ожидание возмездия и его высокая вероятность доводят напряжение до максимума;
- а ненаступление возмездия истолковывается как торжество желанной, хотя и несколько циничной, более грубой, чем мечталось, душевной простоты.

И все же, не подрывается ли нулевой развязкой цельность и убедительность “невротического” прочтения рассказа?

Следует сказать, что “несовершенство” центрального акта некультурности — воровства, растраты, мордобоя, супружеской измены и т. п.⁵ — вовсе не редкость в зоценковских рассказах. Но оно в упор не замечается критикой, ибо противоречит бытующему представлению о Зоценко-сатирике (вспомним хотя бы рассмотренный в гл. II случай с ошибочными рассуждениями Ходасевича о рассказе, в котором предполагаемого воровства как раз не происходит, а имеет место именно утрированное до страха недоверие к окружающему). В соответствии с выявленной выше зоценковской тенденцией (“дело не в этом — я сам виноват”) поместить локус зла не во внешнем социальном пространстве, а в психике субъекта, его персонаж, так сказать, все время ждет наказания за свой первородный грех.

ДП вполне укладывается в круг таких сюжетов, но и среди них выделяется своей бессобытийностью. Действительно, в большинстве рассказов, если не кто-то из окружающих, то хотя бы сам рассказчик совершает достаточно интересные комические поступки: прячет от гостей и раздавливает лампочку («Гости»), прячет от предполагаемого вора пальто («Случай»), набрасывается на соседей по вагону (ГК-У, «Мелкий случай...»), пытается зажигать чужую зажигалку («Фокин-Мокин»). Но герой ДП всего лишь наступает впереди идущему на пятку и даже не получает сдачи.

Подобных нулевых сюжетов у Зоценко не много, но они есть.

Рассказчик любит людей, но не встречал бескорыстных, кроме разве одного парнишки, который на пустынной дороге догнал его, несмотря на его опасно ускоренный шаг, чтобы указать более короткую дорогу. Впрочем, проскальзывает у рассказчика подозрение, может быть, он просто хотел «па-

пироску... стрельнуть» и вообще не идти без попутчика («Встреча»; 1981: 67—70)⁶. Публика высказывает различные догадки о преступлении, совершенном гражданкой, которую ведет под руку милиционер, пока не выясняется, что тот просто прогуливается со знакомой («Уличное происшествие»).

Необоснованность подозрений предстает здесь не заслоненной никакими посторонними эффектами. Аналогичным образом, в ДП «страх законного возмездия» дан, так сказать, в эмблематически чистом виде. Преступление минимально, наказание не наступает, так что акцент целиком приходится на нервное ожидание и ту простоту (нравов и сюжета), которая обманывает и снимает это ожидание и тем самым «излечивает» его.

Итак, «культуртрегерские» и «абсурдистские» обертоны «Душевной простоты» играют в ней лишь вспомогательную роль. Ларчик ее идейной структуры был открыт с самого начала. Перед нами типичный зоценковский рассказ на душевную тему, разработанную с соответствующей простотой.

Простота эта, конечно, как говорится, сложная. Углубляя анализ, можно было бы показать, что рассказчик не только боится удара, но и — с подсознательным мазохизмом — жаждет его как подтверждения своих страхов (фрейдистского confirmation of position) и как знака внимания со стороны внешнего мира, хотя бы и негативного (так называемого stroking); однако, прохожий, увы, «так и не обернулся». В этом рассказчик подобен опять-таки подпольному человеку Достоевского, а также герою чеховской «Смерти чиновника», который ценою жизни все же добивается гневной реакции генерала⁷.

4. Рассказчик и автор

Важный вопрос, встающий в связи с предлагаемым пересмотром взгляда на Зоценко, — насколько можно доверять невротическому автопортрету, нарисованному в ПВС. Несомненно, следует остерегаться наивного отождествления перволичного рассказчика с реальным автором. Однако нет недостатка и в «объективных» свидетельствах, скажем так, душевной непростоты Зоценко, в частности — в период написания ДП.

Этот рассказ появился в № 32 «Бегемота» (см. 1: 549), т. е. в августе 1927 года. А вот что, среди прочего, записывает о Зоценко в своем дневнике 5 августа этого года К. Чуковский:

«Поздоровел... на всем лице спокойствие, словно он узнал... великую истину... “Нужно... подняться душою над дрязгами, и болезнь пройдет сама собой!” — вкрадчиво проповедует он... Но из дальнейшего выясняется, что люди ему по-прежнему противны... что он ограничил круг своих близких тремя людьми... что по воскресеньям он уезжает из Сестрорецка в город, чтобы не видеть толпы...» (Зоценко 1991a: 46).

Сходную картину нелюбви к дальним, да и ближним (напоминающую рассуждения Ивана Карамазова и переживания человека из подполья) рисует и запись от 26 ноября того же года о нелюбви к гостям (цитирувавшаяся в гл. II). То же продолжается в следующем году:

«[Я] валяюсь в кровати... хандрю... [Д]ушевное состояние... буквально не позволяет приняться за работу... [О]плакиваю свои молодые годы, когда легко, и весело, и просто было работать и когда было много бодрости и любопытства к людям (письмо к Регину 11 октября 1928 г.; *1991a*: 54).

Тяжелая депрессия, мизантропия и одновременно наивные надежды преодолеть это душевное состояние автопсихотерапией, простотой, творческой работой и любовью к людям — набор, хорошо знакомый по ПВС, ДП и приведенным подтекстам из Достоевского. Таким образом, не отказываясь от корректного различения между реальным автором и его нарративными ипостасями, следует учитывать и их глубокое экзистенциальное родство.

Глава IV

«Я беспорядков не нарушаю»: Зощенко и власть

1. К постановке проблемы

Цитата, вынесенная в заголовок, взята из первой же книги писателя, «Рассказы Назара Ильича господина Синехрухова» (1922 г.):

«[П]редседатель Рюха... ко мне подходит. — Ты что ж это, говорит, нарушаешь тут беспорядки?... — [Я] ему тихоньким образом внедряю: — Я, говорю, беспорядков не нарушаю. Ни отнюдь. Но, говорю, как же так если это мое добришко, так имею же право руками трогать?» («Чертовинка»).

Этот идиотический, казалось бы, оксюморон эффектно удвоен проведением сначала в допрашивающе-утвердительном, а затем в подобострастно-отрицающем ключе и прочно замотивирован: по сюжету — семейной и имущественной тяжбой (вернувшийся с войны солдат находит своих жену и дом принадлежащими другому и лезет драться), а стилистически — неграмотностью сказчика. Главное же — он эмблематичен как для самой советской ситуации, так и для глубоко амбивалентных взаимоотношений с ней Михаила Зощенко.

Обсуждение этой темы можно было бы вести по пути реконструкции фактических взаимоотношений Зощенко с советской властью. Их история строилась бы вокруг нескольких характерных сюжетов. Первый, наиболее привычный, это, конечно, критика, а затем и травля Зощенко враждебной диктатурой, причем идеологические нападки на творческую продукцию писателя переплетаются с преследованиями и арестами его близких, друзей и литературных единомышленников. Вот его основные вехи:

1922: статья Воронского с требованием большей идеологической определенности в позиции писателя. 1924: изгнание жены Зощенко из Университета за дворянское происхождение. 1927: критика повести «О чем пел соловей» в «Известиях»; арест брата жены Зощенко по обвинению в шпионаже. 1928: разгон редакции «Пушки», арест Войнова. 1930: запрещение пьесы «Уважаемый товарищ»; попытки уплотнения Зощенко ЖАКТом. 1931: арест Стенича. 1933: арест матери жены Зощенко. 1933—1934: цензурные проблемы с «Возвращенной молодостью» (ВМ). 1936: критика «Голубой книги» (ГК) в «Правде». 1937: арест брата Зощенко и его жены; повторный арест Стенича. 1943: остановка публикации «Перед восходом солнца» (ПВС); по-

становление ЦК с выделением ПВС как политически вредной книги; критика ПВС Союзом Писателей. 1944: выселение Зощенко из гостиницы «Москва»; политическое осуждение ПВС в журнале «Большевик»; вызов в Ленинградское управление госбезопасности для объяснений о ПВС. 1946: постановление ЦК, доклад Жданова, исключение из Союза Писателей, лишение продуктовой карточки. 1949: запрещение комедии «Здесь вам будет весело». 1954: травля после встречи с английскими студентами.

Параллельный сюжет — лояльные реакции Зощенко на эти гонения, в основном всякого рода “хлопоты” и письма в писательские и советские инстанции и к их влиятельным членам, в 20-е годы часто с успехом, с середины 30-х — почти безуспешно:

1927: нерешительные сначала хлопоты Зощенко за брата жены, обращение в обком партии; осознание, что Зощенко слишком популярен в СССР и за границей, чтобы «большевики могли что-нибудь с ним сделать». 1928: письмо в обком в защиту Войнова. 1930: письмо Горькому с просьбой о защите от уплотнения. 1931: письмо Никулину в защиту Стенича. 1933: хлопоты за мать жены; помощь Горького против цензурных придинок к ВМ. 1940: письмо в защиту Стенича в Верховный Суд. 1943: письмо Сталину в защиту ПВС. 1944: письмо Щербакову о том же; отстаивание своих позиций в Управлении ГБ. 1946: письма Сталину и Жданову с объяснениями в ответ на постановление ЦК. 1947: посылка «партизанских рассказов» Покребышеву; возвращение Зощенко продовольственной карточки; публикация Симоновым по указанию Сталина партизанских рассказов в «Новом мире». 1949: письмо Фадееву с вопросом, «что делать, чтобы не быть лишним человеком в государстве?». 1950: посылка Маленкову комедии «Здесь вам будет весело». 1953: заявление о восстановлении в Союзе Писателей; письма по этому поводу ряду писателей; 1956: письмо ряда писателей в ЦК о восстановлении доброго имени Зощенко.

Особенно интересны, конечно, более крайние реакции писателя: с одной стороны, его собственная причастность к власти, а с другой, более редкие, ибо рискованные, проявления открытого несогласия. При этом, именно причастность к власти, психологически восходящая к командному опыту Зощенко в годы Первой мировой войны, позволяет ему добиваться успехов в хлопотах. Вот эта «коллорационистская» биография Зощенко:

1917: комендантство на Петроградском почтамте (при Временном правительстве). 1919: работа старшим милиционером угрозыска. 1927: робость при знакомстве с Луначарским, который, однако, сообщает, что «Зощенку уважают в ГПУ». 1933: поездка в составе бригады писателей на лагерную стройку Беломорканала. 1934: публикация «Истории перековки» в книге «Канал им. Сталина»; членство в правлении Союза Писателей; приглашение от редакции «Известий» (и лично Бухарина) переехать в Москву. 1936(?): информация от «милиционера» (т. е. агента ГПУ), с которым живет жена Зощенко, о подготовке массовых арестов. 1937: выступление на собрании писателей в связи с процессом Пятакова и Радека. 1938: избрание в президиум Ленин-

градского отделения Союза Писателей. 1939: публикация «Рассказов о Ленине». 1940: хлопоты о квартире для Ахматовой; Шагинян констатирует официальный авторитет Зощенко (в письме к нему). 1941: эвакуация из осажденного Ленинграда по инициативе обкома партии. 1943: поездка в Москву по вызову ЦК.

Что же касается несогласия Зощенко с властью, то оно старательно подавляется, внешне и внутренне, но иногда прорывается наружу в виде твердости в письмах советским руководителям и показаниях органам безопасности, а иногда и в виде публичных жестов недвусмысленного вызова.

1918: написание фельетона «Я очень не люблю вас, мой властелин». 1919: властный отпор администраторам в студии Чуковского. 1922: публикация шуточной аполитичной автобиографии «О себе, идеологии и еще кое о чем» — вызывающий ответ на идеологические претензии Воронского. 1954: отказ принять ждановские формулировки и, значит, признать себя подонком, в беседе с английскими студентами; отпор официальным хулителям во главе с Друзиным на писательском собрании.

Дальнейшая разработка этих исторических сюжетов состояла бы в их обогащении новыми архивными данными о Зощенко и соответственном уточнении его попутнической позиции. Оставляя эту задачу специалистам документального профиля¹, я пойду другим, не менее профессиональным, путем — обращусь не к жизни, а к творчеству писателя, не отказываясь, впрочем, от привлечения по мере надобности и биографических параллелей. Речь пойдет об отношении Зощенко к власти — власти вообще и советской в частности — как оно преломлено в его поэтическом мире.

Кратко резюмирую основы зощенковского мироощущения в свете предпринятого пересмотра. Оно характеризуется “страхом перед непрочностью жизни”, “жаждой покоя и порядка” и “недоверчивыми поисками защиты от опасностей”. Ненадежность жизни определяет ненадежность повествовательной манеры — сказа, полного иронии и автоиронии, альтернативных предположений, языковых провалов и пр. Многообразными вариациями на эти установки и являются «типично зощенковские» мотивы. Здесь нас, естественно, будут интересовать те из них, которые так или иначе связаны с “властью”.

О настойчивом интересе писателя к этой проблематике говорит уже само обилие у него текстов на соответствующие сюжеты — политические, уголовные и смешанные. Отношение Зощенко к власти в целом амбивалентно, восходя, согласно ПВС, к страху его автобиографического героя (МЗ) перед родительскими фигурами (отцом, матерью, дедушками и бабушками) и потребности в их покровительстве; отсюда его выбор непроницаемо-двусмысленной человеческой и повествовательной маски как средства мимикрирующей адаптации². Набор типичных оборони-

тельных установок (в ПВС и других текстах) включает: разработку проверочных и превентивных мер, возведение защитных барьеров, бросание вызова власти, прибегание под сень порядка, поиски и признание собственной вины, подавление/исправление собственных нерациональных стремлений-“ошибок” и принятие минимального удовлетворения (“мертвенного покоя/порядка”) как разумного компромисса с действительностью³.

Основные градации в зощенковской трактовке власти — это две крайние (pro и contra) и промежуточная (ambi). Градации тонкие, ибо открытая антисоветчина не допускалась, а амбивалентность вообще была присуща Зощенко.

2. Contra

Начнем с ожидаемых от сатирика “анти-авторитарных” мотивов, то есть, говоря в терминах зощенковских инвариантов, отождествления (советской) власти с опасностями, подстерегающими героя, и ответного противостояния им.

Корни такого умонастроения прослеживаются в ранних впечатлениях МЗ-ребенка. В ПВС есть ряд эпизодов подавленно-обиженной или вызывающе-воинственной реакции МЗ на унижение, претерпеваемое от начальственных фигур, сначала в дореволюционном детстве, а затем и в советское время:

от высокопоставленного чиновника, которого приходится просить о пенсии за покойного отца МЗ (3: 590—591); от учителя, в которого МЗ в ответ на издевательство угрожает плюнуть (3: 549—550); от другого учителя, поставившего МЗ единицу и написавшего «Чепуха» на сочинении о Тургеневе, из-за чего МЗ пытается покончить с собой (3: 467); от редактора толстого журнала, который отвергает рассказы Зощенко, гордо уверенного, однако, в своей правоте (3: 507).

В комических рассказах на власть может возлагаться и непосредственная ответственность за “непрочность жизни”. Такова, например, философская трактовка непостоянности советского пантеона вождей вследствие политических репрессий:

Пассажиры парохода «Товарищ Пенкин», услышав, что «расписание сейчас неточное», спешат вернуться на борт. Раньше времени пароход не уходит, но оказывается переименованным по идеологическим причинам. Это повторяется трижды, каждый раз вызывая тревогу у гуляющих по берегу пассажиров, пока, наконец, пароходу не присваивается имя Короленко. «[М]ожно не сомневаться, что это наименование так при нем и осталось. На вечные времена. Тем более, что Короленко умер. А [репрессированный] Пенкин был жив, и в этом была основная его неудача, доведшая его до переименования» («Происшествие на Волге»).

Чаще, однако, тема репрессий и связанного с ними “беспокойства” дается на более скромном — не-кремлевском — уровне⁴:

Заадминистрировавшийся председатель сельсовета вынужден вернуть имущество, конфискованное им у граждан в связи с поимкой и арестом якобы «международного» почтового голубя. «В общем... беспокойства у него было много». Тем временем голубь улетает, и «мы теперь имеем небольшую душевную тревогу, как бы он... не наделал... снова каких-нибудь происшествий» («Усердие не по разуму»).

Типичная коллизия вне политической сферы — невнимание власти к интересам индивида, проявляющееся в том или ином нарушении его интересов и неприкосновенности. В виде грубой физической силы власть предстает, например, в рассказе «Закорючка» с его образом голой руки, высывающейся из окошка проходной, и в «Страданиях молодого Вертера», где на героя-рассказчика налагается цепкая «клешня» дружинника. Этот акцент на “руке” соответствует как зощенковской фобии руки, описанной в ПВС, так и традиционной символике власти⁵.

В другом характерном сюжете роль устрашающего орудия власти берет на себя еще один «больной предмет» зощенковской психики — “вода”.

При виде поливальной машины рассказчик, «конечно, прижался к ограде», понимая, что поливальщик «вряд ли... уважит ходьбу двух отдельных людей», а другой пешеход «пошел напролом... и был облит, так сказать, охлажден в своем оптимизме» («На улице»).

Человеку приходится беспокоиться, проявлять бдительность и спасаться на свой страх и риск, ибо власть не только не выполняет своей главной роли — гаранта порядка, но и, напротив, выступает в качестве источника опасности.

То же — в рассказе о задержке с открытием пригородной кассы, где развивается излюбленная Зощенко мысль о “взаимодействии колосьев” как метафоре “правильного функционирования”, воплощающего идеальный порядок⁶. Тема “(неправильного) взаимодействия с властью” представлена и в знаменитой истории с галошей, которую потерять именно в трамвае вроде бы «святое дело» (инвариантный мотив “[якобы] гарантированный покой”, см. ниже), но, во-первых, мешает бюрократическая волокита, а во-вторых, другая галоша теряется уже не в трамвае (ГК-Н, «Мелкий случай...»); и в трагикомических перипетиях вызова похоронной колесницы для засыпающего летаргическим сном, а затем и по-настоящему умирающего старичка («Рассказ о беспокойном старике»).

Особую сферу вторжения власти на территорию индивида являет секс. Формы такого вторжения могут быть как более или менее символическими, так и достаточно прямыми.

Символическая кастрация подчиненного начальником в результате выигрыша в бильярд принимает форму добровольно-принудительного обстригания усов («Веселая игра»). Рассказчик приходит домой, но его передовая жена и ее сослуживец не открывают ему. Слабый здоровьем герой не может драться, милиция отказывается помочь, но через полчаса его выпускают, и оказывается, что там сидят сослуживцы — у них было заседание, а кроме того, «над вами подшутили. Охота нам было знать, что это мужья в таких случаях теперь делают («Муж»)». «Передовой» герой пытается не реагировать на то, что у жены допоздна сидит сослуживец, но в конце концов грубо вышвыривает его («Новый человек»).

Мотивы в первом случае “игры”, а во втором “розыгрыша” отчасти смягчают ситуацию (отметим, кстати, в рассказе «Муж» инвариантный мотив “проверки”), третий же интересен, с одной стороны — переводом вторжения на идеологические рельсы, а с другой — оказанием прямого отпора⁷. Обратим также внимание на естественное совмещение “властной” темы с хорошо знакомой нам “гостевой”, а значит, и “родительской”.

Идеалом Зощенко являются герои, сознательно преодолевающие страх и проявляющие “удивительную смелость” перед лицом силы, власти, даже смерти: римлянин Муций Сцевола и его современный аналог — хилый, но волевой студент, побивающий силача-водолаза (ГК; 3: 413—414, 428—431; см. гл. X), а также заглавный герой рассказа «Монтер», поведение которого интересно перекликается с позицией самого Зощенко (см. гл. VII).

3. Ambi

Перейдем к “амбивалентно-эзоповской трактовке власти”. Частый мотив — желательность порядка, но сомнительность его российской, в частности, дореволюционной реализации, например, в виде ссылок на старорежимное самодурство и общую неспособность россиян к организации.

«Он иронически подшучивал, говоря, что в нашем любезном отечестве всегда почему-то было затруднительно жить и эта трудность и по сие время остается» (ВМ; 3: 56). «Европейская аккуратность, чистота... Порядок. Едешь будто по германской территории... [Д]исциплина. Русскому человеку невозможно без дисциплины... Только русский человек дисциплину неправильно понимает»; следуют примеры нелепого следования дисциплине в России до и после революции («Дисциплина»).

Критика официальной советской идеологии может «одвусмыслиться» путем вкладывания в уста отрицательных персонажей:

«Что касается взглядов, то он, знаете, не вождь и не член правительства, и, стало быть, он не намерен забивать свою голову лишними взглядами» (ВМ; 3: 37).

Эта речь негодая Капкина из ВМ в защиту свободы мнений перекликается с вызывающими положениями полемической автобиографии Зощенко 1922 года:

«С точки зрения людей партийных я беспринципный человек... я не коммунист, не эс-эр, не монархист, я просто русский. И к тому же — политически безнравственный... В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии... не знаю и знать не хочу, а если узнаю, то Пушкина буду любить по-прежнему...» (1991а: 578).

В ГК сомнения в преимуществах социализма излагаются от лица отрицательного «буржуазного философа»:

«“Богатство, капитал дает человеку по крайней мере уверенность... А тут где независимость я буду искать? Тут вы меня суете в лапы к людям. У них искать независимость?... [К]акое-нибудь свирепое начальство... меня в бараний рог согнет... [М]не пятьдесят три года. А в эти годы, господа, я должен быть богат... Меня уже принимают с поправкой на мое состояние. А у меня, господа, отнюдь не меньше желаний...”» (З: 443—444).

Далее «философ» заговаривает о роли денег в приобретении сексуального внимания — à la Ф. П. Карамазов⁸. А в ВМ те же соображения развивал ошибающийся, но в целом близкий автору профессор Волосатов:

«Да, вот, он за капиталистический мир... Нет, он вообще против капитализма... Но он против равенства. Он за социализм с деньгами... [О]н видит более сложные вещи. Ну, хотя бы старость и уродство, ничем не компенсированные. “Ну, это уже свинство, — сердилась Лида. — ... Значит, ты хочешь, чтоб старики были бы богатые и имели возможность покупать в жены молодых женщин, так?”» После ряда перипетий, в которых за омоложением с помощью физкультуры следует женитьба на молоденькой соседке, привлеченной деньгами профессора («Она была рождена для капиталистического строя. Ей нужны были коляски и автомобили... девчонки со шляпными коробками...»), последний вынужден заявить, что «он идет за... новый мир, в котором все человеческие чувства будут подлинными... а не покупные» (ВМ; З: 42, 48—49, 38, 77).

Да и вообще “деньги” потому занимают такое место в текстах Зощенко (и даже вынесены в заголовок одного из пяти разделов ГК), что кажутся верным, — а оказываются ненадежным — “гарантом” покоя и благополучия.

Страх оказаться «сунутым в лапы к людям» постоянно занимает героев Зощенко. Иногда — как страх высших властей, осторожно объясняемый действиями рядовых граждан и связанный с “гостебоязнью”:

Разговорившись о политике, гости решают позвонить в Кремль, несмотря на ужас хозяйки («Я не позволю в моей квартире с вождями разговаривать»), а вскоре раздается грозный ответный звонок; все в страхе расходятся. «Оказывается, один из гостей... побегал в аптеку и оттуда позвонил, с тем чтобы разыграть всю компанию» («Интересный случай в гостях»)⁹.

Своими “кремлевскими” обертонами последний сюжет перекликается с довольно недвусмысленными рассуждениями рассказчика одной из сентиментальных повестей, мечтающего об идеальном разрешении гостевого вопроса:

«[Е]сли б автора спросили: “Чего ты хочешь?...”... Ну, чтобы люди в гости стали ходить, что ли, так, для приятного душевного общения, не имея при этом никаких задних мыслей и расчетов... Вот один милый дом. Гости туда шляются. Днюют и ночуют... И кофе со сливками жрут. И за молодой хозяйкой почтительно ухаживают и ручки ей лобызуют. И вот, конечно, арестовывают хозяина-инженера. Жена хворает и чуть, конечно, с голоду не околевает. И ни одна сволочь не заявляется. И никто ручку не лобызает. И вообще пугаются, как бы это бывшее знакомство не кинуло на них тень. Но вот инженера освободили... И все снова завертелось. Хотя инженер стал грустный и к гостям не всегда выходил, а если и выходил, то глядел на них с некоторым испугом и удивлением» (СЦ; 2: 147—149).

Узнаваемые советские ситуации накладываются здесь не только на “гостевой” топос Зощенко, но и на факты его жизни: с одной стороны, его хлопоты за арестованного родственника, а с другой, его уклонение от контактов с шумными гостями на половине жены¹⁰. Амбивалентность же примера состоит в том, что вина старательно возлагается все-таки не на власти, а на самих “гостей”.

Двойственность по отношению к власти может проявляться и в прямом расщеплении ее на вышестоящую и нижестоящую инстанции, из которых лишь одна оказывается виновной в том или ином злоупотреблении. Таковы уже приводившиеся в предыдущих главах сюжеты:

об аресте героя, проверявшего, действительно ли «мужик в такой силе посла революции» («Фома неверный»); о стороже, сидящем между двух запертых дверей, чтобы и самому не украсть («Ночное происшествие»); о стороже, сознающемся в мелком воровстве и разоблачающем еще более преступное начальство («Интересная кража...»); об управдоме, который, пытаясь скрыть растрату, приглашает профессионального вора («Спец»); о следователе, обкрадывающем свою собаку-ищейку («Собачий нюх»).

В роли бесспорного арбитра справедливости, без какой-либо амбивалентной примеси, в них выступает милиция — за исключением последнего случая, где праведная роль у нее отнимается и передается собаке, правда, милицейской¹¹.

В области секса готовым предметом для разработки двусмысленных взаимоотношений с властью служит проблема алиментов.

Ухажер берет у девушки расписку об отказе «в случае чего» от финансовых претензий. «Я, говорит, уже много лет присматриваюсь к нашей стране и знаю, чего боюсь... А, говорит, находясь с такой распиской, буду, говорит, еще более с вами любезен, а то, говорит, сейчас, когда каждое действие предусматривает уголовный кодекс, я нахожусь как скованный и... буду впоследствии

беспокоиться за свои действия». Однако в дальнейшем суд приговаривает его к уплате алиментов («Последний рассказ... “Коварство и любовь”»).

Амбивалентность этой ситуации состоит в том, что подавление либидо властью предстает то ли как этически и юридически целесообразное сдерживание, то ли как своего рода насильственная кастрация. Действительно, фраза о “скованности” непосредственно перекликается с зощенковской критикой в ПВС подавления фрейдовского “Оно” — подавления, объявляемого в ПВС неправильным методом самоконтроля:

«Есть и еще довод [будто]... заторможенность есть в некотором роде норма... Ибо счастье человечества не в свободной воле и не в свободном разуме. Счастье — в тех тисках, которые ограничивают людей в их желаниях» (З: 690).

Однако и правильные, более органичные методы, предлагаемые Зощенко в ВМ и ПВС, мало отличаются от подобных «тисков», демонстрируя подлинную — а не сугубо риторическую, эзоповскую — амбивалентность писателя.

Вне фрейдистских категорий борьба с начальством за женщину амбивалентно представлена в сюжете о том, как

Рядовой совслужащий мысленно отстаивает перед начальником-коммунистом право ухаживать за машинисткой дворянского происхождения, но оказывается что тот сам с успехом ухаживает за ней («Метафизика»).

Биографической параллелью к этому сюжету может служить дворянское происхождение и упомянутая выше дискриминация жены Зощенко по этому признаку¹².

В оригинальном повороте двойственное отношение к советской власти предстает в мотиве “чудесной сохранности” чего-то принадлежащего прошлым временам, как правило, мнимой. В системе зощенковских мотивов это вариация на тему “гарантированного покоя” — амбивалентного ответа на “непрочность жизни”; в биографическом плане это реакция на пережитый писателем исторический “беспорядок” — революцию. Наиболее красноречивый пример — рассказ, где “сохранившийся” персонаж оказывается сумасшедшим, который воображает себя помещиком.

«Он говорит: “У нас жилищного кризиса не наблюдается. Тем более, мы проживаем у себя в усадьбе, в поместье... У меня девять комнат, не считая, безусловно, людских, сараев, уборных и так далее”... “Что же, говорю, вас не выселили в революцию, или это есть совхоз?” — “Нет, говорит, это есть мое родовое имение, особняк... Кругом у меня фонтаны брызжут. Симфонические оркестры поминутно вальсы играют... Я, между прочим, помещик”. — “То есть, говорю... бывший помещик? То есть, говорю, пролетарская революция смела же вашу категорию”. — “А вот... я... сумел сохраниться через всю вашу революцию, и, говорю, я плевал на всех — живу, как бог. И нет мне

дела до ваших, подумаешь, социальных революций» (ГК-У, «Мелкий слу- чай...»).

В реальности подобная «сохранность» была возможна лишь в не- долгую пору нэпа.

«В то время... в Крыму процветали крошечные частные пансиончики... [П]риезжим предлагали особый семейный уют, дворянскую обстановку... [Э]ти старушки... пройдя сквозь революцию... сумели сохранить свой собствен- ный домик в Ялте... Это были две... так сказать, полномочные представи- тельницы старого, погибшего мира... [Но з]наменитое землетрясение в Ялте разрушило их виллу «Тишина»... «Конечно, я понимаю, что революция тут не при чем... Только иронически можно было назвать так, как мы назвали, нашу виллу» («Тишина»)¹³.

Даже в ГК, постоянно разоблачая ценности и нравы буржуазного строя, рассказчик предусматривает сохранение некоторых его очагов, хотя бы как ностальгических курьезов:

«[С]тарый мир... рассыплется в прах и в тартарары. Разве что ради курьеза где-нибудь останется что-нибудь такое вроде Монте-Карло, куда специально будут приезжать любители вспомнить о прошлой жизни» (З: 528).

Чаще всего о «сохранности» мечтают старорежимные типы или советские приспособленцы. Например, — изгоняемый из партии пьяни- ца и развратник, осуждение которого, однако, носит амбивалентный ха- рактер, напоминая трактовку сексуального подавления в ряде приме- ров, приведенных выше.

«Что меня вычистили, я никакого горя не имею... И то нельзя, и это не так, и жену не поколоти... Профессия моя хороша при всех режимах. Так что я плевал на вас всех, вместе взятых» («Рассказ о человеке, которого вычи- стили из партии»)¹⁴.

Совершенно, казалось бы, растленный тип использован здесь для эзоповского высказывания мыслей, дорогих его автору — тоже «профес- сионалу», надеющемуся сохраниться с помощью своего беспартийного искусства. Действительно, целый ряд более или менее прямых выска- зываний писателя и сходных пассажей из его художественных текстов свидетельствует о том же стремлении укрыться от перемен в некой башне слоновой кости. В автобиографии 1922 года есть знаменательная фраза: «Этакая, скажут, невинность сохранилась после трех революций». Собеседнику-литературоведу Зощенко признается в спасительном

«ощущении профессионализма, которое служит мне защитной доской, — она отделяет бушующие вокруг человеческие страсти от меня самого, от мо- его слишком уязвимого тела» (Эвентов: 363).

«Автор» повести «О чем пел соловей» предвидит возражения критиков:

«“Это, скажут, товарищ, не пример — собственная ваша фигура... Ваша, скажут, персона несозвучна эпохе и вообще случайно дожидла до теперешних дней... [С]уществование ваше ни на чем не обосновано”» (2: 107).

А в аналогичном пассаже в «Мишеле Синягине» воображается средневековый феодал, который

«[и]дет на прогулку, и даже на морде... никакой паники не написано... Надо сказать, если б автор жил в ту эпоху [в беспокойном XVI веке], его бы силой из дому не выкурили бы. Так бы всю жизнь и прожил бы взаперти, вплоть до нашего времени» (2: 180—181).

В последнем примере отметим, кстати, метафорическое желание «присидеть взаперти», характерное для Зощенко с его комплексом “закрывания дверей”.

4. Про

Особый интерес представляют, конечно, мотивы, выражающие “приятие власти”. В свете ПВС такая установка естественно вытекает из потребности в гарантиях порядка на фоне непрочности бытия.

Человек вдруг задумывается о том, что «не только его женитьба, но, может... и вообще... все на свете непрочное... нету какой-то твердости... на земле нет одного строгого, твердого закона... [Раньше] многие поколения... воспитывались на том, что бог существует... Или наука... [Но оказывается] все неверно» (СН; 2: 97).

Единственной надеждой является твердый порядок.

Но можно и, наоборот, усмотреть в ссылках на детские травмы и другие личные слабости мистифицированную апологию советской власти. На такое прочтение наталкивают сходные пассажи из МС и ПВС:

«Некоторые нытики способны будут все невзгоды приписать только революции... Очень, знаете, странно, но тут дело не только в революции.... [В]о все времена возможна и вероятна такая жизнь... Бывший учитель чистописания... любил говорить: “Меня, говорит, не революция подпилила. Если б и не было революции, я бы все равно спился, или бы проворовался, или бы меня на войне подстрелили, или бы морду свернули на сторону”» (МС; 2: 181—182). «Да, конечно, огромные потрясения выпали на мою жизнь. Перемена судьбы. Гибель старого мира. Рождение новой жизни, новых людей, страны. Но ведь я-то не видел в этом катастрофы! Ведь я же сам стремился увидеть в этом солнце! Ведь и до этих событий тоска преследовала меня. Значит, это не решало дела. Стало быть, это не являлось причиной... Тоски не должно быть в моем сердце! А она есть» (ПВС; 3: 521).

Недаром Зощенко неоднократно подчеркивал безоговорочность сделанного им выбора в пользу «новой жизни», а одну из ранних вещей посвя-

тил садо-мазохистскому восприятию большевистской диктатуры как твердой руки, держащей ницшевский хлыст¹⁵.

Часто “приятие” формулируется без восторга, в духе почти “мертвенного” согласия на минимум приспособления к новым порядкам, которые, к тому же, оказываются далеко не «новыми» в циничном свете глубинной неизменности человеческого общества.

«Он поглядел, что к чему... И видит, что революция, хотя и многое изменила, но не настолько, чтоб поддаться панике» (СЦ; 2: 151).

В других случаях приспособление рекомендуется как отчасти вынужденная, но разумная мера, соответствующая общим научным — «дарвиновским» — положениям о приспособлении к окружающей среде. Таковы два рассказа о том, как бытовые хлопоты возвращают хилого интеллигента к жизни:

Болезненный интеллигент, готовый «нырнуть хотя бы в ту же речку Фонтанку», сталкивается с реальными трудностями: уплотнением, ограблением, переломом руки. Он начинает добывать справки о болезни, ходить на массаж руки и т. п., чем и вылечивается от меланхолии («Не все потеряно»). Разочарованный художник «захворал...ослаб, ..душевно...хотел тишины. Ну, прямо-таки собрался человек помереть... [Жена] пилит, а он молчит. “Пушай... Мне теперича решительно все равно. Чувствую, что помру скоро”... “[Т]ы с моей власти не вышел... Ты, бродяга, лег и думаешь, что теперь тебе все возможно”. Она требует, чтобы он сначала заработал ей вперед на два месяца и себе на похороны. Он говорит: “Мне даже медик дал разрешение”»¹⁶. В конце концов, ему приходится встать с одра смерти; на улице ему неожиданно подают милостыню, он начинает прилично этим зарабатывать, постепенно поправляется и возвращается к своей профессии («Рассказ о том, как жена...»).

В прямую противоположность амбивалентным обоснованиям права на любые взгляды, отстаиваемого в рамках “антисоветской” позиции, при установке на “приятие власти” утверждается, хотя и с иронической ухмылкой, что:

«Какая жизнь идет — в той [человек] и прелестно живет... В этом смысле жизнь имеет очень строгие законы, и не всякий может поперек пути ложиться и иметь разногласия» (МС; 2: 181).

Впрочем, некоторые подобные соображения сохраняют отчасти амбивалентное звучание благодаря тому, что вкладываются в уста сомнительным персонажам вроде «буржуазного философа» из ГК. Последний, впрочем, пророчествует, что и в советской стране все вернется на круги своя, — применяя излюбленную зощенковскую формулу о стаптывании башмака по ноге, которая кочует у Зощенко от отрицательного философа к персонажам, более близким автору.

«А кроме того, — холодно добавляет [буржуазный философ], — ... человеческие свойства неизменны. Все равно обувь стопчется по ноге... Какой другой мир?... Люди есть люди... и тут башмак стопчется по ноге» (З: 398, 445). «Пусть [прошлый] мир [был] несправедливый... но я предпочитаю видеть богатых и нищих вместо тех сцен, какие мы видим. Новый мир — это грубый мужицкий мир... Что же касается справедливости, то я... предполагаю, что башмак стопчется по ноге» (ПВС; З: 592; слова сестры бывшей возлюбленной МЗ). «Разные святые слова... а сами сколько прекрасного народу сожгли на своих поповских кострах. Ради, так сказать, чистоты христианского учения. Вот уж, можно сказать, башмак стоптался по ноге» (З: 282; «автор» ГК об инквизиции)¹⁷.

Важность не морального, а научного — “без-ошибочного” — подхода специально подчеркивается Зоценко, формулируясь вполне в духе марксистско-ленинской — классовой — идеологии и работая в конечном счете на приятие советской реальности.

«Но мы, конечно, не строим свою философию на морали. Мы, любезный читатель, не делим жизнь и дела на добро и зло. И не говорим “ах” и “ох”. А мы нашу пресветлую жизнь делим более грубо: на хорошую и плохую» (ГК; З: 187). «Не нравственные мотивы и не страх наказания за свои младенческие “влечения”, иного характера страх — страх к предметам, в условном значении которых младенец ошибся, — вот что имеет место» (ПВС; З: 646). «На 36-м году жизни Наполеон делает первую грубейшую ошибку. Он впервые выказывает страх (то есть, попросту, слабость нервов) перед Бурбонами — арестовывает... герцога Энгийенского и расстреливает его... Фуше остроумно сказал: “Это было больше, чем преступление, — это была ошибка» (ВМ; З: 92—93).

И уже в идиллически просоветском ключе социализму приписывается полное соответствие излюбленным идеалам “гарантированного покоя”: «А поскольку у нас перемена курса — наше будущее нас, естественно, не волнует» (ГК; З: 328).

Пример благодетельности власти, от которой могло бы ожидаться суровое вмешательство, — рассказ «Водяная феерия», где, как мы помним, источником опасности является вода, залившая гостиничный номер.

«Администрация говорит: “Да вы напрасно горячитесь... Мы, кажется, с вас убытков не требуем...” Инженер... говорит, показывая на ванну: “Видите ли... при научно правильном расчете вода не имеет права выйти за пределы краев. Но тут мы выказали некоторую слабость, и дырка... не успела поглотить текущую жидкость... Мы исправим. Это технические неполадки, которые не место в нашей славной современности. Так что мы просим у вас извинения за причиненное беспокойство... Подайте заявление — мы возместим убытки»».

Налицо “пронаучное”, а главное — “просоветское”, обращение “антисоветской” ситуации с поливальной машиной из рассказа «На улице», рассмотренного выше.

Вмешательство властей вообще часто оборачивается обнаружением их благодетельной справедливости и виновности наказываемого — вспомним, например, «Рабочий костюм», где причиной недопущения героя в ресторан и его задержания милицией оказывается его пьянство, а не претензии к его туалету (см. гл. II). А в детском рассказе «Золотые слова» (см. гл. II) папа “справедливо” принимает сторону неприятного начальника против собственных детей.

Как всегда, этим комическим сюжетам отыскиваются параллели в ПВС.

Получив в школе единицу, МЗ реагирует так: «Я говорю:... “Если будут ставить единицы за все, чего я еще не знаю, то я много нахваляю единиц”. — “Это стихотворение было задано”... Ах, оно было задано?... В таком случае это недоразумение. Мне становится легко на душе, что это недоразумение» (З: 541).

Эта жажда “справедливости”, пусть суровой, является, как было сказано, обратной стороной “страхов” по поводу полной непредсказуемости существования. Мысли о непрочности человеческого организма, материи («товар и тот распадется начал»; «Царские сапоги») и вообще жизни, в которой «смешно и глупо располагаться, как в своем доме», Зощенко развивает постоянно. Иногда — с большей, иногда — с меньшей иронической отчужденностью: в ВМ — от имени двусмысленного рассказчика, в ГК — от имени «буржуазного философа», в ПВС — от собственного имени. Таким образом, готовность одержимого страхами неврастеника укрыться под сень “порядка” имеет как общеэкзистенциальные обертоны (отсюда пресловутый морализм Зощенко), так и более актуальные, «коллорационистские».

На сексуальном фронте теперь в положительном свете предстает власть партийного мужа над более отсталой женой: возникает уравнение “партия, власть = культура”. Таковы оба уже рассматривавшиеся рассказа на тему о повышении культуры темной жены партийного работника, которая в одном случае согласна, что муж вправе бросить ее за необразованность, но, чтобы удержать его, решает выучить «дробь» («Пациентка»), а в другом из ревности научается читать и убеждается, что подозрительное письмо было от заботившейся о ее просвещении сослуживицы мужа («Рассказ о письме...»).

Целую главу приятия власти образуют истории с милицией (где Зощенко некоторое время работал). Начинаясь с инвариантных “необоснованных подозрений”, они кончаются идиллическим изображением милиции как гаранта и воплощения порядка; вспомним хотя бы «Уличное происшествие», где выясняется, что милиционер вовсе не арестовал женщину, а просто прогуливается с ней. Интересное совмещение этого милицейского комплекса с инвариантным мотивом “научной аномалии”

(закономерного нарушения научной картины мирового порядка) — история о том, как всех электричество дергает, а милиционера нет, но оказывается, что дело в его галошах:

«Резина же не имеет права пропускать энергию»... Милиционер ... скинул свои калоши... Тут у лужи его и дернуло!... Народ стал спокойно расходиться... А милиционер... пошел стоять на свой перекресток» («Научное явление»).

Все это — и свойства резины, и свойства электричества, и стояние на своем месте (перекрестке) — типичные проявления излюбленного Зоценко “порядка”, научного и социального.

Милиция выступает у Зоценко и в культуртрегерской роли, например, в рассказе о вздорном провинциальном папаше, которого перевоспитывает милицейская отдача чести гражданам («Огни большого города»; 1936 г.). Налицо почти точное обращение ситуации в «Страданиях молодого Вертера» (1933 г.), где рассказчика грубо хватают и собираются «волочить в милицию»¹⁸.

Любопытная коллизия — в рассказе «На дне», где ограбленного гражданина, скрывающегося от милиции, чтобы не быть уличенным в пьянстве, оказывается труднее найти, чем преступников, что еще раз наглядно демонстрирует зоценковский принцип “я сам виноват” и общую благодетельность власти.

Ряд знакомых нам сюжетов исключает даже и момент сомнений в справедливости милиции. Таковы, например, «Часы», где обокраденного героя заматают за прошлые преступления, и «Сапоги», где человек, взявший примерить покупаемые с рук сапоги, «уж хотел [их] в милицию нести, чтобы невольно не оказаться воров».

Полная мера милицейской справедливости выявляется по контрасту с преступностью и аморальностью настоящих классовых врагов, — например, родственников нэпмана, вызванного в ГПУ свидетелем, которые мгновенно распродают все его имущество («Спешное дело»; см. гл. II). Здесь отчасти узнается более амбивалентный сюжет с гостями, отворачивающимися от ошибочно арестованного (см. выше), но на этот раз нет сомнений в преступности нэпмана, который пока наказан подлым поведением родственников, но в дальнейшем не уйдет и от государственного правосудия.

Подобное принятие стороны ГПУ против нэпманов — не изолированный случай у Зоценко. Так, развязкой одного рассказа на сексуальные темы («Последний рассказ... “Счастливым путем”») служит ссылка нэпманши, призванная вернуть ее к реальности и заставить примириться с таким партнером, которого привлекут не ее деньги, а ее личные качества. Это опять-таки просоветская версия знакомых проблем, например, — занимавших профессора Волосатова, только теперь автор сам как бы сует героиню в лапы к людям.

Крайний случай авторского самоотождествления с властью являют осуждающие рассказы об эмигрантах и «бывших». Пример — «Загадочное преступление», где виновником поджога оказывается родственник бывшего владельца дома, надеявшийся таким образом добраться до зарытых драгоценностей. Но есть и более сложные случаи — рассказы:

об интуристе-эмигранте, который рад убедиться, что его дача сгорела и никому не досталась («Дача Петра Свинцова»); об обнищавшем богаче, сжегшем после революции свой дом, чтобы он не достался мужикам («Последний барин»); о бывшем сенаторе, который прикидывается простым мужиком, и разочарован, когда рассказчик отказывает ему в статусе опасного человека, разыскиваемого властями («Сенатор»).

В этих «просоветских» трансформациях мотива «чудесной сохранности» (иной раз причудливых — когда «сохранность» объекта достигается путем его уничтожения) заметен автобиографический элемент, о чем уже говорилось (см. гл. II). Особый интерес в этом смысле представляет языковая маска бывшего сенатора, которая бросает неожиданный свет на сказовую маску самого Зощенко, тем более, с учетом болезненного самоотождествления МЗ с другим опустившимся «бывшим» — поэтом-декадентом Т[иняко]ым, собирающим милостыню на улицах Ленинграда. О глубинной амбивалентности этих масок и самоотождествлений речь пойдет в главе XIV; здесь подчеркну лишь, что непосредственный смысл рассмотренных сюжетов, бесспорно, просоветский.

5. Медицина как власть

Милиция, партия, профсоюз, комячейка, административные органы — не единственные воплощения власти в зощенковском мире. Роль символических родительских и властных фигур играют также всевозможные кондуктора, буфетчики, гардеробщики, банщики и — медицинский персонал. Врачебно-больничная тематика образует целую особую главу взаимоотношений Зощенко с властью.

Властные аспекты врачевания, в современном культурологическом сознании актуализованные Мишелем Фуко, были в числе излюбленных — наболевших — тем его частичного тезки. Напряженный интерес Зощенко к медицине лежит на пересечении целого ряда его инвариантов: ипохондрической сосредоточенности на проблемах физического и психического здоровья и омоложения; веры в спасительную силу разума и науки; и недоверчивой охраны границ собственной личности, в частности, телесных, объясняющей, в частности, его боязнь врачей и предпочтение самолечения. Медицина часто предстает у Зощенко как источник опасности, а то и более или менее прозрачная и политически допустимая — эзоповская — метафора власти. Проследим характерные повороты этой «медико-авторитарной» темы.

Contra. Самое знаменитое сатирическое изображение медицинского учреждения это, конечно, «История болезни», выдержанная в мольеровской традиции изображения врачевания как убийства.

Рассказчик страдает от грубого обслуживания и антисанитарных условий в больнице, заражается рядом дополнительных болезней и теперь предпочитает «хвора[ть] дома». Когда после долгих мытарств он возвращается домой, жена говорит ему: «Знаешь... мы думали, что ты отправился в загробный мир, поскольку из больницы пришло извещение: “По получении сего, срочно явитесь за телом вашего мужа”»; предвестием этого служит «воззвание» на стене больницы: «“Выдача трупов от 3-х до 4-х”» и его обыгрывание в сюжете.

Фактически “смерть” не наступает, но она подчеркнута демонстрируется как тот предел, к которому стремится осуществление медициной своей власти над здоровьем и жизнью человека.

Тенденция начальства к нарушению личных границ человека принимает самые наглядные формы.

В золотых зубах, вставленных себе рабочим («слов нет, вышло богато»), комячейка усматривает «нэпманские замашки» и требует выломать зубы, чтобы пожертвовать их на общественные нужды. «Всплакнул [он], конечно... Грустно ему отдавать такие зубы в фонд безработных... дескать, припаяны, выбивать трудно... А поперли его из союза или нет — мы не знаем... Но, наверное, поперли» («Социальная грусть»). Врачи, «несомненно, на почве нервной невнимательности», скатывают алкоголика переливание крови, прописанное его однофамильцу — прогрессивному паралитику. В результате, «все больные алкоголики, находившиеся в... больнице, — пить бросили... Боятся» («Домашнее средство»). Перепившего рассказчика врач отправляет в больницу, там что-то путают, и он приходит в себя в морге, после чего решает бросить пить («Живой труп»). Санитары скорой помощи, посланные за душевнобольным, по ошибке звонят не в ту квартиру, и пытаются насильно увезти, хватают, душат и калечат здорового человека, «[О]ни ринулись к нему и стали хватать его за руки и за что попало... крутили [ему] руки... [Он] поднял крик, полагая, что на него напали бандиты... Они схватили [его] за горло... Несчастный упирался, пытаюсь с помощью рук и ног задержаться в дверях...». Впоследствии санитары «skonфуженно разводили руками» («Однажды ночью»).

В этих примерах медицина выступает в своей профессиональной роли, лишь намекающей на аналогичные действия властей предержанных. Но иногда она сливается с ними и непосредственно — в виде институционального смыкания, с государственными структурами.

Действительно заболевшего рабочего не отпускают домой и не лечат, так как новая инструкция подозревает в симуляции всех; больной чуть не умирает («Случай на заводе»). Рассказчик вызывает скорую человеку, сломавшему ногу, но оказывается, что это протез, и рассказчику придется отвечать за ложный вызов («Гибель человека»). «Студент[-бомбист]... очнулся в боль-

нице. Над ним склонилось доброе лицо врача. “Вы тут бредили... называли разные имена. Но... на меня вы можете вполне положиться. Я сам когда-то увлекался идеями”... [Оказалось, что] этот врач — агент полиции» (ГК; 3: 297).

Интересный казус образуют случаи, когда медицина и собственно власть оказываются, наоборот, противниками:

Врача с большим мешком ошибочно подозревают в незаконном вывозе зерна из деревни, обыскивают, но вынуждены извиниться («Доктор медицины»).

В этом варианте расщепления власти (см. выше) медицина оказывается невинной жертвой, а (советская) власть как таковая — разоблачаемым виновником.

Многочисленны и иные, часто более мягкие, формы вторжения медицины в частную жизнь человека. Например:

Врач интересуется жилищными условиями пациента-неврастеника и под видом лечения переменной обстановки пытается навязать ему квартирный обмен («Клинический случай»).

Ambi. Яркий пример противостояния медицины и государственной власти есть в одном из исторических эпизодов из эпохи раннего средневековья в ГК, причем в ироническом свете представлены обе стороны.

«У [королевы Австрахильды] было, по-видимому, какое-то внутреннее заблуждение, поскольку лучшие врачи того времени терялись... [Х]отя... за полтора года она переменяла девять врачей... ей делалось все хуже... “Я, говорит... ваше величество... [н]адеялась, что это порядочные люди... а они вон куда загнали — я теперь, как видите, умираю, наверно, через этих врачей”... “А я их на пушечный выстрел к себе не подпускаю [говорит король Гунтрам]. Это вы дали маху”... “Вот я теперь и прошу вас отрубить головы у этих медицинских работников”... — “Что другое... а это сделаю с превеликим удовольствием...”». И это, конечно, произошло оттого, что королева, наверное, сильно разочаровалась в медицине, что было вполне естественно в ее критическом положении» (3: 291—292).

Несмотря на сравнительно равномерное распределение сатирических акцентов между врачами и венценосными особами, налицо очевидное злорадство по адресу «медицинских работников» со стороны автора (предпочитающего, как мы помним, хворать дома).

Недоверчивое отношение к медицине у Зощенко постоянно, как постоянен и мотив “сам виноват”.

С величайшим смирением я отдался в руки врачей... Я безропотно пил всякую мерзость, от которой меня тошнило. Я позволял себя колоть, просвечивать и сажать в ванны. Однако лечение успеха не имело (ВМ; 3: 456).

Обратная, но тоже двойственная, картина складывается, когда репрессивные действия врачей предстают отчасти оправданными, подрывная симпатия к их жертвам.

«Братя милосердия... одновременно шагнули к больной и, схватив ее за руки, сжали ее в своих объятиях. Старуха старалась укунить их за руки, но... бурная энергия сменилась спокойствием и даже безжизненной апатией» (МС; 2: 201).

Здесь старуха — действительно сумасшедшая, однако ее увоз в психолечебницу идет на пользу лишь ее циничному племяннику, живущему распродажей ее имущества; впрочем, двойственна и его фигура, содержащая немалую дозу автобиографизма.

Амбивалентный вариант приведенного в предыдущем разделе сатирического сюжета с зубами являет «Зубное дело».

«[У] Егорыча зубное дело покачнулось. Начали у него зубы падать... Организм, так сказать, разрушается... Но только Егорыч... не боялся остаться без зубов... "... У нас, у застрахованных, завсегда полное спокойствие в этом смысле"». Однако выясняется, что страховка покрывает протезирование, начиная не менее, чем с восьми зубов, причем только если их «подряд не хвата[ет]... Егорыч... заскрипел остатними зубами и вышел из клиники. Сейчас Егорыч... пищу ест жидкую и остатние свои зубы чистит щеточкой три раза в день. В этом отношении клиническое правило обернулось выгодно».

Этот сюжет (построенный на инвариантных мотивах «провал гарантированного покоя» и «приятие мертвенного покоя») интересен здесь как еще один пример воспитательного воздействия власти, главное же — двусмысленной трактовкой «самолечения» и «самовредительства» типа симуляции (о которых см. в гл. II). Юмористический подрыв направляется как на подводящую героя систему страховки, так и на него самого, и общий баланс сводится амбивалентно.

Ряд сюжетов с амбивалентным эффектом использует совмещение в медицине властных, научных, и телесно-сексуальных аспектов. Наглядный пример — знакомая нам «Операция». Там, как мы помним, объектом осмеяния является некультурный персонаж, но медицина, в лице докторши, способной символически кастрировать, а то и реально зарезать героя, тоже играет экзистенциально устрашающими обертонами, которые звучат в полный голос в параллельных местах из ПВС.

Pro. Переходя к более однозначной трактовке медицины как справедливого орудия власти, мы находим целый ряд знакомых ситуаций, но переакцентированных в конформистском направлении. В сюжетах с симуляцией, каковая по определению представляет собой точку пересечения медицины с властью, вся вина возлагается теперь на самого симулянта:

Чтобы избежать набора в армию, рассказчик обдумывает разные способы членовредительства и симуляции, но это не помогает; уже в армии лошадь, наконец, калечит его, наступив ему на ногу, но «зря», так как уже «года вышли» ему увольняться («Старый ветеран»). В расчете на больничный лист рабочий симулирует желудочное заболевание, но врач разоблачает его, пугая лекарством, вредным для здоровых («Точная наука»). Симулянт, у которого якобы «рука захворала», совершает по адресу выведшего его на чистую воду врача антисемитскую выходку («Некрасивая история»)¹⁹.

Один из каналов «медицинского подавления» личности властью образует проблема алиментов. Характерный сюжет такого рода — знаменитая «Расписка» (она же «Последний рассказ, под названием “Коварство и любовь”» в ГК), прокомментированная выше. Слабый оттенок амбивалентности можно уловить и в другой вариации на алиментную тему — уже упоминавшемся рассказе «Папаша»:

На суде герой (рефреном повторяющий «От таких дел... захворать можно») постепенно признает отцовство и соглашается платить алименты, но лишь пропорционально сходству с ним ребенка. «Носик действительно на меня похож. За носик я завсегда способен три рубля или три с полтиной вносить. А зато, говорю, остатний организм весь не мой. Я, говорю, жгучий брюнет, а тут, говорю, извиняюсь, как дверь, белое. За такое белое — рупь или два с полтиной могу только вносить».

Здесь вопрос о финансовой ответственности за ребенка взят в причудливом ключе теории наследственности, иронически отражающем зощенковское упование на науку, чем в эту «про-властную» ситуацию вносится некоторая игриво-двусмысленная нота.

Вполне однозначны сюжеты, где медицина помогает разоблачению настоящей уголовщины.

Частного врача вызывают констатировать смерть вчерашнего здорового пациента. Стыдясь допущенной ошибки, он выписывает свидетельство, уходит, возвращается за забытыми калошами и видит пациента живым — тот хотел «смыться» с казенными деньгами, «но медицина не допустила» (ГК, «Таинственная история....»).

Особенно богат зощенковскими инвариантами, в том числе «медицинскими», «Рассказ про одного спекулянта», заглатывающего припрятанные им золотые монеты (см. гл. XII). Ведущим в гротескном сплетении мотивов является союз — во всяком случае, в сознании героя — органов порядка и врачей, равно угрожающих его финансовой и личной неприкосновенности. При этом, «преступность» спекулянта успешно приглушает амбивалентность позиции автора, которому, конечно, не может не быть близка параноическая настроенность этого отрицательного героя.

Самолечение. Среди множества разнообразных масок, примериваемых зощенковским автором-рассказчиком, есть и маска врача, естествен-

но располагающая к самоотожествлению с властным потенциалом медицины. Впервые она появляется в рассказе «Какие у меня были профессии» (1933 г.):

Рассказчик «одно время был врачом» — избранный солдатами после Февральской революции, он давал всем желающим освобождение. «Ну, напишешь ему: душевная болезнь, и с этой диетой отпускаешь... поглядеть на домашних».

Налицо полное слияние врачебной фигуры с властной, причем обе выступают, на первый взгляд, в самом благоприятном освещении, хотя по сути дела имеет место двойная симуляция: симулируя врачевание, рассказчик попустительствует симуляции пациентов. “Властное” желание быть врачом иронически проходит и во вступительных, «научно-медицинских» главах ВМ:

«Нет, автор, конечно, не врач... Тем не менее с детских лет автор имел... исключительный интерес к медицине и даже... пробовал было лечить своих менее ценных родственников разными домашними химическими средствами» (2: 9).

В дальнейшем МЗ в роли врача-любителя, подающего советы разнообразным невротикам и тем самым в каком-то смысле распоряжающегося их жизнью, будет активно действовать в заключительных разделах ПВС, — вопреки обещанию, данному врачам-профессионалам в начале книги. Примечателен эпизод с бывшей возлюбленной, которую МЗ решает оставить как есть — в состоянии “мертвенного покоя” («Пресыщение»). Однако главные усилия МЗ-врач направляет на самого себя — в соответствии с “недоверием” к вмешательству медицины и глубоким убеждением, что человек «сам виноват», а значит и помочь себе должен сам.

В комических рассказах эта установка может принимать вид иронически нравоучительных сюжетов об излечении интеллигентов-невротиков под властным воздействием советской реальности (см. выше о «Не все потеряно» и «Рассказе о том, как жена не разрешила мужу умереть»). В ПВС и ВМ образцами для подражания избираются великие люди, преодолевшие болезнь путем “удивительной смелости” или руководства своим организмом на научной основе.

«Наполеон был умен... понимал физическую сущность вещей. В 1810 году он посетил лагерь зачумленных. Он хотел показать пример мужества и бесстрашия... “Кто способен побороть страх, тот может побороть и чуму”» (ВМ; 3: 93).

Аналогичная власть над собственной жизнью приписывается Гёте, которым Зощенко не перестает восхищаться в Комментариях к ВМ.

«Гёте... не имел в молодости здоровья... И это здоровье он создал собственной волей и тщательным изучением своего тела. В 19 лет у него было

кровотечение из легких. В 21 год он был, казалось бы, конченый неврастеник с крайне расшатанным здоровьем и нервной системой. Он не мог переносить даже малейшего шума... Он боролся со своим нездоровьем, со своей неврастенией и с психической слабостью чрезвычайно настойчиво и обдуманно... Он приходил в казармы, где бьют в барабан, и подолгу заставлял себя слушать этот шум. Иной раз он, будучи штатским человеком, шагал вместе с воинскими частями, заставляя себя маршировать под барабанный бой. Он стал посещать больницы, следил за операциями и этим необычным способом укрепил свои нервы... “— Вы говорите о смерти, как будто она зависит от нашего произвола?” — “Да... я часто позволяю себе так думать... Я неминуемо заразился бы гнилой горячкой [, поранив палец], если б не устранил от себя болезнь твердой волей”... Порядок и точность во всем были главные правила поведения Гёте... “Вести беспорядочную жизнь доступно каждому”, — писал Гёте. И, будучи министром, говорил: “Лучше несправедливость, чем беспорядок”» (З: 99—100)²⁰.

Последние слова великого художника, естествоиспытателя, мастера самолечения и представителя власти, с восхищением цитируемые Зощенко, должны были звучать особенно актуально в 30-е годы.

Глава V

Крепковатый брак: зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор

1. Притча о брачном аферизме и ее интертекстуальный фон

Рассказ о том, как «за пять червонцев скупая и корыстная молочница потеряла своего красивого и интеллигентного супруга», был впервые опубликован в 1930 году. С тех пор он перепечатывался неоднократно — под разными заглавиями: «Не надо спекулировать», «Спекуляция» и «Рассказ про одну корыстную молочницу» (далее сокр. — РКМ) и с разнообразной стилистической правкой, но без больших расхождений¹.

Чтобы найти себе нового интеллигентного мужа, овдовевшая врачиха обращается за помощью к молочнице. Та за деньги «находит» ей собственного мужа-монтера, заранее сговорившись с ним о скором возвращении. Однако он остается с врачихой, молочнице же, которая с мордобоем требует его назад, «отказали от места — не велели больше носить молока». «А врачиха, узнав про все, очень хохотала и сказала, что поскольку нет насилия, а есть свободный выбор, то инцидент исчерпан».

Непосредственный смысл рассказа не составляет загадки. Налицо сатира на так называемые «пережитки капитализма» в сознании всех трех участников брачного треугольника:

Врачиха, поторговавшись, нанимает сваху и покупает мужа; молочница думает, что отдает мужа напрокат, но в действительности дешево продает его; а монтер предает свою жену-партнершу ради собственной выгоды.

Сюжетная конструкция басенного типа — «обманщик сам попадает в расставленную им ловушку» — позволяет рассказчику закончить повествование на поучительной ноте «справедливого возмездия»². Попутно освещаются частые у Зощенко «культурные» темы:

— эфемерность советского брака двадцатых-тридцатых годов:

«И, говорит, в крайнем случае, если она будет настаивать, можно и записаться. В настоящее время это не составляет труда. Сегодня ты распишешься, а завтра или там послезавтра — обратный ход...” Другие ради такой

суммы месяц работают, а тут такие пустяки — записаться”... Муж... срочно записывается с врачом, переходит... в ее апартаменты и пока что живет там...»;

— низкий образовательный уровень населения:

«Тем более, если дама интеллигентная и ей охота видеть вокруг себя тоже интеллигентного, созвучного с ней субъекта! В нашей, так сказать, пролетарской стране вопрос об интеллигентах — вопрос довольно острый... “Да, может, он не интеллигент, — говорит врачиха, — может, он крючник”. — “Нет, говорит, зачем крючник. Он очень интеллигентный. Он монтер”»;

— грубость мыслей и нравов:

«[И] она начала прикидывать в своем мозгу, ... как бы ей попроще выбить деньги из рук этой врачихи... “Вот, мол, Николаша... Можно... рублей пятьдесят схватить так себе, здорово живешь, без особых хлопот”... [А] та сдуру возьмет да и отсыплет ей пять червонцев... “Очень отлично!... Я... всегда определенно рад пятьдесят рублей взять ни за что”... Тут, правда, он схлопотал по морде... [М]олочница еще пару раз заходила на квартиру и дико скандалила»;

— и соответственная речевая несостоятельность как героев, так и рассказчика:

«зубной врач О., вдова по происхождению»; «созвучного с ней субъекта»; «что... тоже не сахар в супружеской жизни»; «женихи по свету не бегают пачками»; «муж у ней помер от туберкулеза»; «я не такое уж мурло. А вот, подите ж, вторично замуж выйти буквально не в состоянии»; «этакий довольно красивый сукин сын с усиками»; «этот известный трепач с усиками»; «Я, говорит, с этим врачом останусь. Мне тут как-то интересней получается»; «однако ни черта хорошего не вышло».

Но подобное культурно-социологическое прочтение попросту берет на веру прямые декларации повествователя. Слова об «обывательском» характере разговора врачихи с молочницей вряд ли следует понимать буквально — Зоценко любил иронически подыгрывать истолкователям своего творчества как “анти-мещанского”³. Двусмысленно и “наказание порока” в финале, достигаемое с помощью операции “благотворная некультурность”⁴, ибо хэппи-энд зиждется на факторах того же рода, что и сам порок. В результате, максима «не надо спекулировать» звучит как еще один пример “ложной морали”, часто венчающей зоценковские сюжеты. Иными словами, критический адрес рассказа опять не ограничивается какими-то специфически обывательскими, советскими, нег-мещанскими и т. п. “чужими” недостатками⁵ и указывает в сторону ВМ, ПВС и занимавшей Зоценко экзистенциальной проблематики. Однако на этот раз я отклонюсь от схемы, опробованной в предыдущих главах, и прежде, чем заняться сопоставлениями внутри зоценков-

ского корпуса, рассмотрю ряд фольклорных и литературных параллелей к рассказу, выводящих его за узко советские рамки и демонстрирующих универсальный характер его мотивов — в полном соответствии с зощенковским настоянием на изображении «родового», архетипического (см. гл. I).

Фольклорная подоплека обнаруживается у центрального сюжетного хода РКМ в целом: «жена за плату временно передает мужа в распоряжение претендентки, к которой он и уходит». Так, в сказке «Перышко Финиста ясного сокола»

Разыскивающая своего жениха героиня находит его женатым на другой женщине. В обмен на подарки та разрешает ей провести несколько ночей со спорным супругом (чтобы отгонять от него мух и т. п.), но каждый раз заранее магически усыпляет его. На третий раз героиня успешно будит его, и он возвращается к ней (*Афанасьев*, 2: 236—246; №№ 234—235).

В широком плане это мотив брачного испытания, распространенный как в фольклоре, так и в зощенковской сюжетике. А с обращением половых ролей та же ситуация напоминает мотив «проституирования собственной жены», частый в литературе XIX века, особенно французской (Мопассан, Золя), и имеющий почтенную библейскую родословную:

Авраам дважды выдает свою жену Сару за сестру, чтобы избежать гнева претендующих на нее местных владык. На этом он наживается дважды — сначала в виде платы за «сестру», а затем в виде подарков, которыми владыки, наказанные Богом за сожительство с чужой женой, откупаются от Авраама. В дальнейшем Исаак применяет тот же трюк (*Быт.* 12. 12—20; 20. 1—18; 26. 7—11).

В декадентски-эстетизированном, «уайльдовском», варианте «сказочность» характеризовала уже первые, не публиковавшиеся при жизни литературные опыты Зощенко⁶. Фольклорный, в частности, волшебный, элемент был замечен и в ранних рассказах, где использовался для стилизации «народного» сознания героев и рассказчиков, сатиры на деревенские предрассудки и т. п. Пример — рассказ «Черная магия», во многих отношениях предвосхищающий РКМ.

Обнаружив, что «ходит теперь мужик в очень большой цене», герой прогоняет свою красивую, но бедную жену и ищет «богатенькую». Знахарка рекомендует жене приворотное средство, приготовление которого губит жену. Одновременно благодаря действию «нечистой силы» муж лишается своей лошади и сам оказывается побитым. Узнав о смерти жены, он «[о]хнул... и говорит: — Вот, говорит, через свою жадность потерял такую верную супругу!».

По мере вызревания классического зощенковского стиля, внешняя фольклорность фабулы уступает место глубинной архетипичности сюжетов, ориентация на которую в разработке современных коллизий была

у Зоценко сознательной⁷. Центральный в РКМ мотив вступления в следующий брак практически еще в рамках предыдущего (что называется, «от живой жены»), нацеленный на подрыв самого института брака, имеет богатые литературные параллели, в частности, в «Декамероне» — прототипе тематико-композиционной организации ГК⁸.

Старый богач-судья женится на молодой красотке, но под разными законническими предлогами сводит исполнение супружеских обязанностей к минимуму. Похищенная молодым корсаром, она вскоре забывает в его объятиях «судью и все его законы». Судья разыскивает их и, подружившись с корсаром, уговаривает его за выкуп вернуть ему жену. Тот, справившись с ее намерениями, притворяется согласным — если согласна она. Однако женщина с хохотом заявляет мужу, что решила «здесь остаться, а вы ступайте себе с богом... а не то я закричу, что вы насильничаете надо мной». Судья уходит раздавленный и вскоре умирает, а молодые любовники женятся (II, 10; *Боккаччо*: 143—148).

Параллели с РКМ очевидны, вплоть до таких деталей, как дружеские отношения соперников, хохот женщины и слова о насилии и намерении остаться. Из различий отметим обращение треугольника (у Боккаччо двое мужчин претендуют на одну женщину) и отказ от чисто сексуальной коллизии (у Боккаччо о выкупе заговаривает, и безуспешно, лишь муж-импотент).

Кстати, в «Декамероне» есть еще одна новелла (VIII, 1), в которой сплетены «типично зоценковские» мотивы адюльтера, коммерческой сделки, хитрости, жадности, «справедливого» наказания и сентенциозной морали:

Герой, влюбленный в жену своего приятеля-купца, умоляет ее о свидании, но она требует за это 200 флоринов. «[У]виде[в], до чего она корыстолюбива», он решает проучить ее и, заняв у ее мужа именно такую сумму, при свидетеле возвращает ее жене, когда муж находится в отъезде. До возвращения мужа она «своим телом расплачивается» с героем, который затем говорит мужу, что вернул деньги его жене, и она вынуждена подтвердить это. «Так хитроумный любовник бесплатно попользовался алчною своею возлюбленною» (*там же*: 418—420).

Сочетанием двух боккаччиевских историй сюжет РКМ покрывается с избытком⁹.

В новеллистике XIX века тема «брак-секс-деньги» получила свою классическую разработку у Мопассана, влияние которого на Зоценко известно. Назову несколько мопассановских параллелей к РКМ из числа новелл, особенно популярных в России¹⁰.

«Заместитель»: Богатая вдова нанимает себе любовником здорового солдата, которому деньги нужны на содержание отца. Заболев, он посылает вместо себя товарища с условием поделить плату, но тот берет себе все, и

между ними происходит потасовка. В дальнейшем они мирятся, а вдова «остав[ляет] при себе обоих..., назначив каждому свой день. Таким образом все довольны... И старики родители не сидят без хлеба. Добродетель торжествует» (146—149).

«**Возвращение**»: Считавшийся погибшим муж возвращается в свой дом и застаёт жену замужем за другим. Все трое дружески обсуждают возникшую проблему, но относительно одного сомнений нет — дом принадлежит первому мужу (249—254).

«**Продажа**»: Слушается дело о «покушении на убийство посредством утопления» жены одного из двух обвиняемых — приятелей-крестьян. Выясняется, что муж, нуждаясь в деньгах, спьяну предложил другому, вдовцу, продать ему жену на вес; для определения веса тот уговорил ее за деньги раздеться и погрузиться в бочку с водой, с тем чтобы измерить количество вытесненной воды. Женщина чуть не захлебывается, приятели затевают драку по поводу взаимных расчетов, и прибывшие жандармы их арестовывают. «Судья объявил обвиняемым оправдательный приговор, сделав им строгое внушение насчет святости брака, и установил точные границы коммерческих сделок» (413—418).

«**В деревенском суде**»: Богатая дама вырастила себе молодого любовника-крестьянина, «любила его, как мать», и подарила ему имение, а он письменно обязался не покидать ее. Однако растолстевшая старуха перестала его устраивать, и он женился на молоденькой. Дама требует имение назад, однако судья признает лишь законность дарственной, а в «щекотливые вопросы» личных отношений входит отказывается (342—346).

«**Завещание**»: Жена человека, взявшего ее из расчета, постоянно изменявшего ей и вместе с двумя старшими сыновьями всячески притеснявшего ее, рождает третьего сына от любовника. После смерти все ее имущество оказывается завещанным любовнику и его сыну в знак открытого протеста против унижительной жизни в браке. Любовник убивает мужа на дуэли, а третий сын благородно делится наследством с братьями (171—175).

В этих вариациях на тему «коммерческой любви», в частности «прижизненной передачи брачного партнера в распоряжение третьего лица, часто приятеля, сопряженной с финансовыми условиями, судебными тяжбами и физическим насилием, и кончающейся ироническим торжеством закона», то и дело узнаются характерные черты РКМ и других зощенковских сюжетов¹¹. Особенно примечателен рассказ «В деревенском суде», где переходящим партнером является, как и в РКМ, мужчина, а мотив подписанного интимного обязательства, которое, однако, признается не имеющим юридической силы, напоминает «Расписку» (тоже вошедшую в ГК — как «Последний рассказ... “Коварство и любовь”»; см. гл. IV).

2. Молочница, молочный и материнский топос

До сих пор мы рассматривали рассказ в культурно-социологическом и общелитературном плане, и его заглавная героиня интересовала

нас исключительно как носительница фабульно «связанных» (в смысле Б. В. Томашевского) черт характера — корыстолюбия и хитрости; ее профессию мы игнорировали как произвольный повествовательный ярлык. Соотнесение с другими текстами Зоценко позволит углубить понимание рассказа, в частности, осмыслить инвариантные аспекты фигуры героини-молочницы.

На первый взгляд, молоко действительно играет в рассказе лишь служебную роль — мотивировки знакомства овдовевшей женщины с будущей свахой. Однако в мире Зоценко “молоко” вещь далеко не случайная. Характерна уже его сюжетная связь в РКМ с “медицинской” проблематикой, которая вообще образует сердцевину зоценковской мифологии, а здесь как бы возведена в квадрат: исцелиться молоком пытается не кто иной, как врач. А в одном из вариантов рассказа молоко увязано с последующим сватовством и в причинно-следственную пару:

«К ней ходила молочница, молоко приносила. Поскольку муж у ней помер от туберкулеза, так вот она начала заботиться о себе, усиленно питалась. Она пила молоко по два литра в день. И от этого питания она прямо распухла и имела здоровье очень выдающееся. И, наверно, оттого к ней стали заходить в голову разные легкие, воздушные мысли о супружестве. И вот, значит, она пьет молоко около года, все больше поправляется и, между прочим, имеет дамский, обывательский разговор со своей молочницей...» (З: 206; курсивом выделен кусок, отсутствующий в других вариантах). Разговор быстро переходит с якобы неважных тем «жидковатости» молока и дороговизны продуктов на центральную для сюжета проблему женихов, и молоко надолго забывается. Однако оно возвращается в эпилоге, когда молочнице не велят больше носить его.

Отметив связи, тянущиеся от молока к медицинскому и брачному топосам рассказа¹², сосредоточимся пока что на молочной теме. Молочниц в других зоценковских текстах как будто нет, но молоко представлено основательно, в частности, в том же “денежном” разделе ГК, куда входит РКМ:

Старуха-няня, нанятая смотреть за ребенком, «берет младенца, берет пухырек с коровьим молоком и идет по улицам Ленинграда... И под этого младенца она просит». Разгневанные родители объявляют: «Мы вас выгоняем со своего места» («Рассказ про няню...»).

Частичная перекличка по линии молока (и отказа от места) тем примечательнее, что ей сопутствует более существенное сходство: в обоих случаях налицо проникновение коммерческого расчета в святая святых семейной жизни. Не случайно «Рассказу про няню», с его мотивами младенчества, нищенства и негативной материнской фигуры, находятся красноречивые параллели в ПВС¹³.

Прежде всего, там есть главка, оригинально сопрягающая образ неприятной няни с молочно-коровьей темой:

Уложив детей, нянька рассказывает им сказку о доброй фее, которая удаляет нечисть из постели, и злой фее, которая появляется при ударе грома и превращает добрую фею в корову, после чего нечисть возвращается в перину и под подушку. «Я долго сижу на кровати, не рискуя лечь на подушку. Утром я не пью молоко, оттого что оно от заколдованной феи» (3: 529—530).

Отсутствующий здесь мотив нищенства и денег (из «Няни») представлен, как мы помним из гл. II, в других местах ПВС, где мать в шутку протягивает маленького МЗ нищему, где он сам воспринимает себя как нищего, подает нищим и, размышляя о своей фиксации на этой теме, вскрывает уже знакомый нам ассоциативный ряд:

нищий с протянутой рукой — угрожающая родительская рука, отнимающая материнскую грудь, — удар грома, заставляющий мать выронить на пол маленького МЗ в момент кормления грудью, — грудь, смазанная хинином, чтобы отнять более чем двухгодовалого МЗ от груди, — желание/отвержение женской груди, молока, еды и секса, преследующее автора всю жизнь.

Рассуждения о своем амбивалентном страхе/приятии наказания за еду и любовь, в частности — в виде «удара», Зоценко завершает отсылкой к ВМ:

«Стареющий профессор в этой повести женится на молодой девушке. Именно по этой причине профессора разбивает паралич... удар [!], кровоизлияние в мозг» (3: 613).

Откровенное признание рассказчика ПВС и ВМ в самоотождествлении как с реальным автором произведений (М. М. Зоценко), так и с персонажем (профессором Волосатовым) сопровождается умолчанием о многозначительной параллели между авторским «я» из ПВС и другим персонажем ВМ, причем как раз параллели «молочного» плана. В обоснование необходимости «уметь управлять своим организмом», в ВМ рассказывается следующая история.

Кормящая мать, у которой умер младенец, сцеживала молоко, и «бережливый» муж пил его, сначала с отвращением, «крича, что у козы и то молоко значительно вкусней и полезней для организма», но вскоре «пристрастился к бесплатному напитку». Он «поправ[ил]ся... говоря, что [жена], повидимому темными силами природы превратилась в особый вид коровы», и шутя, что «молоко как будто жидковатое». Врач перевязывает жене грудь, и она «перестает давать молоко, к глубокому огорчению мужа, который... возненавидел врача, пообещав при случае набить ему морду и спустить с лестницы. Но потом он утешился, увидев, что супруга... стала заметно меньше кушать... [и] похвалив природу за коммерческую справедливость и отсутствие грубого надувательства в области обмена веществ» (3: 22—24).

Соответствия с РКМ, «Няней» и молочными эпизодами ПВС впечатляющи. Тут и жидковатое молоко, и противоречивое к нему отношение, и корыстные расчеты, и недоверие к врачам, и поправка здоровья, и

(потенциальный) мордобой, и кормление грудью “взрослого ребенка”, т. е. обнажение символического равенства “жена = мать”, и метафорическое превращение материнской фигуры в козу/корову, и, наконец, коммерчески справедливый хэппи-энд.

Амбивалентная трактовка молока пронизывает ПВС.

Питье молока и проблемы с пенкой монтажно накладываются на смерть дяди (З: 561—562), а смерть отца наступает после того, как он выпивает стакан, правда, не молока, а воды (З: 544). Боящийся женщин невротик (не МЗ) вспоминает, что во младенчестве он посинел и чуть не умер, когда его мать заснула во время кормления (З: 631—632). За питьем МЗ молока перед сном следует запираание дверей и окон в ожидании воров, которое комически полусбывается (З: 534—535). Маленький МЗ боится улицы, в частности, коров, а столкнувшись с ними, залезает на дерево, но убедившись, что они не страшные, стреляет в них из рогатки (З: 527). Старик умирает счастливым, когда молодая женщина дает ему положить руку на свою обнаженную грудь (З: 494—495). Взрослый МЗ пьет молоко у мудрого крестьянина, держащего в доме свой надгробный крест и таким образом приучившего себя не бояться смерти (З: 669—670).

Как мы помним, в ПВС Зоценко прямо говорит о переносе двойственного отношения к «большим предметам» (молоку, груди, корове) на непосредственное женское окружение (мать, сестру), а в дальнейшем на женщин вообще. Амбивалентное восприятие матери и других материнских фигур явственно встает со страниц повести. В связи с РКМ особенно примечателен эпизод найма извозчика маленьким МЗ для матери после унижительного отказа им в пенсии за покойного мужа/отца. Принятие на себя отцовской роли совершается здесь в коммерческих терминах — ребенок выдерживает испытание, символически «перекупив» мать у покойного отца и высокомерного начальника.

Ключевой аналогией к сюжету РКМ в целом являются две идущие подряд главки ПВС — «Я ничего не хочу» и «Новый путь».

За смертью матери, ощущением равнодушия к жизни, восприятием себя как нищего и невозможностью «остаться в квартире, где была смерть», следует совершенно безэмоциональный рассказ о женитьбе на женщине, «которая меня любила [и сказала] мне: “Ваша мать умерла. Переезжайте ко мне”. Я пошел в загс с этой женщиной. И мы записались. Теперь она моя жена. Я везу вещи на ее квартиру» (З: 500—501).

Этот глубинный сюжет — окрашенный практическими соображениями (отметим знакомое по РКМ деловое «записались») переход от матери и материнской фигуры вообще к другой женщине — многократно варьируется у Зоценко. Так, в главке «Не вернусь домой» (З: 466—467) соученик МЗ по гимназии уходит к молоденькой девушке, а его мать скандалит на лестнице, требуя, чтобы он вернулся. Сходен с женитьбой МЗ

(исторически относящейся к июлю 1920 г.) сюжетный костяк «Старухи Врангель» (1922 г.):

После ареста, а затем освобождения молодого актера и его старухи-соседки, которая «к нему как мать родная», старуха умирает, а к актеру приходит любовница (1: 100—107).

В комических рассказах и «Сентиментальных повестях» мать или старая тетка героя часто изображается в качестве: непривлекательного эквивалента жены; источника средств для содержания другой женщины; препятствия к браку героя; или, наоборот, фактора, ироническим образом укрепляющего распавшийся брак.

Жених, неспособный отличить невесту, которую видел только в пальто и шляпке, принимает ее за ее мать, и она признается, что она действительно мать — у нее уже есть несколько детей («Свадебное происшествие»)¹⁴. Мужчину, грубо помыкающего немолодой женщиной, принимают за эксплуататора служанки, но оказывается, что все в порядке — это его мать («Гримаса нэпа»)¹⁵. Герой пытается достать деньги на ухаживание за девушкой у старой тетки, но безуспешно. Отчасти по его вине тетка умирает, ему достается ее имущество, а ее смерть извиняет его перед дамой. Молодые люди встречаются, женятся и выигрывают деньги по теткиной облигации (ВП). Мать героя умирает, он покидает жену, едет жить к тетке, заводит любовницу. Тетка сходит с ума, а герой содержит любовницу, распродавая теткины вещи. Выздоровевшую было тетку картина разорения снова сводит с ума, а «корыстная» любовница бросает обедневшего героя. Он попрошайничает, а затем возвращается к бывшей жене, ныне вышедшей замуж, кормится у нее в доме, но вскоре умирает (МС). Герой берет жену без приданого, учитывая, что у нее есть служба. Когда же ее увольняют по сокращению штатов — «как замужнюю», он возвращает ее родителям и даже хочет «папашке... по роже съездить... А теперь... развелся и ищ[ет] невесту» («Брак по расчету»). Свидания героя с замужней женщиной затруднены тем, что «его мать, пожилая согбенная дама, позабывшая, что такое юность... не скрывала своей досады, когда влюбленная женщина приходила к ее сыну» («Двадцать лет спустя»)¹⁶. Подравшись с мужем, жена решает уйти от него к матери, но та не пускает ее на свою площадь, и она благополучно возвращается к мужу. Вывод: «Брак сейчас довольно крепкий. Крепковатый» («Семейный купорос», он же «Крепковатый брак», 1929: 118—120).

Вспомним также нищую тетку бывшего богача, которую ему завещал содержать отец (!) и через которую он равнодушно переступает, спеша в театр с «шикарной дамой» («Встреча»; 2: 315—318; см. гл. II).

С «младенческими» и «молочными» сюжетами многие из этих ситуаций роднит мотив домашних удобств и пищевых продуктов, поставляемых матерью, теткой и женой как материнской фигурой. Финалу «Мишеля Синягина», где герой питается при семье бывшей жены, вторят аналогичные положения в трех «Сентиментальных повестях» —

«Люди», «Сирень цветет» и «Коза». Последняя особенно знаменательна, поскольку там в единый узел сплетена целая группа мотивов:

коза; полнотелая немолодая невеста (носящая властное имя Домна); попытка с помощью взяток подменить жениха; кормление отвергнутого и ничего героя; и даже страх колдовства, которое может испортить козу¹⁷.

А к коллизии «Няни» примыкают, как мы помним (см. гл. II), два рассказа, каждый по-своему проблематизирующие материнскую фигуру, хотя дело оба раза кончается условным хэппи-эндом: «Материнство и младенчество» и «Происшествие» из ГК.

Возвращаясь к РКМ, наметим некоторые предварительные выводы. В молочнице естественно усмотреть “материнский” элемент и трактовать переход монтера от нее к зубной врачихе как символическое достижение им зрелости и вступление в брак. Питье молока врачихой ставит в “детское” положение и ее, а финальный отказ от молока соответственно знаменует демонстративное освобождение обоих новых супругов от родительской опеки. В то же время брачный союз этих как бы молочных брата и сестры («выкормленных» одной и той же матерью/кормилицей) обретает инцестуальные коннотации. Торговля же молоком, а затем и супругом, может рассматриваться как отражение скептического взгляда Зоценко на семейные отношения, о чем речь впереди.

3. Зубной врач и любовь к медицине

Как и в случае молочницы, род занятий ее счастливой соперницы, хотя и является сюжетно «свободным» мотивом, вовсе не безразличен к происходящему. Это касается обеих составляющих ее “зубо-врачебного” имиджа. Начнем с первой из них — “зубной”.

Фабульно специальность врачихи играет минимальную роль — возможной мотивировки ее богатства¹⁸. Но за парадигматическим осмыслением “зубов” можно обратиться к другим зоценковским текстам, начиная с упоминавшегося в предыдущей главе «Зубного дела». Среди многообразных проявлений “ипохондрического” и других знакомых комплексов Зоценко, разрушение именно зубов прочитывается как страх импотенции и кастрации — ведь именно так интерпретируются сны о выпадении зубов в «Толковании сновидений» и других работах Фрейда, которым напряженно интересовался Зоценко. Встречается у Зоценко и выбивание/нехватка зубов как символическое лишение силы вообще — ср. хотя бы богача, которому «революция обломала зубы» («Встреча»), сентиментальную повесть «Мудрость» (где кончину героя предвещает «недостающий зуб»; 2: 52) или рассказ «Врачевание и психика»:

Пациент возвращается с фронта больным и застаёт жену с племянником. В драке он получает бутылкой по голове и разводится. Болезнь же его состоит в том, что он «только что тиф перенес... хвора[л]», «сердце маленько пошаливало ... был два раза отравлен газами в царскую войну» плюс «[п]ердних зубов нету. Передние зубы мне зеленая банда выбила».

Заметив на будущее автобиографическую подоплеку болезни сердца вследствие отравления газами, подчеркнем само уравнение “беззубость = брачная ущербность”.

Архетипическая связь зубов с кастрацией не ограничивается боязнью их выпадения, имея еще одним своим проявлением испытываемую мужчиной боязнь “зубов в промежности” у женщины (*vagina dentata*), в частности — у невесты, овладение которой представляет очередное брачное испытание героя¹⁹. В таком ключе могут прочитываться зубы, виднеющиеся во рту у угрожающих или недоступных зощенковских женщин вроде знаменитой аристократки, у которой «во рте зуб блестит» и которая в дальнейшем делает роковой «надкус» на пирожном. Еще ближе к сюжету РКМ в этом смысле «Операция», где «интересная» докторша «сквозь зубы хохочет» и «могла бы зарезать» героя. В гл. I был уже выявлен сексуальный подтекст этой полупристойной детской «игры в докторов». В связи с РКМ особенно важно сочетание угрожающих кастрацией зубов и хирургических инструментов докторши с ее интеллигентностью и медицинским статусом. Можно сказать, что в РКМ наконец-то сбывается мечта зощенковского героя (а, возможно, и самого писателя, озаглавившего одну из глав ВМ «Любовь автора к медицине»; З: 9) об овладении «докторшей, утомленной высшим образованием»²⁰. В сущности, молочница посылает монтера на брачное испытание, и он его выдерживает — с еще большим успехом, чем она ожидала.

Трактовка женитьбы на врачихе как победы над невестой-испытательницей, в фольклоре часто являющейся в “мужеподобном” облике богатырь-девицы, облаченной в мужские доспехи, вооруженной мечом и т. п., поддерживается также одной стилистической особенностью РКМ. Новая невеста монтера попеременно именуется то в женском роде — как «вдова», «дама интеллигентная», «(зубная) врачиха», то в мужском — как «зубной врач». Подобная мужская/служебная номинация женщины, выступающей по сюжету не в профессиональной роли доктора, а именно в половой роли невесты, звучит комически остранинно:

«Зубной врач сердечно радуется и без лишних слов и причитаний уплачивает деньги... Монтер говорит: “Да нет, я раздумал вернуться. Я, говорит, с этим врачом жить останусь”»²¹.

Интересный пример столкновения мужчины с “зубастой бой-бабой” — рассказ «Веселенькая история»:

Задремавшая пассажирка зевнула, сосед в шутку «сунул ей палец в рот», и она «с перепугу... довольно сильно тыпнула [его] за палец зубами». Тот закричал, что «мол, палец ему почти начисто оттяпали... “Если бы, говорит, я вам язык оторвал или что другое, тогда кусайте меня, а так я не ... могу позволить пассажирам отгрызать свои пальцы”... “Ой! Если бы ты мне за язык взялся, я бы тебе полную кисть руки оттяпала”... Начала тут [она] на пол сплевывать — дескать, может, и палец-то черт знает какой грязный... негигиенично...».

Связь «Веселенькой истории» с упоминавшимся выше по линии кастрации «Зубным делом» подкрепляется, среди прочего, присутствием в ней медицинской темы — «негигиенично» (кстати, эти рассказы появились в соседних номерах «Бегемота»: 1927, №№ 39, 40 ; см. 1: 549). А в пользу кастрационной интерпретации укуса говорит и словесная переключка с многозначительным намеком в другом рассказе тех же лет, где у спящего на улице пьяного «собака может чего-нибудь такое отгрызть» («Землетрясение»).

У профессиональных лейтмотивов двух героинь РКМ — “молока” и “зубов” — есть еще одно связующее звено. Отнятие от груди биологически согласовано с прорезанием у младенца зубов, после чего он может уже пережевывать взрослую пищу, вместо того чтобы сосать (и кусать) грудь. Таким образом, переход от молочницы к зубной врачихе прямо символизирует преодоление инфантильности (которое у МЗ-ребенка как раз затянулось очень надолго; см. гл. I).

Рассмотрим теперь глубинное соотношение между сюжетным амплуа героини — поисками мужа и ее профессией — медициной в широком смысле.

Муж умирает от туберкулеза, и вдова компенсирует эту потерю молоком. Но из заменителя сексуального партнера молоко становится усилителем его нехватки, а приведя, в сочетании с выплатой денег за сватовство, к новому браку, оказывается ненужным и отменяется.

Связь еды с сексом — постоянная тема Зощенко. Один из его типовых сюжетов состоит в выборе брачного партнера ради жизненных удобств и хорошего питания.

Мужчина решает «жениться не без выгоды... скажем, помещение, отопление и себе пицца». «[П]итаюсь раньше плохо и скромно всякими огрызками и требухой, он... кушал теперь разные порядочные блюда — супы, мясо, фрикадельки, помидоры и прочее... пил какао, удивляясь и восторгаясь этому жирному напитку... Хорошая, свежая пицца позволяла Володину с особенным вдохновением кидаться на работу... И он начал полнеть, округляться и приобретать спокойно-независимый вид. Его не стало развозить, а просто его организм начал мудро запасаться жирами и витаминами на черный день и на всякий случай...» Но не имея «особой нежной привязанности к... супруге», он «выходил на улицу... и посматривал на проходящих женщин...» (СЦ; 151, 155—156).

Близкую параллель к РКМ по всему комплексу “питание/ оздоровление/ сексуальность” являет «Мелкий случай...» из ГК-Л:

Желая вернуть внимание женщин, стареющий герой решает «усилить питание. Надо наполнить кровью свою поблекшую оболочку. И вот я в спешном порядке покупаю разные продукты. Я покупаю масло и колбасу. Я покупаю какао и так далее. Все это ем, пью и жру прямо безостановочно. И в короткое время возвращаю себе неслыханно свежий, неутомленный вид. И в таком виде фланирую по улицам...».

Этот рассказ примечателен, кстати, иронической трактовкой реального интереса Зоценко к Фрейду, который фигурирует в тексте как «буржуазный химик или, кажется, экономист» (то есть, так сказать, специалист по законам эквивалентного превращения/обращения веществ и товаров).

Еще один вариант энергетического уравнения “еда = секс” представлен в ВМ — в отношениях между соседкой героя и ее любовником Кашкиным: «[М]адам Каретникова готовила еду на кухне, чтоб накормить своего фаворита, ослабевшего от... любовных битв» (3: 58). А в «Рыбьей самке» это уравнение приобретает гротескный, одновременно фольклорно-архетипический и естественно-научный характер (что, кстати, позволяет понять “медицинские” мотивы Зоценко как осовремененный вариант “магии”):

«[Б]луд обуял бабу». Жена физически и социально ущербного попа уходит к соседу-уплотнителю — «красивому и крупному... железнодорожному технику», который рассчитывает на деньги, а не получив их, обзывает ее «старой старухой». Поп резюмирует свое поражение словами: «*Сожрала* нас рыба самка» — в том смысле, что «по Дарвину... рыба самка всегда крупнее самца и даже *пожирает* его в раздражении» (курсив мой — А. Ж.).

Частичный гибрид этого сюжета с ситуацией из «Сирень цветет» есть в другой сентиментальной повести — «О чем пел соловей»:

Герой, «человек тихий и потрясенный жизнью, побывавший на двух фронтах и обстрелянный артиллерией», «жил худо», но, получив «государственную службу... несколько округлился в своей фигуре, влил, так сказать, в себя снова потерянные жизненные соки». Сначала он квартировал у дьякона и сожительствовал с дьяконицей, но затем переехал из «политически запачканной» квартиры, и у него возник роман с дочкой новой хозяйки, который в дальнейшем расстроился из-за разногласий вокруг приданого.

Подчеркну сходные с РКМ мотивы усиленного питания и перехода мужчины от одной женщины к другой, а также автобиографический образ “обстрелянности артиллерией” на фронтах Первой мировой войны.

Медицинский аспект супружеской жизни, как и жизни вообще, акцентируется у Зоценко постоянно, и где-то на заднем плане сюжета часто маячат врачи.

К омоложению физкультурой и новым браком старого профессора толкает сосед — «бревно», у которого он решает «поучиться» физиологической мудрости. «[Г]лавную причину потревоженной жизни профессора [тот] видит в его малоинтересной супруге». Профессор уходит от нее к молоденькой соседке, переносит insult, но начинает поправляться. «Туля, успокоившись на этом, пофлиртowała с врачом, прося его заходить почаще»²². Выздоровев, профессор возвращается к первой жене (ВМ). Приятель, полюбивший женщину за ее «грустные глаза», обижается на рассказчика, сказавшего, что, «значит, у нее в организме чего-нибудь не в порядке — либо она истеричка, либо почками страдает, либо вообще чахоточная... [П]оведи [ее] к врачу». Когда оказывается, что у нее «легочный процесс открылся», рассказчик утешает приятеля: «Ну ничего, поправится. Но, конечно... [тогда] не будет иметь такие грустные глаза». Далее приятель «сам... захворал туберкулезом... может быть, и от жены заразился»(!), а жена «после поправки весь свой стиль потеряла... изменять начала на каждом шагу... глаза... какие-то буркалы ... стали», и приятель с ней развелся («Грустные глаза»).

Те же мотивы в иных комбинациях образуют сюжет рассказа «Очень просто»:

Герой со скандальным характером «не дрался с жильцами... единственно по причине слабого организма [, н]о... всех задевал и жену свою... прямо... с маслом скушал». Никакие меры не помогают, пока некий сосед-ученый не заявляет, что надо лечиться: «[П]ромежду прочим, у человека нету никакого характера, а человек — это есть, по последним научным данным, восемнадцать фунтов угля, сорок шесть золотников соли, три фунта картофельной муки и определенное количество жидкости. И, может, у вас в характере картофельной муки не хватает, вот вы и волнуетесь». Имея возможность «бесплатно лечиться», герой пошел к врачу, тот вывел у него глистов, и он «вскоре поправился. Стал такой довольно полный, морда сочная, глаза блестят... Никого не трогает. С женой... помирился». Рассказчик заключает, что «теперь вот, после этого научного факта», если девица говорит, «мол... настроение... грустное [, х]ризантем... хочется... я про себя думаю: “Знаю. Вкручивай. Может, белков не хватает или объелась чего-нибудь”»²³.

Медицинское и семейное исцеление врачихи в РКМ являет идеальную картину: от покойного больного мужа и опасности собственного заболевания она при магическом средстве молока переходит к здоровому «сукину сыну с усиками».

4. Основы грубого материализма

Всей этой научно-медицинской — «дарвинистской» — натурфилософии зощенковского мира вторит столь же упрощенный “экономизм”. Оригинальное совмещение мотивов обоих типов — рассказ «Папаша» (см. гл. IV), где герой постепенно соглашается платить алименты, но лишь пропорционально сходству с ним ребенка (ср. вычисление веса и стоимости жены с опорой на закон Архимеда в «Продаже» Мопассана).

Отсюда разнообразные сходства протягиваются, с одной стороны, к «Няне», а с другой, к целой серии рассказов об алиментах, например, к «Бабьему счастью» (где женщина выбирает в качестве «законного» отца самого богатого из своих партнеров) и «Расписке». Кстати, характерная особенность последнего сюжета, роднящая его с РКМ, — тема «доверия/ недоверия/ обмана доверия». В РКМ она проведена с несколькими вариациями.

Потеряв мужа, врача «сначала... легко отнеслась к этому событию. “А-а, думает, ерунда!” [“чрезмерная уверенность”]. А после видит... далеко не ерунда! Женихи по свету не бегают пачками» [“опровержение уверенности”]. Далее она начинает преувеличенно «заботиться о себе» — «усиленно пита[ться]» [“недоверие”, “меры безопасности”]. Услышав о женихе, врача говорит: «Если... он интеллигент и женится, то... червонца три я бы дала...» Если же «он не интеллигент», а «может... крючник [то з]а что я буду давать пять червонцев?» [“недоверие”]. Но молочница убеждает ее, что он интеллигент и женится [“внушение доверия”]. Молочница сговаривается с мужем о брачной афере [“взаимное доверие в деле обмана доверия”]. Молочница отсылает мужа к врачу [“чрезмерное доверие”], и он остается там [“обман доверия” первой, “оправдание доверия” второй].

В предыдущих главах уже было рассмотрено центральное место темы “(не)доверия” и ее вариаций в мире Зоценко. Здесь приведу лишь несколько параллелей по этой линии к матримонимальной коллизии РКМ.

Герой, отъездившись в браке по расчету, увлекается другой женщиной, но подозревает, что ее желание выйти за него тоже строится на расчете. Чтобы «вскрыть ее... корыстную (!) игру», он притворяется нищим, но под давлением обстоятельств вынужден жениться, так и не сумев «достоверно узнать про чувство барышни». В финале он «испытующе смотр[ит] на свою супругу» и «маха[ет] ручкой, предполагая, что без корысти никто никогда и ничего не делает» (СЦ).

В уже цитированшемся рассказе «Свадебное происшествие» (и одноактной «Свадьбе»)

Герой опасается, что ему «подсунут какое-нибудь дерьмо, потом живи с ним», кричит: «Это подлог!», а потом и действительно обнаруживает, что невеста скрывала от него наличие детей; в пьесе герои женятся, в рассказе они уже женаты и разводятся.

А в одном из исторических эпизодов ГК обман брачного доверия принимает трагифарсовый оборот:

Вместо дочери египетский фараон подсовывает персидскому царю Камбизу в качестве жены рабыню. Полюбив ее, а затем узнав об обмане («Подсудобили барышню!...»), Камбиз казнит жену и разоряет Египет (З: 232—234).

Ранней вариацией на ту же тему является прециозный «Каприз короля» (сходный с РКМ в ряде отношений):

Король объявляет решение «опять жениться», но на женщине, в которой есть что-нибудь совершенно «новое»²⁴. Никто не удовлетворяет этому условию, включая жену вассала — девственницу. «Король хохочет...: “Вот у меня жена-королева, родная дочь соседа — царя Вальтазара... Не знал ее никогда, как жену. Оттого и жениться вторично хочу... Вальтазар приказал ей — священна ей воля отца, но не мужа”».

Опробуются у Зоценко и брачные испытания доверия с нарочито счастливым концом — вспомним «Рассказ о письме...» и «Испытание».

Приведенные примеры различных коммерческих, биологических и матримониальных уравнений, так сказать, “материальных расчетов” в широком смысле слова, иллюстрируют своего рода общий “закон сохранения энергии”, иногда формулируемый Зоценко и впрямую, как например, в «Комментариях» к ВМ:

«Человек, который отдает энергию на одно, попросту не может отдать столь же много на другое. Тут арифметически ясно. Тут все дело в пропорции: чем больше отдано на одно, тем меньше остается на другое» (3: 154).

«Наука», как сказано в другом рассказе, «не имеет права» давать «курскую аномалию в своих законах» («Научное явление»; см. гл. X).

Однако и само это принципиально материалистическое — атеистическое, просветительское, механицистское, дарвинистское, фрейдистское, павловское — мировоззрение, с недоверчивым, «научным» скепсисом разоблачающее и жульническое «вкручивание (другим)», и идеалистическое «накручивание (на себя)»²⁵, ставится у Зоценко под сомнение. Оно подается со сказовой ухмылкой, а часто опровергается и сюжетно, вплоть до демонстрации эфемерности самой “материи” — вспомним «Царские сапоги», где «товар и тот распасться начал», и опасения по поводу «слабой тары» в одноименном рассказе.

Изящную манифестацию такого “амбивалентного материализма” и являет РКМ, иронически кончающийся одновременным наказанием “наивного коварства” молочницы и вознаграждением “двойного коварства” монтера и “наивного доверия” врачихи. Общий баланс одновременно и сводится в согласии с законами мировой бухгалтерии, и подрывается — посрамлением молочницы, выступающей в роли главного бухгалтера сюжета.

5. Анатомия брака²⁶

Поражение расчетливой молочницы, а вместе с ней и всего рационально-просветительского взгляда на жизнь, далеко не случайно. Брак,

согласно Зощенко, как и жизнь в целом, непрочен, ненадежен, вызывает недоверие; именно от случайности собственной женитьбы отправляется герой «Страшной ночи» в своих размышлениях о нетвердости мирового порядка. Понятна поэтому и неэффективность операции «расписка» — попытки с помощью разумного и письменно зафиксированного договора, т. е. типично просветительского документа, заранее проконтролировать ход событий²⁷. А «Свадебное происшествие» заключается следующими размышлениями рассказчика: «Но чего хорошего в браке и зачем к этому стремятся — это прямо трудно понять. Обыкновенно жены изменяют...» и т. д. и т. п.

Ненадежность брака обнаруживается уже на предварительной стадии — в ходе сватовства и женитьбы, которым посвящена большая группа сюжетов. (Другая аналогичная группа — рассказы о взыскании алиментов.)

Бедный герой хочет жениться ради козы, откупается от соперника, почти женится, но его расчет, причем ошибочный, разоблачается, и он вынужден уступить невесту сопернику («Коза»). Жених на свадьбе не может отличить невесту («Свадебное происшествие»). Герой хочет жениться, но из-за имущественных или престижных разногласий с родственниками невесты не женится («Последний барин»; ОЧП). Процесс женитьбы осложняется склоками и недоверием (СЦ). Мать невесты шантажом заставляет героя жениться, но потом брак расстраивается (МС)²⁸. Немецкий герцог приезжает в Россию жениться, невеста скорострительно умирает, и он соглашается жениться на ее малолетней сестре (ГК; 3: 229). Вдовцу срочно нужна жена для работы на сенокосе, но невеста оказывается хромой, и он отвозит ее назад («Жених»). Переход профессора от старой жены к молодой совершается благодаря усилиям свата-сводника (Кашкина), но затем новый брак расстраивается (ВМ).

Непрочность брака — его ироническая «крепковатость» — видна, далее, из того, что в одних случаях супруги связаны лишь общей жилплощадью, а в других теснота, напротив, разводит их.

Жена ссорится с мужем и хочет поселиться отдельно, но вынуждена вернуться («Нервы»/«Крепкая женщина»; «Семейный купорос»). Муж, довольный половой и финансовой неверностью жены, разводится с ней, но она остается в той же комнате («Плохая жена»). Герой женится и заводит семью в ванной комнате, но рождение ребенка и вселение родственников жены заставляют его уехать из города и содержать жену издалека («Кризис»).

Гротескным заострением «принудительной прочности» является «Рассказ о том, как жена не разрешила мужу умереть» (непосредственно предшествующий РКМ в «Голубой книге»), где перед смертью супруг должен заработать будущей вдове на жизнь (см. гл. IV). Рассказ кончается выводом, одновременно аналогичным и противоположным морали РКМ: «В общем, жадная бабенка, любительница денег, сохранила благодаря своей жадности драгоценную жизнь своему супругу».

Многочисленны и другие ситуации, обнажающие коммерческую природу брака. Постоянно дебатруется вопрос о том, не по расчету ли заключен тот или иной брак и допустим ли такой взгляд на отношения мужчины и женщины, в особенности — богатого старика и расчетливой молодой женщины²⁹. Частая тема — попытка одного из супругов, обычно — мужа, извлечь из уже наличного брака некую “сверхсметную выгоду”, ср. рассмотренные в гл. II рассказы «Семейное счастье» и «300%», а также «Рассказ об имениннице»:

Жалея лошадь, мужик не сажает свою жену-именинницу в телегу, заставляя ее идти по грязи, но за деньги сажает рассказчика, дополнительно повышая цену пропорционально его сочувствию к несчастной женщине (ГК; 368—370; ср. физико-математические пропорции в «Папаше» и в мопассановской «Продаже»).

Своеобразным обращением последнего сюжета — тоже с “получением денег за ‘свою’ женщину у постороннего”, на этот раз за сексуальные услуги и при фиктивности родства, — является рассказ «Отхожий промысел»: проститутка нанимает голодного героя «мужчиной вроде родственника», а он обжирается за счет клиента. Сходство обоих рассказов с РКМ очевидно³⁰.

Массированный подрыв брака демонстрируют сюжеты, где на протяжении коротенького рассказа один из супругов меняет несколько партнеров — по финансовым, квартирным, престижным или любовно-сексуальным соображениям. Чаще так ведет себя жена, но есть и обратные случаи³¹. Еще один знак массовости семейного кризиса — водеvilльное сплетение множества внебрачных связей³². Сказочный вариант “массовости” в сочетании со “сватовством” являет конкурс «новых» невест в раннем «Капризе короля». Все же большинство рассказов о брачных неурядицах ограничивается традиционными любовными треугольниками (иногда для иронической симметрии дополненными четвертым участником), компенсируя малое число партнеров количеством перипетий (уходов и возвращений) и гротескностью мотивировок и положений. Подобные РКМ коллизии с одним мужчиной и двумя женщинами, в общем, столь же распространены, как и обратный вариант. Разумеется, мера сходства не сводится к составу треугольника. Важны, например, место рассказчика в фабуле и соотносительная активность/пассивность партнеров; так, в «Черной магии» муж сам решает выгнать бедную жену и искать богатую, а в РКМ, наоборот, инициатива находится в руках первой жены (молочницы). Очерчу некоторые типовые ходы, так или иначе близкие к РКМ.

Прежде всего, это ситуации, где впрямую обсуждается, а часто и осуществляется та или иная форма “передачи женщины в руки другого”, причем этим “другим” часто оказывается сосед, т. е. в буквальном

смысле “первый попавшийся” мужчина (“соседство” имеет и более глубокие коннотации, о которых ниже).

Жену напмана, вызванного к следователю, ее брат срочно сватает и выдает замуж за соседа в порядке ликвидации всего имущества «арестованного»; тот возвращается в пустой дом («Спешное дело» и сценический вариант — «Преступление и наказание»). После раскрытия ситуации многостороннего адюльтера обсуждаются возможности пережениться по-новому, но один из участников заявляет, что он «не намерен выдавать [свою жену] за первого встречного» («Забавное приключение»). Впавший в бедность интеллигент с облегчением принимает уход жены к социально и финансово крепкому соседу (Лю). Не удовлетворяемую старым мужем женщину прохожие принимают за проститутку; она начинает ночью ходить к молодому соседу с бычьей шеей; узнав об этом, муж испытывает прилив половой энергии и возвращает себе жену — на «целую неделю» («Сосед»; 1994а: 51—54). Попадья уходит к соседу-технику («Рыбья самка»). Демобилизованный находит жену живущей с его племянником («Врачевание и психика»). Муж предлагает поклоннику жены «поухаживать» за ней («Двадцать лет спустя»). Мужчина, которому в связи с предстоящей женитьбой нужно расстаться с надоевшей любовницей, договаривается с приятелем, что ей он скажет, что доктор запретил ему секс, а ему даст ее адрес («Мещаночка»). Идейный муж некоторое время терпит свидание жены с сослуживцем, но в конце концов вышвыривает его («Новый человек»). Жена не отпирает мужу, он подозревает измену, но выясняется, что у нее происходило заседание, а его заодно подвергли розыгрышу-испытанию («Муж»).

Более или менее аналогичную картину дает “переход мужчины” от одной женщины к другой.

Женатый генерал решает загулять с циркачкой, и вскоре они «сидят у зеркала... будто новобрачные» («Веселая жизнь»; см. подробнее гл. XV).

Многие из таких адюльтерных ситуаций уже попали в сферу нашего внимания, например, «Пациентка», где темная жена признает право своего мужа-начальника бросить ее и потому решает выучить «дробь». Подобные соображения образовательного, престижного и т. п. порядка фигурируют в ряде рассказов (ср. «Рассказ о письме...»), но чаще высмеиваются как либо ошибочные («Муж», «Новый человек»), либо все равно сводящиеся к того или иного рода аморальной корысти — вспомним рассказ «Метафизика» (см. гл. IV):

Счастливым соперником рядового служащего, мысленно отстаивающего перед начальником-коммунистом свое моральное право ухаживать за сослуживицей-дворянкой, оказывается сам этот начальник.

Наряду с различными формами корысти (деньгами, жилплощадью, едой, социальным и культурным престижем), не последнюю роль в де-стабилизации брака играет у Зоценко секс и шире — физическая “сила/слабость” героя, часто представленная в категориях “живости, зверско-

сти, варварской простоты”, с одной стороны, и “мертвенности, болезненности, интеллигентской хрупкости, увечности”, с другой³³. Повторяющийся сюжет состоит в том, что жена изменяет “слабому” с “сильным”, а часто и совсем уходит к нему³⁴, — коллизия, возводимая к автобиографической ситуации соперничества МЗ-ребенка с отцом в ПВС. Одна из вариаций на ту же тему — возвращение с фронта раненого или считавшегося убитым мужа к жене, вышедшей замуж за другого, а иногда и передавшей ему имущество «покойного»: «Врачевание и психика»; «Чертовинка»; «Виктория Казимировна»; а также «Испытание» (см. гл. II), где “увечность” представлена в виде мысленного эксперимента³⁵. Пример реального осуществления подобного эксперимента, выражающего характерную зощенковскую мечту о безоговорочной “материнской” любви даже к символически и практически кастрированному мужчине, есть в финале «Мишеля Синягина»:

Оставляемая декадентским поэтом провинциальная жена обещает ждать его и принять назад даже «безногим». Опустившись после революции, он вспоминает об этом, возвращается, и живет при ее новой семье, не претендуя на любовь, а вскоре умирает.

Антагонистом “слабого” героя является “сильный”, с крепкой бычьей шеей, жесткими стоячими усами, кривыми кавалерийскими ногами и крепкой профессией — Кашкин в ВМ, военный телеграфист в «Козе», техник в «Рыбьей самке», сосед Яркин в «Людах». Однако противопоставление это далеко не полярно, напротив, постоянной темой является его амбивалентное снятие путем превращения “слабого” в “сильного”.

Профессор Волосатов решает «поучиться у этого бревна» Кашкина, ощущает в себе новообетенную жестокость, бросает жену, женится на Туле, становится «силачом» и т. п. (ВМ). Старый муж заряжается сексуальным пылом от соседа-любовника жены («Сосед»). Брошенный и опустившийся герой приобретает черты зверя, убивает собаку и внушает ужас новому супругу жены, но уходит и умирает, сливаясь с природой (Лю). Несмотря на «прогрессивные» идеи, герой в конце концов бьет и изгоняет соперника («Новый человек»). Хилый, но волевой студент, отстаивая свою честь перед лицом возлюбленной, отвечает на оскорбления силача-водолаза пощечинами, выдерживает побои и выходит победителем («Рассказ о студенте и водолазе»).

Как видно из последнего примера и некоторых других, “мордобой”, которым в большинстве случаев сопровождается смена партнера³⁶, иногда обретает положительный ценностный смысл — как физическая инициация “слабого” героя³⁷. Это естественно, ибо мотив “мордобоя” является не простым отражением “некультурности” окружающих, а выражает ясно выявленный в ПВС страх перед насилием, карающим притязания на женщину, и стремление так или иначе этот страх преодолеть.

Амбивалентность метаморфозы “(сексуально) слабый — сильный” иногда проявляется в ее воображаемом статусе.

Рассказчик призывается женой или сам решает усилить питание и заняться спортом, чтобы вернуть себе женскую любовь, но безуспешно («Опасные связи»; «Мелкий случай...» в ГК-Л). Уход мужа к образованной женщине дан как плод ревнивого воображения его неграмотной жены, стимулированного тщательным подстриганием им своих усиков («Рассказ о письме...») ³⁸.

Краткий курс зощенковской анатомии брака уместно закончить «Последним рассказом, под лозунгом “Счастливый путь”», завершающим раздел «Деньги» в ГК.

Красавец-инженер женится на «малоинтересной» богачке, «чудно живет... думает: “Вот так устроился!”... заводит разные флирты и романы», в частности, с «какой-то невероятной красавицей», с которой кутит за счет жены. От супружеских обязанностей он уклоняется, подкупив врача, чтобы тот засвидетельствовал его «поганое» здоровье. Жена застаёт его в ресторане с дамой, обнаруживает письма от его любовниц, и они расходятся. Он опять женится на богатой, а она выходит за соседа, который тоже пробует притвориться больным, но под угрозой развода «поправляется».

Здесь эффектно совмещены почти все возможные материальные — коммерческие, жилищные, гастрономические, сексуальные и медицинские ³⁹ — аспекты семейной жизни, а также мотивы коварства и обманутого доверия и панорама множественных любовных связей.

6. Монтер с усиками и проблема авторской маски

Третий член брачного треугольника предстает типичным зощенковским персонажем, готовым «пятьдесят рублей взять за ни за что» и обмануть сначала одну женщину, а потом другую, поскольку ему так «интересней получается». В каком смысле «интересней», остается непроясненным, так что можно предположить совокупное действие всех достоинств врачихи — экономических («квартира, обстановка, деньжата»), социальных («дама интеллигентная», доктор) и биологических («не такое уж мурло»; «здоровье... выдающееся»). К ним следует добавить специфически зощенковские факторы — комплексы отнимаемой груди, любви к медицине, повзросления и т. п., чем до известной степени подрывается дистанция между автором рассказа и его героями. Действительно, в фигуре «известного трепача с усиками» проглядывают автопортретные черты.

Как и у обеих героинь рассказа, знаменательна, хотя опять-таки не в сугубо фабульном плане, его профессия. Интеллигентный монтер — одна из характерных масок Зощенко: таковы по-своему рыцарствен-

ный заглавный герой рассказа «Монтер» и «скромн[ая] роль лаборанта и осветителя», отводимая себе рассказчиком ГК «в общем спектакле жизни»⁴⁰. Правда, в РКМ “осветительство” не использовано вовсе, а “интеллигентность” монтера (в частности, двусмысленная причастность «этого известного *трепа*» к искусству слова), — лишь минимально и с иронией. Зато его matrimониальное поведение, стоящее в центре сюжета, находит себе, как мы видели, множество параллелей в художественных текстах Зоценко и далее в автобиографических и мемуарных свидетельствах о нем самом. Проводить подобные аналогии следует, разумеется, с осторожностью, учитывая скудость и косвенность имеющихся сведений, особенно сведений интимного порядка, проблематичность использования такого квази-документального текста, как ПВС, и гадательность психологических мостиков, перебрасываемых между фрагментарными данными. Попробую, тем не менее, выложить общеизвестные мелкие случаи из личной жизни МЗ в некую цельную мозаику.

МЗ растет обидчивым, недоверчивым и инфантильно-женственным ребенком в семье с восемью детьми — число, которое он в соответствующих текстах замалчивает, ограничиваясь упоминаниями об одной или двух сестрах⁴¹. Дети борются друг с другом за еду, подарки и внимание родителей, бабушек и дедушек, а мать — за любовь живущего отдельно и изменяющего ей мужа. Однажды она берет МЗ в мастерскую к отцу, чтобы с его помощью наладить отношения, а затем обвиняет его же в том, что он помешал полному примирению (= возобновлению половой близости). Травматическое позднее отнятие от груди и другие детские травмы создают у МЗ амбивалентное отношение к груди, молоку, еде, сестре, матери, женщинам, сексу.

Уже в детстве МЗ становится объектом сватовства со стороны более развитой девочки. Посещая приятеля, он обнаруживает, что интересуется не столько им, сколько двумя его сестрами. В отрочестве и юности его влечет к нескольким сексуально инициативным женщинам, в том числе замужним и проституткам, но он отвергает их. Отвергает/упускает он и девушку (Надю В. из ПВС), которая останется главной любовью его жизни; она выходит замуж и эмигрирует, но МЗ неоднократно вспоминает о ней, посещает места их встреч, и держит на столе ее фотографию. (Однако, когда в 1957 г. Надя приезжает с визитом из-за границы, МЗ реагирует разочарованно и раздраженно, найдя ее шумной, резковатой, взбалмошной, и при ее очередном посещении даже не выходит к ней, сославшись на нездоровье.)⁴² МЗ знакомится с циркачкой, которой помогает получить отпущенные деньги от женатого любовника и с которой полу-охотно живет некоторое время⁴³. МЗ отвергает сватаемую ему богатую невесту, а также предложение любовницы-француженки, зовущей его с собой в эмиграцию. Роман с будущей женой (В. В. Кербиц-Кербицкой, в замужестве Зоценко, далее — ВЗ) длится несколько лет, с долгими разлуками и через посредство декадентско-ницшеанских писем, мало отличающихся от ранних художественных опытов МЗ, посвященных утонченно циничной любви-ненависти к женщине⁴⁴. Брак заключается вскоре после смерти матери МЗ и (согласно ВЗ) его повторного сватовства или (согласно МЗ) по предложению ВЗ, которое МЗ принимает с трезвостью отчая-

ния; в тот же день он изменяет ВЗ, пойдя провожать ее подругу (повидимому, Л. П. [«Агути»] Миклашевскую)⁴⁵.

В браке МЗ и ВЗ, подобно родителям МЗ, живут иногда врозь, причем то один, то другой настаивает на предпочтительности свободного брака, и периоды любовной близости сменяются полным отчуждением; жизнь врозь МЗ иногда мотивирует тем, что крики ребенка мешают его работе, иногда тем, что жена — «старая баба», которая ему надоела, и как правило, — шумной атмосферой гостей, игр и «концертиков» у жены⁴⁶. Даже в одной квартире они живут как бы раздельно, причем комната МЗ обставлена по-спартански, а комната ВЗ поражает своей пошлой роскошью. Саму ВЗ («мадам») многие описывают как немыслимую экзальтированную даму в шляпках; судя по фотографиям, ВЗ — красавица в духе актрис раннего немого кино. Ее аристократические и интеллигентские претензии включают и позднейшее заявление, что МЗ погубил ее литературный талант. МЗ настаивает на своем «праве на обед» дома, но его никогда не видят с ВЗ, в ее присутствии он делает «страшные глаза», «каменеет» и просит третьих лиц убедить ее уехать на дачу, оставив его на попечении другой женщины⁴⁷.

МЗ ведет интенсивную внебрачную жизнь, а когда она ослабевает, специально отмечает это в письмах к женщинам. Комната его друга и соседа М. Слонимского в Доме Искусств часто используется его друзьями для самых рискованных ситуаций. В разные периоды совместной жизни ВЗ отмечает в своих записях несколько известных ей романов, часто одновременных, включая такие, когда, по словам МЗ, некая знакомая (Надежда Брильянщикова — предположительно, Аля из ПВС) нужна ему только 2 часа в неделю — для физического отвлечения; повидимому, в 1926 году был у МЗ и короткий роман с М. Шагинян. МЗ дружит больше с женами своих друзей и коллег, чем с ними самими; он с удовольствием принимает заботу сразу двух таких подруг и за столом сидит между ними; в то же время сам он производит «женственное», а также «полудетское», впечатление. Он говорит дамам банальные комплименты, водит их в дорогие рестораны, возит на острова; ухаживая за знаменитой «роковой» редакторшей (Л. Чаловой — ЛЧ), эффектно приносит ей на работу ананас; «чуть не записывается (!)» с бойкой начинающей писательницей, но вовремя вспоминает, что уже женат. Молодую любовницу МЗ учит любой ценой скрывать свои романы от мужа. МЗ любит Вертинского, в частности, песенку «Жена» (где муж предлагает жене терпеть его измены, понимая, что их «жизнь уж больше не поправится,» — в память о том, что «в ней была весна»)⁴⁸.

МЗ часто заводит романы на юге и в Москве. Женщины, близко знающие Зоценко, жалуются на его трудный характер; многие отмечают его постоянную отгороженность от окружающего. У ВЗ тоже возникают внебрачные связи, причем МЗ то претендует на верность жены и устраивает сцены ревности (однажды — по поводу поздно засидевшегося у нее мужчины!), то предоставляет ей известную свободу. Измены и скандалы регулярно сменяются возобновлением близости между супругами и рассказами МЗ о его последних романах. ВЗ констатирует отсутствие у МЗ «страха женщины» (из ПВС) в отношениях с ней. Иногда МЗ знакомится со своими дамами в обществе их мужей (одна мемуаристка помнит его с детства как ухаживавшего за женой дяди), а в дальнейшем, после окончания романов, обедает или живет в гостях у бывших любовниц и их новых мужей. Нередко МЗ вступает в связи с женщинами, у которых есть и муж, и другой любовник, а то и несколько.

Мемуаристы затрудняются определить, какого сорта женщин любит МЗ, но, повидимому, это в основном женщины для адюльтера, иногда яркие до дикости, но не претендующие на супружескую роль; он относится к ним с чуть ли не врачебным участием, а потом вставляет их реплики в свои рассказы; от серьезных связей с ними он застрахован своим статусом женатого человека⁴⁹.

Тем не менее, по крайней мере в двух случаях происходит переход любовницы на роль квази-жены и кормящей матери. В эвакуацию из осажденного Ленинграда МЗ выезжает без ВЗ и зовет ее к себе в крайне двусмысленных выражениях⁵⁰. Ее заменяет вызванная им туда (вместе с ее матерью и сестрой с дочкой) «роковая» ЛЧ. В Алма-Ате они живут порознь, но на нее ложится задача обеспечить практически голодающего МЗ питанием. Именно в это время МЗ отчужденно описывает в ПВС историю своей женитьбы на ВЗ, что вскоре вызывает ее возмущенные протесты. В дальнейшем, узнав о сожительстве МЗ с ЛЧ в эвакуации, ВЗ горько упрекает его, тем более, что в свое оправдание он холодно указывает на невозможность двухлетней жизни без женщины (в то время как она, живя в блокадном Ленинграде, отвергала ухаживания близкого человека)⁵¹. Далее МЗ и ЛЧ проводят некоторое время вместе в Москве, потом он возвращается в Ленинград к ВЗ, а когда ЛЧ переезжает к родителям туда же, а в дальнейшем выходит замуж, МЗ иногда обедает у нее по воскресеньям. Позднее в Ленинграде МЗ регулярно кормит другую интимно близкая ему женщина (Марина Мухранская — ММ), ибо только у нее и в обществе ее сына он оказывается способен принимать пищу. При этом он то отправляет ВЗ на дачу, то и сам присоединяется к ней. Связь МЗ и ММ, афишируемая ММ и хорошо известная в писательском доме, где проживают все трое, вызывает частые сцены ревности со стороны ВЗ, сопровождающиеся разговорами о разводе, претензиями ВЗ, что МЗ дает ей недостаточно денег на хозяйство, ответными жалобами МЗ на попытки контроля с ее стороны, а также на ее систематическое нежелание поступить на службу и зарабатывать; ВЗ подозревает ММ в корыстных планах женить МЗ на себе; расчет усматривает она и в его привязанности к ММ, располагающей продовольственными карточками. Несмотря на взаимные, а иногда и трехсторонние, претензии, скандалы (дело доходит до подозрений МЗ, что ВЗ хочет его отравить, нецензурной брани и рукоприкладства) и обвинения ВЗ по адресу МЗ в систематической лжи, скрытности и недоверии к ней, а также в создании гаремной ситуации (включающей ЛЧ, ММ, ВЗ, а также своего рода тезку ВЗ — В. В. Зенькович), чего МЗ не отрицает и с чем ВЗ отчасти мирится (Зенькович ей симпатична), супружеская близость периодически возвращается, иногда благодаря ревнивым подозрениям МЗ. Тем не менее, в момент откровенности МЗ признается жене друга (И. Слонимской): «Несмотря на жену, сына, внука и Маришу [ММ], я плохо устроил (!) свою жизнь. Мне нужна была добрая женщина, которая бы меня жалела»⁵².

Помимо sporadических взаимных денежных претензий (иногда обостряемых вмешательством сестры МЗ Веры, по мнению ВЗ, восстанавливающей его против жены), вокруг романов МЗ не возникает квартирных или финансовых тяжб или исков об алиментах, за исключением одного — в результате обмана женщины человеком, выдавшим себя за МЗ. Можно, однако, предполагать у МЗ постоянные опасения такого рода (откуда серия рассказов об алиментщиках). Когда подобный иск грозит его сыну, избалованному щедростью отца, именно МЗ добивается признания незаконного ребенка и обес-

печивает материальную поддержку. Источником благополучия всей семьи являются литературные заработки МЗ, когда же они резко падают в 1946 году, значительные суммы выручаются за лишнюю жилплощадь (путем обмена с доплатой), часть дачи и дорогую обстановку ВЗ⁵³.

Боязнь старения появляется у МЗ еще в молодости⁵⁴, затем этот комплекс усугубляют отравление газами на войне и связанная с ним болезнь сердца, а также невротические депрессии, приступы отвращения к еде, боязнь нищеты и т. п. МЗ периодически ищет и находит магические формулы самолечения. ВМ и ПВС отражают (а мемуаристы подтверждают) эти эксперименты по “научному” управлению организмом, преодолению “слабости” путем превращения в “здорового”, иной раз даже опасного “варвара”, и “разумному” контролю над “варварством”. По иронии судьбы, МЗ не доживает до настоящей старости («хотя бы до 70 лет», как он осторожно планировал в ВМ), умерев в возрасте 64 лет от болезни сердца, депрессии и анорексии, усугубленных (если не вызванных) официальными преследованиями⁵⁵.

Любовь к медицине уживается у МЗ с недоверием к ней — он боится врачей и не дается им, отсюда упор на *самолечение*. Вообще, МЗ совмещает доверчивость с подозрительностью и превентивными мерами — вспомним посылку “проверочного” письма самому себе в Ялту⁵⁶. Недоверчивость порождает скрытность (ср. заповедь о сокрытии романов) и непроницаемые маски, в частности, маску здорового человека. Так, вынужденный из-за болезни сердца устраивать в ходьбе передышки, а тяжелый чемодан отдать спутнице (ЛЧ), МЗ просит ее притвориться в одном случае, что она идет отдельно, а в другом, что они случайно встретились и остановились поговорить⁵⁷. Можно предположить и более сложные маски и спектакли в семейной жизни, в частности, использование нездоровья в качестве оправдания неверности (подтверждаемое ВЗ)⁵⁸.

В этом очерке личной жизни МЗ явственно проступают многие черты намеченной выше зоценковской анатомии брака, и в результате монтер с усиками предстает не столь уж чуждым своему создателю. С МЗ монтера в особенности роднят следующие мотивы:

- “сватовство”/ “двоеженство”: монтер подвергается вниманию двух женщин, сватовству и брачному испытанию и с успехом, хотя сначала и с некоторой пассивностью, выдерживает его;
- “оздоровление”: монтер совмещает в себе физическую силу и красоту зоценковских “варваров” с интеллигентностью и любовью к медицине;
- “устройство” в жизни: монтер совмещает “арапство” и донжуанство с инфантильной потребностью в женском внимании и заботе.

Что скорее отсутствует в личной жизни МЗ/Зоценко, это характерное для его героев агрессивное материальное жульничество. Вернее, оно у него представлено, но в смягченном, обращенном или редуцированном виде: в форме “ожидания жульничества от окружающих” (именно такая глубинная связь между “недоверием” и “коварством”); в сублимированной форме “любовного жульничества”; и в трансформации последнего в попытки финансового контроля над женой и (если принимать точку

зрения ВЗ) в элементы расчета во взаимоотношениях с ММ. Эти символические обращения и подмены в высшей степени характерны для Зоценко, в мире которого столь важное место занимает принцип сохранения, передачи и, так сказать, “индуцирования энергии”. “Эквивалентный пересчет” родства на деньги, денег на любовь, любви на еду, еды на здоровье, здоровья на секс, секса на деньги и т. д. стоит за такой, например, сеткой соответствий:

Няня гуляет с ребенком и просит *под него* милостыню (ГК). — Мать берет МЗ к чиновнику, чтобы *под него* выхлопотать пенсию, и он чувствует себя нищим (ПВС). — Мать берет МЗ с собой, чтобы *под него* добиться любви мужа, а МЗ объявляет лишним (ПВС). — МЗ составляет от имени чужой содержанки вымогательское *письмо, под которое* она получает деньги, а он ее любовь (ПВС, «Эльвира»). — Муж повышает цену на подвоз рассказчика в телеге *под его сочувствие* хлюпающей по грязи жене («Рассказ об именинице»). — Проститутка нанимает рассказчика родственником, чтобы *под него* набить себе цену, а он *под нее* объедается («Отхожий промысел»). — Аристократ обхаживает и щедро оплачивает рабочих, так как только *около них* у него развивается нормальный аппетит («Барон Некс»). — МЗ ест за *компанию с сыном* любовницы (Мухранская: 477). — Старый муж вновь обретает потенцию *около измен жены с соседом* («Сосед») ⁵⁹.

В этом свете постоянное денежное, квартирное и прочее «мещанское» арапство зоценковских героев естественно трактовать не только как жанровую дань фельетониста обличительной тематике и технике комического, но и как трансформированное претворение выстраданных идиосинкратических мотивов. Говоря попросту, монтер, «этот известный трепач с усиками», и есть, за вычетом его желания «пятьдесят рублей взять за ни за что», alter ego автора, который дает ему с успехом осуществить собственную напрасную мечту «устроиться» в жизни.

Известна болезненная реакция Зоценко на совет Чуковского «вышелушить» автобиографические миниатюры «из общего текста» ПВС.

«Как вы сказали? Вы-ше-лу-шить?» — спросил он обиженным тоном, и губы его неприятно сжались... Но я и сейчас остаюсь при своем. Эти краткие новеллы как произведения искусства для меня гораздо дороже... [чем н]аучно-философская часть [книги]... Проповедник... взял верх над художником — знакомая судьба типичных русских талантов, начиная с Голя и Толстого» (Чуковский 1990: 80).

Обиду Зоценко Чуковский связывал с его настоянием на учительной серьезности своего творчества, однако ее механизм мог быть более сложным. Эволюция зоценковского стиля шла к постепенному «выпрямлению» авторского слова: от эстетских ранних опытов через «народный» синебрюховский сказ к обобщенной сказовой манере классического периода, затем к двойственному — то ироничному, то серьезному — голосу повествователя ВМ и ГК и, наконец, к совершенно, казалось бы, добро-

совестному автопсихоанализу ПВС⁶⁰. Параллельно обнажалась и автобиографичность фабульного материала, достигшая в ПВС своего предела. Тем важнее, надо полагать, был для Зоценко тот слой “научно-исследовательского” дискурса, который один отделял теперь его авторскую позицию от прямого эксгибиционизма. Известно, что Зоценко и справедливо опасался подобных обвинений, и подспудно желал бросить обществу этот вызов⁶¹.

Замысел ПВС возник задолго до окончания повести (1943 г.) — возможно, еще в 1922 году (*Чудакова*: 178—179). В 1935 г. Зоценко объявил, что «почти весь материал уже собран» (*Долинский*: 70), но можно полагать, что набор личных воспоминаний был у Зоценко наготове всегда, собственно же работа состояла главным образом в его «организации и изложении» (*Скэттон*: 209) — создании той интеллектуальной конструкции, которая свела бы отдельные интимные эпизоды в связный текст и послужила оправданием для их шокирующего обнародования. Предложение «вышелушить» их могло быть особенно обидным именно потому, что Чуковский невольно разгадал сокровенное желание автора заголиться, в котором тот стеснялся признаться даже самому себе, продолжая и в ПВС двусмысленно “играть в доктора”.

Неизвестно, как развивался бы эксгибиционистский квест Зоценко в более благоприятных политических условиях. В любом случае, целью предпринятого в настоящей главе и книге в целом исследования является обнаружение, если угодно, — «вышелушивание» — глубинной экзистенциальной сути зоценковского повествования из-под облекающей ее сказовой, смеховой, морализаторской, культуртрегерской и научно-медицинской скорлупы.

Глава VI

Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко

1. Смех, страх, душа, рука

“Рука” была одной из главных невротических фиксаций зоценковского “я”. В ПВС она прямо соотнесена с травмой отнятия от груди, боязнью воров и нищих, страхом удара, ножа, и выстрела и комплексом наказания за наслаждение едой и женщиной¹. Естественно поэтому, что “ручной” мотив возникает в текстах Зоценко с большой настойчивостью, хотя до сих пор оставался в основном не замеченным. Как обычно в таких случаях, требуется сознательная наводка исследовательской оптики на соответствующий участок поэтического мира автора.

Когда Зоценко в фельетонном ключе переживает Лермонтова: «Как говорится, и скучно, и грустно, и редко кому руку можно пожать. В минуту душевной невзгоды» (1: 529)², дело не сводится к пародированию «мещанской некультурности». Ему, по-видимому, близко и само содержание текста. Иначе почему бы он столь неизобретательно повторялся? Ср. еще:

«Мутные воды этой речки вдохновили также нашего меланхолического поэта Лермонтова. Помните?

И скучно, и грустно,
И хотца, ребяташки, в Фонтанку нырнуть
В минуту душевной невзгоды.
И некому ручку пожать... И т. д.

А жил бы поэт в нашу суровую эпоху, зашел бы на ту же Фонтанку, 57, в редакцию “Пушки”... И ручку бы ему пожали и пару наиболее бодрых стихов напечатали бы по 30 коп. за строчку» («Непорядки на земном шаре», ноябрь 1928 г., «Пушка», No. 49).

То же обыгрывание душевных невзгод и проблематичности рукопожатий развернуто здесь несколько подробнее, с привлечением еще одной зоценковской фобии (“водобоязни”) и его стандартных хохм о цензурных и финансовых аспектах писательства.

В концовке фельетона говорится: «Засим позвольте пожать ваши ручки...» Жест это, однако, чисто фигуральный, поскольку именно в это

время Зощенко переживает один из своих депрессивно-мизантропических периодов:

«[Д]ушевное состояние... буквально не позволяет приняться за работу. Сейчас меня едва хватает сочинить две-три жалкие мелочишки для “Пушки”... Получать же деньги просто так мне морально тяжело... [О]плакиваю свои молодые годы, когда легко, и весело, и просто было работать и когда было много бодрости и любопытства к людям. Сейчас же мне только *скучно*, и, кажется в этом вся моя болезнь» (из письма к Регину 11 октября 1928 г., цитировавшегося в гл. III; 1991a: 54; курсив мой — А. Ж.).

Как видим, в биографическом документе налицо тот же комплекс, что в фельетоне, и «лермонтовские» нотки звучат всерьез.

Более того, через семь лет то же стихотворение всплывает в ГК:

«Многие... вешались, другие любили выпивать, третьих постигали душевные заболевания... А некоторые впадали в меланхолию... Вот так же... воскликнул один из прекрасных поэтов...:

Жизнь, как посмотришь
С холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая штука.

Или — штука. Не помню...» (З: 394).

В двух последних примерах не хватает только «руки». Она обнаруживается еще в одном тексте 1928 г. — и опять в знакомой комбинации с грустью и Фонтанкой.

«Кругом, можно сказать, природа щедрой рукой раздает свои бесплатные блага.... И тут же находятся меланхолики, которы[м]... может быть... выгодней нырнуть хотя бы в ту же речку Фонтанку». Но один такой «дряблый меланхолик... перестал грустить». Узнав, что ему угрожает уплотнение, он «начал хвататься за председателя», но тот сказал, «вы... напрасно за меня хватаетесь. А если... вы такой чересчур интеллигентный человек, то представьте удостоверение, в силу чего вам полагается дополнительная площадь. Очень ухватился за эти слова Иннокентий Иванович», стал хлопотать по этому делу, но тут его обокрали. «Он... в первую голову разогнал из своей квартиры собравшихся жильцов, чтоб они... под горячую руку не вынесли остальное имущество», а затем стал добиваться расследования. Но «мотаясь по своим делам, [он] ссыпался с лестницы и вывихнул себе правую руку, и тогда стал мужественно заниматься» ею, «а через несколько дней... со своей забинтованной ручкой принялся за свои срочные дела... ездил в больницу — массировать свою ручку», и в результате к нему вернулись бодрость и здоровье («Не все потеряно»).

Буквальные и фигуральные “руки” и “хватания” пронизывают весь этот рассказ о неожиданном медицинском и экзистенциальном излечении по-советски (рубрика, под которой он нам уже встретился в гл. IV).

Появляется “рука” и в следующем же (после посещения редакции Лермонтовым) номере «Пушки» — в фельетоне о неполадках с памятником Пушкину.

«То у него шляпу... слямзили», то «[ф]онари прохожих беспокоят. Обжигают». Предлагается «небольшой проект... Провод отходит от неисправного фонаря через ручку поэта Пушкина. И если какая-нибудь отпетая личность захочет отбить чугунную часть памятника, то силой тока она отгоняется на пушечный выстрел» («“Пушка” — Пушкину»; декабрь 1928 г., «Пушка», № 50).

Из-за привычной сатиры на злобу дня опять высовывается “рука”, на этот раз выступающая в грозном карательном качестве, отлитая в бронзу обцелитературного и пушкинского донжуанского мифа³ и каламбурно вооруженная “пушечным выстрелом” — еще одним зощенковским невротическим и в то же время пушкинским мотивом.

Поэтому, когда в ВМ мы читаем:

«Как говорится в старинных романах: дайте руку, уважаемый читатель, мы пойдем с вами, побродим по улицам и покажем вам одну любопытную сценку... Дайте руку, уважаемый читатель, — мы поедem с вами в Детское Село и посмотрим, что сделал... человек, чтобы... вдохнуть жизнь в свое разрушенное тело...» (3: 19, 25),

это следует отличать от, скажем, аналогичного риторического удвоения в 19-й главе «Мастера и Маргариты»:

«За мной читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» (*Булгаков*: 367).

Помимо общей разницы тона, характерно отсутствие у Булгакова упоминаний о руке⁴.

Напротив, рассказчик ВМ настойчиво, иной раз со стилистической натугой, вовлекает руку в свое повествование и перемежающие его метанарративные рассуждения:

«В этой книге будут затронуты вопросы сложные... отдаленные от литературы и непривычные для рук писателя» (3: 7). «— Заметим себе это, — сказал автор, потирая руки» (3). «Нет, это не были заморенные ленинградские обезьянки, которые... жалостно на вас глядят, подперев лапкой свою мордочку... Они... каждую минуту лапали своих самок» (19—20). «Обезьяна [ударенная палкой по морде, а затем получившая кисть винограда]... позабыв обиду и боль, позволила даже коварному персу погладить себя по лапке» (20). «И... автор... закрывал свои уши руками, чтоб не слышать... заунывной музыки, звавшей к... отчаянию, которым был полон и этот стареющий профессор и тот музыкант [Шопен], сочинивший уже мертвыми руками эту торжественную музыку своей близкой гибели» (27). «И придадим ему фамилию, ну хотя бы — Волосатов... А такая благозвучная фамилия, как Долгоруков... полу-

чится просто дрянная, не дающая радости своему владельцу — Длиннорукий (29). «[П]рофессора не узнать... Он ходит... окрепший... И... года через два он левой рукой будет гнуть подковы...» (79).

Тут и человеческая рука, и животная лапа; рука агрессивная (с палкой), оборонительная (затыкающая уши) и дружественная (обезвреженная поглаживанием); рука сильная (гнущая подковы) и слабая (мертвая); руки в буквальном смысле, в переносном и даже чисто языковом (потираемые автором; [не]привычные к тому или иному литературному материалу; входящие в этимологию фамилии), а иногда и в двух сразу (как орган творчества Шопена).

В ГК “рука” представлена не менее щедро:

«Дайте вашу мужественную руку, читатель...» (3: 164); «Читательница... Дайте вашу нежную ручку, положите ее нам на грудь, успокойте наше сердцебиение, которое происходит от предчувствия всего хорошего. Итак, мы начинаем новый раздел — “Любовь”» (3: 221); «Сначала нам под руку лезут все какие-то... мелкие любовные дела... (3: 228); Автор «давеча вел одну [дамочку] под руку...» (3: 274); «И мы уже... видим [ихние] трясущиеся руки...» (3: 274); «И которые возьмут в руки историю...» (3: 278); «А... если не сидеть сложа руки...» (3: 392); «И кто-то рукоплещет.... И мы... спешим, чтобы пожать им руки» (3: 393).

Даже в этих металитературных пассажах переносное употребление “рук” имеет тенденцию к овеществлению. Так, во введении к разделу «Любовь» рука обобщенного читателя становится нежной женской ручкой, вовлекаемой далее в некую эротическую и одновременно успокоительную пантомиму. Последняя интересным образом перекликается со сценой из ПВС, где умирающий старик «титьку просит»:⁵

«[Ж]енщина... быстро расстегнув... кофту, берет руку старика и кладет ее на свою обнаженную грудь. Я вижу, как лицо старика светлеет... Вдруг тело старика вздрагивает. Рука его беспомощно падает вниз. Лицо делается строгим и совсем спокойным... Он умер» (3: 495; см. гл. V).

Здесь зощенковский архетипический комплекс “рука/ грудь/ любовь/ беспокойство/ успокоение/ смерть”, бесконфликтно смазанный в виньетке из ГК, «Любовь», предельно эксплицирован⁶. Проследим же за основными метаморфозами зощенковских “рук”.

2. Чужая рука

В ПВС “ручной” комплекс возводится к младенческим травмам двух типов. Травма первого и основного типа была нанесена действиями родительских рук — отцовской, в самом раннем возрасте захватывавшей материнскую грудь (в порядке осуществления эротических прав

на мать), и материнской, лишившей ребенка груди несколько позднее (в порядке отлучения от нее). Прямым результатом этой травмы был “страх лишения”, а производными — образы нищего, вора, гостя и прочих “расхитителей”.

Источниками травмы второго типа были хирургическая операция без наркоза, которой был подвергнут двухгодовалый ребенок, и удар грома, разразившийся в момент кормления грудью.

«Удар... был так силен и неожидан, что мать, потеряв на минуту сознание, выпустила меня из рук. Я упал на постель. Но упал неловко. Повредил руку» (3: 611).

Результатом стал “страх насилия”, с такими производными, как образы удара, ножа, выстрела, убийства и увечья рук.

Промежуточное положение между этими двумя комплексами занимает тот эпизод в ПВС, где мать в шутку делает вид, что отдает МЗ-младенца нищему, и «[н]ищий протягивает руку» (3: 561; см. гл. II). В результате возникает “страх похищения”, которому подвергается не какая-то собственность МЗ, но все его человеческое существо целиком; производными этого страха будут фобии ареста и подобные.

Выделим ряд параметров намеченной схемы зощенковских страхов. Это:

- устойчивая связь руки (в обоих основных типах травм) с женской грудью, а в дальнейшем с едой и сексом вообще, порождающая кумулятивный символический образ руки, карающей за наслаждения;
- взаимозаменяемость мужской/женской рук в первом типе травм и материнской/детской (принадлежащей МЗ) во втором, предопределяющая колебания точек зрения на собственную личность и на принадлежность “рук”;
- парадоксальный приоритет “страха лишения” и, значит, руки в ее хватательной функции перед “страхом насилия”, т. е. руки в ее агрессивно-оборонительной функции.

Любопытной иллюстрацией последней установки можно считать фрагмент из вступительной части рассказа «Мокрое дело» (сюжет которого уже приводился в гл. I как пример взаимных необоснованных подозрений персонажей):

«Только бы... с бандитами не встретиться или с хулиганами... А уж если... встретиться, то пуцай лучше с хулиганами... Хулиганы, они как-то симпатичней. Ну, пошалят, ну по морде трахнут, ну зуб-другой вынут. Только и всего. Пальто же они снимать не будут. Это уж не ихнее дело пальто снимать. А это очень благородно с ихней стороны — не трогать чужую собственность».

Факт большей озабоченности воровством, нежели мордобоем, подтверждается и статистикой зощенковских сюжетов в рецензии Ходасевича: «Но выше всего, надо всем, как незримый перст рока, возвышается воровство» (Ходасевич: 531; см. гл. I).

Преодоление ручной фобии начинается с ее осознания и демонстрации — насыщения сюжетов картинами враждебных рук, подвергающих “я” реальным и мыслимым побоям, захватам и экспроприациям, картинами, гротескность которых подчеркивается крупным планом устрашающей руки. Ответные реакции образуют целую гамму способов обезвреживания агрессивных рук, от трусливого задабривания (поглаживания, целования, подачи милостыни, вручения взятки) до решительного физического отпора или цивилизующего перевоспитания (подарками, хорошим примером и т. п.).

“Побои”. Тексты Зощенко кишат сценами мордобоя и других форм нанесения побоев и увечий, с прямо упомянутым или подразумеваемым участием рук и “ручных” орудий насилия (ножа, топора, скальпеля). Вот несколько особо экзотических примеров:

эпизод с пьяным, вывалившимся из окна второго этажа, и дворником, которого «рука падающего жильца ударила... по плечу и затылку» (ПВС; 3: 493); история с Третьяковским, которому «[министр] Волынский... как тогда говорилось, “из собственных ручек набил морду”» (ГК; 3: 343); детективный сюжет с подпившим гражданином, которого «представители уголовного мира... ударили по мордасам и обобрали» и которого милиции пришлось разыскивать с их помощью, ибо их уже поймали, а он, стыдясь, не заявлял о себе. «Один из воров говорит: — Это определено он. Я его по скуле узнаю. Вот у него заметка от моей руки» («На дне»); рассказ «Хиромантия», в котором гадалка «[в]зяла... руку [соседа]. Смысла, конечно, с ладони всякую производственную чепуху. А то, дескать, никаких линий не видать», нашла руку ничем не замечательной и потому предсказала скорый мордобой в доме, который в дальнейшем и произошел.

Близки к реальным побоям побои ожидаемые, в частности — на основании внушительного вида чьих-то рук, например, рук, угрожающих некому генералу в двух вариациях на единый сюжет — рассказе «Веселая жизнь» и главке «Эльвира» в ПВС⁷.

В связи с “медицинской” темой в ряде рассказов речь идет о так и не осуществляемых намерениях побить врача. Например:

Рассказчик «за всю свою жизнь ни одного врача не убил. Не ударил даже... Пальцем его, чорта лысого, не тронул, хотя говоря по правде, и сильно чесались руки... Посадил он меня в кресло... стал перед мордой руками трясти...» Вылеченный от курения герой, обнаружив, что он «по ошибке [а возможно, под гипнозом] самую крупную купюру [врачу] в руку сунул», добивается, обещая «не трогать» врача, возвращения денег («Гипноз»).

Здесь мотив “чешущихся рук” поддержан всей фактурой текста, насыщенного вариациями на “ручную” тему.

Персонажи Зоценко вообще остро реагируют на махание руками. Ср. еще:

«[Х]озяин держится индифферентно — перед рожей руками крутит» («Аристократка»; 1: 172). «— Ты не махай на меня руками. Хотя ты мне и родной родственник, но я твоих рук не испужался. Не махай, не делай ветру перед пассажирами» («Не надо иметь родственников»).

Чрезмерные подозрения вызывает и еще один характерный жест; ср. следующий конфликт, тоже на медицинской почве:

Врач, отказавший симулянту в бюллетене, истолковывает его жест — «руку в карман сунул» (эти слова повторены в коротком тексте четыре раза) как намерение «нас, обоих медиков, зараз трахнуть» из револьвера, какого, однако, при обыске не обнаруживается («На посту»).

Помимо названных типов “ручной агрессии”, опасность, исходящая от руки, может принимать и другие формы, в частности — тех или иных неприятных, унижительных или заразных прикосновений, реальных или воображаемых, буквальных или переносных.

Выясняется, что пациент не может спать потому, что дети родственников шумят и даже «берут за нос» («Врачевание и психика»). Подчиненный проигрывает начальнику в биллиард свои усы. «[В]ыигравший схватил столовый нож и начал отпиливать пушистый ус у своего незадачливого партнера... Партнер, придерживая рукой полуотрезанный ус», признается, что пошел на это добровольно, а затем оказавшийся тут же парикмахер, «вынимая из кармана ножницы», предлагает подравнять усы, что и делается («Веселая игра»). Рассказчик не разделяет восторгов приятеля по поводу женщин с грустными глазами, в частности, его новой жены. Тот говорит: «— ... [Т]ы своими ручищами загрязнил мое чувство... [О]н холодно подал мне руку...», а при следующей встрече «махнул рукой» («Грустные глаза»).

Даже вполне, казалось бы, конструктивные действия “рук” имеют тенденцию трактоваться как враждебные и, будучи поданы укрупненно, выглядеть гротескно. Такова эмблематизирующая власть «голая рука» в проходной учреждения, которая «высунулась, помахала и подает пропуск» рассказчику «Закорючки». Здесь крупный план руки, подготовленный безличностью сопровождающего ее «голоса», и ее обнаженность, подрывают “цивилизованность” непосредственных действий этой руки, придавая ей угрожающий, животный, возможно, фаллический характер⁸.

“*Захват*”. Проникновенное описание “захвата” содержится в уже приводившихся словах «буржуазного философа» из ГК о том, что отменной капитализма «вы меня суете в лапы к людям... [К]акое-нибудь свирепое начальство... меня в бараний рог согнет...» (3: 443—444). Реальное действие подобных «лап» демонстрируется у Зоценко с большой наглядностью. В частности, — на материале властных акций медицинских работников. Прочитую уже приводившийся в гл. IV рассказ

«Однажды ночью», чтобы обратить внимание на движения рук как мучителей, так и жертв:

«[О]ни ринулись к нему и стали хватать его за руки и за что попало... крутили [ему] руки... П. поднял крик, полагая, что на него напали бандиты... Они схватили П. за горло... Несчастный упирался, пытаясь с помощью рук и ног задержаться в дверях...» Впоследствии санитары «skonфуженно разво-дили руками...»

Впрочем, «захват» может ограничиваться и умеренными формами воздействия:

Некий «незаметный работник» потерял сознание. «Тут хотели за врачом побежать, но он не разрешил отнимать от дела рабочие руки». Он умер. На его поминках родственники заподозрили одного из отдаленных знакомых в том, что он зашел «пожрать» и стали выгонять его. Один «хватает его фуражку и двумя руками напяливает ее на голову, так что уши мнутя. Нет, они, конечно, его не трогали, и никто из них на него даже не замахнулся... Но они взяли его за руки и вывели... И это было тому скорее морально тяжело, чем физически». Выслушав его историю, рассказчик объяснил ему его частичную бестактность, и «пожал ему руку. Подарил ему книгу. И мы расстались лучшими друзьями» («Поминки»).

“Отъем”. Воровство, грабеж и другие формы лишения собственности встречаются у Зоценко на каждом шагу.

Трамвайные пассажиры легко поддаются на приманку — пакет с тряпками, подложенный некой гражданкой. «— [В]ор не разбирается чего в ем. А прет и прет, что под руку попадет... Давеча дамочка... цоп пакет и идет... Мужчина, славный такой... Взял прежде пакет и держит. Привыкает... А... после встает себе и идет...» («На живца»).

Характерное словечко «цоп» находится в центре повествования в «Аристократке», причем руки, не упоминаемые прямо в кульминационной сцене хватания пирожных, так или иначе фигурируют на протяжении всего рассказа.

«Ежели... мопсик у ней на руках... то такая аристократка мне и не баба вовсе... Выйдем на улицу, а она велит под руку принять. Приму ее под руку и волочусь, что щука... И вдруг подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрет... Она кушает, а я с беспокойством по карманам шарю, смотрю рукой, сколько у меня денег... Съела она с кремом и цоп другое... И берет третье... И берет четвертое... — Ложи, говорю, взад!... А хозяйин... ваньку валяет:... перед рожей руками крутит... — [X]отя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято».

Не являясь воровством в буквальном смысле, поведение «аристократки», несомненно, подпадает под понятие “отъема”, а также работает на зоценковскую фобию еды.

Хватательные и другие ручные манипуляции пронизывают уже знакомый нам рассказ «Фокин-Мокин» (см. гл. II):

Рассказчика, проникшего в кабинет Фокина в качестве нервного («у меня... руки дрожат»), посетитель принимает за хозяина кабинета и дарит ему в порядке взятки зажигалку. Рассказчик «взял зажигалочку. И крепко пожал руку добродушному посетителю», но признался, что он не Фокин. «[П]осетитель... с бранью стал вынимать зажигалку из моего кармана. Нет, я бы отдал ему сразу то, что получил. Но... разве можно совать руки в чужие карманы? И вдобавок хватать за плечи!... Хорошенькую зажигалку мне все же пришлось отдать симпатичному владельцу».

“Сование рук чужие карманы” эффектно остраивается “невольностью” кражи.

Остраненно выглядит и нахальное хватание морковки в магазине и конфет из-под носа бабушки знаменитой обезьяной. Она описана как бегающая «на своих четырех руках», но в сценах хватания ни руки, ни лапы не фигурируют («Приключения обезьяны»). Зато лапы упомянуты в «Рассказе про попа», где воры, вломившиеся в церковь, решают, что из-за «ризы... кастрюльного золота [н]е стоит лап пачкать».

Интересную форму отъема демонстрирует Леля из детских рассказов.

Бабушка одаряет только благовоспитанного Миньку. Она «велела мне протянуть руку. И на мою ладонь она положила десять новеньких монеток... И тогда Леля с силой ударила меня по руке снизу вверх, так что все мои монеты подпрыгнули на ладони и попадали в траву... В дальнейшем Минька дарит Леле несколько монеток, а еще одну «монетку она нашла в траве, где она меня ударила по руке» («Бабушкин подарок»).

Любопытно, что выразительный “удар по руке с деньгами” буквально реализует эмблематический троп рассказа о молочнице, которая «начала прикидывать... как бы ей попроще выбить деньги из рук этой врачихи» (РКМ; см. гл. V).

Кстати, отъем мужа или жены и вообще овладение женщиной, нередко разворачивается с привлечением “руки”. Обратимся еще раз к «Новому человеку»:

Герой уверяет себя, что он «новый человек — не знающий ни ревности, ни мещанской собственности», но вынашивает различные планы насилия («в три шея погнал бы»; «за манишку да по лестнице... Башкой паршивой по лестнице»; «кислотой плеснуть в поганую рожу»; «все кишки выпущу») над товарищем Ручкиным, сидящим у его жены. Услышав, что тот просит «ручку поцеловать», муж вызывает жену, но она говорит ему, что это нетактично. Тогда «[о]н схватил жену за руку и потащил в комнату, где сидел гость... — Нетактично! — орал [он], тыча пальцем в товарища Ручкина... — ... Вон отсюда!...»

Отметим проведение “ручного” элемента через имя персонажа (ср. выше обыгрывание фамилии «Долгоруков»), изящно подчеркнутое стыком с «пальцем».

Следующий пример находится на грани между ситуациями с агрессивной “чужой рукой” и теми, где “рука” принадлежит “я” (о них речь впереди). Грань эта вообще часто нарушается вследствие зощенковского интереса к расщеплениям личности, а детские рассказы специально посвящены критическому изображению “я” со стороны — как подлежащего перевоспитанию. В «Елке»

Леля и Минька (“я”) до прихода других детей, поедают угощения с елки, причем маленький Минька мало до чего может дотянуться. «И я снова беру руками это яблочко... И... я стал своими худенькими ручонками тянуть к елке стул... “Минька, ты... отбил у куклы фарфоровую ручку... И я не ручаюсь, что мама тебя не выдерет”... Потом мама взяла в руки то яблоко, которое я откусил... И она взяла паровозик и подарила его одному четырехлетнему мальчику... И я рассердился... и ударил его по руке игрушкой. И он так отчаянно заревел, что его собственная мама взяла его на ручки... И я сказал: “Можете уходить, и тогда паровозик мне достанется”. И та мама... сказала: “Наверное, ваш мальчик будет разбойник”. И тогда моя мама взяла меня на ручки и сказала... И тогда... третья мама сказала:... “Моя девочка не заслужила, чтобы ей дарили куклу с обломанной ручкой”... И моя сестренка Леля закричала: “Можете уходить... И тогда кукла с обломанной ручкой мне останется”. И тогда я, сидя на маминых ручках, закричал: “Вообще все можете уходить, и тогда все игрушки нам останутся”» В финале в дело вмешивается отец и раздаёт игрушки гостям.

Релевантность всей “ручной” арматуры этой мизансцены — тянувшихся ручонков, обламываемых ручек, повелительной позы у мамы на ручках, болезненной проблемы отнятия/вручения подарков, вплоть до каламбурного вовлечения глагола «ручаться» — подкрепляется параллелями со следующим эпизодом в одном из «взрослых» рассказов.

Знатная в прошлом старуха вспоминает свой звездный час — встречу с царской семьей на благотворительном базаре. «Мой муж держит меня под руку... И вот... идет государь... Рядом царица. И матрос на руках несет царевича...[И], к зависти всех, они останавливаются около меня... — Как у вас идут дела...?... — Ничего себе, ваше величество. И дрожащей рукой показываю на блюдо, наполненное кредитками. Вдруг царевич, сидящий на руках матроса», тянется к птичке, украшающей изысканную шляпу рассказчицы. «[Ц]арственное дитя своей ручкой начинает хватать мою птичку и... тереть ее... Счастье охватывает все мое существо. И страх, что царевич может сейчас уколоть свою ручку о булавку, сковывает меня... Почтительно прижимая одну руку к сердцу, я другой рукой отрываю птичку с веткой и преподношу царственному младенцу. Я вижу — царевич хочет ее принять от меня... Но... царственная мать высказала предположение — не заразился бы ее ребенок чем-нибудь если он возьмет мою птичку. И она не позволяет ему ее взять. Тогда матрос... берет от меня птичку... И... государыня... кладет мне на поднос пятьсот рублей» («Тишина»).

Это как бы коллизия «Елки», вывернутая наизнанку. Опять лицо ребенка, сидящий на ручках, поощряемый матерью, тянущий руку к чужому, ломающий это чужое, вкупе с матерью распорядившийся им и унижительно изымающий его. Разница в том, что он дан как гость и посторонний, рассказ же ведется от лица хозяйки, трансформирующей охрану собственности в «дарение» с элементами «взятки». Дополнительно привлечены мотивы «заразы» и боязни «укола», т. е. «(невольного) нападения».

Последним в ряду «отъемов» укажу на «нищенство», выделяя в знакомом нам «Рассказе про няню...» «ручной» элемент (вспомним соответствующие соображения самого Зоценко, см. гл. II):

«Стоит на углу потрепанная старуха. Держит она на своих руках младенца. И под этого младенца она просит. Некоторые прохожие... подают ей монетку или две... Няня говорит: «... В этом пороку нет. Так ли я стою, или мне сердобольные прохожие в руку дают». Ее увольняют, но она говорит: «Ах, подумаешь... испугали!... [М]еня, может, с руками оторвут».

Старухины слова, что «в этом пороку нет», хотя и звучат дико благодаря острашению, в сущности, отражают тот (эксплицированный в ПВС) факт, что нищенство представляет собой социально санкционированную форму отъема.

3. Обезвреживание рук

«Отпор». Предварительными мерами сопротивления рукам являются подозрение, оценка опасности и предупреждение агрессорам. Так, в сюжете из РНС, изобилующем «руками»,

герою угрожают побоями: «— ... Снимай, говорит, Георгия, сейчас я тебя, наверно, ударю», а он отвечает: «— Нет... ваше высокоблагородие, я в боях киплю и кровь проливаю, а у вас, говорю, руки короткие» (1: 44—45).

Классическую форму отпора представляет, конечно, «давание сдачи», иногда заостряемое контрастом между «сильным» агрессором и его «слабым, но волевым» оппонентом. Перечитаем «Рассказ о студенте и водолазе» под «ручным» углом зрения.

Девушка предпочла здоровенному водолазу хилагу-студента. «Может, он ей разговорчивей показался. Или у него руки были чище». И вот, студент «водит свою мадам... храбро под ручку», а водолаз «при случае [его] в грудь пихает... и говорит: — ... Сейчас я тебе, паразит, башку отвинчу». Однажды студент «подходит.. и ударяет товарища водолаза по морде. Водолаз, конечно... хлоп, в свою очередь, студента. Студент брык наземь». Через некоторое время студент «обратно бьет его в харю», избивается до полусмерти, но в другой раз «снова ударяет его по зубам» и опять терпит побои. В результате, водолаз, «когда [к нему] подходил народ... ужасно сильно вздрагивал, и баш-

ку назад откидывал, будто его бить собирались... [С]тудент еще три раза бил водолаза и два раза получил сдачи... А в... последний раз водолаз сдачи не дал...: — Я, говорит, сдаюсь. Я... через вас... форменно до ручки дошел».

Обратим внимание на насыщение “ручного” топоса такими не продиктованными фабулой моментами, как гигиеническая безупречность рук студента и фигуральный оборот «дойти до ручки».

Эффектным оказывается также отпор “силе” со стороны “слабого пола”.

Подвыпившие пижоны стали приставать к девушке. «Девушка, размахнувшись, с силой ударила по лицу пижона так, что он закачался... Девушка, вытерев свою руку носовым платком, пошла своей дорогой... Они догнали ее на шоссе и стали хватать за руки». Ей на помощь подоспел аптекарь, который отослал девушку, но «в это время один из приятелей... ударил его так, что тот упал. Девушка снова поспешила к месту схватки. Пьяницы... почему-то задрожали... и... быстро удалились... — Как жаль, что я ушла. При мне бы они не посмели вас ударить... Вдвоем мы бы их скрутили и доставили в милицию» («Новые времена»; 2: 443—445)⁹.

Отметим, что в обоих сюжетах благородные герои первыми переходят к “побоям”, а в финале второго рассказа намечается “захват” с целью сдачи в милицию, знакомый нам по поведению агрессоров. Налицо явная зеркальность ситуаций и точек зрения¹⁰.

“Нанесение увечий”. Ответные меры включают прищемление рук, укусы и отсечение — пальцев, одной или обеих рук.

В доносе пьяницы и дебошира рассказывается, что соседка-самогонщица стала выгонять его, после того, как он «размахивался посудой» и «пихнул пудель в грудку» за то, что этот пудель «один рубль насуслил и противно взять в руки... А когда я на плевки ихние размахнулся, чтоб тоже по роже съездить... то она... дверь поскорее хлопнула и руку мне прищемила по локоть». В трактире его «ударили по морде... дотащили до дверей и кинули» («Честный гражданин»).

В рассказе «Веселенькая история», рассмотренном в гл. V с точки зрения “зубов”, последние показываются в ответ на реальную и воображаемую “ручную” агрессию:

Мужчина сует женщине палец в рот, она кусает его за палец, он протестует, ибо он-то ей языка не отрывал, она говорит, что на такое онаотреагировала бы оттяпыванием полной кисти, тем более, что «палец черт знает какой грязный и черт знает, за что брался».

Зощенковские тексты изобилуют упоминаниями о реально, предположительно или чисто фигурально изуродованных руках.

У симулирующего рекрута прежде всего спрашивают: «Все ли на руках пальцы?» («Старый ветеран»). У подозрительного человека «[п]равая руч-

ка... вполне обыкновенная, а на левой руке пальцев нет» («Гиблое место»). Старуха, которой рассказчик ошибочно подал милостыню, возмущается: «Как, говорит, у вас руки не отсохнут производить такие жесты!» Но потом она «берет меня за локоть» и просит дать рубль, которого ей не хватает на билет (ГК-Д, «Мелкий случай...»). Няня уверена, что клиенты ее «с руками оторвут» («Няня»). Хозяин хитроумно разгороженной квартиры тоже убежден, что ее у него «каждый с руками оборвет» («Полезная площадь»).

А вот и целый сюжет, разворачивающийся вокруг “безрукости” (в гл. IV привлеченный по линии “гарантированного покоя”):

В поезде внимание рассказчика привлекает «отзывчивой души человек. Он держит своими ручками перочинный ножик и... нарезает антоновское яблочко... кормит своего соседа — безрукого... Без обеих рук. Наверное, инвалид труда... А очень меня заинтриговал... безрукий... и очень меня подмывает спросить, как это он так опростоволосился и на чем конечности потерял». Но выясняется, что это едет группа душевнобольных. «На нем просто смиренная рубашка надета — руки скручены. И сразу не разобрать, что он с руками». Затем один из пассажиров «поглядел своим хитрым глазом на перочинный ножик и вдруг осторожно берет его в руку». Рассказчик в страхе набрасывается на него, начинает его душить, тот «прямо меня норовит укусить бешеными своими зубами», но оказывается как раз нормальным и теперь считает сумасшедшим рассказчика (ГК-У, «Мелкий случай...»).

Здесь потеря конечностей оказывается воображаемой, но символически она служит фокусом сюжета с предполагаемым вооруженным нападением при помощи ножа, институализованным скручиванием рук и реальными, хотя и необоснованными, попытками удушения и кусания (не говоря уже о “невольном воровстве”; см. гл. II).

Естественной вершиной всей этой пирамиды мотивов является “отсечение рук”.

«Вот, говорят, в Финляндии в прежнее время вора́м руки отрезали. Проворует... финский товарищ, сейчас ему — чик, и ходи, сукин сын, без руки. Зато и люди там... положительные... Ну деньги-то из бумажника, небось, возьмут... Тут не только руки отрезай, тут головы начисто оттыпывай — ... не поможет». У рассказчика крадут чемодан, он идет «в особый отдел заявлять...: “Если поймаете — рвите у него к чертям руки”. Смеются. “Ладно, говорят, оторвем. Только, говорят, карандаш на место положьте”... И действительно... взял я со стола ихний чернильный карандаш и в карман сунул... “Да уж, думаю, у нас начать руки отрезать, так тут до черта инвалидов будет. Себе дороже”» («Воры»).

Отказ от введения идеальной меры мотивируется здесь, среди прочего, замешанностью в оргию “ручных” преступлений и самого рассказчика, лишний раз свидетельствующей о зыбкости границ между “чужими” и “собственными” руками.

На неприемлемость “отсечения” работают и остраненно-холодные, но тем более эффектные описания казней с “ручным” мучительством в исторических разделах ГК.

«У обвиняемого позади связывали руки в опущенном состоянии и привязывали веревку к ним. И... через блок... этой веревкой тянули руки вверх. Причем, по мере подтягивания руки выворачивались из плеч... Сначала Паткулю отрубили одну руку и одну ногу, потом другую руку» (3: 333).

“Рукопожатие”. Цивилизаторски-примирительная роль этого ритуального жеста хорошо видна из многих уже приведенных примеров, где он служит островком доброй надежды и солидарности в океане враждебных действий. Именно так, хотя и с изрядной дозой амбивалентности, излагается история этого обычая в ГК, «Коварство»:

«Такой, в общем, благородный жест... как... рукопожатие друзей, имел... несколько иной смысл... Наши славные предки... хотели, оказывается, удостовериться, нет ли в руках подошедшего какого-нибудь камня или оружия. И благодаря этому они, конечно, трогали за руку... проверяли... Особенно отчего бы в наше время не поздороваться за руку с какой-нибудь знакомой, которой отчасти симпатизируешь. И в руке которой явно, кроме сумочки с пудрой, ничего не бывает. Ну, а на службе — другой вопрос... лишняя трата времени и не так уж слишком гигиенично» (3: 281).

Подозрительное отношение к рукопожатию ввиду его общей циничной подоплеки обострено здесь боязнью “заразы”. Мотив “гигиенической мнительности” пронизывает весь довольно-таки внушительный набор зощенковских текстов о рукопожатиях, в сущности подрывая социально-медиационную этого обычая (в согласии с модной в 20-е годы идеей отмены рукопожатий). Ключевой травматический эпизод такого рода разработан у Зощенко даже дважды — в ПВС, где повествование сведено к минимуму, и в более развернутом рассказе под броским названием «Рука ближнего».

В штаб к рассказчику входит жалкий посетитель, и он, «пожав ему руку», просит его сесть. Тот оказывается из колонии прокаженных. «[С]ердце мое падает. Незаметно я вытираю свою руку о свои ватные штаны... Я иду в лазарет и карболкой мою свои руки. Я не заболел. Вероятно, у нас преувеличенный страх к этой болезни» (ГК, 3: 496—497). «[Ч]ерез триста лет за руку здороваться не будут... — руку будут поднимать вроде римских патрициев, или... наших пионеров... Между прочим, самый настоящий... ужас пережил я в связи с этим симпатичным обычаем — трясти руку». Следует история с приходом в штаб жалкого посетителя. Настроенный демократически, «я решил дать [ему] небольшой образцовый урок равенства. Я протянул ему руку... Человек... ужасно испугался, дернул плечами, но руки мне не подал... Я жалостливо взял его за плечи... Затем взял его руку и вежливо пожал». Человек оказывается прокаженным и демонстрирует штабникам свои язвы. «Я долго... с испугом глядел на свои руки. Потом... рыхлым снегом тер

ладони. Потом... замогильным голосом попросил врача дать карболки... Оказывается, заразиться было легко. Зараза сказывалась не сразу... В течение нескольких лет... я осматривал свои руки. Теперь срок прошел. Руки чистые. Жалко такие руки протягивать своим ближним!» («Рука ближнего»).

Проблематичность “рукопожатия” муссируется и еще в одном рассказе, уже без прокаженного, но с упоминанием о “заразе”:

«Все идет к простоте необыкновенной... Раньше... чтобы жениться... приходилось... делать черт его что... и теткины ручищи целова[ть]... [Л]ишь одно не меняется... При встрече-то... мы за ручку здороваемся, ручки друг другу жмем и треплем... Ну вот так же смешно, как если бы... мы терлись носами по китайскому обычаю... И в смысле заразы нехорошо, небезопасно... Глупое это занятие — при встрече руку жаты!» Далее вспоминается «манериска» приехавшего в Россию «немчика... — не здороваться за руку. Так, рыльцем кивнет, и хватит. И задумал он такую манериску привить в России». Но при встрече с одним купцом немец «рыльцем кивнул, а Семен Саввич хлесь его в личность... Немчик... заплакал. А купчик официанта кличет. — Дай-ка, говорит, братец, ему еще раз по личности, я, говорит, тебе после отдам. Ну, официант развернулся, конечно, хлесь обратно. Немец чинчиком с катушек... А перед отъездом знакомому и незнакомому первый протягивал руку и личность держал боком... Небось теперь по личности никто не хлеснет... Приду, скажем, завтра к дяде Яше. Здорово, скажу, брат. А руки не подам» («Китайская церемония»).

Парадоксальное приравнивание рукопожатия мордобою причудливо мотивировано здесь грубостью дореволюционного купчика, но оно отражает зощенковскую фобию “заразы”. В результате, вместо того чтобы служить медиационным средством от “побоев”, рукопожатие оказывается их парадигматическим вариантом. Цивилизаторская же роль отдается “приветственному поднятию рук” à la: римские патриции — без прикосновения.

Заболевший ленинградец, «будучи от природы мнительным», стал ожидать смерти; жена вызвала из деревни его отца. Однажды тот напился, стал буйнать, «его хотели представить в милицию», он убежал, заблудился и «с опаской» обратился к милиционеру, который, «согласно внутренней инструкции, отдал честь подошедшему, приложил к козырьку свою руку в белой перчатке... [С]тарик... растерялся... [а] постовой... показал, куда идти, и снова отдал честь... Но этот маленький жест почтения и вежливости, рассчитанный в свое время на генералов и баронов, произвел исключительное впечатление на... старика... [Тот] подошел уже к другому милиционеру и снова получил приветствие, которое с еще большей силой запало в его слабую душу... [С]тарикан... проходя мимо дворника, не вступил с ним в обычные пререкания, а молча отдал ему честь...» В дальнейшем он иногда вежливо беседовал с милиционером, и «многие... приписали это страху, который старик испытал, когда его хотели волочить в милицию», но в действительности он совершенно перевоспитался благодаря оказанному ему уважению. Вскоре он уехал, причем «стоя на площадке [поезда], отдал всем провожающим честь» («Огни большого города»).

История с милицейской “отдачей чести”, возводимой к традициям бывших баронов, образует почти точное обращение ситуации в «Страданиях молодого Вертера», где рассказчика действительно хватают «клевшей» и, скрутив руки, собираются «волочить в милицию» (см. гл. XI). Отдача чести выступает, таким образом, как гуманный и эффективный способ обезвреживания агрессивных рук.

Не случайно и упоминание о «баронах». У Зоценко есть миниатюра (из фельетонной подборки «Письма в редакцию»), так и озаглавленная — «Барон» и акцентирующая в “ручном контакте” опасность “заразы”.

«У всех врачи как врачи, а у нас... из бывших барончиков. Ходит он всегда чисто, за дверную ручку голой рукой не берется — брезгует и после каждого больного ручки свои в растворах моет»¹¹.

Настороженное отношение к рукопожатиям принимает самые разные, в том числе исторически окрашенные, формы.

Дореволюционная барышня отчитывает юного МЗ за то, что он демократически «пожима[ет] руку» ее служанке (ПВС; 3: 553). Приехавший в Россию «немецкий герцог, некто Голштинский», характеризуется как «пьяница... крикун и ругосуй» (ГК; 3: 229).

Есть даже целый рассказ о льстивом карьеристе (Егорке Драпове), весь построенный на сомнительности ручных контактов.

«Мастер с ним за ручку [и] даже... пощекотал его пальцами», а вскоре «и сам любимый спец с ним похохатывает и ручку ему жмет». Рабочие задумываются, «за какие же это данные повышается человек и пальцами щекотится мастером?» и идут к «красному директору», который говорит: «Я... мастера и спеца возьму под ноготь». Но Егорку и далее «милуют и ручку со всех сторон наперерыв ему жмут, и даже рабкор «пощекотал Егорку». Сам рассказчик смотрит, как Егорка подлизывается к мастеру, затем рабкору и директору и те жмут ему руку, причем директору Егорка еще и «нажал... пальцем на мускулы» и похвалил их. «Догоняю я его... беру его, подлеца, за руку...: — ... [В]от... какие паутины вы строите. А Егорка Драпов берет меня под руку» и спрашивает о жизни и о растущем сынишке... «[В]чера... пощекотал я Егорку Драпова» («Паутина»).

Позитивная рука. Из приведенных примеров видно, что “рука” часто выступает в дружественном, любовном, покровительственном, одарительном и других безвредных и позитивных смыслах. Руки целуют; заболевшего человека берут за руки с целью отвести его домой («Живой труп»); ребенка берут на ручки¹², а взрослого под руку; в руку суют деньги и т. п. Но и эти прикосновения часто носят амбивалентный характер. Так, руки иногда целуют чересчур униженно (РНС; 1: 45), даже «лижут» (ПВС; 3: 494). Травматическим прототипом этих ситуаций могли быть ключевые моменты созревания МЗ, в том числе смерть отца, сопровождающаяся прокалыванием его мертвой руки матерью

(ПВС; 3: 546), и смерть матери, мертвую руку которой МЗ целует (3: 501).

Здесь ограничусь рассмотрением двух позитивных “ручных пантомим”.

“Под руку”.

Прохожие «смотрят и пальцами указывают» на то, как, повидимому, «милитон самогонщицу волокет в милицию», а может быть, это «убийцу своего мужа как раз и волокут в милицию». Но выясняется, что «просто милиционер прогуливается со знакомой гражданкой под руку» («Уличное происшествие»).

Здесь обращению подвергнуты типичные зощенковские “страхи” и “дозрения” по поводу не только “хватания” и “волочения в милицию”, но и самой позы “под руку”.

Действительно, эта последняя окружена в зощенковском мире аурой желанья/ недоверия (как выше в «Аристократке» и «Паутине»).

Канторщик поджидает после работы сотрудницу, размышляя, что «великолепная штука это — равенство... Нынче [он]... дворяночку эту за прелестную ручку, и пожалуйста». Он мысленно отстаивает свое право на этот антидемократический союз перед комиссаром — блюстителем революционной чистоты. Но тут она выходит «с комиссаром под руку... Комиссар [его] увидел... пальцы свои стал рассматривать... Стоит [канторщик]... руками машет... Баба шла... [и] пребольно пихнула его в бок. — Ну, мырма, — сказала... — думаешь беременных людей руками задевать можешь. — Пихайте меня, ответил [он], — пихайте. Нынче личность не считается... И пошел, руками размахивая» («Метафизика»).

Помимо кульминационного обращения мотива “за ручку/под ручку”, знаменателен и последующий всплеск агрессивного ручного топоса.

“На ручках”. Рассказ «Не пущу» начинается с наивных рассуждений о живописи, и “ручной” мотив возникает уже в этом вступлении, а затем проводится через весь текст.

«Пивная. И... женщина... широко расставив руки,... не пускает в пивную своего мужа... Очень сильная дореволюционная картина... Конечно, [и] у нас пьют порядочно». Рассказчик видит, что на улице все смотрят куда-то, «возмущаются... машут руками», и замечает пьяного, который идет и «держит на руках малыша», а у того, «видать... дух замирает, что он так качается... А рядом... идет женщина. И одной рукой эта женщина отстраняет прохожих. А другой рукой она по временам делает “козу”... забавляет малыша, сидящего на руках у пьяного». Прохожие «рапортуют милиционеру, что вот, дескать, пьяный дурак подвергает опасности ребенка, а эта ненормальная мать потакает... Тогда милиционер делает под козырек этой паре... И вдруг женщина машет на толпу рукой... и произн[осит]... речь» о муже, который любит ребенка, «лечится от алкоголя» и дает увести себя из пивной, только

если она заходит за ним с сыном и он «берет его на руки... [Е]сли [же он] опрокинется, то я вполне успею подхватить мальчика... Тут многие развели руками», шестие возобновилось, и «все убедились, что он крайне бережно и крепко держит мальчишку... и рядом с ними пошла женщина, продолжая делать... “козу”. И милиционер... снова взял под козырек и, вздохнувши, сказал: — Все в порядке... Пуцай идут».

Уже сцены с ребенком на ручках в «Елке» и «Тихине» являли довольно-таки кислые вариации на тему мадонны с младенцем, но в «Не пуцую» доверие к семейной идиллии (и “порядку” вообще) «распатывается» в буквальном смысле до предела, несмотря на нарочито лакировочную трактовку и апелляцию к берущему под козырек милиционеру¹³.

4. Собственная рука

На глубинном психологическом уровне верхнейшим способом обезвреживания рук ближнего является трансформация этих чужих рук в свои собственные, одновременно обещающая субъекту уверенность в себе и чреватая новыми опасностями.

“Своя рука — владыка”. В ПВС, в разделе «С 2 до 5 лет», есть эпизод, задающий эту невротическую структуру и озаглавленный «Сам»:

«Блюдце с кашей. Ложка направляется в мой рот. Чья-то рука держит эту ложку. Отнимаю эту ложку. Сам буду кушать. Глотаю кашу. Горячо. Реву. Со злостью колочу ложкой по блюдцу...»

Обретение самостоятельности означает бóльшую ответственность и потому бóльшую уязвимость, в частности — уязвимость самих рук (восходящую к травме повреждения руки). Соответствующие мотивы пронизывают зощенковские тексты.

Прокламируется, но с неизменной амбивалентностью, способность “я” действовать своими руками. Рассказчик ПВС допускает, что он «мог [бы] родиться с одной рукой», но он запрещает себе «хандрить без причины» и берется преодолеть свои страхи. Компенсаторный идеал раннего Зощенко — Назар Ильич Синебрюхов, который представляется читателю так: «Я ... все могу... Хочешь... каким ни на есть рукоеслом займусь, — все у меня в руках кипит и вертится» (1: 26). Разумеется, Синебрюхов это сказовая маска, но “ручная сила” как раз и заимствуется зощенковским “я” у агрессивных здоровяков. Так, близкий к МЗ рассказчик ГК, чтобы вернуть себе расположение женщин, начинает заниматься спортом и «вер[тит] по утрам какую-то особенную рюху» (3: 256; ср. выше прогноз относительно выздоровления профессора Волосатова в финале ВМ). Но подобный “гиревой” подход к рукам напоминает грубого силача-лезгина из «Веселой жизни» («выжимаю левой рукой

три пуда, рука у меня тяжелая. Были даже смертельные исходы»; 1: 79), а также симулянта, жалующегося именно на руку:

Врач приходит к выводу, что «рука как рука», «аккуратная рука, такую руку каждому интересно иметь. Такой рукой гири подбрасывать можно» («Некрасивая история»).

Амбивалентность насчет «взятия дел в свои руки» проявляется разнообразно.

«У меня горят руки — так мне хочется подержать вожжи, поправить и покричать на лошадь.... И вот вожжи в моих руках... Я... подозреваю, что телега опрокинется, поскольку вожжи в моих неумелых руках». Но оказывается, что править очень просто. «Я передаю вожжи Васютке. Не особенно интересно» (ПВС; 3: 530—531). Ввиду жилищного кризиса, герой с семьей снимает ванную комнату. Одно из удобств — «вода под рукой» («Кризис»).

В уже разбиравшемся детском рассказе «Находка», где выросший автобиографический Минька попадает на такую же приманку, на какую они с Лелей в детстве подлавливали прохожих, драматический момент разыгрывается опять-таки в «ручных» терминах:

Увидев «красный плюшевый кошелек... [я] протянул за ним руку. Но... кошелек... немного отодвинулся от моей руки. Я снова протянул руку и уже хотел схватить кошелек. Но он снова отодвинулся... [Р]аздался детский хохот...»

Этот сюжет поучительно акцентирует как наказание «я» за давний грех чрезмерного и провокационного «отпора» чужой руке, так и бремя превращения «я» во взрослого хозяина подобной, теперь уже собственной, руки.

Беспомощность «собственных рук» — один из лейтмотивов знаменитой «Рогульки».

Немцы разбомбили корабль, и не умеющий плавать рассказчик «ухватился рукой за какую-то рогульку... [К]то-то еще подплывает... И он тоже ухватился за нее... [В]идим: идет спасательный катер... Стали мы... кричать, махать руками». С катера кричат: «— [З]а что, обалдели, держитесь — за мину!... Инстинктивно я... выпустил из рук рогульку... [и] с головкой погрузился в воду. Снова ухватился за рогульку и уже не выпускаю ее из рук. С катера в рупор кричат: — Эй-ты, трам-тарарам, не трогай мину! — Братцы, кричу, без мины я как без рук... И сам держусь за рогульку так, что даже при желании меня не оторвать... Наконец, ухватился за канат... Стали они меня тянуть... Вижу, вместе с канатом... опускаюсь на дно. Уже ручками достаю морское дно...» и т. д. и т. п. (2: 349—352).

«Ручная» драма обострена здесь двумя другими фобиями — «воды» и «выстрела» (взрыва), но весь ее внешний рисунок выписан жестикуляцией рук¹⁴.

Непосредственная опасность, подстерегающая “собственные руки”, — это риск их физического повреждения, а то и потери. От аналогичных травм, наносимых “чужим рукам” в ходе “отпора”, их отличает, главным образом, повествовательная точка зрения и сочувственный тон. Но многочисленны, как уже говорилось, и пограничные случаи.

В зоопарке МЗ-ребенок видит, как у «медвежон[ка]... лапчонка попала в расщелину. И теперь бурый медведь яростно терзает эту маленькую лапку. Вырываясь и крича, медвежонок попадает второй лапой в расщелину. Теперь второй медведь берется за эту лапу... Уже одна лапчонка с черными коготками валяется на полу клетки... [М]орды [медведей] в крови. Рыча, самец покрывает самку. Несчастного медвежонка несут в контору. У него оторваны передние лапы» (ПВС; 3: 515—516). Проблемы со склонением слова «кочерга» и волокитой вокруг снабжения кочергами возникают после того, как «истопник, спускаясь по лестнице, слегка обжег кочергой одну служащую... На ходу она слегка отстранила его рукой и... наткнулась на кочергу, которая была... раскалена... Девушка ахнула и закричала... В общем, ладонь и пальцы этой суетливой девушки были слегка обожжены» («Кочерга»). В «Тамбове... в резерве милиции жеребец Васька играть начал. Схватил для потехи руку и рвать начал... Ну, крики, одним словом, охи, и кровь течет... Собрался резерв милиции, вырвал гражданина и в больницу его... А... преступн[ую] лошад[ь]... в тюрьму посадили... [Л]юшадя в Тамбове, говорят, перестали кусаться. Как рукой сняло» («Попалась, которая кусалась»).

Ужас по поводу “ручных увечий” частично приглушается тем, что ситуация дается вчуже, а иногда и с холодноватым юмором и под флагом злободневной сатирической тематики.

“Сцеволов комплекс”. Более прямой вариант преодоления страха увечья — метод Муция Сцеволы, явно занимающий Зоценко. Легендарный римлянин оказывается в числе немногих положительных героев ГК — воплощений “удивительной смелости”.

Попав в плен, Муций, чтобы показать, что не боится пыток, «протянул свою руку над жертвенником и стал ее жечь... Пламя, наверное, маленькое, но все-таки класть туда руки не рекомендуется... А наш славный римлянин... протянул свою правую руку и стал ее жечь. И держал ее до тех пор, пока кисть руки не обуглилась. И при этом не пикнул... Конечно, может закрасться сомнение — верно ли, что он настолько сжег свою руку. Может, он едва сунул руку в огонь и тотчас с криком ее отдернул... Но, оказывается, нет... И даже нашего героя прозвали Муций Сцевола. То есть левша. Поскольку у него правая рука после пожара совсем не действовала» (3: 413).

Обычная ситуация с “увечьем рук” обращена во всех деталях, включая отсутствие крика (ср. три предыдущие примера), и к тому же контрапунктно проведена в модальном ключе, мотивированном еще одним зоценковским инвариантом — мотивом “недоверия”.

“Сцеволов комплекс” образует сюжетный стержень «Шестой повести Белкина» (1978: 507—520).

Рассказчика и других офицеров интригует «простреленная и изуродованная рука... гусарского поручика Б.» (509—510). Они спрашивают, «[н]е в рукопашной ли схватке с французами» получено «сие ранение», но он отвечает, что «в рукопашном бою не был... — Где же в таком случае вы накололи свою руку...?» (510). Происходит ссора, примирение, «[п]оручик с благодарностью стал пожимать наши руки...» (511) и поведал историю гусарского поручика К., побывавшего в плену у французов. Они «связали ему руки... Поручик протянул было свои связанные руки, чтобы взять [дорогой ему] талисман назад», но ему не дали и «подталкивая прикладами, повели связанного по рукам шпиона». По пути, «потирая руки», они присели у костра, «чтобы согреться», один из двоих конвоиров отошел за хворостом, и пленник решил бежать. «Но связанные веревкой кисти рук делали его поистине беспомощным. Тогда, протянув связанные руки к костру, поручик захотел было огнем пережечь веревки. Ужасающая боль ожога заставила его оставить это намерение. Тогда, выбрав несколько пылающих углей, поручик незаметно положил на них свои руки, чтобы угли пережгли его пути [, е]ле сдерживаясь, чтобы не закричать от адской боли... Раскаленные угли постепенно пережгли веревку, опалив ему ладони и пальцы рук» [ср. «Кочергу»] (516—517). «Засим, почувствовав, что веревка больше не сдерживает его рук, поручик... бросился на ... француза и схватил его за горло. Несчастный француз захрипел, и ружье его выпало из рук». Подбежал второй француз. «Поручик схватил ружье... но обожженные и изуродованные борьбой руки не слушались его». Далее он бежит, вскакивает на лошадь и спасается. «Поручик, разжав руки, без чувств свалился с коня...» (517—518). Рассказ поручика Б. окончен, его спрашивают, где же тот герой и как «его руки?... [П]оручик взглянул на свои изуродованные руки, и они у него дрогнули; мы... поняли, что славный поручик К. и есть наш рассказчик. Мы стали пожимать его руки.....» (519).

В свете сказанного выше эта вариация не требует особых комментариев. Заметим лишь, что замена максимально сцеголианского жеста менее болезненным происходит в пределах единого сюжета и на полном серьезе, тогда как в ГК аналогичный сдвиг дан контрапунктно — циничным отступлением о недоверии к героизму вообще. Добавлю также, что в густо пронизанном “ручными” мотивами контексте повести (и общего зоценковского пристрастия к подобным словесным играм) напрашивается этимологизирующее осмысление настойчиво подчеркнутого звания героя — слова «поручик».

Как показала Ирина Рейфман (*Рейфман 1992*), призыв Зоценко «читать “Талисман” не только как литературную стилизацию, но и как рассказ об истинном происшествии», может быть истолкован в смысле отсылки к фактам его собственной военной биографии и их отражению в ПВС, а задолго до этого в РНС. В частности, в «Великосветской истории», «те же действия [, что и в ПВС,] распределяются между Синябрюховым и князем» (*Рейфман: 405*), с той разницей, что “ручному увечью” соответствует отравление газами. А в «Виктории Казимировне» даже фигурируют мотивы “талисмана” и “изувеченной руки”:

Герой рассказывает, как он, возвращаясь из разведки, стал «через проволоку продираться... всю прорвал себе спину и руки совсем изувечил... [С]тал себе руки перевязывать, — кровь так и льет». Он залег на ничейной земле, «только смотрю, на меня ворон спускается... думает, что падаль... Машу рукой... а поймать я никак его не поймаю — руки изувечены, не гнутся... Я отмахнусь — он взлетит и опять рядом сядет... Это он кровь, гадюка, на руке чует... Я все норовлю его ударить... Руки у меня и так-то изувечены... а тут еще он щиплет». Синебрюхов бежит, в него стреляют, он спасается, лежит в госпитале, «махнул на все рукой и стал поправляться». Выздоровев, он обнаруживает, что его возлюбленная полячка живет с офицером, он зовет ее уйти с ним, офицер угрожает его ударить, он отвечает, что у того «руки короткие», Виктория Казимировна подбегает к нему, «в руку впилась цапастенькими коготками... целует... прелестными губами в руку» и просит прощения, что не останется с ним.

Убедительно сопоставляя эти два сюжета и ссылаясь по ходу анализа на ПВС (404 сл.), на римскую легенду о Сцеволе и на мотив “рук” в леонтьевской критике «Войны и мира» Толстого (существенной для развиваемой в статье идеи об ориентации Зоценко на Пушкина, а не Толстого), Рейфман почему-то не находит места для напрашивающихся параллелей с ручной фобией в ПВС и пассажем о Сцеволе в ГК. Между тем, аналогии с автопсихоаналитической повестью, помимо своей общей объяснительной силы, способны помочь и в поиске житейских истоков дважды разработанного эпизода. Сам Зоценко ранен в руку не был, но рассказ о солдате с раздробленной костью «вот в этой руке» и его мужественном поведении во время операции есть в ПВС («Нервы»; 3: 474—475). В собственном же опыте МЗ “ручные увечья” Синебрюхова и поручика Б./К. следует, по-видимому, возводить к младенческой травме повреждения руки в ПВС.

“Слабые руки”. Развивает Зоценко и аристократические и декадентские ассоциации уязвимых, слабых, нежных рук, а также перчаток (вспомним белые перчатки милиционера, берущего под козырек жестом, рассчитанным на баронов).

Дореволюционный богач перекупил любовницу у некоего барона. «А была девица эта из мещаночек. И при чудной красоте своей имела руки мужицкие, красные. Так два года... продержал [он] ее взаперти и два года не снимал с нее кожаных перчаток. А как снял, так руки стали у ней белейшие, с прожилками» («Последний барин»). К актеру, арестованному и выпущенному из тюрьмы чекистом, который «руку [ему] пожал», «Машенька пришла. Актер плакал и целовал Машенькины пальцы», жалуясь на режиссера, который сказал ему: «— Гм, руки... зачем плетью держите? Эх, Машенька, трагизм положения усилить нужно! Не понимаёт. Положи руки в карман — шутство и комедия» («Старуха Врангель»).

Своими трагическими обертонами висящие руки актера напоминают «мертвые руки» Шопена в ВМ, о которых шла речь в начале статьи в связи с использованием “рук” в метахудожественных пассажах Зоцен-

ко. Возвращением к этой проблематике будет уместно завершить обзор “ручного” топоса.

“*Рука автора*”. Как мы помним, одно из программных автометаописательных высказываний Зощенко построено на “ручной” метафоре: «И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой» (1991a: 585). “Авторская рука”, конечно, была для него сублимированной квинт-эссенцией “собственной руки” — в ее как полноценных, так и беспомощных проявлениях. Он не только отдавал себе отчет в символической роли “руки” в его поэтическом мире, но и сознательно проецировал свой “ручной комплекс” в план словесной игры с якобы незаметной ручной идиоматикой.

«Неожиданно я вспомнил свою книгу “Возвращенная молодость”. Я писал ее еще слепой рукой... Что же водило мою руку в той книге?... [К]азалось бы, что эта рука могла быть пугалом только лишь в детском возрасте. Нет! Образное мышление возвысило эту руку до символа. Рука стала карающей рукой, воображаемой, символической» (ПВС; 3: 614).

В этом пассаже из ПВС для нас особенно интересна программная деавтоматизация фразеологического оборота «водить рукой». Эта метаморфоза может не осознаваться рядовым читателем, действуя на него подспудно, но тщательность ее отделки Зощенко несомненна и подтверждается наличием сходных построений в других текстах.

По просьбе женщины, которую сбила машина, рассказчик перепечатывает на машинке ее письмо на фронт. Она пишет мужу, что «все здоровы и веселы,» — чтобы он не «сошел с ума от волнения» и не «стал бы плохо, неметко стрелять в фашистов». Рассказчику она «говорит...: — Вы извините, что мы потревожили вас, но я не рискнула послать ему письмо, написанное моей больной рукой» («Два письма»).

Здесь “пишущая рука” продолжает и осуществляет то, с чем физически не справилась рука персонажа, и таким образом косвенно способствует меткой стрельбе по врагу¹⁵.

Апофеозом превращения агрессивной чужой руки персонажа в благотворную авторскую является один из заключительных фрагментов ПВС:

«Крестьянин... из мести зарубил топором семью своего соседа... Находясь в камере, этот малограмотный человек читал книги и среди них... мо[ю] книг[у] “Возвращенная молодость”... Он понял, что человек может руководить собой... [Его] письмо... написано малограмотной рукой. Но мысли в [нем] так ясны и так страшны, что я сосчитал своей обязанностью навязывать людям свои мысли о необходимости руководить собой... управлять своими чувствами» (3: 691).

Перед нами типичный зощенковский конгломерат завидной преступной силы и простоты, дидактической функции искусства и ведущей роли

разума, слитых в единый образ руки малограмотного убийцы, подключающейся к сознательному писательскому процессу перевоспитания человека и даже направляющей этот процесс руко-водства.

Установка Зоценко на демократическое оздоровление и упрощение литературы хорошо известна. В ПВС она настойчиво проводится через образ “авторской руки”. Комментируя знаменитое приветствие Брюсова «грядущим гуннам», Зоценко пишет: «Должно быть, он не хотел, чтобы искусство находилось в дрожащих руках неврастеников» (З: 600). Но именно таким неврастеником часто предстает — в шутку и всерьез — пишущее зоценковское “я”:

«Эх, братишки, рука дрожит, перо из пальцев вываливается...» («Свиное дело»). «Все тускнело в моих руках. Хандра преследовала меня на каждом шагу. Я был несчастен, не зная почему» (ПВС; 3: 453) «С распоротым брюхом я валялся в постели. Мое оружие — бумага и карандаш — лежали рядом со мной. И у меня иной раз не было даже силы поднять руку, чтобы взять их снова» (ПВС; 3: 626).

Но в традиции пушкинского «Пророка» простертость автора предвещает второе рождение:

«Я был убит, растерзан, искромсан, с тем чтобы снова возникнуть из праха. Я лежал почти бездыханный... Я поднялся с постели уже не тем, кем был... Я почти заметался, не зная, куда девать мои варварские силы, столь непривычные для меня...» (ПВС; 3: 626).

Однако чудо — в зоценковском варианте включающее и преображение “авторской руки” — было бы тривиальным и неполным, если бы эта рука осталась бессознательной, «варварской» рукой писателя-интуитивиста, подобной руке нахального графомана:

«Ах, это была бы славная книженция, составленная из маленьких изящных новелл, взятых из моей жизни! С улыбкой радости читатель держал бы эту книгу в своих руках. Да и мне было бы куда как легче, проще. Ведь без труда, почти локтем левой руки, с божественной легкостью я писал эти маленькие новеллы» (ПВС; 3: 642; ср. проблему «вышелушиваемости» этих новелл из ПВС, см. гл. V). «Творчество нашло. Пишешь и пишешь. Руку будто кто водит за локоть. Вдохновенье» («Крестьянский самородок»).

Полная регенерация “авторской руки” возможна лишь в союзе с разумом:

«Я вновь взял то, что держал в моих руках — искусство. Но взял его уже не дрожащими руками, и не с отчаянием в сердце, и не с печалью во взоре» (ПВС; 3: 627). «[П]обедивший разум не изгнал вместе с врагами то, что мне было дорого, — искусство... Напротив. Моя рука стала тверже... Я не потерял мое искусство. Тому порукой эта моя книга» (ПВС; 3: 689).

Или, в ироническом ключе: «Полное раскрепощение, к свету рука об руку с наукой и техникой» («Светлый гений»).

Характерно, как всегда, непрерывное перетекание наглядных физических действий в их переносную эмблематизацию и дальнейшее растворение в обыденных стертых метафорах (типа «рука об руку») и даже в, казалось бы, этимологически непрозрачных, но изощренно подсвеченных контекстом словах (типа «поручик», «ручаюсь», «руководить» и, наконец, «поручка» в предпоследнем примере).

Глава VII

«Монтёр», или сложный театральный механизм

1. Текст

«Монтер» (1926 г.) — один из полутора десятков “театральных” рассказов Зощенко, для которых типично то игнорирование, то нарочитое искажение, а то и многозначительное преломление происходящего на сцене¹. Сюжет рассказа, занимающего всего полторы книжных страницы, состоит в следующем.

Когда «весь театр... снимали на карточку, монтера... пихнули куда-то сбоку, мол, технический персонал. А в центр... посадили тенора. Монтер... ничего на это хамство не сказал, но в душе затаил некоторую грубость». «А тут такое подошло... Являются до этого монтера две знакомые барышни... и вообще просят их посадить в общую залу», но администратор отказывает, поскольку «каждый стул на учете». Тогда монтер отказывается «играть»: он «выключил по всему театру свет к чертовой бабушке... и сидит — флиртует со своими барышнями». Происходит «форменная обструкция... [Т]енор... заявляется до дирекции и говорит своим тенором: “Я в темноте петь тенором отказываюсь... Пушай сукин сын монтер поет”. Монтер говорит: “... Раз он... в центре сымается, то и пушай одной рукой поет, другой свет зажигает... Теноров нынче нету!”» Администратор сдаётся и сажает «девиц на выдающиеся места». Поскольку претензии монтера удовлетворены («Только не через их гибель, а гибель через меня... Мне энергии принципиально не жалко»»), он даёт свет, и спектакль благополучно начинается.

Рассказ с трудом поддается истолкованию в «культурно-социологическом» ключе. Разумеется, налицо характерные зощенковские вариации на современные темы:

- “равенства”: «Теноров нынче нету» (ср. в «Собачем сердце» Булгакова: «“Я не господин, господа все в Париже!” — отляял Шариков»; *Булгаков*: 208);
- “новейшей техники”, в частности, электрификации и ее издержек:

«Мне энергии принципиально не жалко»; ср. «Телефон», «Научное явление», «Последний рассказ» из ГК и особенно «Летнюю передышку», где есть такой пассаж: «Мы будем, как подлецы экономить, а другие току не жалеют. Тогда и мы не будем жалеть...»;

- “воровства”:

«Кассир визжит, пугается, как бы у него деньги в потемках не уперли» (ср. «Интересную кражу...» и ее сценический вариант — «Неудачный день»);

— и “склоки”:

«Тут, конечно, монтер схлестнулся с тенором»; параллелей сколько угодно, например: «Тут сразу после этих слов и подтвердилась драка» («Нервные люди»).

Из этого тематического комплекса основную “культурную” коллизию рассказа образует проблема “равенства/уравниловки”, вынесенная и на рамку: повествование начинается с вопроса, «кто важнее в театре — актер, режиссер, или, может быть, театральный плотник. Факты покажут», и кончается по сути им же: «Теперь и разбирайтесь сами, кто важнее в этом сложном театральном механизме». Факты как будто показывают, что монтер не менее важен, чем тенор, что не следует пренебрегать достоинством “маленького человека”, и вообще пора прекратить взаимное хамство, проявлениями которого насыщен текст:

«Тенор... говорит...: “Пуцай сукин сын монтер поет”. Монтер говорит: “... Наплевать ему в морду. Раз он, сволочь такая, в центре сымается... Дерьмо какое нашлось!”... Управляющий говорит: “Где эти чертовы две девицы... корова их забодай!”»

Тем не менее, на полноценную мораль рассказа все это как-то не тянет.

В формальном плане обращает на себя внимание филигранная, как всегда, работа Зощенко со словесными и сюжетными мотивами. Неопределенность того, «кто важнее... — актер, режиссер или, может быть, театральный плотник», подхватывается ритмически сходной неопределенностью, точнее, “альтернативностью” места действия: «Дело это произошло в Саратове или Симбирске, одним словом, где-то недалеко от Туркестана»². Слово «выдающийся» из второго абзаца («Кроме выдающейся игры артистов, был в этом театре... монтер») возвращается в зеркально соответствующем ему предпоследнем («Сажая тогда его девиц на выдающиеся места»).

Мотив и корень «игр-» проведен через основные эпизоды, эффектно выделяясь благодаря возникающим “некультурным” сочетаниям:

«Играли в этом городском театре оперу» — «Кроме выдающейся игры артистов, был в этом театре... монтер» — «Сегодня, для примера, играют “Руслан и Людмила”...» — «“Ну так я играть отказываюсь. Отказываюсь, одним словом, освещать ваше производство. Играйте без меня”».

Менее заметно, но еще более последовательно проведен лейтмотивный момент “сидения”, несущий тему “человеческого достоинства”:

«А в центр, на стул со спинкой, посадили тенора» — «барышни... просят их посадить в общую залу» — «“Сейчас я вам пару билетов сварганю. Поси-

дите тут, у будки» — «Посмотрим тогда... кого сбоку сымать, а кого в центр сажать» — «замкнул на все ключи будку и сидит — отчаянно флиртует» — «Сейчас я их куда-нибудь посажу» — «Сажают тогда его девиц на выдающиеся места и начинают спектакль».

Более того, сидя и флиртуя в будке, монтер как бы оказывается в положении привилегированного театрала, занимающего особую ложу, где он принимает собственных гостей, дам и т. д.

Свидетельствуя о тщательной стилистической и композиционной проработке текста, эти и другие структурные эффекты, однако, еще не дают ключа к его содержательному истолкованию.

2. Интертекст

Следуя гипотезе о существенности для Зощенко не только социокультурных и стилистических, но и “экзистенциальных” проблем и учитывая тенденцию к их сокрытию, присмотримся к сюжету «Монтера» в этом плане. Главный конфликт происходит если не «через» девиц, то во всяком случае, на их почве. Самолюбие монтера, в экспозиции уже задетое отведением ему на снимке места сбоку, окончательно уязвляется в основной новелле непредоставлением мест на спектакле его барышням. Герой оказывается публично унижен по самой, так сказать, банальной, но и самой животрепещущей — “любовной” — линии и отвечает публичным же предпочтением флирта с девицами своим служебным обязанностям.

“Публичность” унижения — частая тема в рассказах Зощенко (вспомним хотя бы «Аристократку»). Здесь она наглядно подана уже в экспозиции — благодаря как “коллективности” события, так и его “художественной фиксации” в виде снимка: «На общей группе, когда весь театр... снимали на карточку...». В основной новелле элемент “публичности” доведен до максимума тем, что скандал разыгрывается с участием посторонних барышень, театрального персонала за кулисами (монтер, тенор, кассир, управляющий, дирекция) и, наконец, всего театрального зала («Публика орет»)³. Не последнюю роль играет при этом и происходящее на сцене — вопреки его почти полной незаметности.

Как это принято в литературе, “театр в театре” часто перекликается у Зощенко с происходящим в “реальной жизни”. Зощенко любит иронически соотносить описываемые «мелкие случаи» с классическими образцами — преимущественно словесными, но также живописными и театральными.

«... Очень сильная дореволюционная картина. Она очень метко схватывает моменты той эпохи... Эту картину поучительно видеть во все исторические времена» («Не пушу»).

Далее содержание картины⁴ как бы оживает в рассказе о пьяном отце с ребенком на руках, привлеченном нами в предыдущей главе по “ручной” линии. Аналогичным образом искусство и жизнь сплетаются в рассказе об ограблении актера-любителя прямо на сцене — «по ходу пьесы»:

«Вот раз ставили мы пьесу... из прежней жизни... Там... купца грабят на глазах у публики... Играю я... купца. Кричу...: “Караул... граждане, всерьез грабят”... Вижу — крики не помогают. Потому, чего ни крикну — все прямо по ходу пьесы ложится» («Актер»)⁵.

Гораздо менее заметным, но тем не менее, далеко не безразличным к склоке между монтером и тенором оказывается и содержание оперы, мелком и под знаком дешевого юмора упоминаемой в «Монтере»: «Сегодня, для примера, играют “Руслана и Людмилу”. Музыка Глинки. Дирижер — маэстро Кацман»⁶. Присмотримся к взаимодействию двух сюжетов — «обрамляющей» новеллы о монтере и теноре и «вставной» истории Руслана и Людмилы.

В самом общем плане оба сюжета строятся на конфликте вокруг женщины: в рассказе — вокруг двух барышень, в опере — вокруг Людмилы. В рассказе конфликт сталкивает монтера с администратором, потом с тенором и затем опять с администратором, на этот раз разрешаясь благополучно. В опере Руслан имеет дело последовательно с Головой, Черномором и Фарлафом и все время со Светозаром, который в начале и в конце отдает ему Людмилу, но в ходе перипетий обещает ее любому будущему спасителю. При этом по отношению как к злему волшебнику Черномору, так и к великому князю Светозару Руслан представляет собой если не «маленького человека», то во всяком случае персонажа меньшего ранга, и его победа оказывается возможной лишь благодаря помощи более могущественного союзника — доброго волшебника Финна; в рассказе этому соответствует вмешательство администратора, совмещающего таким образом черты Светозара и Финна.

Релевантность этих довольно тривиальных сходств подкрепляется одной гораздо более специфической перекличкой. Выключение света, естественно мотивированное должностью монтера, образует неожиданную параллель к тому эпизоду в финале I действия оперы, когда брачный пир прерывается громом, «сцена в совершенном мраке, все действующие лица поражены, в оцепенении» и обнаруживается, что Людмила похищена (Глинка: 80). При этом монтер, погружая театр во тьму, так сказать, переходит с амплуа Руслана на амплуа Черномора, но тем более очевидны интригующе мифологические аспекты его поступка.

Оппозиция “свет/тьма” находится в центре глинкинской оперы (знаменательно уже имя великого князя — *Светозар*, противопоставленное *Черномору*), а в поэме Пушкина (где Черномору противостоит Владимир-*Солнце*) поддержана еще и мотивом “невидимости”, даруемой шап-

кой-невидимкой, скрывающей то Людмилу, то Черномора. В зощенковском рассказе “темнота”, вызванная монтером, получает богатое сюжетное развитие: у кассира могут «в потемках» украсть деньги; тенор отказывается «в темноте петь тенором»; сам же герой, выключив «по всему театру свет к чертовой бабушке», пытается, подобно Черномору, пожать любовные плоды своей черной магии: «сидит — отчаянно флиртует». “Дьявольский” мотив вернется затем в словах как управляющего, так и монтера о «чертовых девицах». А “сверхъестественность” власти над светом будет обыграна еще раз по разрешении конфликта, теперь уже в положительном, “божественном”, ключе — почти библейской фразировкой текста:

«Сейчас, говорит, я свет дам”... Дал он сию минуту свет. “Начинайте”, говорит». Ср.: «В начале... И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (*Быт.* 1, 1—3)⁷.

Высокую поэтическую аналогию находит себе даже неповторимо зощенковская фраза «пушай одной рукой поет, другой свет зажигает». В «Руслане и Людмиле» Пушкина сходная конструкция применена в кульминации поединка Руслана с Черномором (Песнь пятая):

Тогда Руслан одной рукою
Взял меч сраженной головы
И бороду схватив другою,
Отсек ее, как горсть травы.

(*Пушкин*, 4: 58)

Ориентация Зощенко (доводящего привычную поэтическую формулу до абсурда) не только на Глинку, но и на Пушкина представляется вполне естественной, как и его особый интерес к теме “руки”, в особенности “руки карающей”⁸.

Двоякость интертекстуальной проекции монтера — и на Руслана, и на Черномора — усугубляется еще одной несообразностью. Судя по тексту рассказа, тенор является главным, чуть ли не единственным, исполнителем в спектакле. Между тем, опера «Руслан и Людмила» менее всего предрасполагает к такому раскладу. Заглавный герой Руслан — это баритон, его волшебный противник Черномор — статист без собственной партии, его земной антагонист Фарлаф — бас, амбивалентная отцовская фигура Светозар — бас, союзник Ратмир — контральто. Тенорами оказываются более или менее эпизодические персонажи: певец Баян, появляющийся только в I действии, волшебный помощник Финн, выступающий во II и кратко в V, а также враждебный даритель меча Голова, за которого поет хор теноров (II действие). Тем самым в сюжет рассказа вносится еще одна нарочито нелепая нота, заметная, впрочем, лишь знатокам. Но к числу таких знатоков скорее всего как раз и при-

надлежал Зоценко, бывший человеком утонченной культуры, друживший с Шостаковичем и охотно посещавший концерты и спектакли, в частности, в обществе женщин, за которыми ухаживал⁹.

Смазанность соответствий между рассказом и оперой не подрывает, однако, самой переключки, особенно учитывая общую “альтернативность” и “приблизительность” зоценковского повествования. Наименование «тенор» не столько обозначает здесь определенное оперное амплуа — певца с конкретным типом голоса, сколько полуграмотно-расплывчато отсылает к представлению о «звезде» спектакля — первом любовнике, и в этом смысле может читаться как все-таки проецирующееся на Руслана. Аналогичным образом, под скромной кличкой «монтера» в рассказе выступает работник, должность которого официально описывается как «заведующий осветительной частью». Эмблематичность сопоставления двух центральных фигур рассказа выигрывает и от его звуковой оркестровки: слова «монтер» и «тенор», постоянно сталкивающиеся в тексте, могут прочитываться как спрятанная на видном месте паронимасия, особенно эффектная, когда «тенор» выступает в творительном падеже: «Тут, конечно, монтер схлестнулся с тенором».

В целом, сплетение “конфликта из-за невесты” с “похищением света” образует прочную общую нить двух сюжетов, из которых один в явном виде разворачивается за кулисами, а другой дан скупым упоминанием о происходящем на сцене.

3. Инварианты

От констатации интертекстуального резонанса, усиливающего звучание “любовно-престижной” темы, перейдем к следующему этапу поисков экзистенциального смысла рассказа. В свете сопоставлений с ПВС попытаемся разглядеть среди его персонажей самого автора — разумеется, «в разжалованном виде»¹⁰. Под каким же колпаком спрятаны здесь уши Зоценко?

По логике вещей, автора следует искать в главном герое рассказа, т. е. в монтере (особенно ввиду сказанного о монтерах в конце гл. V). Некоторые основания для этого дают интерес монтера к барышням, его обидчивость и его периферийное положение в театре. Как известно, Зоценко слыл и был большим дон-жуаном, легко обижался (среди «Серапионов» его обидчивость вошла в пословицу¹¹) и сознательно работал в «неуважаемом» литературном жанре. К этому можно добавить психологическую релевантность для него “руки”, “грома” и “света/темноты”, тщательно проанализированных им в ПВС.

Начну с последнего из этих трех мотивов. Оппозиция “свет/тьма” вынесена в заглавие автобиографической повести не случайно — метафора “свет разума” настойчиво обыгрывается Зоценко:

«Что же могло осветить эти сцены [младенчества]? Может быть, страх?... Теперь эти рассказы освещены иным светом. Теперь в них можно увидеть почти все... Свет логики изгоняет или оттесняет эти [низшие] силы... Гибель была неизбежна... Но я проник за порог того мира. Свет моего разума осветил ужасные трупы, где таились страхи... Эти силы не отступали... Они приняли бой. Но этот бой был уже неравный. Я раньше терпел поражения в темноте... Но теперь, когда солнце осветило место поединка, я увидел жалкую и варварскую морду моего врага... Давние страхи простились с моей особой... лишь потому, что свет моего разума осветил нелогичность их существования... Я уже рассказывал сон о том, как вода однажды заполнила мою комнату... и для меня возникла угроза гибели. Даже и в этом нелепом сне надлежало увидеть страх младенца....» (3: 558, 619, 622, 625—628)¹².

В более двусмысленном ключе те же “просветительские” мотивы¹³ обыграны в рассказе 1924 года «Электрификация».¹⁴

«Дело это... Советскую Россию светом осветить... А тут свет проводить стали... [Х]озяюшка... предлагает квартиру осветить... Провели, осветили — батюшки светы! Кругом гниль и гнусь... И ничего такого при керосине не видно было... Батюшки светы!... Смотреть на такое зрелище тошно... [З]ажег электричество — батюшки светы! Ну и ну!... “Противно на все глядеть”. И все это светлым светом залито, и все в глаза бросается... Стал я приходить домой скучный. Приду, свет не зажгу и ткнусь в койку... [О]трезала хозяйка провода. “Больно, говорит, бедновато выходит при свете-то. Чего, говорит, бедность такую светом освещать клопам на смех... Не желаю, говорит, со светом жить”... Эх, братцы, и свет хорошо, да и со светом плохо!... Все, что в темноте хорошо, то при свете плохо» (1991а: 220—221 с исправлениями по 1927: 150—151)¹⁵.

Что касается зощенковских мотивов “руки” и “удара грома” то в «Монтере» они играют немаловажную, хотя и, так сказать, закулисную роль. В опере Глинки сцена грома, мрака, оцепенения и утраты невесты как раз на пороге обладания ею (после хора, обращенного к Лелю, властному над любовью, ревностью и смертью людей¹⁶) сопровождается словами хора: «Что случилось? Гнев Перуна?» и Руслана (поддержанного другими персонажами):

«*Руслан*. Какое чудное мгновенье! Что значит этот дивный сон? И это чувств оцепененье! И мрак таинственный кругом? Где Людмила? (*Хор*: Где наша княжна?) Здесь со мною говорила с тихой нежностью она» (*Глинка*: 81—85).

Эта знаменитая сцена почти в точности соответствует мотивному комплексу, выявленному в ПВС и уже комментировавшемуся выше (см. гл. I). Сосредоточимся на деталях, особенно релевантных в контексте «Монтера»/«Руслана».

«Я вспомнил давний сон... Из темной стены ко мне тянется огромная рука... Я кричу. В ужасе просыпаюсь... Видимо, днем рука что-то... отняла

у младенца... Что же....? Грудь матери?... Быть может, рука отца, однажды положенная на грудь матери... устарила ребенка... Молния ударила во двор нашей дачи... Ужасный гром потряс всю нашу дачу. Это совпало с тем моментом, когда мать начала кормить меня грудью. Удар грома был так силен и неожидан, что мать, потеряв на минуту сознание, выпустила меня из рук. Я упал на постель... Повредил руку... Можно представить новое переживание несчастного малыша... Этот гром мог произойти оттого, что губы прикоснулись к груди... Может прийти рука... взять, унести, наказать.. И вдруг адский удар грома, падение, бесчувственное тело матери... Грудь матери... соединилась условной нервной связью с рукой... — рук[ой] вора, нищего, хищника, убийцы... Карающая рука наказывала за еду... В дальнейшем грудь матери стала олицетворять женщину, любовь, сексуальность... Да, нет сомнения — я избегал женщины... и одновременно стремился к ней... чтобы бежать, утраченный ожидаемой расплатой... Разве не следует за ней по пятам... удар [грома]...?» (3: 607—615).

Налицо и сон, и удар грома и молнии (= гнев Перуна), и бесчувственное оцепенение, и утрата женщины. Естественно предположить, что глинканская опера была в числе любимых автором ПВС, — а возможно, и прямым или хотя бы подспудным источником приведенного пассажа из ПВС.

Мотив “руки”, находящейся в центре этого пассажа, в «Монтере» проведен, так сказать, под сурдинку. Первоначальное включение света монтером в тексте вообще не упоминается. В эпизоде демонстративного гашения света и запираания будки рука подразумевается, но не названа. То же верно и для финальной подачи света. Зато издевательская реплика о воображаемом зажигании света тенором содержит крупный план сначала одной, «поющей» руки, а затем второй, зажигающей¹⁷.

При переводе этих ситуаций рассказа на язык комплексов, рассмотренных в ПВС, бросается в глаза явный перевес представителя авторского “я”, то есть, монтера, над устрашающим противником. Власть над светом, тьмой и женщинами оказывается “в руках” героя, а на долю антагониста приходится лишь до абсурда гипотетическое зажигание им света. Иными словами, “фобия руки” дана здесь в основном преодоленной. С этим, на мой взгляд, может быть соотнесена оставшаяся пока без удовлетворительного смыслового истолкования метаморфоза монтера из «Руслана» в «Черномора».

В ПВС Зоценко специально рассматривает моральную дилемму, возникающую в результате успешного покорения им низших сил собственной души, но тем самым и своеобразного отождествления с ними. Решение этой проблемы ницшеанского аморализма — а Зоценко в молодости увлекался Ницше, и скрытым ницшеанством пронизано его постоянное стремление к здоровой, варварской, “антикультурной” простоте¹⁸ — находится им на путях переключения новообретенной силы в художественную и, в частности, “ручную”, сферу:

«Я поднялся с постели уже не тем, кем я был. Необыкновенно здоровый, сильный... я встал с моей постели... Я почти заметался, не зная, куда мне девать мои варварские силы.... Как танк, двинулся я по полям моей жизни, с легкостью преодолевая все препятствия... Мне показалось, что я стал приносить людям больше горя, чем раньше, когда я был... слабый... Я был волен распоряжаться, как хочу. Я вновь взял то, что держал в своих руках, — искусство. Но взял его уже не дрожащими руками, и не с отчаянием в сердце...» (З: 626—627).

Ощущение творческого всемогущества, слышащееся в этих словах, сродни “божественному даванию света” в финале «Монтера» — параллель, смысл которой вскоре станет ясен.

4. Метатекст

Продолжим разговор об “обидчивости” Зоценко. Как мы помним (из гл. IV), в ПВС есть целый ряд новелл из жизни МЗ, иллюстрирующих его агрессивно-оборонительную реакцию на унижение “властными” фигурами его самого и его “культурной” деятельности.

После смерти отца малолетний МЗ сопровождает мать к высокомерному художнику-академику (П. П. Чистякову), от которого зависит размер пенсии за отца, и на всю жизнь запоминает пережитое унижение (З: 590—591). МЗ пытается отравиться из-за единичи по русскому сочинению и надписи на нем: «Чепуха». «Правда, сочинение на тургеневскую тему — “Лиза Калитина”. Какое мне до нее дело?.. Но перенести это невозможно» (З: 467). Редактор¹⁹ отвергает «пять самых лучших маленьких рассказов» как не подходящих для толстого журнала. «“Чепуха, вы хотите сказать?” — спрашиваю я. И в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением — “Чепуха”... Я ухожу из редакции. У меня уже нет тех чувств, какие я когда-то испытывал в гимназии. У меня нет даже досады. “Бог с ним, — думаю я. — Обойдусь без толстых журналов... Им нужно то, что похоже на классику...” Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав» (З: 507). Оскорбленный издевательским тоном гимназического учителя, МЗ догоняет его в коридоре: «“Если вы меня еще раз так вызовете, то я... я... [п]плюну на вас”». Учитель хочет вести его к директору, затем отпускает, а в следующий раз меняет тон на уважительный. При этом он ошибочно полагает, что главный источник обиды МЗ — перспектива тройки (З: 549—550).

В одних из этих эпизодов МЗ, так сказать, «затаивает грубость», в других дает ей отчаянный выход, и даже готов, подобно монтеру, «наплевать в морду» своему могущественному противнику. Узнается также ложное истолкование начальственным оппонентом источника обиды (дело не в тройке по истории и не в «чертовых девицах», а в самолюбии героя) и болезненная реакция на неуважение к профессиональному достоинству работника, особый вклад которого признается за чепуху.

Последняя тема, как известно, была особенно близка Зоценко. В его вступительной статье к сборнику статей о нем (1991б [1928]) говорится:

«Критики не знают, куда собственно меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики... А так как большая часть моих вещей сделана в неуважаемой форме — журнального фельетона и коротенького рассказа, то и судьба моя обычно предрешена... Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой... [Но] вся жизнь... и все окружение, в котором живет сейчас писатель, заказывают конечно же не красного Льва Толстого... [З]аказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой... связывались самые плохие литературные традиции. Я взял подряд на этот заказ. Я предполагаю, что я не ошибся»²⁰.

В этом свете конфликт монтера с тенором обретает принципиальный масштаб. Важность периферийной роли «технического персонала» оказывается сродни актуальности «неуважаемой, мелкой формы» зоценковского «коротенького рассказа», и из-за фигуры «бродяги, главного оперного тенора, привыкшего завсегда сыматься в центре»²¹, выглядывает представитель «высокой литературы» — Лев Толстой, вернее, высокопоставленный заказчик «красного Льва Толстого» — «толсто-журнальный» редактор типа Воронского²². Посрамляя на глазах у публики своих всесильных противников — тенора, администратора, дирекцию — монтер осуществляет авторскую мечту Зоценко о признании его творческой правоты²³, в которой тот не сомневался вопреки неблагоприятным обстоятельствам. Михаилу Слонимскому он говорил (в 20-е годы):

«— Черт с ним, хвалит или ругает меня Институт истории искусств. Неужели ты думаешь, что я сам не знаю, чего стоят мои вещи? (Слонимский: 97)²⁴.

Кстати, фигура театрального монтера-осветителя подходит для этой роли как своей очевидной маргинальностью, так и сходством с настоящим распорядителем всякого театрального спектакля — режиссером, который ведь тоже не появляется на сцене. Интересно, что сходными чертами отличается и глинкинский Черномор — персонаж без вокальной партии, но ответственный за мощные сценические эффекты: гром, мрак и т. п. (в I действии) и постановку трех восточных танцев, призванных служить соблазнению Людмилы (в IV)²⁵. Наконец, в пользу вероятности символического самоотождествления Зоценко с монтером говорит и следующий пассаж из одной из заключительных главок ГК, насыщенный одновременно «просветительской», «зажигательной» и «маргиналистской» топикой:

«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 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 свою скромную роль лаборанта и осветителя исполненной («Послесловие ко всей книге»)»²⁶.

Кстати, «скромность» этой «осветительской роли» здесь нарочито, так сказать, паче гордости, преувеличена. Зоценковский рассказчик подхватывает мотив, заданный полусотней страниц раньше — во вступительной к разделу «Удивительные события» беседе с «буржуазным философом» на тему о смысле жизненного спектакля, явственно отсылающей к ситуации «Монтера»:

«Да... — сказал философ, — в сущности жизнь нереальна. Так пусть себе забавляются народы — устраивают оперетку, — какие-то у них короли, солдаты, купцы"... И мы ему говорим...: "Вот что, сэр. Пусть даже останется ваше забавное определение жизни — оперетта... Но... вы за оперетту, в которой один актер поет, а остальные ему занавес поднимают. А мы.." — "А вы, перебивает он, — за оперетту, в которой все актеры — статисты.. и которые хотят быть тенорами". — "Вовсе нет. Мы за такой спектакль, в котором у всех актеров правильно распределены роли — по их дарованиям"» (3: 396).

Развивая мысль о монтере как носителе «творческого самолюбия» автора²⁷, можно сказать, что его «отказ играть» не только вторит многочисленным ребяческим «отказам» и «уходам» перволичного героя ПВС, но и предвещает знаменитый отпор, данный самим Зоценко его официальным хулителям в июне 1954 года. Выступая на прорабочном собрании в Ленинградском Доме писателя, опальный автор с вызовом отстаивал свой отказ (в недавней беседе с английскими студентами) признать правильность ждановских поношений.

«Оказалось вдруг, что Зоценко не обороняется, не просит снисхождения, он наступал. Один против всей организации с ее секретарями правления, секциями, главными редакторами.... Его пригласили на трибуну, чтобы публично склонил голову и покался... "Я могу сказать — моя литературная жизнь и судьба при такой ситуации закончены.... Сатирик должен быть морально чистым человеком, а я унижен, как последний сукин сын... Я не собираюсь ничего просить. Не надо мне вашего снисхождения, — он посмотрел на президиум, — ни вашего Друзина, ни вашей брани и криков... Я приму любую иную судьбу, чем ту, которую имею"... Не раздавленный, он сказал то, что хотел... он отстоял свою честь. Впервые кто-то осмелился выступить против одного из Верных Учеников [т. е., Жданова] Продолжателя [т. е., Сталина]. Еще не было XX съезда. И слово каждого из них не подлежало сомнению. Это была победа. Ясно было, что она дорого обойдется ему. Но цена его не занимала. Его уже ничто не останавливало» (*Гранин*: 425—426). «По свидетельству очевидцев, — пишет Ю. В. Томашевский, — Зоценко за-

канчивал выступление в состоянии, близком к обмороку. Выкрикнув последние слова, он выбежал из зала» (*Долинский: 123*)²⁸.

Применительно к инвариантам, особенно к архетипическим слоям психики, хронология не существенна. На партийно-литературного бюрократа В. П. Друзина исторический Зоценко реагирует так же, как гимназист МЗ на учителя истории, — с «удивительной смелостью».

5. Контекст: герой и автор

Но вернемся в двадцатые годы. В мемуарной зоценковиане зафиксирован эпизод, красноречиво перекликающийся с «Монтером» и с очерченным выше топосом почти по всем существенным линиям. Рассказывая о временах «Серапионова братства», В. А. Каверин пишет:

«“Гостишек” не было, и мне особенно нравились такие встречи — я был сторонником замкнутости нашего “ордена”... моему... воображению мерещилось нечто рыцарское, требующее обрядности, “посвящения”... Потом пришел Зоценко, франтовато приодевшийся. Только что вышла его первая книга “Рассказы... Синебрюхова”. Очень хорошо было, что пришел Зоценко, но к сожалению, он пригласил к “серапионам” трех актрис какого-то театра, гастролировавшего в Петрограде, — и это, с моей точки зрения, было плохо. Девушки, впрочем, были хорошенькие, особенно одна... которой, очевидно, понравилось мое мрачное, насупленное лицо, потому что, пока ее подруги читали стихи, она делала мне глазки... Показалось ли мне, что бесцеремонное вторжение хорошеньких актрис, которых Зоценко не должен был приглашать, оскорбляет наш “орден”? Не знаю. Но я с отвращением слушал пошловатые стихи гостей, а когда чтение было закончено, накинулся на них издевательски резко.... [Н]е дождавшись других выступлений, девушки обиделись и ушли. Зоценко проводил их. Серапионы дружно ругали меня, я отбивался... когда он вернулся. Все замолчали... Таким его еще [никто] не видел. Смуглое лицо побелело, красивые темные глаза чуть косили. Он был в бешенстве. Не повышая голоса, он сказал, что я вел себя, как ханжа... и потребовал, чтобы товарищи осудили мое поведение». Далее Каверин вызывает Зоценко на дуэль, изучает дуэльный кодекс, готовится к смерти, но на очередном заседании “ордена” их мирят, причем Зоценко сообщает, что тоже «ждал секундантов» (*Каверин 1990: 118—123*).

Параллели с «Монтером» очевидны. Тут и

- дамы, которые тоже пришли лишь полузаконно (ср. в рассказе: «А без четверти минут восемь являются до этого монтера две знакомые ему барышни. Или он их раньше пригласил, или они сами приперлись — неизвестно»);
- и “театральный” элемент (актрисы);
- и один главный оппонент, отстаивающий некую заранее прописанную художественную исключительность (правда, не свою личную, а всего «ордена»);

- и гневная обида, доводящая конфликт до высшего градуса (до дуэли; ср. “рыцарские” поединки Руслана);
- и апелляция к авторитетам (товарищей; ср. управляющего, дирекцию и публику в «Монтере»).

История с Кавериним²⁹ произошла в январе 1922 года, сразу по выходе «Рассказов Синебрюхова» (декабрь 1921 г.) и вполне могла непосредственно отразиться в сюжете «Монтера». События, описываемые в этом рассказе, отнесены почти к тому же времени («когда весь театр в двадцать третьем году снимали на карточку»). «Монтер» был написан в 1926 году и появился в журнале «Бегемот» (№. 43) «под названием “Сложный механизм”». Публиковался также под названием “Театральный механизм”³⁰. Как можно видеть, за рассказанным в нем «мелким» анекдотом скрывается довольно сложный механизм — театральный, психо-биографический и металитературный. Привлеченный здесь, в первую очередь, по линии “руки”, рассказ имеет прямое отношение и к действительно сложной трактовке в поэтическом мире Зощенко “театральной” темы (к которой мы еще вернемся в гл. XIV, XV).

Глава VIII

Покой — беспокойство — успокоение

До сих пор главным зощенковским лейтмотивом был для нас “страх”, и картина мира рисовалась в виде чисто силовой тяжбы между опасностями, исходящими от родительских и иных враждебных фигур, и средствами самообороны — подозрениями, испытаниями, защитными оболочками, превентивными и ответными мерами (гл. I—III, VI, VII). Некое философское начало вносилось представлениями о “порядке”, пусть часто несправедливым (гл. IV), но желанном, в частности — о принципе “сохранения энергии”, пусть грубо-материалистическом, но как-то стабилизирующем положение вещей (гл. V). Субъективный локус, жаждущий порядка и болезненно регистрирующий его нарушения, являла “душа” — важнейшая единица зощенковского экзистенциального словаря (гл. III).

Оксюморон о «(не)нарушении беспорядков», вынесенный в название главы о зощенковской трактовке власти, эмблематичен и для его мироощущения в целом. Ориентация на “порядок” и обеспечиваемый им “покой” составляет вторую основную координату зощенковского мира, связанную с первой самым непосредственным образом: “беспокойство” это тот же “страх”, но с поправкой на элемент “беспорядка и ненадежности”. Рассмотрим получающуюся в результате парадигму.

1. Покой, порядок

«Покой» — одно из любимых семантических гнезд Зощенко. Выражениями «спокойная жизнь», «душевный покой», «тишина и спокойствие», «тихо и мирно» и им подобными маркируется положительный полюс его поэтического мира. К “покою” близок “порядок”, часто представленный впрямую — выражением «все в порядке» — и являющий как бы структурный вариант “покоя”, акцентирующий не столько простую неизменность, сколько правильное функционирование сложной динамической системы, будь то человеческого организма, технического аппарата, социального института или астрономического макрокосма. Слово «покой» несколько охотнее применяется к душевным состояниям, но часто оба термина взаимозаменяемы, и мы не будем пытаться их различить. Обратимся к характерным манифестациям “покоя/порядка”.

Собственно покой и тишина. В чистом виде, не осложненный никакими дополнительными фигурами и мотивами, “покой” выступает довольно редко.

«Голубое небо и спокойные верхушки деревьев предвещали отличный день» (ВП; 2: 142). «А впрочем, и рассказывать нечего. Тихо и покойно текла его жизнь» (СН; 2: 94).

Чаще “покой” дается на комическом фоне того или иного “беспокойства” — воображаемого, предшествующего, последующего или испытываемого по соседству:

«В этом именице обе старушки и хотели скоротать свой век вблизи с природой, в полной тишине и покое, после... бурно... проведенной жизни. Это злополучное имение и было названо соответствующим образом — Затишье. А Мишель... также хотел некоторое время спокойно пожить в тиши, для того, чтобы набраться сил и снова пуститься во все тяжкие... А в самом деле, читатель, какой-нибудь этакий с усиками в его спокойное время [в далеком будущем] прямо нипочем не представит нашей жизни» (МС; 2: 180, 185). «[О]бе женщины решили провести конец своей жизни в тишине и в покое... И назвали это свое новое имение — вилла “Тишина”. Такое умиротворяющее название соответствовало их намерениям. Он решил тут мило, тихо и спокойно провести остаток жизни. Это, по их мысли, была тихая пристань после бурных путешествий по волнам жизни» («Тишина»; 2: 297—298). «Славный, спокойный город... Гляжу — какой-то незнакомый человек в трусиках через меня прыгнул... Вот, думаю, хулиганство налицо. Вдруг гляжу — нет хулиганства. Чистая физкультура. Чехарда... Вышел на улицу — опять спокойно...» («Ростов»). «[Нэпманша говорит:] “Поедемте в ресторан. Я буду платить, а вы не беспокойтесь”» («Последний рассказ... “Счастливый путь”»). «И вот... моя супруга через месяц спокойной жизни снова увлеклась приятелем и спутником по путешествию того человека, который уехал в Арктику» («Опасные связи»). «Читатель, который огорчится переменой моего творчества, может быть спокоен. Выпустив эту книгу, я снова буду продолжать то, что начал» (ВМ; 3: 159).

Установки на тишину и покой налицо и в ПВС, где они прокламируются без какой-бы то ни было иронии — в тонах ностальгии, а то и острой зависти.

«[Н]ервное состояние... не позволяет мне даже несколько минут быть спокойным... Я заставляю себя сидеть спокойно!... На ступеньках сидит дряхлый старик. Он сидит на солнышке. Он сидит удивительно спокойно. Глаза у него закрыты. Я вижу тихую и блаженную улыбку на его морщинистом лице... Быть может, у него остался всего год жизни, а он так спокойно, так блаженно сидит... Я желаю так же спокойно, с такой же блаженной душой сидеть на крыльце... Почему мне недоступно это маленькое счастье?» (3: 518—519).

Ровное. Это слово в оригинальном зощенковском употреблении прилагается к самым разным объектам и состояниям.

«Так, говорит, и полюбила. Мужчина, вижу, без угрей, без прыщей, ровный мужчина» («Мадонна»). «Иван Петрович Белокопытов нежно любил сельскую жизнь, спокойную и ровную...» (ЛЮ; 2: 60). «И спокойным, ровным шагом пошел в город...» (ЛЮ; 2: 84). «Девушка благодарно пожимала ему руку и ногу и говорила, что он с первого взгляда полюбился ей своей ровной внешностью» (ВП; 2: 144). «Спокойствие и ровное душевное состояние не покидали Мишеля... Но это, собственно, были последние волнения, после чего жизнь потекла по-прежнему ровно, легко и бездумно» (МС; 2: 207). «Пелагея и виду не показала. Напротив того, она ровным и спокойным тоном разговаривала с мужем», которого заподозрила в измене («Рассказ о письме...»).

Несмотря на ироничность и сказовую окраску некоторых примеров, очевидна принципиальная синонимия всего “ровного” — “спокойного” — “душевного”. В свою очередь, утрата “ровности” сигнализирует о душевном и даже стилистическом неблагополучии и “беспокойстве”:

«Тем более он замечает, что гражданка как-то нервно и панически настроена. Ход у нее мелкий и неровный» («Анна на шее»). «Но, к сожалению, [это письмо читателя]... не очень-то грамотное, и вдобавок оно написано в момент сильного душевного волнения, так что стиль там неровный и слог черт знает какой» («Была без радости любви»). «Сами нервничают криками... [Я] бы вел себя ровней» («Рогулька»).

Одним из проявлений “ровности” является “равновесие”, как правило, нарушаемое, в результате чего возникает “шатание”, вызывающее об “уравновешении” (см. ниже).

Крепкое. Бросается в глаза также пристрастие Зощенко к семантическому полю «крепкий, твердый, незыблемый».

«Тут-то уж автор крепок и непоколебим. И не заврется. Это вам не Европа. Все здесь шло на глазах автора» (ЛЮ; 2: 65). «Тогда кажется все это [любовь и уют] чем-то основным, чем-то непоколебимым, чем-то раз навсегда данным» (ВП; 2: 130). «Благополучие и незыблемость этих вечных картин меня почему-то радуют и утешают» (ВМ; 3: 160). «[У] нас... многие обладают хорошими, крепкими нервами» («Сказка жизни»). «Моя рука стала тверже» (ПВС; 3: 689). «[Н]ам просто трудно представить всю силу и твердость этого человека. Надо было иметь железные нервы, чтобы так мужественно вести себя» (ВМ; 3: 105). «И мы рады отметить, что чертовские и неслыханные неудачи не сломили наш железный характер» (ГК; 3: 391). «Я говорю о железных формулах, проверенных великим ученым [Павловым]» (ПВС; 3: 452). «Я гляжу против таких свободных браков. Я стою за крепкий брак» («Опасные связи»).

Без лишнего. Важная черта идеального порядка — отсутствие излишеств, чрезмерных притязаний и т. п. Беды зощенковских персонажей, начиная с «аристократки» — любительницы пирожных, происходят от бесконечных претензий на “лишнее”.

«Конечно, плата, она как-то ограничивает человека в его фантазиях. Она борется с излишествами, с проявлением разных темных сторон характеров... [Следуют вообразимые эпизоды с ездой на бесплатном трамвае.] Вот давеча я сам, не целиком переделавши свою психику, съел на одном банкете что-такое, кажется, кружков десять мороженого. И после недели две тела разогнуть не мог... [Следует рассказ о неутомимом потребителе бесплатной карусели.] Он как сел на деревянную кобылку, так прямо как прилип к ней и мотался на ней часа три» («Сколько человеку нужно»). «[М]ы осмеливаемся поэтому вывести стройное умозаключение, что ничего такого лишнего, чего не бывает у зверей, не должно бы... быть и у представителей нашей славной породы» — имеется в виду «коварство» (ГК; 3: 278). «И даже домработница... называла его за глаза Васильком, хихикая... — дескать, выдумали, черти, бешутся от излишнего жиру» (ВМ; 3: 30).

Часто мотив “ничего лишнего” подается с той или иной дозой иронии:

«Одевался, конечно, этот немец ослепительно. Белье чистое. Штаны ровные. Ничего лишнего. Ну прямо гравюра» («Качество продукции»). «Ну, конечно, огорчение, расстройство чувств, поскольку небольшая комнатка и тут же лишний элемент. Вот этот лишний элемент лежит теперь в комнате... этакий чистенький... старичок» («Рассказ о беспокойном старике»). «“Может, хочешь схватить лишний предмет ширпотреба?” — т. е. потерянную галошу (ГК-Н, «Мелкий случай...»). «И уж, во всяком случае, ваш вид не задержит ее [старуху, купающуюся в больничной ванне] в этом мире лишние пять минут» («История болезни»). «А некоторые [дореволюционные интеллигенты] просто даже плакали при виде лишнего цветка на клумбе» (МС; 2: 183). «Что касается взглядов, то он, знаете, не вождь и не член правительства, и, стало быть, он не намерен забивать свою голову лишними взглядами» (ВМ; 3: 37)¹.

Каждый на своем месте. Разумное мироустройство предполагает “правильную расстановку” предметов в соответствии со свойствами и назначением каждого.

«Тогда он [милиционер] покачал головой — дескать, научное явление, и пошел стоять на свой перекресток» («Научное явление»). «Тут все засмеялись. И доктор засмеялся... И ушел по своим делам. Папа пошел на службу. Мама пошла на кухню. А Коля с Петей... стали играть в игрушки. А на другой день Петя сам надел свои штанишки и никаких глупых историй с ним больше не произошло» («Глупая история»).

В первом случае возвращением персонажа на “свое место” венчается рассказ о кажущемся нарушении законов природы и их восстановлении в правах (см. гл. X), во втором — история с мальчиком, которого “неправильно” одела мама: «У него одна штанишка болтается, а в другой засунуты обе ножки. Вот почему он и падает» (1946: 189).

Иногда “расстановка по местам” обнажает репрессивные аспекты “порядка”:

«Пушай бы плакат на стену привесили, дескать, воспрещается публике вертеться... Или пушай администрация пересаживает публику по ранжиру: высоких взад, которые низенькие пушай вперед садятся» («Письма в редакцию»). «[Больных, свезенных для осмотра Тиберием,] стали... располагать.. по группам... по роду заболеваний. То есть, наверно, чахоточных посадили с чахоточными. Подагриков к подагрикам. А ревматиков живописной группой расположили под деревом. А хворающим воспалением легких велели лечь около бассейна, чтобы они могли освежаться и утолять жажду. И так далее» (ГК; 3: 339).

Богата ироническими обертонами и “расстановка по местам” в семейной сфере.

«У нас молоденькая выходит поскорей за молоденького. Более престарелая решается жить с более потрепанным экземпляром. Совершенно старые переключаются вообще на что-нибудь эфемерное — играют в шашки или гуляют себе по набережной» («Рассказ о старом дураке»). «[В]се шестеро... стали совещаться, что же им делать... “Я выхожу замуж за Николая. Артист женится на тебе, а эти двое сослуживцев тоже составят вполне счастливую пару, служащую в одном учреждении... Тогда... так: я выйду за Николая, артист с супругой так и останутся, как были, а на жене Николая мы женим этого дурака сослуживца... Из-за трех негодяев у нас все пары распадаются, — так было бы славно. Я за Николая, эта за этого. А эти так”...» («Забавное приключение»; см. гл. V).

Взаимодействие колесьев. Характерная метафора “порядка” — идеальное взаимодействие частей большой системы. Такая концепция вселенной могла в личном культурном опыте Зоценко быть связана со знаменитой иллюстрацией, на которой изображен монах, дошедший до края плоской Земли и просунувший голову за небесную твердь, где ему открывается картина потусторонних сфер, дисков-светил, колес небесной механики и т. п. Эта гравюра, пользовавшаяся популярностью на рубеже веков, вероятно, была знакома Зоценко с детства². Другим детским источником такой механистической картины мира мог быть «Городок в табакерке» В. Ф. Одоевского³. Сама же по себе метафора часового механизма соответствует общим «научным» — рационалистическим, просветительским, упрощенно-материалистическим — установкам Зоценко, исповедовавшимся им всерьез, несмотря на их значительное сходство с официальной советской философией.

Программная формулировка идеи “взаимодействия колесьев” дана в фельетоне «Все важно в этом мире».

После того, как пассажиры, и в их числе рассказчик, опаздывают на пригородный поезд из-за задержки с открытием кассы, рассказчик раздражается пространной речью: “Слушайте, вы, начальник станции! Поезда у вас ходят аккуратно. Но... уборная... касса... и т. д... Нет никаких мелочей! Все важно в этом мире... Возьмите для примера военное дело. Там у них все согласовано. Во всем полное взаимодействие всех частей. Каждая мелочь совпадает, и

каждая часть одновременно работает, как колеса одной машины. Самолеты бомбят. Танки наступают. Пехота движется. Машины подвозят горячее. Кухни варят обед. Кассы продают билеты. Врачи перевязывают. Техники чинят. И так далее"... [Я] на работу не запоздал, потому что я имею хорошую привычку выходить с запасом времени. В этом смысле у меня нет полной согласованности со всеми остальными колесьями транспорта, и благодаря этому я выигрываю. Чего и вам желаю».

Трагифарсовую разработку той же темы являет «Рассказ о беспокойном старике».

Зять пытается вызвать похоронный катафалк умершему старику. «Ну, говорит, все в порядке. Только маленько с лошадью зацепка. Колесницу... хоть сейчас дадут, а лошадей раньше как через четыре дня не обещают"... "Я так и знала. Ты... с моим отцом навсегда при жизни царалался"... Тут происходит в коммунальной квартире сплошная... неразбериха... На девятый день вдруг приехала белая колесница с факелами». Однако старик, который не умер, а заснул летаргическим сном, тем временем оживает, и происходят дальнейшие неурядицы. «На четырнадцатый день... старичок по-настоящему помер... Сначала никто этому не поверил... но вызванный врач успокоил всех, говоря, что на этот раз все без обмана... [А] на этот раз колесница неожиданно прибыла на второй день. И все кончилось вполне благополучно. Так что тут была скорей нечеткость работы с колесницами, чем постоянное запоздание. Оно не повторялось всякий раз, а бывало, что ли, случайно. Раз на раз, как говорится, не придется. Ну, была неудача, недоразумение. Но теперь это у них сгладилось. И они подают так, что прямо красота. Лучше не надо».

С опорой на колеса реально движущегося транспортного средства (поезда, похоронной колесницы) фигурально мыслятся шестеренки некого хорошо отлаженного социального или иного механизма. Однако гладкость взаимодействия оказывается мнимой, что в первом случае компенсируется предусмотрительной «несогласованностью» недоверчивого героя, а во втором — «нечеткостью» самого беспорядка (не говоря уже о «похоронности» чаемого порядка, а также об общей готовности «автора» во всем усматривать «благополучный» исход).

Вот еще несколько иллюстраций теории «взаимодействия».

«И хотя это мелочи, — сказала кондукторша, обращаясь к публике, — но они затрудняют плавный ход движения государственного аппарата. И я через это пропустила целую массу безбилетных пассажиров» («В трамвае»). «[О]н сказал, что картина заболевания ему слишком ясна. Что это есть неправильное движение организма... И это, дескать, необходимо лечить энергично, давая сильную встряску и другой, обратный толчок всему организму, который, дескать, слепо работает, не разбираясь, куда его колеса крутятся и что из его работы выйдет» (СЦ; 2: 172). «Конечно, автор приблизительно понимал, что вся штука в каком-то плавном ходе нашей машины, нашего организма, в соответствии с плавным ходом общественной жизни, окруже-

нием и средой. Но... автор видел людей, плавно живущих и вскоре умирающих от пустяковой простуды...» (ВМ; 3: 16).

В истории со «слабой тарой» рассказчика радует

«такая приятная картина труда и быстрых темпов... Будка... весы. Весовщик за ними. Весовщик... быстро говорит цифры, записывает, прикладывает гирьки, клеит ярлыки и дает свои разъяснения...: “Сымайте. Берите. Отойдите...[У]крепите вашу тару. Тут где-то шляется человек с гвоздями. Пушай он вам укрепит... Пушай... пару гвоздей вобьет и... проволокой надтянет. И тогда подходите без очереди — я приму”» (ГК-К, «Мелкий слу- чай...»).

И даже описание обнаруживающегося арапства выдержано в “машинном” коде: «Тут я начинаю понимать всю механику» (3: 311). Эти слова о жульнической «механике» — не плод чисто словесного остроумия; они в предельно сжатой форме формулируют оборотную сторону зощенковского “оптимального взаимодействия”, основанного на владении “научно-материалистической” картиной мира, — подобно ироническим вариациям на тему “расстановки по местам” (см. выше) и «хозрасчетных» манипуляций вокруг брака, еды и гостей (см. гл. V, в частности Прим. 30, и гл. II).

В духе идеальной организации труда рисуется и деятельность камеры потерянных вещей при трамвайном парке:

По сообщаемым рассказчиком признакам (увы, крайне жалким) производится поиск его галоши среди тысяч экземпляров, и в несколько шагов она находится. «Вдруг выносят мою галошу... “Вот, думаю, славно аппарат работает...”». Однако, чтобы получить галошу требуется, чтобы «домоуправление завери[ло] этот факт [потери], и тогда без излишней волокиты мы тебе выдадим то, что законно потерял”... Только когда надел галошу на ногу, почувствовал полное умиление. “Вот, думаю, люди работают!... Другой раз станет скучно — взглянешь на галошу, и как-то легко и безобидно на душе становится. Вот, думаю, славно, канцелярия работает» (ГК-Н, «Мелкий случай...»).

Трамвайный контекст опять-таки соответствует пристрастию Зощенко к «колесно-транспортной» метафоре, а “душевные” обертоны повествования («славно», «умиление», «скучно», «легко и безобидно на душе») обнажают прямую связь между объективным “порядком” («законно потерял», «славно канцелярия работает») и субъективным “покоем”.

Один за всех. Совмещение “взаимодействия” со “своим местом” дает характерную коллизию, в которой на одного человека ложится работа о поддержании мирового порядка в той или иной сфере.

«Бухгалтер, например, специально как-то там складывает цифры между собой на пользу страждущего человечества, чтобы оно, так сказать, не слишком проворовалось в денежном отношении» (ГК; 3: 275)⁴.

“Взаимодействие” здесь актуализовано даже дважды: в масштабе человечества в целом, где оно грозит нарушиться, и в плане подключения к этому целому отдельного индивида, где оно срабатывает — благодаря тому, что он, так сказать, не покидает “своего места”⁵.

Конструкция “один за всех” применяется к самому разному материалу:

«[Ч]еловек, ну, скажем, не... отыскал для спокойствия и блага человечества какую-нибудь лишнюю звезду или комету на небосводе» (МС; 2: 176). «И надо было это все пробовать, чтобы буржуазия не захворала от недоброкачественного товара... и после неприятностей не оберешься... И чуть маленько горечь... надо браковать, чтоб не вызвать недовольства среди мировой буржуазии... Персы могут обидеться и не станут ее [сметану] кушать» («Какие у меня были профессии»). «Один буржуазный экономист или, кажется, химик [по всей видимости, Фрейд] высказал оригинальную мысль, будто... все... делается ради женщины. Ну, это он, конечно, перехватил, собака, заврался на потеху буржуазии...» (ГК-Л, «Мелкий случай...»). «Я не позволю в моей квартире с вождями разговаривать..» («Интересный случай в гостях»).

Негативный налет, заметный в этих примерах, соответствует общей непрочности “порядка”, к рассмотрению которой мы и перейдем.

2. Беспорядок и беспокойство

Собственно беспокойство. “Покой” постоянно теснится дестабилизирующими факторами, связанными с человеческой склонностью причинять и испытывать тревогу.

«Одним словом, грохот, треск и блеск ошеломляют наше приезжее существо [«скажем, с другой культурной планеты... не привыкшее к нашим земным делам»]... Ротик у него раскрыт... в сердце... неясная тревога сменяется сожалением, что сдуру оставлено насиженное место, и вот — не угодно ли, может быть, черт его знает что сейчас произойдет» (ГК; 3: 167—168). «[А]ртисты... люди нервов и творческой фантазии... прежде всего о гостинице беспокоятся... Ну, естественно — паника. Затруднение нормального хода городской жизни» («Артисты приехали»). «“Всем хорош наш дом... И только вы [своим скандальным характером] вносите чепуху и бестолочь в мирное течение нашей жизни”» («Сердца трех»). «А надо сказать, он своего ареста ожидал. У него сердце было неспокойно... Вот он, значит, на всякий пожарный случай и подзашил свое добро в тужурку...» («Рассказ про одного спекулянта»).

Один из наиболее частых у Зоценко источников беспокойства — денежные и карьерные неурядицы.

«[А]втор не доверяет галлюцинации своего зрения. Автора гложут сомнения. Он беспокоится — а может, эта седовласая борода ручку жмет и в

глаза глядит, чтоб поправить пошатнувшееся свое служебное положение...?» (СЦ; 2: 148). «[Буржуазный ф]илософ говорит, чуть не плача: “Прямо, ей-богу, нервничать заставляете... [Т]рое у меня квартплату не внесли.. Теперь я буду беспокоиться» (ГК; 3: 398). «“Ну ладно, сказал помещик [, обвиненный в убийстве и дающий властям взятку, чтобы избежать правосудия]... Только вы уж того, поскорей. А то ваши прохвосты каждый день ходят. Беспокоят”. — “А вы их в морду”, сказал губернатор, пряча деньги» (ГК; 3: 178—179).

Последний пример — редкий случай успешного преодоления беспокойства как раз с помощью денег, разумеется, при буржуазном строе.

Беспокойна также любовная и семейная жизнь.

«[Л]юбовь... связана прежде всего с крупнейшими неприятностями» (ГК; 3: 273). «Приятель [желающего развестись] говорит: “Да уж наилучше всего... сразу наотрез сказать ей, чего б ни случилось. А то чего там канитель тянуть и только себя беспокоить”» («Психологическая история»). «И она никаких алиментов со своего пьяного супруга не требовала. Только просила — оставьте ее в покое. Но он ее в покое не оставлял и часто приходил... скандалить» («Пьяный человек»).

Особенно губительно для душевного покоя сочетание финансовых проблем с любовными.

«Сергей Петрович [, не имея денег для свидания с девушкой,]... спал беспокойно, часто мычал во сне и перекалывал подушку» (ВП; 2: 140). «В ту пору он сошелся с одной весьма красивой женщиной, несколько, правда, развязной в своих движениях и поступках... Эта связь доставила Мишелю много новых беспокойств и тревожений... Не имея средств... он тянул со своей тетки... которая... всякий раз беспокойно следила за его движениями... Около года продолжалась такая беспокойная жизнь» (МС; 2: 198). «И хотя у [Володина] не было точной и полной уверенности в ее [корыстных] расчетах... Так раздумывая, он лежал в беспокойстве и нерешимости... Брат милосердия говор[ил], что... можно... и двоих облить [серной кислотой] к чертовой матери, что оба они два весьма ему примелькались и беспокоят его характер» (СЦ; 2: 163, 165). «[О]на... решила... не упустить избалованного иностранца, не могущего прожить в неудобных шумных отелях среди звонков и приходящих девиц», но в дальнейшем оказавшегося «простым безработным», не имеющим средств на гостиницу («Бедная Лиза»). «Нет, он не был скуп, наш поэт, но он, так сказать, совершенно вытряхнулся. И... имея мелкобуржуазную сущность, он ей не решился сказать о своем крайнем положении. Хотя намекал, что в гостиницах ему беспокойно... [Он] попробовал было оседлать свою поэтическую музу... Получилось нечто неслыханное, что поэт приписал отчасти своей торопливости и беспокойствию духа» («Романтическая история...»).

Финансово-гостиничные проблемы романтического поэта переключаются с излюбленной зощенковской темой творчества в беспокойном мире.

«Читатель небось усмехнется... Деньги-то, скажет, курицын сын, получаешь?» Эх, уважаемый читатель!... Нету в деньгах ни душевного успокоения, ни мировой идеи» (СН; 2: 89). «Автор старался, но для полного блеска описания не было у него такого, что ли, нужного спокойствия духа... Тут не будет спокойного дыхания человека уверенного и развязного, дыхания автора, судьба которого оберегается и лелеется золотым веком» (МС; 2: 177). «[Я]... выжидал спокойного года... Этого не случилось... Под грохот пушек я пишу значительно хуже... Душевные волнения поколеблют стиль» (ПВС; 3: 453). «Величайшее творчество никогда почти не шло об руку со спокойным, размеренным благополучием и тем более — с удачной любовью к женщинам» (ВМ; 3: 95).

Непрочность жизни. Нормальность “беспокойства” осознается не только в связи с проблематикой творчества как чего-то специфически иррационального. Беспорядок и беспокойство стоят в центре зощенковской картины мира, причем их наиболее общим источником оказываются не столько конкретные враждебные факторы, сколько некая вероятностная ненадежность жизни в целом — переменчивой, полной превратностей и неудач, управляемой случаем и не поддающейся разумному контролю. Симптоматичны в этом смысле повторяющиеся обороты вроде «чего бы ни случилось» и «не угадаешь, где найдешь, где потеряешь»; ср. в уже приводившихся примерах:

«Раз на раз, как говорится, не приходится»; «[И] вот — не угодно ли, может быть, черт его знает что сейчас произойдет»; «и мы теперь имеем небольшую душевную тревогу, как бы он... не наделал... снова каких-нибудь происшествий»; «Вот он, значит, на всякий пожарный случай и подзашил свое добро в тужурку»; «Да уж наилучше всего... сразу наотрез сказать ей, чего б ни случилось».

Ненадежность жизни может относиться на счет как проклятого прошлого, так и советских порядков:

«Прошлая жизнь, согласно описанию историков, была уж очень, как бы сказать, отвратительно ужасная... Тем более, время было слишком тревожное... Шаткое положение. И так далее...[в древней Греции]... И эти огромные неудачи буквально переполняли нашу дореволюционную страну» (ГК; 3: 278, 288, 331). «Нам говорят:... “Расписание сейчас неточное. Возьмет еще и уйдет наш [пароход]. Давайте вернемся”» («Происшествие на Волге»; пароход не уходит, но трижды переименовывается, вызывая тревогу у потерявшихся пассажиров).

Иногда недоверие к жизни приписывается «буржуазным» философам, но «автор» то выдвигает смехотворно слабые контраргументы, а то и сам развивает сходные мысли.

Буржуазный философ в ГК: «А жизнь... коротка... Как это смешно и глупо располагаться в жизни, как в своем доме, где вам вечно предстоит

жить! Где? На кладбище. Все мы, господа, гости в этой жизни — приходим и уходим... [К]огда вы научитесь философски оценивать краткость жизни и реальность смерти...?» (3: 395, 397). «Автор-повествователь» ВМ: «Вот автор недавно прочел у одного немецкого философа, будто вся-то наша жизнь и весь расцвет нашей культуры есть не что иное, как междуледниковый период... Нас-то, может быть, это и не заденет, а все равно досадное чувство чего-то проходящего, невечного и случайного и постоянно меняющегося заставляет снова и снова подумать... о собственной жизни... [А]втор в своих воззрениях докатился до того, что начал обижаться на непрочность и недолговечность человеческого организма и на то, что человек... состоит... из влаги... Вода, глина, глина и еще что-такое в высшей степени посредственное... И вдобавок в этом прахе еще чуть что микробы заводятся... Солнце уж пятнами стало покрываться. Остывает, видите ли» (2: 90, 145). «Автор» в ГК: «Некоторые считают неудачей — короткую, как сон, человеческую жизнь. Но.. как подумаешь, что тебе... еще двести лет надо будет... мозговать, так... наши законные восемьдесят лет ничуть не кажутся особенной неудачей» (3: 393). Зоценко в собственных дневниковых записях: «Мы живем очень коротко. И, может быть, не дело так располагаться в жизни — так всерьез» (Томашевский 1994: 129).

Свой скепсис зоценковские «авторы» основывают на биологической и моральной хрупкости человека, подтверждаемой внешним опытом и данными интроспекции.

«Я видел людей при обстоятельствах тяжелой жизни, знаю всю изменчивость ихних характеров... Хирург режет разные язвы и карбункулы на наших скоропортящихся телах, способных каждую минуту загнить и зачервить... [О]дно дело — бездушная машина, а другое дело — человек с его нежной душой, склонной к простуде... чиханию... смене настроения и так далее» (ГК; 3: 229, 275, 423). «Или кому-нибудь пепел в крематории перепутали и выдали заместо помершего родственника какую-нибудь чужую и недоброкачественную труху» (ОЧП; 2: 106). «Мишель сказал, что... на дальнейшую совместную жизнь он не дает гарантии» (МС; 2: 193). «Он говорит мне: “Сегодня я... убедился, что ты приходишь не ко мне, а к моим сестрам”... И [я] вдруг убеждаюсь, что я не к нему хожу. Он говорит: “Наша дружба построена на песке”» (ПВС; 3: 555). «Я пробовал менять города и профессии... Это было не твердое шествие по жизни, это было — замешательство» (ПВС; 3: 455).

Наиболее последовательно система воззрений на непрочность жизни развита в повести «Страшная ночь» (подробную выдержку см. в гл. IX), где находят себе место представления Зоценко о любви как возмущающем факторе, о боге и заменивших его науке и законе как ненадежных гарантиях миропорядка, о нищем как постоянном *temento* хрупкости благополучия. Собственно, концепция непрочности жизни лежит в основе всей пятичастной композиции «Голубой книги»: два раздела («Деньги» и «Любовь») посвящены главным якобы спасительным, а в действительности дестабилизирующим факторам, два — соот-

ветственно негативным и позитивным проявлениям случайности («Неудачи», «Удивительные события») и один («Коварство») — поведению, внушающему особо сильное беспокойство и, в свою очередь, вызванному ненадежным положением дел в мире:

«И от всех этих дел публика, наверно, нравственно испортилась, ослабла... И они стали ко всему приноравливаться, и с течением веков через это, может быть произошли коварство, арапство... и тому подобное, и прочее» (ГК; 3: 278—279).

Некомплектность. Эта манифестация “беспорядка”, образующая естественный контраст к ситуациям “взаимодействие колесьев”, “каждый на своем месте” и “без лишнего”, выявлена и подробно рассмотрена Ю. К. Щегловым.

«Начнем хотя бы с нарушений принципа *комплектности*. Как цельные предметы, так и их узаконенные наборы подвергаются бесцеремонному разрозниванию. Меняя рояль на сельскохозяйственные продукты при военном коммунизме, инструмент разбирают на части: кому педали, кому струну, кому что (“Твердая валюта”). Двум безработным приятелям предлагают работать дегустаторами: одному приходится целыми днями пробовать масло и сыр без какого-либо питья, другому — вино без закуски (“Какие у меня были профессии”)... В театре дама и ее спутник общаются лишь в антракте, поскольку “билеты разные — [один] внизу сидеть, а [другой] аж на самой галерке” (“Аристократка”). В почтовом отделении продажа марок и отправление заказных писем производятся в разных окнах, вынуждая людей стоять в длинных очередях (“Выгодная комбинация”). Владелец иллюстрированной книги разрывает ее на отдельные страницы и развешивает их по стенам (“Передовой человек”).

Если комплект... остается более или менее цельным, то... оставляет желать лучшего *соответствие* между его частями, их взаимная пригонка... [П]ароход, не проходящий ни под один мост (“Обмишурились”). Рубашки... выдаются не по размеру, а как попало (“История болезни”)...

Распространяясь с комплектов... на более широкие конфигурации вещей, несоответствие реализуется как нарушение *синтагматических* правил, определяющих сочетаемость объектов в физическом и социальном пространстве. Лошадь вводят в лавку (“Тяжелые времена”), рояль собираются поставить во дворе (“Твердая валюта”), заведующий мужской баней оказывается женщиной (“Рассказ о банях и посетителях»)» (Щеглов 1999).

Шатание. Излюбленным словечком Зощенко является глагол «мотаться», употребляемый как в буквальном, так и в переносном смысле, покрывая широкий круг ситуаций качания, тряски, дрожи, волнения, хождения туда-сюда и т. п. — манифестаций “беспорядка/беспокойства”.

«После ужасно побледнел. Замотался на своем стуле» («Иностранцы»). «Несколько пассажиров моталось по платформе из стороны в сторону, с нетерпением ожидая поезда» (Лю; 2: 65). «Страшно взволнованный, Мишель

стал мотаться по саду, махая руками...» (МС; 2: 211). «[Е]сли женщина слабая, так он заместо нее... может проломить голову, если такая неблагодарная тварь... будет мотаться по ночам... и будет разрушать семейную слаженную идиллию» (СЦ; 2: 161). «Артист драмы моментально поник духом... И в силу этого он стал мотаться по комнате, задевая за все ногами...» («Забавное приключение»). «Необыкновенно слабый, я мотался из угла в угол, задыхаясь от... невыносимых спазм во всем теле» (ПВС; 3: 606).

Те же ситуации могут описываться и без слова «мотание» — его синонимами:

«“Лучше бы... не знал, что это мина, я бы вел себя ровней. А тут, конечно, дергаюсь — боюсь”» («Рогулька»). «Я стою в надменной позе, а у самого поджилки трясутся... Ох, тут портье совершенно обезумел. “[Н]икак к нам испанца занесло”... И у самого, видать, руки трясутся. И у меня трясутся. И у него трясутся. И так мы оба разговариваем и трясемся» («История с переодеванием»). «А, надо сказать, я человек крайне нервный. Немножко понервничаю — у меня голос дрожит, и руки дрожат, и сам весь дрожу... Недавно на врачебной комиссии... нога у меня так подскочила...» («Фокин-Мокин»). «И мы уже слышим ихние [жуликов] трескучие голоса и видим трясущиеся руки» (ГК; 3: 274). «Только он выпил [отравленное причастие], и только он хотел облаткой заесть, как вдруг зашатался, побледнел и... упал с катушек долой» (ГК; 3: 285). «На этих сладких мечтах наш старый дурень успокоился. И теперь он ежедневно трясется на поезде, выезжая из этих своих Озерков на службу» («Рассказ о старом дураке»). «[И] дня через три он [доносчик], совершенно обалдевший от всех дел, трясся в кибитке, сопровождая арестанта в Сибирь» (ГК; 3: 290). «Его нервный озноб передается мне... У меня кружится голова» («Безумие»). «“Почему же я... должен дергаться, вскакивать, волноваться, бегать?”» (ПВС; 3: 519). «Но ведь, даже имея родителей, небезопасно жить в этом мире колеблющихся теней» (ПВС; 3: 564).

Расстройство: расшатанность, ослабленность. Склонность к “шатанию” — излюбленная зощенковская метафора неудовлетворительного состояния дел.

«Некоторые товарищи говорят, будто семейные устои шатаются» («Семейный купорос»). «[Т]руддисциплина у нас в цехе всецело расшатавши» («На заводе»). «Тут-то и обнаруживается вся шаткость теории... Этот блестящий конец примиряет нас с теми шаткими предположениями, на которых построена теория о гибели Земли... [Н]аши... предположения можно обосновать на более твердой базе» (ВМ; 3: 138—139). «[К]огда мы юношей с превеликим удовольствием вступали на шаткий путь жизни...» (ГК; 3: 330). «Уже видать, так сказать, трухлявую походку жизни» (ГК; 3: 350).

В “расшатанности” коренятся также расстройства человеческого организма, в особенности нервной системы, — следствия “беспокойства”.

«С этого года у Егорыча зубное дело покачнулось» («Зубное дело»). «“Андреус (или там Теодор), — скажет она, запахивая свой пенъюар, — охота тебе,

скажет, читать разную муру [т. е. сочинения “автора”]. Только, скажет, нервы себе треплешь на ночь глядя... [Он]... слегка удивится и запылится на своей сафьяновой козетке...» (МС; 2: 178—179). «“Вот я вижу — у вас нервная система расшаталась. Я вам задаю вопрос — не было ли у вас какого-нибудь потрясения?”» («Врачевание и психика»). «Эти семейные раздражительные сцены совершенно расшатали семью профессора» (ВМ; 3: 43). «Сколько мог заметить автор, здоровье, главным образом среди вышеуказанной интеллигентской прослойки, несколько ухудшилось и покачнулось» (ВМ; 3: 15). «Свои нервы он [Ницше] расшатывает непомерной работой» (ВМ; 3: 128). «У кого нервы не в порядке, тот обыкновенно не берется под открытым небом спать...» («Артисты приехали»). «У меня, как говорится медицинским языком, нервы стали пошаливать» («Клинический случай»). «Мы пришли к мысли, что они [«замечательные люди»] погибают от расстройства нервов, которое создает в дальнейшем расстройство работы всего организма» (ВМ; 3: 108).

Частая метафора — “слабость” (обратная к “крепкости”), нарочито буквально применяемая к физическому состоянию организма, а переносно, с характерным наивным энергетизмом — и к нервной системе, кровообращению, мировоззрению, положению дел, и т. д.

«Тем более он не жрал давно и тем более голова была ослабла с похмелюги» («Землетрясение»). «После каковых слов поэт совершенно ослаб физически» (ГК; 3: 380). «А для нервного человека такое отдельное путешествие от вещей... как-то морально тяжело переносить... Но зато вторая часть пути... проходит с ослабленной психикой. И даже едешь в некотором равнодушии» («Порицание Крыму»). «[О]т нервного раздражения я... добавил еще несколько язвительных слов... И тогда начался шум и крики другого порядка, которые еще более досаждают душу и ослабляют кровь» («Еще о борьбе с шумом»). «Существует мнение, что при некотором нервном ослаблении половой инстинкт... не понижается. Однако... это не так... Автор — не ученый... и... не сумеет решить вопроса — каким образом... в дальнейшем [ходе истории] изменялись и ослаблились нервы. Но ослабление произошло с несомненной ясностью... в особенности... в последние два столетия» (ВМ; 3: 107). «[У] него ослабла нервная система от постоянного восхищения перед красотой» (ГК; 3: 345). «И, будучи женщиной праздной и пустынькой, со слабым мировоззрением... Тогда она заплакала, сказав, что если это так, то в ее слабой голове спутались все понятия об устройстве мира. И что об интуристах она была совершенно другого мнения» (ГК; 3: 426).

В порядке иронического оксюморона “ослабленность” может оказываться и “благотворной”, смягчая обычную людскую агрессивность:

«Краюшкин не дрался с жильцами единственно по причине слабого организма» («Очень просто»). «А я, знаете, действительно не могу драться. Рост у меня, извините, мелкий, телосложение хлипкое.. К тому же... в желудке постоянно что-то там булькает при быстром движении» («Муж»). «Елизавета Петровна, отличаясь слабостью нервов, не захотела казни» (ГК; 3: 418). «Многие у них [«среди мирового купечества»] ужас как ослабли и мечтают о

конце культурной жизни... Конечно, оно некоторое моральное улучшение есть — в смысле того, что, например, публичных казней не устраивают. Но, может быть, это идет за счет нервной слабости. Что-с?» (ГК; 3: 354—355). «Впрочем, житейская мудрость и опыт многих лет, а также слабое состояние здоровья не позволяют автору вступать в пререканье с критиком» (ВП; 2: 126).

Разные варианты расстройства охотно совмещаются друг с другом:

«Должно быть, просто “слабость нервов”... Должно быть, это обычно и *колеблет* меня, как часовой маятник... [Ч]то *повредило* мои нервы... и сделало меня несчастной пылинкой, которую гонит и *мотает* любой ветер?... Может быть, детские годы подготовили *зыбкую* почву, по которой я теперь хожу *спотыкаясь*?... [Н]еверными детскими шагами я шел по узкой тропинке моей жизни... Четыре весьма условных раздражителя стали сопровождать ребенка по *шатким* путям его жизни» (ПВС; 3: 461, 522, 613).

О «научном» противостоянии расстройству речь впереди (см. гл. X), здесь лишь обратим внимание, сколь единым образом эта задача ставится по отношению к великим людям и к жалким «мещанам».

«Его [Толстого] жизнь была... благоустроенная и обеспеченная... но создава[ла] ряд противоречий, которые расшатывали его нервы и здоровье... И в создании [его] философии было стремление организовать себя, защитить себя от болезней, которые расшатывали его волю и тело» (ВМ; 3: 101—102). «Вышел на улицу, съел французскую булку для подкрепления расшатанного организма и пошел в другое учреждение...» («Закорючка»). «Его [Радищева] поведение было совершенно правильным, но нервы у него были плохие, и от этого он не всегда мог сдержаться» (ГК; 3: 404—405). «“Сколько лет, говорит, [я] сдерживался и портил себе кровь всякими преградами”» («Рассказ о человеке, которого вычистили из партии»).

Утомление, истощение. Усталость, в частности профессиональная усталость литератора, — постоянная тема, разрабатываемая во всей гамме от полной серьезности до различных оттенков (авто)иронии.

«Весною он [полу-автобиографический герой-студент] заболел, переутомленный экзаменами» («Двадцать лет спустя»). «И, утомленный своей речью, под гром аплодисментов [разоблачаемый приспособленец] сел на свое место» («Поучительная история»). «Утомленный бессонницей, ежедневной работой и разными личными делами, автор на время скрылся из Ленинграда» (ВМ; 3: 26). «[Профессора] привлекал этот здоровый, плотный субъект, который не знал, что такое... утомление чувств» (ВМ; 3: 58). «[П]оскорее гляжусь в зеркало. Там, вижу, вырисовывается потрепанная морда... “Ага!... — говорю я сам себе... — Надо усилить питание. Надо наполнить кровью поблекшую оболочку”... И в короткое время возвращаю себе свежий, неутомленный вид» (ГК-Л, «Мелкий случай...»). «Я смотрю на этого великого человека [Горького], у которого легендарная слава. Вероятно, это нехорошо, беспокойно, утомительно. Я бы не хотел этого» (ПВС; 3: 504).

В соответствии с «грубо-материалистическим» подходом Зощенко к душевным состояниям, предметом его особого внимания оказывается «переутомленный мозг», получающий подчеркнуто физиологическую трактовку.

«Какие-то акварельные картинки отдыха рисуются автору в его утомленном мозгу... Знаменитый немецкий химик Либих... к 30 годам, крайне переутомленный напряженной мозговой работой, уже чувствовал полнейший упадок сил... Механика этого страдания заключается в том, что мозг переутомляется от этих постоянных навязчивых и тяжелых мыслей... Вторая причина — ... профессиональное переутомление мозга... [Е]сли мы возьмем мозг неврастеника или просто переутомленный мозг... [он] как бы несет в себе постоянное беспокойство... Основная причина неврастения — это переутомление» (ВМ; 3: 27, 91, 108, 114). «Понимая, что какие-то участки его мозга переутомлены литературным трудом, [Толстой] не бросал вовсе работы, а переключал свою энергию на другое» (ВМ; 3: 102). «[Н]екоторые вывески могут... создать тревожное состояние у ребенка... [Н]екоторая тень может лечь на неокрепший мозг» («О вывесках»).

Излюбленные образы — «изнашивание» и «истощение» мозга, в особенности последнее, вытекающее из фиксации Зощенко на проблемах питания и потому рассматриваемое в соответствующей главе (см. гл. XII).

Утомленность высшим образованием. Знаменитая зощенковская фраза о «докторше, утомленной высшим образованием» («Операция»), совмещает сразу несколько инвариантов. Прежде всего, речь идет об «утомлении», в частности — вызванном интеллектуальными усилиями и потому присущем образованным и привилегированным классам. Ирония усугубляется, далее, применением формулы к представительнице слабого пола, склонного кокетничать своей хрупкостью, и бестолковым смешением конкретной усталости с многолетней изношенностью организма. Ср. еще:

«Тут агент с дежурным поскорее... расчистили место интеллигенту, приклонили его к самой стеночке, чтоб он, утомленный событиями, боже сохрани, не ковырнулся во время движения» («Доктор медицины»). «И уже только потом, читатель, слегка утомленный и пришибленный чужими мыслями, получит порцию занимательного чтения...» (ВМ; 3: 8). «А Мишель... несколько утомленный своей поэтической работой и шумом столичной жизни, с ее ресторанами, певицами и мордобоем...» (МС; 2: 185). «Автор, утомленный своей литературной работой, не может сразу разобраться в этой сложной психологической канители» («Психологическая история»). «И, значит, группа конторщиков, уставшая от грохота революции, выехала освежиться» («Происшествие на Волге»). «Но, конечно, эти самые негры избалованы европейской цивилизацией» (ДП).

Ряд примеров примечателен переносом источника «утомления» вовне субъекта. Утомленность грохотом войны — распространенный (прозрачно

автобиографический) мотив) у Зощенко, часто напрямую соотносящий состояние отдельной человеческой единицы с мировыми явлениями — по принципу “один за всех”.

«Я участвовал во многих боях, был ранен, отравлен газами. Испортил сердце» (ПВС; 3: 455; «я» — **автобиографический МЗ**). «У меня тогда сердце маленько пошаливало — я был два раза отравлен газами в царскую войну» («Врачевание и психика»; «я» — **рядовой зощенковский персонаж**). «У меня порок сердца, плохие нервы и несколько неправильная работа психики. В течение многих лет в меня стреляли из ружей, пулеметов и пушек. Меня травил газом. Кормили овсом...» (3: 159; **автобиографическое примечание к ВМ**). «Былинкин... заметил, что сам он... человек тихий и потрясенный жизнью, побывавший на двух фронтах и обстрелянный артиллерией, не может переносить лишних мецанских звуков... дважды побывавший на всех фронтах и обстрелянный тяжелой артиллерией... оглушенный снарядами...» (ОЧП; 2: 112—116; **Былинкин — сентиментально-комический персонаж**). «То есть я не знаю, может, наш грубый солдатский ум, обстрелянный тяжелой артиллерией на двух войнах, не совсем так понимает тончайшие и нежнейшие поэтические сплетения строчек и чувств» (ГК; 3: 224—225; «я» — **ироническая фигура “автора”**).

Именно такое, в идеале гармоничное, но реально извращенное до гротескного отрицания, взаимодействие между микро- и макромиром и составляет глубинную суть конструкций типа «докторша, утомленная высшим образованием». Несомненно при этом нарочитое огрубление — в порядке наивного материализма и «научности» — соответствующего советского и, шире, общегуманистического клише, чем, однако, не отмечается серьезная приверженность к нему Зощенко.

3. Упорядочение, успокоение

Непрочность “порядка” и возникающее из-за этого “беспокойство” требуют принятия контрмер. Подлинное преодоление хаоса возможно, согласно Зощенко, лишь во всеоружии разума, науки и техники (см. гл. X). Однако и жизнь как она есть полна попыток хотя бы частичного и временного “упорядочения”.

Укрепление. Необходимость в нем диктуется сомнительностью большинства претензий на “крепкость”.

«Человек он очень здоровый, крепкий... И вдруг... [ему] показалось, что жизнь не так уж тверда в своем величии... “Чем, кроме этого [т. е. игры на музыкальном треугольнике], я прикреплен?”» (СН; 2: 94, 96, 101).

Распространены поэтому всевозможные комбинации “крепкого” с “некрепким”:

«Однако тетка, не пожелав чаю, настойчиво шла к своей комнате, твердо сохранив в своем непрочном уме расположение комнат» (МС; 2: 204). «[С]ла-

бый человек, то есть совершенно ослабевший парнишка, наклепал сильному... Водолаз.. был очень даже здоровый тип... А студент был, конечно, мелковатый, непрочный субъект» («Рассказ о студенте...»). «Он чуть что — за воротник заливал. И не всегда твердо стоял на ногах... Думает: “Сколько лет я крепился и сдерживал порывы своей натуры”...» («Рассказ о человеке...»).

Эмблематичным воплощением неустойчивого компромисса между двумя полюсами является характерное зощенковское словечко «крепковатый». Примененное, как мы помним, к браку, оно переключается с фразой из другого рассказа на ту же тему: «[О]на ему родила младенца и тем самым еще больше его прикрепила» («Женитьба — не напасть...»).

Операция “укрепление” применяется и в политической сфере:

«Тем более время было слишком тревожное... Шаткое положение... А [Лизистрат] конечно, хотел завоевать симпатии народа, чтоб покрепче утвердиться... [Он] с холодным расчетом пустился на подобную аферу, чтоб покрепче захватить власть в свои руки... [И] вскоре утвердил единовластие» (ГК; 3: 288). «Свое здоровье... свою необычайную силу воли и твердость психики философ [Сенека] сумел создать при самых неблагоприятных обстоятельствах... [О]н... восемь лет провел в изгнании, которое еще более укрепило его силу воли и здоровье... “Получив известие о приговоре, Сенека... утешал друзей... напоминая об уроках стоической философии, проповедовавшей сдержанность и твердость...” Повторяю, нам просто трудно представить всю силу и твердость этого человека... Но он пишет [о бое гладиаторов]... со спокойствием и с той нервной твердостью, которая неизвестна нам... Эта... звериная психика [римских граждан] и есть, в сущности говоря, звериная крепость нервов» (ВМ; 3: 103—105, 107).

Педалированный повторами и временными перестановками, контраст, по определению содержащийся в “укреплении”, т. е. превращении “некрепкого” в “крепкое”, может доводиться до комического оксюморона:

«Чуть расхлябанная тара — он ее не берет. Весовщик говорит: “Заместо страданий укрепите вашу тару...”... Тогда мне начинает казаться, что у меня тоже слабая тара... [Я] подхожу к рабочему и прошу на всякий случай укрепить мою сомнительную тару... Я становлю свой ящик на весы и любуюсь крепкой тарой. Весовщик говорит: “Тара слабовата. Не пойдет”. Я говорю: “Разве она слабовата? А мне только сейчас ее укрепляли”... “Извиняюсь. Сейчас ваша тара крепкая, но она была слабая”» (ГК-К, «Мелкий случай...»).

Уравновешение. Эта операция по преодолению “неровности, неравновесия” носит еще более динамический характер. Примером проблематики “равновесия” в буквальном физическом смысле может служить эпизод из рассказа «Шумел камыш», где фигурирует подвыпивший поп, приглашенный «устроить [некой умершей] старухе соответствующее захоронение».

«[Б]атюшка... видать, выпивши и немного качается... [П]оп-то, глядите, не стройно держится на ногах... “[Я] сегодня с утра не жравши, и, может быть, через это меня немножко кренит”... Подзаправившись, батюшка снова приступил к работе. Но качка у него продолжалась... Но поскольку он уравнивал эту качку помахиванием кадила, то все сходило... удовлетвори-тельно».

В согласии с зощенковской механистической моделью мира, “уравнивание” часто возводится в ранг экзистенциальной метафоры.

«[В]рачи утверждают, что эта игра [бильярд] для неуравновешенных мужчин крайне полезна... [Однако д]ругой неуравновешенный... до того нальется пивом, что после игры еле домой ползет, так что я сомневаюсь, чтобы это для нервных и расстроенных было полезно» («Веселая игра»). «Начал Петюшка Ящиков все-таки свою китель сдирать, чтоб, так сказать, уравновесить другие нижние недостатки» («Операция»). « “[Д]авай временно поменяемся профессиями... Неделю или две поработаем так, а после опять поменяемся. А потом опять. Вот оно и получится у нас какое-то равновесие”» («Какие у меня были профессии»).

Частый оксюморонный эффект — ироническое совмещение качения с тем или иным проявлением покоя. На подобной стабилизирующей нормализации “мотания” построен рассказ «Не пуцу» (рассмотренный в гл. VI в “ручном” плане):

«[Н]а панели идет мужчина... пьяный. Он идет очень неровно. Шатается. И его сильно кренит то в одну, то в другую сторону... Он держит маленького ребенка лет, может, трех... [Тому], видать, забавно, и у него дух замирает, что он так на руках качается. Он не понимает, что его пьяный несет и он через это качается. Он, может быть, думает, что это такая игра... А рядом с этим странным шествием идет женщина... [и] по временам делает козу... Некоторые женщины... видя, что крошка подвергается опасности упасть и вдребезги разбиться, начинают кричать на пьяного... Но тот, мало что понимая, идет, покачиваясь дальше. А... женщина... продолжает забавлять ребенка... “Товарищи, — сказала она, — ... мой муж... лечится от алкоголя... Муж у меня исключительно любит ребенка. И... когда я в пивную зайду с сыном, он весь преобразается. Но попробуйте от него отнять ребенка — и он обратно вернется и будет снова пить. Что же касается до того, что он уронит ребенка, то на этот случай я иду рядом, и если муж опрокинется, то я вполне успею подхватить мальчика”... И пьяный отец, который во время речи мотался, как пшеничный колос от ветра, торжественно пошел дальше. И тут все убедились, что он крайне крепко и бережно держит мальчишку. И милиционер... снова взял под козырек и, вздохнувши, сказал: “Все в порядке.. Пуцай идут”. И кто-то из толпы добавил: “Все в порядке — пьяных нет”. И тут все рассмеялись и разошлись по своим делам».

Здесь “шатание”, разработанное с интенсивным нарастанием («идет неровно», «шатается», «кренит», «качается», «вдребезги разбиться», «уронит», «опрокинется», «мотался, как колос от ветра»), “уравнивается”

рядом способов: ребенок осмысляет качание как игру (укачивание — нормальный способ обращения с ребенком); отец любит ребенка и держит его «крепко и бережно»; мать подстраховывает возможное падение, а на символическом уровне использует ребенка как противовес пивной, чем создается амбивалентное балансирование мужа между алкоголизмом и излечением⁶. Рассказ венчается иронической констатацией “порядка” и возвращением на “свое место”.

В самом абстрактном смысле тот же принцип, уже без обязательной опоры на идею “равновесия”, лежит в основе зощенковского инварианта “благотворной некультурности” (типа использования воровства для уборки мусора) и, шире, всех тех ситуаций, где минус на минус иронически дает плюс (типа пожелания герою подорваться на mine и тем обезвредить ее и себя в «Рогульке»)⁷.

Сродни “уравновешению” — “переключение”, основанное на законе сохранения энергии как основе миропорядка.

«[X]андра есть... физическое состояние, вызванное... нерасчетливой трагической энергией, не пополненной вовремя... Человек, раздражившись, создал в своем теле энергию, которая не исчезает сама по себе, даже при условии успокоения, — она лишь переключается на другой вид энергии... Человек, который отдает энергию на одно, попросту не способен отдать столь же много на другое. Тут арифметически ясно. Тут все дело в пропорции: чем больше отдано на одно, тем меньше остается на другое» (ВМ; 3: 80, 110, 154)⁸.

Гарантированный покой. “Упрочение покоя вопреки беспокойному окружению” стремится опереться на некие абсолютные гарантии, надежность которых завышается, чем готовится последующий провал.

«Театр я не хаю. Но кино все-таки лучше... Раздеваться, например, не надо — гривенники от этого все время экономишь. Бриться опять же не обязательно — в потемках личности не видать». Следует, однако, жуткая сцена давки, приводящей к практическому раздеванию рассказчика при входе в кинозал («Кинодрама»). «Высокообразованный, знающий отлично испанский язык и отчасти латынь, Иван Иванович ничуть не беспокоился о своей судьбе». Но языки ему не помогают (Лю; 2: 71). «Тогда артист... прилег на кровать, полагая, что он тут в полной безопасности... [Н]аш артист снова, как малолетний ребенок, ложится на кровать, думая, что это только сон, который сейчас пройдет, и тогда наступит великолепная жизнь, без всяких особых неприятностей и передрыг». Вскоре хозяин кровати бьет артиста («Забавное приключение»).

В обеспечении гарантий незадачливые герои могут полагаться на свою смекалку:

«“Меня это не касается... И этот перегон [с хитрыми ворами] меня не волнует”... И с этими словами он ложится... и под свою голову закладывает свой чемодан... Значит, ложится он и спокойно засыпает». Воры, разумеется, находят коварный способ украсть чемодан («Рассказ о том, как чемодан ук-

рали»). «А я, говорит, находясь с такой распиской, буду... еще более с вами любезен... а то, говорит... я буду впоследствии беспокоиться за свои действия». Но платить алименты герою все же приходится («Последний рассказ... “Коварство и любовь”»).

Чаще защита безуспешно ищется у соответствующих общественных структур — “страховок” как в узком смысле слова (вспомним Егорыча с его «зубным делом»), так и в широком, включая священные институты брака, церкви и даже самой смерти.

«Скажи, говорит, спасибо, что [галошу] в трамвае потерял. В другом общественном месте — не ручаюсь, а в трамвае потерять — святое дело. Такая у нас существует камера потерянных вещей. Приходи и бери. Святое дело!»... Одно досадно, за эту неделю во время хлопот первую галошу потерял... Главное, что не в трамвае. Это гиблое дело, что не в трамвае» (ГК-Н, «Мелкий случай...»). «[Благодаря выгодным браку и должности] Володин... почувствовал под ногами почву и понял, что его немисливо согнать с занятой позиции... И он начал полнеть, округляться и приобретать спокойно-независимый вид... [Однако,] особого спокойствия... Володин не имел», и в дальнейшем его удобный брак расстроился (СЦ; 2: 155—56). «Ну, а в церкви он, естественно, не мог на этот счет [отравления] тревожиться. Он был абсолютно спокоен... “Это, мол, единственное местечко, где я, не тревожась, пью и кушаю... Славно!” Но не тут-то было...» — его отравляют причастием (ГК; 3: 284—285).

Прочный покой обретается лишь в редких лакировочных рассказах, где его гарантом оказывается государство, иногда в союзе с наукой и техникой (вспомним «Водяную феерию», см. гл. IV), а также в сатирических сюжетах — в порядке мечтательного вымысла о сказочной западной цивилизации.

«[П]оскольку у нас перемена курса — наше будущее нас, естественно, не волнует... [М]ногие неудачи померкли в своем первоначальном значении. И они не так уж нас волнуют, как это бывало раньше, поскольку у всех теперь возникла полная уверенность, что все [это]... окончательно уйдет и превратится в прах» (ГК; 3: 328, 356). «Говорят, в Америке бани очень отличные... [Г]ражданин... [б]еспокоиться даже не будет — мол, кража или пропажа... Ну, может, иной беспокойный американец и скажет банщику: “Гут бай, дескать, присмотри”... [Н]азад придет, а ему чистое белье подадут — стираное и глаженое... Подштанники защиты, залатаны. Житьишко!» («Баня»).

Чудесная сохранность. Одним из осознанных стимулов к дебатированию проблемы непрочности человеческого существования была у Зоценко травма, нанесенная революционным разрушением привычного миропорядка. При этом он всячески подчеркивал безоговорочность сделанного им выбора в пользу «новой жизни» и — будь то искренне, притворно или в порядке самовнушения — отказывал революции в формировании его скептического взгляда на вещи: «“Меня, говорит [один

из персонажей МС], не революция подпилила» (см. гл. IV). Аналогичным образом и в ПВС неустойчивость психики «автора» целиком возводится к детским травмам, а тяжелый опыт войны и революции объявляется поздним наслоением.

Причудливой вариацией на эту двусмысленную тему является мотив «чудесной сохранности прошлого вопреки революционным переменам». Его примеры были рассмотрены в гл. IV, в том числе эмблематический случай с сумасшедшим, мнящим себя помещиком, который «сумел сохраниться через всю вашу революцию» (ГК-У, «Мелкий случай...»)⁹, и история двух старорежимных старушек, временно, до ялтинского землетрясения 1927 года, укрывшихся на своей крымской вилле («Тишина»; см. также выше в наст. главе). Оригинальный вариант этого мотива образуют ситуации, где «сохранность» объясняется крайним цинизмом или тупостью персонажа.

«Даже революция, сначала крайне смутившая Бориса Ивановича, после оказалась простой и ясной в своей твердой установке на определенные, отличные и вполне реальные идеи... И вот, если закрыть глаза и подумать о прошлом, то все: и пожар, и женитьба, и революция, и музыка, и голубой распорядительский бант на груди — все это стерлось, все слилось в одну сплошную, ровную линию» (СН; 2: 94, 96—97). «[Волосатов] увидел глупость и непроходимую пошлость, которые защищали этого человека [Кашкина] от превратностей жизни, и он «[за]хотел поучиться у этого бревна [Кашкина]... “Я, говорит [Кашкин], не считаю возможным огорчаться при жизни. А когда помру.. вот тогда и начну беспокоиться. И когда меня начнут... зарывать в сырую землю, вот тогда я и буду огорчаться, беспокоиться и проситься наружу”» (ВМ; 3: 58, 55—56). «Сергей Петрович... думал о кратковременной жизни и о непрочности человеческого организма и о том, что надо эту жизнь заполнить погуще всякими... веселыми приключениями... И... на сердце его были мир и тишина» (ВП; 2: 143).

Несмотря на ту или иную дозу иронии, очевидно зощенковское желание всерьез перенять у пошляков их непробиваемую простоту. Особенно красноречива в этом смысле ситуация с пьяницей, который оказался способен не заметить целого землетрясения.

Напившийся герой «спит, видит разные интересные сны, а параллельно с этим происходит знаменитое крымское землетрясение. Домишки колышутся, земля гудит и трясется, а Снопков спит себе без задних ног и знать ничего не хочет... После подсчитал Снопков свои убытки... Автор хочет сказать, что выпивающие люди не только другие более нежные вещи — землетрясение и то могут проморгать» («Землетрясение»).

Дело в том, что землетрясение, являющее макрокосмический случай «беспорядка», служит у Зощенко метафорой революции. Вспомним довольно прозрачное, хотя и отрицаемое, как всегда, сопоставление этих двух потрясений в рассказе «Тишина»:

«[З]наменитое землетрясение в Ялте разрушило их виллу “Тишина”... Конечно, я понимаю, что революция тут не причем... Только иронически можно было назвать так, как мы назвали, нашу виллу» (2: 304).

Именно редкостный казус чудесного сопротивления всеобщему “беспорядку”, хотя бы ценой опьянения (а в случае мнимого помещика в поезде — ценой сумасшествия), и составляет скрытый смысл «Землетрясения», подаваемого автором под видом художественной сатиры, жало которой «направлено в аккурат против выпивки и алкоголя». Если же отвлечься от эзоповских обертонов рассказа, то он в символически чистом виде рисует типично зощенковскую картину ненадежности человеческого состояния в рушащемся мире, ибо и самым тупым персонажам все же не удается полностью игнорировать общий миро(бес)порядок (см. также Прим. 16). Ср. в ВМ:

«Профессор показывал ему на Юпитер. И Кашкин, ковыряя в зубах... расспрашивал о вселенной, хотя решительно никакого дела ему не было до мироздания... Они вдвоем изощрались, выискивая недостатки и несуразности длинного года [на Сатурне]... Эти [научные] сведения... поражали [Кашкина] в самое сердце... [и он] уходил домой, покачивая головой, недоверчиво зыря на звезды и явно не веря многому» (3: 44—46).

Примечательно, что “недоверие” Кашкина вызывает именно альтернативный “порядок” жизни на другой планете — сложная, ибо иная, система тамошнего календаря и расписания жизни, так сказать, тамошнего “вазимодействия колесьев”.

Успокоение и жертвенный покой. Потерянный покой подлежит возвращению, каковое и наступает, часто благодаря сознательным усилиям, но ненадолго.

«И тут мир и тишина воцарились вокруг» — после призыва мудрого пассажира не нервничать по поводу поломки автобуса, а наслаждаться моментом («Вынужденная посадка»). «И... убирая от себя все волнения, беспокойства и тревоги, он вдруг стал замечать в себе какую-то жестокость молодости... Все, что раньше тревожило и приводило в беспокойство, перестало его тревожить» (ВМ; 3: 54, 56). «И там [в конце книги, почтенный критик,] твое усталое сердце успокоится от всего хорошего» (ГК; 3: 188). «И почему это французы могут изображать отличные и успокоительные стороны жизни, а мы не можем?» (ВП; 2: 124). «Мишель написал свое известное стихотворение... Это его несколько успокоило... Несколько успокоенный [скромностью претензий невесты]... Мишель... спокойным шагом побрел домой...» (МС; 2: 192—193).

Ряд ситуаций отличает особенно жестокая ирония, ибо финальное “успокоение” довольствуется минимальным уровнем, достигаясь ценой отказа от собственных желаний или ценой страданий другого.

«Но в поезде он успокоился, сказав себе», что он еще разыщет любимую женщину, но в дальнейшем этого не произошло («Двадцать лет спустя»).

«Так пожелаем же ей... спокойной жизни [в ссылке] в Арзамасе, где она, наверное, будет конторщицей и... получит те чувства, которые заслуживает без своего крупного богатства» («Последний рассказ... "Счастливым путем"»). «Я шел домой, как в бреду. В моей голове был хаос... Потом я успокоился на том, что до меня она с этими синяками была у актера» (ПВС; 3: 518). «Идите. Теперь у вас моя фамилия. Вы можете быть спокойны». С просветленным лицом он уходит... [У]жасающая тоска охватывает меня» («Безумие»).

В серьезном ключе макабрическое совмещение желанного покоя с омертвлением настойчиво разрабатывается в «Сентиментальных повестях», где к нему приходят выброшенные из жизни дореволюционные интеллигенты.

«[С]транное успокоение пришло к нему... [К]акая-то счастливая мысль мелькнула в его уме... исход какой-то, от которого на мгновение стало ясно и спокойно... Перепенчук... вступил в должность нештатного могильщика... От спокойного, бездумного лица его веяло тихим блаженством... [Но когда] он вспоминал свою жизнь... спокойное лицо его мрачнело... Однако все огорчения были теперь позади. И счастливое спокойствие не покидало больше Аполлона Семеновича... [К]опая землю, выравнивая стенки могил, [он] проникался восторгом от тишины и прелести новой своей жизни» (АТ; 2: 44, 47—48). «Какое-то веяние смерти сообщалось всем вещам... Но однажды... в жизни Ивана Алексеевича произошли чрезвычайные перемены... [О]н почувствовал... прилив необыкновенной свежести и здоровья... [Т]ем более что условия к тому были благоприятны — в течение одиннадцати лет, после разгула и пьянства он вел спокойную, размеренную жизнь» (Му; 2: 50—51). «Потом-то, раздумав [об уходе жены к соседу], он, наверное, даже обрадовался. Автору кажется, что Иван Иванович и не мог не обрадоваться. Страшная обуза сошла с его плеч. Все-таки приходилось беспокоиться о жизни Нины Осиповны... Тем более, что... она и за двоих съедала... И спокойным, ровным шагом пошел в город...» (Лю; 2: 80, 84). «Но это, собственно были последние волнения... Он стал иногда просить милостыню... [И] стоял там, спокойно поджидая подаяния... [Е]го душа была по-прежнему спокойна... И тогда [в ночлежном доме] началась совсем размеренная и спокойная жизнь без ожидания каких-либо чудес и возможностей... Мишель растянулся на траве и, глядя в синеву неба, снова почувствовал какую-то радость успокоения. Но эта радость была умеренная» (МС; 2: 207, 212, 216).

Иногда зловеще мертвенный покой возникает вследствие насильственных действий, иногда, наоборот, в результате сознательного самоперевоспитания:

«Братья милосердия... сжали ее в своих объятиях. Старуха старалась укунуть их за руки, но... бурная энергия сменилась спокойствием и даже безжизненной апатией» (МС; 2: 201). «[Волосатов] холодными глазами посмотрел на свою мадам и Лиду... Все, что раньше его тревожило и приводило в беспокойство, перестало его тревожить... Он хотел поучиться у этого бревна [Кашкина]...» (ВМ; 3: 55—56).

Гротескный могильный юмор типа рассуждений циничного Кашкина может даваться и от лица более непроницаемого рассказчика:

«[В]се это веяло яркой бодростью и повседневной жизнью. Сама покойная тетка удобно расположилась на столе, на лучших кружевных наволочках. Спокойствие и счастье лежали на ее добродушном лице. Старуха была как живая» (ВП; 2: 143). «Конечно, неизвестно, что случилось бы с ним в наши дни, но он, будучи неглупым человеком, своевременно в двадцать четвертом году умер со спокойной улыбкой на устах — дескать, эх вы, дураки, не знаю, как вы, а я прилично нажил и дочке все передаю» («Последний рассказ... “Счастливым путем”»).

То же совмещение смерти с покоем присутствует и в совершенно серьезном описании умирающей матери МЗ — автора-рассказчика ПВС: «Но вот ее лицо делается спокойней. Дыхание ровней.... Она умерла» (З: 500).

Парадоксальный “покой отчаяния” часто фигурирует и в ситуациях, не овеванных дыханием смерти.

«У нее был расчет, думал Володин... И в своей тоске и беспокойстве Володин поднялся с кровати... Потом, беспокоясь, что ночная прохлада может снова вызвать заболевание... заспешил к кровати... А наутро он встал веселый и спокойный и о грубых вещах старался больше не думать» (СЦ; 2: 174). Вычищенный из партии за пьянство и на свободе еще больше «развяза[вший] свою натуру», герой «вдруг откуда-то узнает... что [его] опять как будто восстановили... [И] он теперь сидит в своей комнате тихо и не бузит. Все думает — вот его позовут и скажут: “... принят”» («Рассказ о человеке...»). «“[М]не самому удобно, что меня от воров закрывают [говорит сторож, запертый между двух дверей]... Я их как огня боюсь. А [так]... я спокоен» («Ночное происшествие»). «Уж будьте покойны... сегодня [отменили] чистописание, завтра рисование, а там и по вас хлопнут”» (СН; 2: 84).

Каламбурный призыв черпать спокойствие в уверенности, что и до тебя доберутся, и оксюморон о смерти, дышащей жизнью, восходят к архетипическому мотиву смерти как желанного успокоения, инвариантному, в частности, у Пушкина¹⁰. Зощенко разрабатывает в сущности ту же тему, только с характерным для него страхом, выражающимся в еще большей отчужденности — то комической, то нарочито циничной, то «объективно-научной».

«[Н]а что уж беспокойный век, ну, скажем, шестнадцатый... Вот идет он погулять и, значит, шпагу сбоку прищипливает: мало ли... сразу надо драться. И ничего... [И] даже на морде никакой грусти или паники не написано... [Ч]еловек очень великолепно устроен. Какая жизнь идет — в той он и прелестно живет... Так вот сейчас со спокойной совестью мы перейдем к воспоминаниям о человеке, который жил в начале двадцатого века... Нищий перестает беспокоиться, как только он становится нищим. Миллионер, привыкнув к своим миллионам, также не думает о том, что он миллионер. И крыса, по мнению автора, не слишком страдает от того, что она крыса... Человек отлично устроен и охотно живет такой жизнью, какой живется» (МС; 2: 180—181, 208). «Зачем же трепать свои нервы и расстраивать здоровье — все равно бесцельно, все равно не увидит, вероятно, автор этой буду-

щей прекрасной жизни. Да будет ли она прекрасна — это еще вопрос. Для собственного успокоения автору кажется, что и там много будет ерунды и дряни» (ОЧП; 2: 106). «Пусть на этом месте читатель плачет, сколько ему угодно, — автору все равно, ему ни холодно, ни жарко. Автор бесстрастно переходит к дальнейшим событиям (АТ; 2: 45).

«Дарвинистское» рассуждение о нищих, крысах и миллионерах, идеально притертых к своим жизненным нишам, представляет собой, в сущности, особый минималистский вариант мотива “каждый на своем месте”.

Обобщенная формулировка трагикомического парадокса “смерти как гарантии покоя” есть в рассказе о переименованиях парохода (см. гл. IV).

«[М]ожно не сомневаться, что это наименование [«Короленко»] так при нем и осталось. На вечные времена... Тем более, что Короленко умер... [Н]еудача заключается... в том, что люди бывают как бы живы... [Н]ам как будто бы иной раз выгодно быть неживым. А с другой стороны... покорно вас благодарю... Так что тут, так сказать, с двух сторон теснят человека неприятности» («Происшествие на Волге»).

А в ПВС мертвенный покой провозглашается желанным наименьшим злом без тени комикования — в тоне безнадежной серьезности и от имени самого МЗ:

«В дни... юности я встретил одну... необыкновенно привлекательн[ую] женщину, которая вся «была сконцентрирована только лишь в одном направлении [— любовном]. Как метеор, она неслась сквозь чужие жизни... Если бы она была умней, она своим существованием, быть может, сумела бы поколебать мировой порядок... Нет, она не принесла мне несчастья. В те годы, годы моей меланхолии, казалось, ничто не трогает меня. Почти равнодушный, я расстался с ней, и она была обижена тем, что я не повесился и даже не заплакал... И я одиннадцать лет ее не видел... [О]на живет весьма тихо... стала медлительной, вялой, безразличной... “Все надоело?... Это пресыщение?”... “Конечно, раз это [любовь] приносит только огорчения, то на что мне это?”... Любовь и несчастье стали тождественны... Пусть лучше не будет желаний, чем снова беда... Я было начал говорить ей о причинах ее несчастья... Но не сделал этого. Пусть она останется такой, как сейчас, — подумал я» («Пресыщение»).

Примечательно, что омертвление, аналогичное постигающему героиню — с одобрения МЗ, который выступает здесь в роли психотерапевта-исцелителя, — было с самого начала свойственно ему самому: «я... даже не заплакал»¹¹.

Между жизнью и смертью. Изображая смерть как идеальное воплощение желанного покоя, а примиренную готовность к ней — как высшую житейскую мудрость, Зощенко настаивает на отсутствии у него самого страха смерти.

«Нет, смерть никогда не страшила автора. Но вот увядание, дряхлость... Вот что приводило автора в страшное беспокойство, и вселяло тревогу» (ВМ; 3: 26). «Я спорил с моим другом, доказывая ему, что старость есть нечто ужасное, даже ужаснее, чем смерть. Это есть потеря и ослабление чувств, желаний, намерений. Что может быть хуже?» (ПВС; 3: 683).

Впрочем, последнее заявление противоречит обычной у Зоценко проповеди отсутствия желаний. Иногда, учитывая стереотипность преуменьшения разницы между жизнью и смертью, Зоценко открыто пародирует это клише.

«[В]озвышенный похоронный стиль требует упоминания, что жизнь — суета. Возможно, что это говорится просто так... для поднятия морального духа среди покойников. Видимо, это так, судя по эпитафии... на Смоленском кладбище: "... Здесь отдых, а не там" (ПВС; 3: 672).

Характерна не только опора на советский штамп (о «моральном духе»), но и подача ситуации одновременно с обеих точек зрения — посю- и потусторонней.

По-видимому, беспокойство по поводу смерти, тщательно подавляемое и сублимируемое, было присуще Зоценко, которого с молодости занимал вопрос о достижении бессмертия¹². Одной из его манифестаций является мотив «мотания между жизнью и смертью». В нем совмещаются страх смерти и стремление к ней, надежда на ее нереальность или обратимость и характерный беспокойный — колебательный — рисунок. Вспомним (из наст. гл. и гл. IV):

персонажа, которому не дала умереть жена, потребовавшая заработать ей на жизнь; рассказ о беспокойном — умирающем, оживающем и снова умирающем — старике; другой рассказ из ГК о «воскресении» мнимо умершего пациента, желавшего «смыться» с казенными деньгами; рассказ «Живой труп», где вместо вытрезвителя пьяницу отправляют в морг, но он все-таки спасается; и колебания в вопросе, лучше ли быть живым или мертвым, иконически — чередованием аргументов — переданные в рассказе о пароходе.

Примеры переходов границы то в одну, то в другую сторону можно умножить. Ср.:

Рассказчик идет к управдому со списком жалоб, в частности, на угар, идущий из водопроводного крана. «[Т]от нарочно упал на стул и застонал... Тогда, черт возьми, я тоже упал на другой стул. Но стонать не стал. Я просто закрыл глаза, как бы потеряв сознание. Лежу и думаю: посмотрим, кто кого перекроет. Увидев, что я упал, управдом заволновался... И увидев, что я не прихожу в сознание, приложил свое ухо к моей груди... Но сквозь пальто он не услышал мое сердцебиение. И от этого еще больше заволновался... Я уже хотел вскочить на ноги, чтоб обнять и расцеловать человека, проявившего некоторую чуткость к временно ослабшему жильцу. Но тут управдом... стал куда-то названивать. Я думал, что он вызывает неотложную помощь. И от этого почувствовал еще больший прилив нежности к нему. Но он вдруг ска-

зал в трубку: “Сеня!... Хлопочи скорей бумаги, ордер. По-моему, в нашем доме освободилась комната”... [Я] вскочил... “Н-ну нет! — сказал я... — Отныне я только начинаю жить. Только начинаю вести борьбу против таких, как вы”... Закрыв глаза, он упал в кресло. Но я не стал суетиться. Я спокойно поднялся в свой этаж, чтобы письменно заклеить поступки этого человека» («Берегитесь!»).

Из множества характерных зощенковских эффектов, которыми блещет этот скромный крокодильский фельетон на жилищную тему¹³ (бегство в смерть; волнение/спокойствие; ослабленность; медицинские мотивы, в том числе вызов неотложной помощи), подчеркнем удвоенный мотив “смерти и воскресения”. По сравнению с рассказом о летаргическом старичке фарс здесь и усугублен — быстротой переходов и зеркальностью поведения двух персонажей (включая закрывание глаз), и облегчен — прежде всего, притворностью смертей. Эти “жюльнические смерти и воскресения” удобно совмещают интересующую Зощенко экзистенциальную тему с разоблачительным жанром фельетона.

Однако роль двойничества между рассказчиком и героем-жуликом¹⁴ не сводится к заострению комизма. Глубинная притягательность подобных сюжетов для Зощенко объясняется его напряженным интересом к проблеме преодоления смерти — возможности «надуть» ее¹⁵. Что именно таковы стратегии Зощенко вокруг «факта смерти», видно из реакций МЗ-ребенка на труп утопленника и на похороны родителей и из других серьезных эпизодов ПВС:

«Искося я поглядываю на утопленника. Мне хочется, чтобы он задвигался, встал и сказал: “Нет, я не потонул. Это я так. Нарочно. Пошутил”. Но он лежит неподвижно. И мне делается так страшно, что я закрываю глаза (ПВС; 3: 533). «Вот [мать] стоит у стола, на котором лежит мой отец. Она упала лицом на его лицо и плачет... “Может быть, это глубокий обморок, летаргический сон?.. Мать отстегивает булавку от своей блузки. Потом берет руку отца... Булавкой она прокалывает руку насквозь... “Да, он умер”... Я первый раз на кладбище... [Покойники] лежат бледные, неподвижные, как восковые куклы... Отец. Еще чей-то отец... И какой-то пузатый, толстый человек. Такой пузатый, что вряд ли закроется гроб при таком брюхе. Впрочем, прижмут крышкой. Церемониться не будут... Затаив дыхание, я подхожу [к отцу]. Чуть касаюсь губами его мертвой руки» (3: 546—547). «Вот уже Смоленское кладбище... Гроб [матери] несут в церковь... Гроб снова выносят из церкви. И я... везу сани в дальнюю аллею. Там могила моего отца, который умер четырнадцать лет назад. Рядом с этой могилой вырыта новая. Я поднимаю крышку гроба и целую мертвую руку матери» (3: 501).

Все три эпизода сталкивают МЗ с необратимостью смерти, несмотря на его желание усмотреть в ней “притворство” и добиться какой-то реакции от лежащего в гробу (отметим характерные мотивы “крышки гроба” и “руки”).

Оригинальный вариант курсирования между жизнью и смертью являет приводимая в ВМ история создания картины на тему смертной казни:

«[X]художник Вирц (1806—1865)... писал картину казни преступника. Для более правдивой передачи страдания казнимого художник... попросил загипнотизировать себя и внушить, что казнят именно его... [Это] вызвал[о]... такое реальное страдание и такой ужас смерти, что загипнотизированный стал бороться с “палачом”, а потом жалким голосом умолял поскорее покончить с ним. Разбуженный художник долгое время... хворал тяжелым нервным расстройством. Картину же... написал со всем блеском» (З: 148—149).

Гипноз позволяет живописцу (самоотождествление с которым естественно предположить у писателя и к тому же сына художника) пережить казнь и воскресение, то есть, крайнюю реализацию общей тенденции к “мотанию между жизнью и смертью”, пронизывающей тексты Зощенко.

Закончим раздел и главу следующим парадоксальным казусом.

«Однажды в клинику явился клиент и рассказал, что он уколол палец ржавым гвоздем и что теперь он боится заражения крови. Врач, не найдя признаков заражения, отпустил больного. Тем не менее через два дня мнимобольной умер. Вскрытие... не обнаружило... никаких анатомических признаков, которые могли бы вызвать смерть» (ВМ; З: 144).

Перед нами ситуация, обратная и дополнительная по отношению к историям как с живым трупом, так и с покойником-симулянтom. Примечательно однако, что Зощенко приводит ее вовсе не как пример медицинской ошибки и излагает без какого бы то ни было сочувствия к умершему пациенту (ср. Прим. 11). Этот случай интересует его лишь как доказательство силы самовнушения и страха:

«Итак... самовнушение и воздействие психики может вызвать столь ощутимые и невероятные признаки, как ожог, воспаление и даже смерть... Любая болезнь, любое свойство характера могут быть вызваны путем неправильного психического представления...» (З: 144—145).

Но если так, то смерть действительно обратима¹⁶, — достаточно лишь заменить «неправильные» представления «правильными» (о чем речь пойдет в главе X).

Глава IX

Зощенко и Чехов: страх, футляр, случай

1. Зощенко vs. Чехов

До сих пор материалом для глав-иллюстраций к рассмотренным перед этим инвариантам служили разборы отдельных рассказов («Душевной простоты», «Рассказа про одну корыстную молочницу», «Монте-ра»); этот принцип будет соблюдаться и в дальнейшем (см. гл. XI, XIII, XV). В настоящей главе, однако, я несколько изменю ему и прокомментирую топос «покоя/порядка» путем соотнесения Зощенко с одним из его великих предшественников. Мне уже приходилось сопоставлять Зощенко с другими авторами и даже явлениями иных видов искусства — Гоголем, Достоевским, Боккаччо, Вашингтоном Ирвингом, Мопассаном, «Русланом и Людмилой» Глинки/Пушкина, «негритянской негроопереттой»; а впереди анализ зощенковских перекличек с «Вертером» и вообще Гёте, с В. Ф. Одоевским, Тэффи, Бабелем, Кундерой, «Дон-Жуаном» да Понте/Моцарта. Однако эти сопоставления носят скорее частный, нежели принципиальный характер. Обращение к паре Зощенко — Чехов в связи с релевантным для обоих топосом «покоя/порядка» позволяет задаться более серьезными компаративными целями, и потому начать имеет смысл с общего наброска связывающей их литературной траектории.

Из классиков русского юмора Зощенко ближе всех был Гоголь (*Бицлли 1994 [1932], Кадаш 1994*); другой важнейший интертекстуальный аспект зощенковской поэтики образует соотношение с Толстым (*Жолковский 1986, 1994a: 122—138, 87—103*). Сопоставление с Чеховым не менее уместно — хотя бы потому, что Зощенко посвятил ему специальную статью (*1994b*). В ней он рассматривает Чехова как своего alter ego — в какой-то мере для эзоповского оправдания собственной позиции непонятого сатирика, но тем не менее всерьез. Следует помнить и об их хронологической близости: Зощенко был моложе Чехова всего на 34 года (примерно как Чехов — Толстого) и, возможно, начал читать его еще при его недолгой жизни. А статья о Чехове написана к сорокалетию со дня смерти (когда Чехову было бы 84 года — чуть больше, чем Толстому в 1910 году), то есть, с той же дистанции, с какой мы сегодня говорим о Зощенко.

Юбилейные выкладки подобного рода были высмеяны ни кем иным, как самим Зощенко, — в фельетоне «В пушкинские дни» (1937 г.), где они принимают вид абсурдных рассуждений о том, кого из предков рассказчика мог бы нянчить Пушкин, а кто из них скорее мог бы брать на ручки его самого и как все это «для нас покрыто мраком неизвестности», но как сами они, разумеется, «прекрасно разбирались, кому кого нянчить и кому кого качать»¹. С точки зрения зощенковских инвариантов, в этом пассаже обращают на себя внимание мотивы “на ручках”, “няня/нянчение”, “родители” и “каждый на своем месте”. А в более широком плане топос “родительского нянчения” (мотивированный хрестоматийным образом Арины Родионовны) может рассматриваться как ироническое преломление темы литературных отцов и детей в духе формалистской теории литературной эволюции и ее блумовского варианта.

С этой точки зрения, проекция Зощенко на Чехова вполне оправдана как в типологическом, жанровом отношении, так и в историческом, временном. Разрыв между ними, составляющий около 40 лет, довольно близок к тому характерному отрезку, который, согласно Генри Джеймсу, отделяет нас от «доступного для посещения прошлого» («*visitable past*»; Джеймс: х), — отрезку

«примерно в 50—60 лет... [соответствующему] временным соотношениям между Пушкиным/ Германном и Сен-Жерменом [“Пиковая дама”], Бальзаком и Сведенборгом (“Серафита”), [Генри] Джеймсом и Байроном/Шелли [“Письма Асперна”], Бабелем и Мопассаном [“Гюи де Мопассан”], Лимоновым и Манделштамом [“Красавица, вдохновлявшая поэта”]» (*Жолковский 1995*: 205).

Подобные временные дистанции считались оптимальными также в романах вальтер-скоттовского типа (ср. «Капитанскую дочку», «Войну и мир»), откуда Зощенко и заимствует волнующий эффект вымышленной встречи своих рядовых родственников (а символически и своей собственной) с великим историческим лицом — Пушкиным².

Обратимся к сопоставлениям. Некоторые самые общие сходства между двумя классиками русской новеллы бросаются в глаза. Это: юмор; жанр «несолидно» короткого газетно-журнального рассказа; ранний читательский успех вопреки сомнениям критиков; постепенное движение к более крупной и «серьезной» форме³; изображение и осмеяние мелочной повседневности — «пошлости» у Чехова, «мещанства» у Зощенко; работа с бытовыми и литературными штампами; развитие целой новой «поэтики незначительности» — как в предметном, так и в стилистическом плане (*Попкин 1993*); проблематизация повествования — применение «невыверенной фигуры нелитератора как рассказчика, покоряющее своей безыскусственностью», у Чехова (*Чудаков*: 365), знаменитый полуграмотный сказ у Зощенко.

Многочисленны также сходства на уровне конкретных сюжетов и мотивов.

В одном из рассказов ГК женщина меняет мужей в поисках богатства, но каждый раз знаменитым и богатым оказывается только что брошенный («Бедная Лиза»). Эта трагикомическая недооценка собственного мужа и переоценка других мужчин восходит к «Попрыгунье» (характерна реплика чеховской героини: «Прозевала!»; 8: 30)⁴; тиражирование брака взято тоже у Чехова — из «Душечки», а заголовок — у Карамзина.

Зощенковский ссыльный нэпман, с опасностью для жизни глотающий свои золотые монеты и далее хранящий их у себя в животе («Рассказ про одного спекулянта»), имеет своим чеховским предшественником (если не прототипом) упоминаемого в «Крыжовнике» купца, который перед смертью съедает «все свои деньги и выигрышные билеты вместе с медом, чтобы никому не досталось» (10: 59).

Финансовые аспекты посещения театрального буфета в «Аристократке», обжорство героини на глазах у героя и возвращение «в блюдо» надкушенного пирожного обыгрывают аналогичное поведение в «Анне на шее» Модеста Алексеича, который мнет пальцами, а затем кладет на место слишком дорогую для него грушу и один выпивает всю бутылку сельтерской — на глазах у жены, которой хотелось «яблочного пирожного» (9: 166; см. гл. I). Размещение же героев в зале (партер — галерка) воспроизводит ситуацию «Дамы с собачкой» (*Попкин 1993: 77*). Все это не удивительно, поскольку и сам

«сюжет рассказа [“Аристократка”] не нов. Есть он еще... у Чехова в “Записных книжках” (Книжка первая, 1891—1904): “Гимназист угощает даму обедом в ресторане. Денег у него 1 р. 20 к. Счет 4 р. 30 к. Денег нет, он заплакал. Содержатель выдрал за уши. С дамой разговор об Абиссинии”» (*Молдавский: 113—114; Чехов, 17: 42*).

Планы героя «Рассказа про даму с цветами» посещать могилу утонувшей героини и его последующее отворачивание от ее трупа в присутствии рыбаков напоминают вставной рассказ заглавного героя чеховского «Печенег» о кавказской княгине-вдове, которая ходила на могилу мужа и плакала, пока «мы» ее не высекли (9: 330).

Упорное ожидание кары за мелкий ущерб в зощенковской «Душевной простоте» роднит этот рассказ с чеховской «Смертью чиновника» при всем различии конкретных сюжетов (наступление на ногу прохожему — чихание на лысину генерала); см. гл. III.

Характерная для повестей Зощенко фигура соседа-учителя, раздавленного новой жизнью (в «Страшной ночи» это сосед героя, учитель чистописания, которое отменили; в «Мишеле Синягине» — сосед рассказчика, бывший учитель рисования, который спился, но уверяет, что его «не революция подпилила»; 2: 182), выглядит как развитие образа

Ипполита Ипполитыча из «Учителя словесности» — говорящего банальности и вскоре умирающего соседа и коллеги заглавного героя.

В «Мишеле Синягине» есть пассаж: «Вот лет через сто или триста — жизнь засияет несказанным блеском» (2: 177 сл.; ср. также ОЧП; 2: 122—123), напоминающий речи Астрова в «Дяде Ване», доктора в «Случае из практики» (10: 85) и мн. др.

У обоих авторов встречается мотив необходимости заменить медицинское лечение экзистенциальным: у Зощенко повсюду, начиная с «Пациентки» («К учителю — медицины это не касается»; 1: 235), у Чехова, например, в «Случае из практики». У обоих есть рассказчики, рассуждающие о большей жизнерадостности иностранной, в частности, французской, литературы: у Зощенко — в «Страшной ночи» (2: 89—90) и других местах, у Чехова — в «Скучной истории» (7: 292). У обоих находится место для ситуации соперничества между русскими и еврейскими музыкантами: у Зощенко — в «Аполлоне и Тамаре» (2: 38), у Чехова — в «Скрипке Ротшильда».

Обнаруживаются даже прямые текстуальные переклички.

Чехов: «Подруга жизни, как это говорится, извините за выражение» («Скрипка Ротшильда»; 8: 299). **Зощенко:** «Не в деньгах, гражданка, счастье. Извините за выражение» («Аристократка»; 1: 171).

Чехов: «[Н]едавно в одну ночь я прочел машинально целый роман [Шпильгагена] под странным названием: “О чем пела ласточка”» («Скучная история»; 7: 254). **Зощенко:** название сентиментальной повести «О чем пел соловей», обыгрываемое и в тексте: «[Ч]естный читатель... расстроится: — Позвольте, скажет, а где же соловей? Что вы, скажет, морочите голову и заманиваете читателя на легкое заглавие?» (2: 123).

Чехов: В «Скучной истории», по ходу своего морального разложения, Катя ленится, «молчит и кутается в шаль, точно ей холодно... По целым дням лежит... на кушетке или в качалке... и читает романы и повести» (7: 274). **Зощенко:** Героиня «Аристократки» «кутается в байковый платок и ни мур-мур больше» (1: 171); в другом рассказе рефреном проходят слова: «Надевай мою жилетку и ходи, будто тебе все время в пиджаке жарко» («Прелести культуры»); а паразитарное чтение книг «на кушетке или там на козетке» есть в МС (2: 177—179) и в ГК: «Наверно, капризная... Целый день... в постели валяется с немойтой мордой. И все время свои стишки вслух читает» (3: 225—226).

Примеры сходств легко умножить, но не менее очевидны и различия. Начнем опять-таки с самого общего уровня. Прежде всего, различны эпохи: до- и послереволюционная. Далее, противоположна социальная динамика: Чехов движется из мещан в интеллигенты, Зощенко — из дворян-интеллигентов в попутчики и «пролетарские» советские писатели. Контрастна и динамика профессиональная: Чехов из врача превращается в юмориста, Зощенко — из юмориста в своего рода самоисцелителя и психотерапевта. И, конечно, Зощенко приходит в литературу тогда,

когда Чехов уже воплощает собой «классическую традицию», как ни трудно далась ему — и его критикам — эта канонизация.

Серьезное сравнение должно, конечно, строиться не на отдельных сходствах-различиях в биографии, житнетворческом образе и литературной продукции, а на сопоставлении инвариантных черт двух поэтических миров. Именно такой подход подсказывается задачами настоящей главы. Экзистенциальную суть мироощущения Зоценко мы выше свели к проблематике «страха, недоверчивости и амбивалентной любви к порядку». Что касается Чехова, то, согласно большинству писавших о нем⁵, он был лишенным иллюзий изобразителем устоявшейся до омертвления российской действительности и культуры, подрывателем как душевной атмосферы сложившихся обычаев, так и всех возможных клишированных надежд и идейных построений, деконструктором рационалистических устоев и причинно-следственных связей, поэтом свободы, непредсказуемости, необязательности, маргинальности, «случайности» (А. П. Чудаков). Таким образом, намечаются интересные возможности для сопоставительного анализа. Рассмотрим два характерные мотива, взывающие о со- и противопоставлении.

2. Футляра

Чехову принадлежит заслуга введения в культурный обиход новой мифологемы — «человек в футляре». Выделю важнейшие мотивы рассказа с этим хрестоматийным заглавием (из трилогии, включающей также «Крыжовник» и «О любви»; 10: 42—53).

«Футлярный» мотив возникает уже на повествовательной рамке. Заглавного героя предвещает некая

«жена старосты, Мавра, женщина [которая]... во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села.... а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу», по поводу чего будущий рассказчик (Буркин), замечает, что «людей... которые, как рак-отшельник, или улитка стараются уйти в свою скорлупу... не мало».

Далее Буркин переходит к основной новелле — истории гимназического учителя древнегреческого языка Беликова.

«Беликов всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле... и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки... У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге». Он любил «циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось

что-нибудь», и часто говорил: «Как бы чего не вышло». Не любил, когда молодежь шумела в классе. Ходить в гости ему было тяжело, но он делал это как бы по обязанности. «И дома та же история: халат, колпак, ставни, задвижки... Постное есть вредно, а скоромное нельзя... Спальня... была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер... И ему было страшно под одеялом... как бы не забралась вора, и потом всю ночь видел тревожные сны». «Многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна... “Очень шумят у нас в классах, — говорил он”».

По контрасту сюжет сталкивает Беликова с девушкой оживленной и «шумной». Она ведет его в театр (ср., кстати, «Аристократку»), причем он рядом с ней сидит такой «скрюченный, точно его из дому клещами вытащили». От скуки и отсутствия выбора она оказывает ему «благосклонность», заходит речь о женитьбе, от которой он обороняется «футлярными» разговорами, что «женитьба шаг серьезный, как бы потом чего не вышло».

Кульминационный скандал возникает из-за ее любви к езде на велосипеде, каковую Беликов, убежденный, что «женщина или девушка на велосипеде это ужасно», в духе времени правильно истолковывает как акт политического и сексуального раскрепощения⁶. Он «изумляется... спокойствию» рассказчика, идет к брату «невесты», чтобы «облегчить душу» и предупредить, что будет вынужден обо всем доложить начальству. Тот спускает его с лестницы, это видит «невеста», и герой еще больше боится оказаться посмешищем — «как бы чего не вышло».

Он «лег [в кровать] и уже больше не вставал... Он лежал под пологом, укрытый одеялом» и вскоре умер. «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое⁷, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет... И как бы в честь его во время похорон была пасмурная дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами». «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие...⁸ [Но] Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!». И Буркин задает вопрос: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр?».

Таким образом, чеховский вымышленный рассказчик предлагает обобщенную формулировку темы “футлярности”. В чеховедении эмблематический образ “человека в футляре” иногда объявляется слишком карикатурным, «контурным», не характерным для зрелого Чехова (*Чудаков*: 300). Однако он закономерно перетекает во многочисленные слагающие его чеховские инварианты — мотивы ограниченности, окостенелости, порочной повторяемости, страха перед жизнью, желанием защититься от нее условностями и штампами, прижизненного омертвения и преждевременной смерти и т. д. (*Первухина 1993, Щеглов 1994*).

Тем более поразительно, что ответом на риторический вопрос Буркина, «сколько их еще будет», может служить фигура самого, может быть, блестящего из литературных наследников Чехова. При всей вызывающей парадоксальности трактовки Зоценко как реинкарнации Беликова⁹, она находится в русле характерного типа историко-литературной преемственности, состоящего в том, что проблематичный, а то и отрицательный персонаж из классического произведения на следующем витке эволюции возрождается в авторской ипостаси. Так, согласно Пастернаку,

«Маяковский... [э]то какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольниковца или героя “Подростка”» («Доктор Живаго», VI, 4; *Пастернак*, 3: 175—176)¹⁰.

Итак, попытаемся увидеть в Зоценко «лирика», пишущего от имени Беликова, или, что, в общем, то же самое, прочитать «Человека в футляре» как прото-зоценковский текст.

В комических вещах Зоценко футлярные персонажи тоже подаются в невыгодном свете. Собственно, функцией юмора и является отчуждение, но, как было показано, Зоценко, подобно Гоголю, «преследовал» в своих персонажах не столько чужую, сколько «собственную дрянь», что хорошо видно из сравнения его комических страниц с автопортретными. В частности, в рассказах часто фигурируют ситуации параноического запираания дверей и принятия других оборонительных мер против воров, соседей, гостей и т. п. в тщетных попытках добиться “гарантированного покоя”, и та же агорафобия богато представлена в детских эпизодах ПВС, но на этот раз, скорее, в трагическом ключе¹¹. Поистине, “футлярный комплекс” представлен у Зоценко во всей полноте.

Но, может быть, дело просто в том, что в ПВС изображены детские страхи, а чеховский Беликов являет, подобно Акакию Акакиевичу, гротескный образ инфантильного, так и не достигшего зрелости, «маленького человека» русской литературы?¹² Однако, именно таким персонажем изображает себя и зрелый Зоценко — вспомним пассаж из ПВС (приведенный в гл. II) о том, как «я — мальчик, а потом юноша и, наконец, взрослый — кричал: “Закрывайте двери”. И каждый вечер тщательно проверял крючки и запоры на дверях, на окнах» и т. д. (3: 604).

Тема “якобы гарантированного покоя” выступает у Зоценко во множестве вариаций, в шутку и всерьез, применительно к «отрицательным» персонажам и к героям, более близким к самому автору, а то и в прямых высказываниях о собственной профессии (см. в гл. IV, VIII). Почти карикатурную мнительность, свойственную ему самому, МЗ жадно констатирует и у других, по возможности достойных, фигур, например, у Маяковского, который, оказывается, «мнителен даже больше, чем» он сам, и нервно вытирает платком вилку и стакан (3: 513—514; см.

гл. II, Прим. 5). Что касается «больной» у Зощенко сферы «еды», то она, естественно, изобилует иллюстрациями беликовского диетического принципа «постное вредно, а скоромное нельзя». Красноречивое совмещение страхов по поводу еды с вполне наглядной «футлярностью» являют «Иностранцы». Как мы увидим в гл. XIII, несмотря на фарсовую смехотворность сюжета, ни типовой иностранец с несмаргиваемым моноклем, ни его фабульный двойник, не моргнув, заглотивший кость, — эти потомки человека в футляре (отметим, кстати, общий мотив «очков») — не являются объектами безоговорочного осмеяния¹³. В конце концов, речь идет о важнейших категориях зощенковского мира — «хаосе» и «порядке».

Образцами «разумного порядка» для Зощенко, в частности, в его поисках панацеи от жизненного хаоса, неврозов и болезней, были как раз иностранцы — Кант и Гёте, из которых первый воплощал также и опасность чрезмерной автоматизации — если угодно, «футляризации» — живого человека¹⁴, а второй демонстрировал идеальные разумность, самодисциплину и умение сотрудничать с властями предрержащими. Последнее живо интересовало Зощенко, в ВМ сочувственно приводившего слова Гёте «Лучше несправедливость, чем беспорядок» (3: 100; см. гл. IV). Эта «гётеанская» установка Зощенко тем любопытнее, что она связывает его автотерапевтические воззрения с его отношением к порядку и власти вообще, переключаясь с его инвариантным мотивом «приемлемого наказания» (ср. рассказ «Рабочий костюм» и сходные эпизоды из ПВС; см. гл. IV). А отсюда прямая параллель опять-таки протягивается к охранительным чертам в облике Беликова, ориентировавшегося на запретительные циркуляры, доносы, начальство и вообще порядок. Аналогичным образом, и лейтмотивная фраза Беликова «как бы чего не вышло» имеет своим зощенковским эхом часто повторяющиеся обороты типа «чего бы ни случилось», знаменующие тревожное отклонение от «порядка» и жажду его восстановления (см. гл. X, XIII).

В своем рассказе Чехов иронически доводит разработку «футлярной» темы до, казалось бы, ее экзистенциального предела — мотивов «приятие смерти» и «гроб как желанный окончательный футляр»¹⁵. Но Зощенко идет еще дальше. В одной из «Сентиментальных повестей» умирает тетка героя, и он с радостью наследует ее имущество.

«[П]окойная тетка удобно расположилась на столе, на лучших кружевных наволочках. Спокойствие и счастье лежали на ее добродушном лице. Старуха была как живая. Сергей Петрович... думал о кратковременной жизни и о непрочности человеческого организма и о том, что надо эту жизнь заполнить погуще всякими... веселыми приключениями... [Он]... оглядел комнату.... и, насчитав до кругленькой суммы — сто рублей, тихонько улыбнулся» (ВП; 2: 143).

А в ПВС автор-рассказчик восхищается крестьянином, который держит в доме свой будущий надгробный крест — чтобы привыкнуть к идее

смерти (З: 670). Перебирая далее «примеры слишком уж спокойного и даже отчасти любовного, нежного отношения к смерти», которые «не лишены... комичности» (З: 671), МЗ рассказывает об особом гробе, приготовленном для себя неким дореволюционным губернатором:

«Лично для себя он задолго до смерти заказал гроб с какой-то особой прорезью для глаз. Конечно... [с]квозь эту прорезь покойник мог видеть самую малость. А его самого уже вовсе было не видеть. Поэтому Шевелев вовремя спохватился. И велел увеличить прорезь до размеров своего лица. Причем куплено было какое-то “толстое морское стекло”¹⁶, каковое и было приспособлено к гробу. Получилось весьма мило. Сквозь стекло можно было любоваться покойником, не поднимая крышку гроба...¹⁷ И многие гости, “любопытствуя, влезали в него”, чтоб посмотреть, какая панорама раскрывается перед ними сквозь стекло окошечка. Не без улыбок, вероятно, хоронили этого господина. Должно быть, сквозь стекло забавно было видеть серьезное, вдумчивое лицо покойника, сказавшего новое слово в деле захоронения людей, в деле спасения их от мирской суесть» (З: 672).

Бросается в глаза, с одной стороны, сходство этих веселых похорон с удовольствием «хоронить таких людей, как Беликов», а с другой — оценочная инверсия: чеховский рассказчик злорадствует по поводу футлярной смерти футлярного человека, зощенковский — приглядывается к ней с полускрытой ученической завистью.

3. Случайность

От буквальных манифестаций “футлярно-гробовой” темы у двух авторов обратимся к ее более обобщенным аспектам. Беликова приводит к гибели безуспешная попытка укрыться в свой футляр от жизни в ее наиболее живом проявлении — от вызова, бросаемого женщиной, любовью, браком, в перспективе детьми. В чеховском мире этот любовно-брачный комплекс может выступать в роли как очередной ловушки, западни, тюрьмы, давящего обруча («Учитель словесности», «Ариадна», «У знакомых», «Невеста», «Супруга», «Страх», «Скучная история», «Печенег», «Случай из практики»), так и спонтанного выхода на волю из рутинных тисков, часто лишь минутного, но иногда обещающего оказаться настоящим («В родном углу», «Бабье царство», «Дама с собачкой»). В обоих случаях “бегство из клетки”, будь то “в брак/любовь” или “из брака”, описывается как переход к беспокойному, нервному, негарантированному, непредсказуемому, открытому состоянию. Так у Чехова трактуется и вообще всякий акт “выхода на свободу”, например, отъезда из гостей или из дому, где героя/героиню мучает своими разговорами хозяйин, тетка, мать, муж или кто-либо еще столь же невыносимый.

Мешает же выходу из символического футляра рутинное приятие ложных, иногда «благородных» и «разумных» и всегда «обоснованных»,

заранее предопределенных и вычисленных ценностей и неумение довериться живому чувству реальности, часто ведущему куда-то на обочину, в сторону от проторенных, магистральных, «центровых» путей. Такова, например, ситуация в рассказе «О любви».

Герой и жена его приятеля, не признаваясь, любили друг друга. Он не понимал «тайну этого брака красивой женщины и скучного старика», но «боялся испортить ее жизнь», ибо он «не был герой, знаменитый» человек и т. д. «Все меня любили как благородное существо... Она уже лечилась от расстройства нервов». И лишь в момент отъезда супругов в другой город, герои признались друг другу в любви: «[И] мы поняли, как мелко было все, что разделяло и мешало любить. Надо исходить из высшего, более важного, чем счастье и несчастье, добродетель» (10: 72—74).

У Чехова есть как минимум два обращенных варианта этого сюжета. Один — это «Дама с собачкой», где героини постепенно научаются делать ничем не застрахованные шаги к свободе. Другой — «Страх» (8: 127—138), где в аналогичной ситуации адюльтер тоже происходит, но, в свою очередь, оказывается еще одним проявлением внушающей страх бессмыслицы.

В дружбе приятеля герой видит нечто «тягостное». Тот признается, что жизнь страшит его: ему страшно все непонятное, собственные поступки его тревожат. «“Моя счастливая семейная жизнь — недоразумение, и я боюсь ее”», — говорит он. Действительно, жена вышла за него после его многочисленных просьб, объявив, что не любит его, но будет ему верна. Однако теперь она изменяет ему с героем. Случайно застающему их мужу это еще более «непонятно и страшно». Да и для героя в ее любовных клятвах «тоже было что-то тягостное и неудобное», как дружба ее мужа, и он мучается вопросом, зачем он так поступил. Он уезжает — супруги продолжают жить вместе.

В «Учителе словесности» до адюльтера или разрыва дело не доходит: повествование обрывается на отчаянной записи в дневнике героя: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (8: 332). Но путь, проделываемый героем, отчетливо ведет от покойной веры в закономерность достигнутого им в браке комфорта к беспокойному отказу от нее¹⁸.

Наслаждаясь семейной жизнью, Никитин самодовольно говорит жене:

«На это свое счастье я не смотрю как на нечто такое, что свалилось на меня случайно, точно с неба. Это счастье — явление вполне естественное, последовательное, логически верное. Я верю в то, что человек есть творец своего счастья, и теперь я беру именно то, что я сам создал» (8: 327).

Позднее он уже не так уверен:

«Как-то... возвращался он домой из клуба... Шел дождь, было темно и грязно. Никитин чувствовал на душе неприятный осадок... оттого ли, что он

проиграл... или... что один из партнеров... сказал, что у Никитина куры денег не клюют... намекая на приданое... Даже домой не хотелось... Ему пришло в голову, что двенадцати рублей ему оттого не жалко, что они достались ему даром... Да и все счастье... досталось ему даром... [Е]сли бы у него болели спина и грудь от работы, то... теплая уютная квартира и семейное счастье были бы потребностью... и украшением его жизни; теперь же все это имело какое-то странное, неопределенное значение» (8: 329).

Этот подрыв “логической осмысленности” семейного счастья получает парадоксальное развитие, когда из слов жены о непорядочности потенциального жениха ее сестры, выясняется, что некая “целесообразность” в его собственной женитьбе действительно имела место, но крайне удручающая и унижительная.

«А зачем он часто бывал в доме? Если не намерен жениться, то не ходи”... [Никтин] думал о том, что, кроме... этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему... есть еще другой мир... “Так, значит, — спросил он... — если я ходил к вам в дом, то непременно должен был жениться на тебе?” — “Конечно. Ты сам это отлично знаешь”. — “Мило”» (8: 331).

И Никитин задумывается о том что, вся его жизнь и работа — сплошной обман (то есть, на языке Буркина, тот же футляр).

«Эти новые мысли пугали Никитина, он отказывался от них... и верил, что это все от нервов... но для него уже было ясно, что покой потерян... что иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» (8: 331—332).

Однако в мире Чехова дело не сводится к простой оппозиции “детерминированная, закономерная, спокойная, централизованная неволя/непредсказуемая, случайная, беспокойная, маргинальная свобода”. Парадоксальным образом сами “центральные” закономерности часто носят у него абсурдный, случайный — “маргинальный” — характер, а поиски выхода из тисков закономерности “на периферию”, напротив, предполагают веру в некое осмысленное, высшее, единое — “центральное” — начало. О нем, например, заговаривает профессор в конце «Скучной истории», осознав, что если в жизни человека «нет общего, целого», которое и является «богом живого человека», то и «от насморка можно потерять равновесие» и оказаться «на милости безнадежного страха» (7: 307). Аналогичен финал «Дамы с собачкой», где «провинциальная, затерявшаяся в толпе... маленькая женщина» оказывается для Гурова его «единственным счастьем» (10: 139).

С большой подробностью тема “случайности/осмысленности” разработана в «По делам службы», где она интересно совмещена с футлярным мотивом. “Футляр” реализован многочисленными и настойчиво повторяющимися образами “одевания” и “теплых оболочек”, которыми

герой укрывается от холода и метели (плед и «сверх пледа еще и шуба» в избе [10: 92], валенки, карета, полость в карете, одеяло в усадьбе), а также стенами барского дома (где раздеваются, ибо там, «какая бы ни была погода снаружи, живется так тепло и удобно»; 10: 96). В этом свете неубедительной представляется трактовка фразы «Доктор и следователь надели свои шубы и валенки и, простившись с хозяином, вышли» (10: 101) как содержащей нарочито «избыточную информацию» (Чудаков: 148). Налицо, напротив, одна из вариаций центральной темы «футляра».

Сначала холодный неуют заброшенной земской избы и всего внешнего, провинциального, «маргинального» мира представляется герою царством бессмысленной случайности, а столица — локусом единственно осмысленной, «центральной» жизни.

«[Т]ут... за тысячу верст от Москвы, все это как будто иначе освещено, все это не жизнь, не люди.... а что-то существующее только «по форме»... Если жить, то в Москве... здесь же... легко миришься со своей незаметной ролью и только ждешь одного от жизни — скорее бы уйти, уйти... И... он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя... вдали от культурной среды, где ничто не случайно, все осмысленно, законно... Он полагал, что если окружающая жизнь здесь... ему непонятна... то это значит, что ее здесь нет вовсе» (10: 92—93, 97).

Но под впечатлением фигуры сотского, упорно идущего в метели, исполняя свой долг, и сгоняемого каретой с дороги на обочину (!), герой прозревает глубинную суть вещей, включающую незаметных провинциалов, которые несут тяжесть жизни на периферии, в открытом метелям мире — так сказать, вне футляра.

Ему брезжит «[к]акая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая... между всеми, всеми. Все имеет одну душу... все эти случайности — части одного организма, чудесного, разумного... для того, кто понимает это!» (10: 99; ср. выше мысли, впервые приходящие учителю словесности тоже вне дома, в темноте, под дождем; см. Попкин 1993: 35).

Впрочем, как часто у Чехова, герой кончает уклончивой фразой о невозможности вывести из этого какую-либо общую идею: «Какая же мораль? Метель и больше ничего» (100).

У Зощенко есть сходные ситуации и трактуются они в терминах отчасти сходной, но, так сказать, инвертированной системы инвариантов. Положительным, несмотря на амбивалентную ауру, является полюс «покоя и порядка», а отрицательным — полюс «беспокойства, хаоса, случайности». Среди наиболее сильных дестабилизирующих факторов фигурируют любовь и секс.

«[Л]юбовь... связана прежде всего с крупнейшими неприятностями» (ГК; 3: 273). «Он говорит мне: “Сегодня я окончательно убедился, что ты приходишь не ко мне, а к моим сестрам”... И [я] вдруг убеждаюсь, что я не к нему хожу. Он говорит: “Наша дружба построена на песке. Я убежден в этом”» (ПВС; 3: 555).

Подобных примеров множество. Есть даже целый полуавтобиографический рассказ, напоминающий чеховское «О любви» (и бунинскую «Иду»), — «Двадцать лет спустя», где герой дважды теряет любимую женщину из-за собственных страхов и нерешительности. Ситуациями отказа от любви из страха изобилует также ПВС, где они анализируются «автором» как характерные для его психического склада.

“Теория непрочности жизни” подробно развита в «Страшной ночи», — вообще одной из самых «чеховских» вещей Зощенко, многообразно перекликающейся, в частности, с «Учителем словесности» (особенно по линии “случайности/закономерности” брака¹⁹), «По делам службы» (по линии “случайности” и “беспокойства”) и множеством других чеховских текстов (по линии “отчаянного антирутинного жеста”; см. *Щеглов 1994*).

«Единственно, пожалуй, любовное приключение несколько разбивало стройную систему крепкой и неслучайной жизни... Но через месяц неожиданно блондинка покинула его... Борис Иванович... решил после недолгого раздумья сменить свою жизнь... отчаянного любовника на более спокойное существование. Он не любил, когда что-нибудь происходило случайное и такое, что могло измениться... И... он женился на своей квартирной хозяйке... [Ж]ил Борис Иванович ровно и хорошо... И вдруг в последние годы Борис Иванович стал задумываться. Ему вдруг показалось, что жизнь не так тверда в своем величии... Он всегда боялся случайности и старался этого избегать, но тут ему показалось, что жизнь как раз и наполнена этой случайностью. И даже многие события из его жизни показались ему случайными... “Странно все, господа, — сказал Борис Иванович. — Все как-то, знаете, случайно в нашей жизни... Женился я, скажем, на Луше... Но случайно же это. Мог бы я вовсе не здесь комнату снять. Я случайно на эту улицу зашел”... Лукерья Петровна... ночью устроила грандиозный скандал... Однако и после скандала... [он] продолжал обдумывать свою мысль... Он думал о том, что не только его женитьба, но, может... и вообще все его призвание — просто случай, простое стечение житейских обстоятельств. “А если случай, — думал [он], — значит все на свете непрочно. Значит, нету какой-то твердости. Значит, все завтра же может измениться”».

Философский вывод героя подхватывается «автором»-рассказчиком:

«[Д]ействительно все в нашей уважаемой жизни кажется отчасти случайным. И случайное наше рождение, и случайное существование, составленное из случайных обстоятельств, и случайная смерть. Все это заставляет [автора] и впрямь подумать о том, что на земле нет одного строгого, твердого закона, охраняющего нашу жизнь. А... какой может быть строгий закон,

когда игру меняется на наших глазах, все колеблется... [Раньше] многие поколения... воспитывались на том, что бог существует... Или наука... Уж тут-то все казалось ужасно убедительным и верным, а оглянитесь назад — все неверно, и все по временам меняется, от вращения Земли до какой-нибудь там теории относительности и вероятности... [Борис Иванович] даже стал с некоторых пор побаиваться за твердость своей судьбы... Но однажды его сомнения разгорелось в пламя... “Да что ж, — сказал нищий [с которым он разговаривался]... — был я ужасно какой богатый помещик... а теперь, как видите, в нищете... Все, гражданин хороший, меняется в жизни в свое время”... “И вообще.. [П]ривратно все. Случай.. Почему-то я... играю на треугольнике... Если игру скинуть с жизни, как же жить тогда? Чем, кроме этого, я прикреплен?”* (2: 94—98, 101).

В размышлениях Бориса Ивановича и рассказчика узнаются мысли самого Зощенко о непрочности бытия и необходимости искать какие-то твердые и прочные основы для организации собственной жизни, какую-то, выражаясь одновременно в зощенковских и футлярных терминах, не слабую, а крепкую экзистенциальную тару.

* * *

Итак, Чехов и Зощенко, во многом сходные, различны в самой сути своих инвариантных установок.

Чехов — критик клишированной, окостенелой, футлярной культуры эпохи заката российской империи, лишь изредка и с изрядной долей скепсиса возлагающий надежды на отчаянный — или тихий — жест прорыва из душной клетки наружу, в пусть непредсказуемую, случайную, нервную, но подлинную жизнь и, возможно, к глубинной связи вещей. Зощенко — писатель, с детства травмированный домашней обстановкой и окружающим миром, а затем напуганный хаосом бескультурной революционной и советской стихии и потому предпочитающий, хотя и с амбивалентными гримасами, внешний порядок, пусть несправедливый, но надежный, и внутренний душевный покой, пусть достигаемый ценой железной самодисциплины, крепкой тары, неподвижного лица, несмаргиваемого монокля, уютного — с иллюминатором — гроба.

В более широком историко-литературном плане эта ценностная инверсия общей темы (“порядок/беспокойство”) аналогична обращению оппозиции “культура/ простота”, разделявшей Зощенко с другим дореволюционным классиком — Толстым. В обоих случаях Зощенко предстает большим консерватором по сравнению со своими «прогрессивными» предшественниками. При всей двусмысленности его дискурса, очевидно, что для него не прошли даром уроки революционного подрыва культурных установлений, к которому с той или иной степенью провокационности призывали его учителя²⁰.

Глава X

Наука выживания и заграница

Проблематика преодоления беспокойства не исчерпывается рассмотренным в главе VIII, где речь шла лишь о сравнительно “пассивных” (скромных, традиционных, отечественных, воображаемых) методах самосохранения. Теперь мы сосредоточимся на ряде более “активных” (волевых, радикальных, заграничных, научных) средств, которые, впрочем, за редкими исключениями тоже не свободны от разъедающей зощенковской автосубверсии.

1. Заграничные методы

Чужое — лучшее, но чужое. Одной из панацей объявляется “заграничное”, изображаемое, однако, подчеркнуто вчуже.

«[Я] хоть человек не освещенный... и... в иностранных державах... не бывал, но знаю культуру через моего задушевного приятеля» (РНС; 1: 32). «Увы! Автор не ездил по заграницам, и жизнь Европы для него темна и неясна... Автор поэтому... должен пропустить... десять лет заграничной жизни Ивана Ивановича Белокопытова, чтоб окончательно не завратиться в мелких деталях незнакомой жизни» (Лю; 2: 64). «Ну, насчет миллионера автор, возможно, что и прихватил лишнее... [Ж]изнь миллионеров проходит для автора как в тумане» (МС; 2: 208). «Нет, я не был академиком или там профессором... французского языка» («Какие у меня были профессии»)¹.

Однако знание из вторых рук не мешает интимному взаимодействию “своего” с “иностранным”. Зощенковский герой то и дело либо оказывается за границей, либо сталкивается с приезжим иностранцем или заграничной продукцией у себя дома, либо сам приобретает какие-то заграничные черты, а то и выдает себя за иностранца. К числу опосредованных описаний Запада следует отнести также рассказы из (в основном) европейской истории, приложимость которых к буржуазной современности специально подчеркивается (ГК; 3: 241, 299, 354—355). Сродни “заграничной” тематике и напряженное внимание к “буржуазной жизни” в широком смысле, включая дореволюционные и нэпманские нравы. Аналогично паре “Россия/заграница” трактуется, далее, соотношение между деревней и городом. Металитературный аспект “элитарной” топки образуют иронические lamentации “автора” об убогости русской литературы в сравнении с западной и жалобы на соб-

ственный провинциализм и прозаизм в противоположность утонченным устремлениям поэзии.

“Буржуазная жизнь” оценивается двойственно — по известному российскому принципу «Хорошо-то оно хорошо, да не для нас». Специфическая нота проявляется при этом не только и не столько в сказовом коверкании непонятных слов и обычаев, сколько в пронизывании “иностранного” зощенковскими комплексами: амбивалентным ощущением, с одной стороны, “страха перед хаосом и ненадежностью нецивилизованной жизни” (в частности, российской), а с другой — “страха, неполноценности и вины перед превосходящими силами порядка” (в частности, западного). Обратимся к примерам.

Общая культура и порядок: «[П]риедет... этакий ферт заграничный... только посмеется: “Эх, скажет, Россия, Россия, темная страна!”» («Черная магия»). «[В]ообще-то он не очень высокого мнения о российских мозгах, которые выдумали дугу и балалайку... без которых решительно обошлось все остальное человечество» (ВМ; 3: 56). «Любит русский человек побранить собственное отечество. И то ему, видите ли, в России плохо, и это не нравится. А вот, дескать, в Европе все здорово» («Европа»). «А что касается... славных дел за границей, то это... у них бывает» (ГК; 3: 420). «Получается как-то солидно, по-европейски» (о советском бюрократизме; «Дни нашей жизни»). «В... заграничном учреждении... развели бы форменную волокиту, потребовали бы документы, засняли бы морду на фотографическую карточку. А тут даже в личность не посмотрели... Господи, думаю, как у нас легко и свободно жить и дела обделывать!» («Закорючка»).

Товары: «В Европе часы уж очень дешевы... [А] у нас хронометраж хромает»: рассказчик встает по «естественным часам» — солнцу и дырке в полу; но «солнце, это довольно точное светило... подвело... [когда] пол слегка сдвинулся» («Дырка»). «Скучно небось было бы жить в этих комнатах столичным гражданам! Скучно небось столичному гражданину и в ихнюю кухню войти... Былинкин... до вечера... устанавлива[л]... все по своему столичному вкусу» (ОЧП; 2: 109, 112). «[О]н остановился в гостинице “Европа”. Прекрасный, уютный номер. Две постели. Ванна. Ковры. Картинки» («Водяная феерия»; отметим перечислительный синтаксис типа “взаимодействия колесьев”, см. гл. X). «[Е]сли саксонское черненое серебро, то по иностранной культуре совершенно невозможно его портить» (РНС; 1: 32; с другой стороны, «вырытая земля — тепла, а запах ее слаще французской пудры и гостиной» [АТ; 2: 48]).

Техника: «Например, на станции Ильмень — там шикарно. Там лампа в семь свечей. Это здорово! Это пожалуй что и Германия позавидует» («Электрификация»; 1: 452). «Один мой знакомый... поэт... побывал за границей... объездил Италию и Германию... [О]чень... хвалил ихнюю европейскую чистоту и культурность... “[В]ернусь в Москву — буду писать об этом и Европу ставить в пример»». Далее он оказывается запертым в туалете, ибо у «них, у сволочей, эта дверь механическая», надо «машинку дернуть» — «[с]пустит[ь] воду, и тогда дверь сама откроется» («Западня»; отметим инвариантный мотив “запирания дверей”)².

Очевидно амбивалентное внимание к надежной отлаженности западной жизни, которая часто привлекается как точка отсчета для иронического изображения российских дел. При этом под сомнение ставятся то заграничные ценности, то их жалкое освоение, не говоря уже о «затруднительности жить» при их нехватке. Бросается в глаза обилие «заграничной» топонимики и варваризмов. Прозрачная цель этого name-dropping'a — придать дискурсу «мировой масштаб» и хотя бы таким образом ответить на иностранный вызов.

Элитарность и самолюбие. «Заграничное» предстает источником как «гордости» — для приобщившихся к нему и даже смотрящих на него свысока, так и «обид» — для униженных его недоступностью. Выделим несколько типичных параметров причастности к «заграничному».

Международный опыт и престиж: «Ну, наверное, один из гостей... что-нибудь сказал остро международное. Другой, наверное, с ним не согласился. Третий сказал: Англия... Что-то у них потом перекинулось на Африку, потом на Австралию и так далее» («Интересный случай в гостях»). «[Н]у, там, поблизости какого-нибудь мирового города, где, так сказать, блеск, треск и иммер элеган. Сверкают, предположим, лампионы...» (ГК; 3: 167). «[К]акой-нибудь опытный сочинитель, дорвавшись до заграницы... пустил бы... пыль в глаза читателям, нарисовав им две или три европейские картинки с ночными барами, с шансонетками и с американскими миллиардерами» (ЛЮ; 2: 64). «[С] трудом счастье дается.. Вот иные в Америку, в Индию очень просто ездят» (Ю; 2: 17). «Когда совершается... беспосадочный перелет в Америку, — то чувствуешь себя, с одной стороны, счастливым, а с другой стороны... мизерным кусочком глины, получающим благоухание от соседства с розой» («На Парнасе»). «Ездил он по разным иностранным державам в чине камердинера, понимал он даже, может, по-французскому и виски иностранные пил, а был такой же, как и не я... рядовой гвардеец... А вот из иностранных держав про Польшу знаю. И даже могу ее разоблачить... [Т]ри года ходил по польской земле» (РНС; 1: 28, 37).

Личные связи с иностранцами и аристократами, европеизм: «А ты идешь таким испанцем... [К]расавица, мадонна... ландыш китайский, принцесса, мадонна сикстинская... Ландыш испанский!... [К]оролева Изабелла прямо-таки... княгиня Трумчинская бывшая» («Мадонна» — рассказ о романе с проституткой). «А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой» («Аристократка»). «Она... писала, что выходит замуж за некоего иностранного коммерсанта Глобу... [Она шла] под руку с каким-то довольно важного вида иностранцем» (АТ; 2: 43, 48). «Вот он снят... за границей... Усики топорчатся кверху... Черный фрак. Стоячий воротничок... Даже... простой обыкновенный кадык, или... адамово яблоко... выглядело благородно и... напоминало что-то греческое... [М]ог исполнять... заатлантические танцы, как-то: «тремтуар» или «медведь»» (АТ; 2: 32, 33, 38). «[О]н носил... небольшие итальянские бачки... [и это] давало что-то демоническое и смелое» (СЦ; 2: 152). «[С]ейчас, думаю... прогуляюсь по набережной, как барон» («Один день»). Решив установить у себя дома телефон, герой делает «надменное лицо», становится «иным человеком», идет «солидным медленным ша-

гом», ибо он теперь «настоящий, истинный европеец с культурными навыками и замашками»; аппарат он ставит «по-европейски у кровати»; но ему не к кому звонить («Европеец»).

Коммерческая мораль: Автору «через служащего» настойчиво звонит «из Европейской гостиницы... иностранное лицо», представляется писателем, но держит себя так важно, как будто «я вызываюсь “на время”, как шансонетка в каком-нибудь буржуазном ресторане». Оказывается, этот писатель еще и банкир, а на Западе, «если вас приглашает... такое влиятельное лицо, то это уже блестящая карьера... [О]дин литератор... не встал со стула, когда с ним поздоровал[ся]... богач... [В]последствии [он] не нашел-таки ни одного издателя...» («Прощай, карьера»). «А там у них, за границей, ежели, для примеру, на чай не дать — крупные неприятности могут произойти... [Н]о он никому на чай не давал... А то, думает, начнешь давать — с голым носом домой вернешься». Его помещали в плохие номера и плохо обслуживали («Хамство»). «Я, дурак, позабыл, где нахожуся — в капиталистическом мире. Тут у них за каждый шаг небось пфенниг плати... [О]пустить монетку... дверь... откроется... Кровопийцы... Откуплюсь, думает, от капиталистических щук... Но видит... никаких отверстий нету» («Западня»). «[Н]екто папа Лев Х... решил отправить за границу специального человека, надеясь потрясти карманы состоятельным иностранцам» (ГК; 3: 173)³.

Первом всех «заграничных» ситуаций остается проблема «человеческого достоинства». В некоторых случаях она трактуется в лоб, и тогда роль надменного хама отводится иностранному писателю-банкиру, а роль унижаемого человека — советскому «автору». Но чаще желание быть «испанцем», «европейцем» и т. п. приписывается более или менее двусмысленным персонажам. Не застраховано от иронии даже разоблачение власти денег — вспомним напрасные расчеты запертого в немецкой уборной поэта «откуп[иться] от капиталистических щук» и фразу о «состоятельных иностранцах» в и без того заграничном контексте средневекового папства.

Элитарность как защитная оболочка. Западный образ жизни часто предстает воплощением мечты о «безопасности» — как в правовом смысле гарантий от давления властей, так и в обыденном смысле физической неприкосновенности.

«Иван Иванович... буквально хватался за голову, говоря, что не может жить больше в [дореволюционной] России, этой стране полудиких варваров, где за человеком следят, как за зверем... давал себе слово, что... уедет за границу как политический эмигрант» (Лю; 2: 63). Выиграв деньги по займу, советский обыватель чувствует, что «буржуем побывал, капиталистом», но не находит в этом счастья из-за посягательств родственников, требующих подарков, и налетчиков, ломающих двери. «То жил спокойно и безмятежно, то повезло со всех концов». Тем не менее, он хотел бы еще «тысчонку... выиграть для ровного счета» («Богатая жизнь»). Преступного Цезаря Борджиа «хотели отдать под суд, но он сбежал за границу. И жил там исключительно хорошо, покуда вскоре не умер» (ГК; 3: 338).

В случае с выигрышем “беспокойной” оказывается жизнь не столько «капиталиста» вообще, сколько ее реализация на советской почве; а в последнем примере бегство за границу происходит из вполне заграничной Италии.

Естественными проявлениями “ограждающей буржуазности” являются хорошие манеры и престижная одежда. Однако эти защитные оболочки, как правило, обнаруживают свою ненадежность: под действием сил российского или иного хаоса зощенковские персонажи предстают униженными, раздетыми и побитыми. Два рассказа с одинаковым зачином по-разному варьируют единый сюжет: провал попыток оградить личность от мордобоя с помощью элитарного этикета. «Веселая жизнь» (см. гл. XV) открывается пассажем о наступающей простоте нравов:

«... Скажем, двести лет назад тут, на Невском, ходили люди в розовых и зеленых камзолах и в париках... Все... идет к простоте необыкновенной... Ну кто... вызовет меня на дуэль, если я обзову его дураком. А раньше за это до крови бились... Недавно... [г]енерала одного [а]ктриска... по физиономии дернула... Застрелиться хотел старичок... [Но потом] говорит.. баба не считается».

(С характерной зощенковской иронией, новая “простота” сулит бóльшую безопасность.) А в «Китайской церемонии» за тем же пассажем о простоте следует рассуждение не о дуэлях, а о вредности рукопожатий, но дело опять кончается мордобоем (см. гл. VI)⁴.

Распространенный зощенковский архисюжет (вышедший из гоголевской «Шинели») строится на одновременно буквальном и переносном “раз-облачении” героя, сопровождающемся штрафом, приводом в милицию, побоями и т. п.

«Я прямо скажу — худо и даже безобразно одет. Прекороткие штаны с пузырьками на коленях... “Вот что сокрушает мою личную жизнь — я плохо одеваюсь”... [Я] строю себе новый гардероб. Я шью по последней моде новый пиджак из лиловой портьеры. И покупаю себе брюки “оксфорд”, сшитые из двух галифе... Я покупаю себе пальто на рынке с такими широкими плечами, которых вообще не бывает на нашей планете». Далее это пальто привлекает к герою внимание пожилой дамы, оказывается украденным у ее мужа, и после посещения милиции «[я] отдаю краденое пальто... и налегке, со смятым лицом, выхожу на улицу... [и] начинаю издеваться над словами буржуазного ученого [о ценности женщин:] “... Типичный западный вздор!”» (ГК-Л, «Мелкий случай...»). «Рабочий человек... почувствовал... будто швейцар как-то косо посмотрел на его костюмчик... Он говорит...: “Что...? К манишкам небось привыкли?... Братцы, кричит... раз милиция держит руку хозяйчика и за костюм человека выпирает, то, говорит, лучше мне к буржуям в Америку плыть”». Наутро он узнает (в вытрезвителе), что не пускали его как пьяного («Рабочий костюм»). Рабочего «выкинули с трамвайной площадки... Напманы, сидящие в трамвае, решительно взбунтовались... насчет [его] костюма». «Конечно, одет был [он] не во фраке. Ему, знаете, нету времени фраки и манжетки на грудь надевать... Он, может, маляр... [и] как

собака грязный едет» («Мещанский уклон»). «[П]ри военном коммунизме... в театре можно было свободно не раздеваться. Конечно... без пальто публика выгодней отличается — красивей и эlegantней. Но что хорошо в буржуазных странах, то у нас иногда выходит боком,» — герой, у которого «[п]альто... было... прямо на ночную рубашку надето», все-таки раздевается, мерзнет, шокирует публику и должен «трешку по суду отдать» («Прелести культуры»).

Как видим, претензии в области туалета могут облекаться в тогу западных научных теорий (фрейдизма) или конструироваться чисто риторически в полемике с буржуазными замашками, а “раздевание” может реализоваться в виде как отнятия одежды, так и простой демонстрации ее непрезентабельности. При этом важна не столько сама одежда, сколько завистливо-обидчивое переживание ее престижных коннотаций самолюбивым героем.

Прочие аксессуары. К одежде примыкают обувь и другие предметы комфорта.

«В Зимнем дворце разное царское барахлишко продавалось... Господи... да разве раньше можно было мечтать о царской обуви?... Три дня разношивал. На четвертый день вдруг подметка отлипла... Даже нога наружу вышла... И пожаловаться некуда. Ну, будь эти сапоги фабрики “Скороход”...» («Царские сапоги»; престижные сапоги демонстрируются, лопаются и отчуждаются также в «Козе», 2: 18сл.). «[М]ертвое австрийское тело нашли... Хороший, говорит, заграничный сапог, не иначе как австрийский.. Любуется и примеряет в мыслях и опять дерг да дерг, а ножка в руке и осталась» (РНС; 1: 32)⁵. Бывший богач-интеллигент возвращается после революции из-за границы «одетый по-европейски, в отличном широком пальто... с двумя прекрасными желтоватой кожи чемоданами с никелированными замками» и «хлопа[ет] своими изящными заграничными ботинками по грязи». Вскоре он продает свои костюмы и чемоданы и учится, «как всякий зверь, менять свою шкуру» (Лю; 2: 65—68, 75)⁶.

Соответственно аксессуарам варьируются формы “лишения” — от простых (распадения сапог) до гротескных (отрывания сапога вместе с ногой), но инвариантной остается тема “непрочности бытия”: человек опускается, ветшают его обувь, шкура, тело.

В качестве знаков элитарной культуры, так или иначе бессильных предохранить их носителей от жизненных угроз, выступают также стеки, хлыстики и т. п.

Дореволюционный «красивый студентик, сильный и стройный... не без шика одевался, носил накладные орлы на пуговицах и брюки со штрипками. И ходил со стеком...»; однако его роман с замужней дамой расстроился, и даже дважды, из-за его опасливости («Двадцать лет спустя»). «А вечером Ирина уходила гулять с Олегом. Это такой студент... В пенсне. Со стеком...» (ГК; 3: 555). «Похлопывая стеком по узким своим брюкам, я подхожу к моим знакомым» (ПВС; 3: 593; «я» — МЗ). «Ей нужны были франтоватые

мужчины с хлыстиками и моноклями... Она стала присматриваться к тем мужчинам, которые имели видное положение, ромбы или шпалы в петлицах или какие-нибудь значки, отличающие их от простых смертных» (ВМ; 3: 40—41).

Отмечу приравнивание дореволюционных хлыстиков к ромбам советских военачальников.

Кстати, оксюморонный вариант “военного аксессуара” являет знаменитая «рогулька», представляющаяся герою островком спасительной твердости, а оказывающаяся источником смертельной опасности. На это центральное совмещение нанизаны чуть ли не все зощенковские инварианты: тут и страх, и рука, и вода, и якобы гарантированный покой, и научная аномалия, и даже идеальный порядок, мысленно достигаемый гротескным “взаимным уравниванием”:

«Не знаю, какие бывают у вас химические или физические законы, но только при полном неумении плавать я выплыл наружу... Держусь за эту рогульку и... [б]лагословляю небо, что... в море понатыканы такие рогульки для указания мели и так далее... “Эй... за что, обалдели, держитесь — за мину!”... “Лучше бы ты взорвался на этой мине — обезвредил бы ее и себя!”» («Рогулька»; см. гл. VI).

(Аналогичен эпизод из ГК с разборным кораблем, предназначенным для матери Нерона [3: 287], где тоже обыгрываются ложный гарантированный покой, кораблекрушение, вода и чудесное спасение, с той разницей, что смертоносность возникает в результате технически изощренно-го «коварства».)

Условности и маски. Непрочность элитарных оболочек связана с их “неподлинностью, притворностью” — недаром при перемене обстоятельств одежда слезает с человека, как змеиная шкура. В ПВС, на страницах, посвященных собственному дореволюционному прошлому, МЗ отмежевывается от светских условностей как не только претенциозных и хрупких, но и аморальных.

МЗ, которому «не приходилось раньше бывать среди аристократов», после Февральской революции идет, надев по совету приятеля свои воинские награды, «в один весьма аристократический дом». Он «как бревно си[дит] в кресле со своим орденом на шее» и скучает (3: 487—88). Провожаемый с елки у богатых знакомых хозяйской дочерью и ее горничной, юный МЗ прощается за руку с обеими и получает реприманд за такой демократизм: «У нас это не принято. Это шокинг» (3: 553).

Однако в картинах советской жизни осмеянию подвергаются как стеснительность приличий, так и слабо прикрытая ими грубость (жадность, мордобой, блохи).

У героя нехватает мелочи на гардероб, за что «вешальщик» готов его «галошей по морде ударить». Герой говорит: “Ты, зараза, не ори на меня. Не

подрываю авторитета в глазах буржуазии... Гляди, какую харю наел, ухаживая за напою"» («Мелкий случай»; 1: 370—373). Зрители жалуются, что «в театрах сидеть не можно — блохи жрут... Тут, представьте, музыка играет... Рядом... дамочка сидит... А тут, я извиняюсь, блоха ногу сосет.... [Р]асстегнуться неудобно... и почесаться вроде как неловко... Пушай дирекция... привешивает на ручку каждого кресла индивидуальный пакет с порцией блошиного порошка» («Дни нашей жизни»).

Тема маски и ее разоблачения — одна из центральных у Зощенко (см. гл. XIII), и элитарные коды принимают самое непосредственное участие в ее разработке.

Чтобы испытать своих подчиненных, некий комиссар инсценирует реставрацию власти белых. Он «подговаривает одного своего идейного товарища... одевает его получше, в желтый китель... дает ему в руки хлыстик с серебряным шариком, надевает лучшую кепку на голову, высокие шевровые сапоги... Все видят — стоит новое начальство в гордой дворянской позе. Вот в руке у него стек...» Подчиненные принимаются лебезить, а один даже «привира[ет], что... завсегда был доволен [дворянским] кругом и пышным угощением в виде тартинок, варенья и маринованных грибов» («Испытание героев»). Не получив номера в гостинице, рассказчик пытается «пройти под флагом иностранца» — то ли немца, то ли испанца. «[Я] выворачиваю наизнанку свое резиновое международное пальто с клетчатой подкладкой, напяливаю кепку на нос, покупаю сигару... и вот в таком неестественном виде со своим экспортным чемоданом вламываюсь снова в гостиницу». Следует макаронический разговор с портье, «любител[ем] поговорить на иностранном языке», причем у обоих «поджилки» и «руки трясутся». Разоблачение наступает, когда «мой чемодан при плохом замке раскрывается.... и, конечно, оттуда вываливается... разная дрянь. Ну, там, белишко залатанное, полукальсоны... и прочая отечественная чертовщина» («История с переодеванием»). Решив «поприличней одеться», герой покупает «этакую рубашку фантази... не хуже заграничной продукции». Из чистоплотности он отдает ее в стирку, получает севшей и вынужден «сверху еще для отвода глаз старенькую напяли[вать], чтоб без хамства было» («Рубашка фантази»).

Последний пример являет парадоксальный случай маскарада наоборот — испорченное заграничное приходится прикрывать второсортным отечественным.

2. Воля к зрению

Защитные очки. Как можно было заметить, пенсне и монокли часто выступают в одном ряду с другими элитарными аксессуарами типа хлыста и стека⁷. Что эти и другие виды очков выполняют не столько оптические, сколько престижные, защитные и даже маскарадные функции, дается впрямую:

«[С]тарушки сохранили все же свой внешний лоск, французскую речь, золотые лорнетки и жеманные, немного комические манеры... Такая жеман-

ность была попросту ее манерой, дворянской маской...» («Тишина»). «Принарядитесь только получше. Пенсне на нос наденьте, если есть»... И вот к вечеру оделся я. Пиджак надел... Пенсне на нос прилепил — откуда-то она достала... Я говорю: “Дозвольте очки снять. Ни черта, с непривычки, не вижу и могу со стула упасть”. А она говорит: “Нет. Потерпите”... Снял я очки и вышел на улицу... Возвращаюсь... Гляжу: сидит моя девица... А рядом буржуй... Она мне глазами мигает, а мне ни к чему... Я говорю:... “[И]хнее дамское дело, каждый обмануть норовит. Глаз да глаз нужен”. Надел я пенсне на нос, поклонился всем вежливо и вышел» («Отхожий промысел»).

Во втором примере (из рассказа об альфонсе-обжоре; см. гл. XII) пенсне не только надевается, как пиджак, для престижа — оно буквально мешает видеть, и его надо дисциплинированно «терпеть». “Зрительный” мотив отнюдь не является в рассказе чисто внешним. Герой приглядывается к ситуации, игнорирует подмигивания героини и формулирует свою роль разоблачителя обмана опять-таки в “глазных” терминах.

Пенсне вообще часто служит эмблемой ложных буржуазных взглядов, которым противопоставляется «удивительное» умение смотреть на вещи правильно:

«А тут какой-то гражданин с восьмого номера надел пенсне на нос и заявляет: “И это, говорит, свобода совести и печати?”» («Теперь-то ясно»). «Конечно, ученые мужи, подобострастно читающие историю через пенсне⁸, могут ужасно рассердиться, найти наше деление произвольным...» (ГК; 3: 164). «Но находились люди, которые смотрели поверх всего. И это были удивительные люди» (ГК; 3: 399). «И вот глядим в историю... И видим прямо нечто удивительное» (ГК; 3: 332).

Неожиданно важную роль играет “видение” в рассказе о слабой таре, до сих пор интересовавшем нас в плане “крепкости/слабости” и “взаимодействия” (см. гл. VIII).

«И вот на вокзале видим такую картину... в духе Рафаэля... [Д]оходит очередь до одного гражданина. Он такой белокурый, в очках. Он не интеллигент, но близорукий. У него, видать, трахома на глазах. Вот он и надел очки, чтобы другим его было хуже видать. А может быть, он служит на оптическом заводе и там даром раздают очки... Который в очках, совершенно упадет духом... [Он], по близорукости своего зрения и по причине запотевших стекол, принимает этот жест за что-то другое... [В]есовщик багровеет от этого зрелища денег... “Не хочешь ли ты мне, очкастая кобыла, взятку дать?!... Я жалею, что для виду не взял деньги, а то теперь трудно доказать”... Их ему укрепляют, приводят в христианский вид... Тогда мне начинает казаться, что у меня тоже слабая тара... Я становлю ящик на весы и любуюсь крепкой тарой... “Извиняюсь! Сейчас... крепкая, но она была слабая. Мне это всегда в глаза бросается”... Теперь, говорю, я вижу ваши арапские комбинации» (ГК-К, «Мелкий случай...»).

Помимо «очкастой кобылы», в “зрительную” коллизию вовлекаются двое других персонажей: весовщик (с его «для виду не взял» и «в

глаза бросается») и рассказчик, который воспринимает происходящее как «картину», высказывает домыслы об оптическом заводе и бесплатных очках, употребляет выражения «зрелище денег» и «христианский вид» и как вводное, так и полнозначное «видать». В этом контексте обнаруживают свою “зрительную” природу и глаголы «казаться» и «любуюсь».

Всем этим оттеняется главный “зрительный” нерв сюжета, связанный с действиями персонажа, который носит очки то ли для сокрытия трахомы, то ли из любви к дармовщине, то ли все-таки по близорукости. Его сверхдетерминированной “слепоте” (близорукость плюс трахома плюс маска плюс запотевшие стекла) противопоставлена обостренная наблюдательность рассказчика. В поединке надзирающего весовщика с очкариком торжествует видимость, а в его поединке с подозрительным рассказчиком — сущность («я вижу ваши арапские комбинации»). Желание незаметности — характерная оборонительная стратегия с опорой не на “крепкость”, а на “слабость” (так, старорежимные старушки, взыскивающие “гарантированного покоя”, «прожили [на вилле «Тишина»] несколько лет не особенно замеченные»; 2: 298). Запотевшие стекла очкарика вмещают “невидение” с “невидимостью”.

Проблемы видения. “Зрительная недостаточность” широко представлена у Зоценко и вне связи с очками. Простейший случай — “плохое зрение”.

Почтового работника увольняют за то, что он записывает Paris, т. е. «Париж», как «Рачис». «[Н]асчет языков [он был], как говорится, ни в зуб толкнуть. Но... почтовое дело и иностранцы от этого факта ни капельки не страдали»⁹, поскольку он ссылками на то, что «слаб[еет] глазами», и иными уловками заставлял других разбирать иностранные адреса, а попался на том, что «название... показалось чересчур русским» («Рачис»). «[С]тарик... облезлый тип. Глаза какие-то посредственные, красноватые... И к тому же он плохо может видеть. Он, дурак, дальтонизмом страдает. Он не все цвета может различать. Он зеленое принимает за синее, а синее ему, дураку, мерещится белым». Когда он решает жениться на молоденькой, ему говорят: “Вы... поглядите, чего ей от вас нужно»». Он никого не слушает и оказывается в дураках. «[С]тарость, подслеповатые глаза не создают в любви благоприятную ситуацию» («Рассказ о старом дураке»).

В обоих случаях героев подводит не просто зрительная недостаточность, а общий невнимательный взгляд на вещи, овеществлением которого и служит подслеповатость.

Как правило, однако, человек не видит потому, что он не хочет или боится увидеть; напротив, решившись, он с успехом смотрит в лицо фактам.

«Почти все мемуаристы, говоря о Гоголе, отметили в нем... ужас к смерти. П. В. Анненков пишет, что “лицезрение смерти ему было невыносимо”» (ПВС; 3: 665). «Василек... стал... бояться своей дочери. Он избегал встреч, а когда встречался — хмурился или умоляющими глазами смотрел на нее...

Он пришел домой иным человеком... Он холодными глазами посмотрел на свою мадам и Лиду... Еще вчера он... старался незаметно проскользнуть к себе, чтоб не натолкнуться на чьи-нибудь расспросы... Сегодня он, усмехаясь и не опуская глаз, прошел перед Лидой» (ВМ; 3: 43, 55—56; неудивительно, что сначала «ему более нравятся скромные и милые женщины с грустными глазами», 3: 63; ср. кстати, рассказ «Грустные глаза»; см. гл. V). «Я взял эту работу [на переписи], чтоб увидеть как живут люди. Я верю только своим глазам. Как Гарун аль Рашид, я хожу по чужим домам... Я вижу тусклые лампочки... Но все же я не думал, что увижу, то, что увидел... Я вижу перед собой Алешу Н. — гимназического товарища...» (ПВС; 3: 505).

Под действием “страха” физическое “видение” может обращаться в моральное “невидение” — вспомним финальный вывод рассказчика из «Гибели человека», обжегшегося на вызове скорой помощи («Пуццай убивают на моих глазах человека — нипочем не поверю. Потому — может, для кино съемки его убивают»; см. гл. II), а также Кашкина из ВМ, которого астрономические «сведения до того чувствительно поражали... в самое сердце, что он... недоверчиво зырка[л] на звезды и явно не вер[ил] многому» (3: 46; см. гл. VIII). Об этом механизме “притворства от страха” речь еще пойдет.

Яркий случай бегства в слепоту и невидимость рассказывается в ПВС, где получает психоаналитическую трактовку:

«Но он шел на [возможность ареста за свои смелые статьи]. Его идеи были выше его страхов. За месяц до смерти он ослеп... Он лежал неподвижный, слепой, беспомощный... “Зато теперь я в безопасности”... Мне теперь кажется, что он ослеп, чтобы не писать. Этим он защитил себя от опасности» (3: 638).

Характерное совмещение “видения” с оборонительной “невидимостью” являет вуаеристское “подсматривание” из чулана с окошечком в «Испытании героев». Построенная по классической фарсовой формуле, эта мизансцена содержит элемент “мотания между жизнью и смертью” (см. гл. VIII), поскольку разыгрываемое возвращение белых равносильно для комиссара смерти, и в этом смысле он наблюдает как бы из гроба (что напоминает гроб с окошечком губернатора Шевелева, допускающий визуальное общение между покойником и хоронящими его; см. гл. IX).

Важнейшее условие “видения” — наличие “света”. Солнечный и электрический свет часто символизирует у Зоценко “правильный” — просвещенный — взгляд на вещи в противовес “темноте”, вроде «тусклых лампочек» в эпизоде с переписью.

«Мы тебе дадим квартиру. Там газ и отопление. И там все на свете. Там свет блеснет в твои глаза, и ты будешь такой, как сумеешь» (ГК; 3: 390). Демагог проповедует «[п]олное раскрепощение, к свету нога об руку с наукой и техникой», а дома этот же «светлый гений» угнетает жену, требует зашить пиджак, но при этом не жечь зря электричество. «Жена потушила

лампочку и неровными стежками стала пришивать пиджак к своей юбке» («Светлый гений»). «Свет моего разума осветил нелогичность их [страхов] существования... Но тут всякий раз нужно было учитывать позицию младенца, нужно было видеть его глазами... страшиться его страхами» (ПВС; 3: 627—628; о «свете» см. в гл. VII).

Драмы зрения/ видимости. Кратко прокомментирую зрительный план еще нескольких зощенковских сюжетов, ранее рассматривавшихся в других аспектах.

«**Операция**»: «А началась у Петюшки пшенная болезнь. Верхнее веко у него на правом глазу... раздуло прямо в чернильницу... Докторша... говорила: "...[Н]екоторые... вполне привыкают видеть перед собой все время этот набалдашник"... Однако, красоты ради, Петюшка решился на операцию... Охота было Петюшке пыль в глаза пустить... Медицина — дело темное... Болезнь глазная, верхняя — не предполагал... Так и резала ему глаз. На ногу посмотрит и от смеха задыхается».

Оставляя в стороне сексуально-кастрационные мотивы, отмечу оригинальную разработку «зрительного» топоса: опухоль на глазу как объект «видения» для пациента; «красоту» и пускание пыли в глаза, т. е. «внешнюю видимость», как цель операции; и связь между зрением и медицинской («дело темное», «посмотрит»)¹⁰.

«**Рассказ о беспокойном старике**»: «У нас.. один старичок заснул летаргическим сном. Год назад он, знаете, захворал куриной слепотой. Но потом поправился... Утром просыпается и видит, что с ним что-то такое неладное. То есть, вернее, родственники его видят, что лежит бездыханное тело... Вот они... значит, под утро видят такое грустное недоразумение — папа скончался... Ну, глупая девчонка... Она пугается видеть трупы. Она дура... «Очень, говорит, мне глубокий интерес... твоего папу видеть"... Ребенок, не привыкший видеть неживых людей, пугается... «Мне, говорит, ребенок дороже. Я не могу ему с детских лет показывать такие туманные картины»». Старик оживает, но зять, выставивший его тело в коридор, отказывается верить. «Наконец, он стал глядеть в замочную скважину, предварительно попросив поставить старика напротив. Поставленного старика он долго не хотел признать за живого... [О]живший старик вдруг заметил, что имущество его исчезло и частично тлеет в печке... Он стал кушать... говоря, что он не посмотрит, что это его родственники, и подает на них в суд за расхищение имущества». За стариком приезжает давно вызванный похоронный экипаж. «На девятый день вдруг приехала белая колесница с факелами, запряженная в одну черную лошадь с наглазниками. Муж... нервно глядевший в окно, чтоб забыться, первый увидел это прибытие... Старик... начал плевать... крича слабым голосом, чтоб кучер уезжал поскорей и не мозолил бы глаза живым людям...».

В этом рассказе о временном воскресении (слово «воскресение» неоднократно проходит в тексте) «[куриная] слепота» выступает предвестием смерти. Главное же, акцентируется тема «лицезрения смерти»,

реализованная нежеланием видеть трупы и, наоборот, признать якобы мертвого живым. Сцена “наблюдения за предполагаемым мертвецом через скважину”, выражающая тему пограничности между тем и этим светом (ср. эпизод с комиссаром-вуаером), заранее подготовлена перепутыванием точек зрения: “видение” бездыханного тела родственниками сначала приписывается самому покойнику. Характерно и инвариантное “запирание дверей”, здесь накладывающееся на задачу разграничения жизни и смерти и таким образом обнаруживающее глубинное родство с “закрыванием глаз” на реальность. В зрительном коде выдержаны даже эпизоды с претензиями ожившего старика («заметил», «не посмотрит») и с прибытием колесницы, которую «видит» зять, в описании которой выделяются «наглазники» лошади и которая «мозолит глаза живым»¹¹.

«История болезни»: «Медсестра говорит: “Даром что больной, а тоже... замечает всякие тонкости... И вот я стал раздеваться и вдруг вижу, что в ванне над водой уже торчит какая-то голова. И вдруг вижу, что это как будто старуха в ванне сидит, наверно, из больных... Сестра говорит: “Вы на нее не обращайтесь внимания. У нее высокая температура, и она ни на что не реагирует. Так что вы раздевайтесь без смущения”... Я говорю: “Старуха не реагирует, но я, может быть, еще реагирую. И мне, говорю, определенно неприятно видеть то, что там у вас плавает в ванне”... “Я, говорит [сестра], первый раз вижу такого привередливого больного... Умирающая старуха купается, и то он претензию выражает... [О]на ничего в расчет не принимает и все видит как сквозь сито. И уж во всяком случае ваш вид не задержит ее в этом мире лишних пять минут”... Тут... старуха подает голос: “Вынимайте, говорит меня из воды или... я... всех тут вас распатрону”».

На обычную зощенковскую неприязнь к медицине, воде, материнским фигурам и “лишнему” здесь наложена ситуация взаимного лицезрения через грань смерти. Рассказчик опять наделен острой наблюдательностью — он «замечает тонкости», «реагирует» и т. д.; со своей стороны, и старуха своей репликой опровергает мнение, будто она «все видит как сквозь сито... [, так что] вид [рассказчика] не задержит ее в этом мире». В зрительных терминах высказывается также медперсонал («даром... , а тоже замечает», «не обращайтесь внимания», «первый раз вижу»). Особо стоит подчеркнуть выражение «ваш вид», которое сродни таким отмеченным выше оборотам, как «зрелище денег», «христианский вид», «туманные картины» и т. п.

3. Воля к борьбе

Здесь, как и в сфере видения, правильный курс состоит в преодолении страха.

Бегство. В предыдущих главах уже приводились слова Зоценко о желательности и невозможности избегать еды и отмечалось, что боль-

шинство эпизодов ПВС завершается “уходом/бегством” МЗ от женщин, «опасных связей» и вообще жизненных проблем. Согласно ПВС, в основе человеческого поведения лежит

«противоречие — отказ и одновременно стремление, страх и любовь, бегство и защита... В любом поведении невротика и даже иной раз в его смерти было бегство... желание уйти от “больных” предметов» (З: 613, 635). «Это было бегство — самый простой, вульгарный оборонный рефлекс... Я вспоминаю Надю В... Значит, я бежал и от нее? Этого не может быть. Я ее любил... [Но я] действительно бежал от нее» (З: 618—619).

Тот же комплекс Зоценко констатирует у великих писателей.

«Эдгар По пишет женщине, которую он любит...: “Я избегал вашего присутствия и даже города, в котором вы жили”... Э. По избегал этой женщины, так как он (не имея на то никаких оснований) считал ее замужней. И только потом он “в этом разуверился”. Понадобились нравственные, искусственно придуманные мотивы... чтобы оправдать свое, казалось бы, непонятное бегство» (З: 645). «[О]сновной странностью можно считать отношение Гоголя к женщине... “Я увидел, что мне надо бежать от самого себя”... Страх, ужас, муки, смерть... вот что сопровождает любовь. И только бегство может сохранить жизнь. И вот это бегство мы видим на протяжении всей жизни Гоголя. Он избегал женщин. И, вероятно, не знал их... Гоголь любил свою мать на расстоянии и всячески избегал встречи... [С]вои письма к ней, посылаемые из Москвы, он... помечал заграничными городами... Этот обман... объяснялся просто — нежеланием Гоголя увидеться с матерью, бегством от нее» (ПВС; З: 649—651).

«Бегство, оборона, страх» выделяются и в поведении Бальзака по отношению к Э. Ганской, свиданий с которой он избегает, а женитьба на которой убивает его (ПВС; З: 659).

Желанность бегства делает “дорогу” и “транспортные средства” последним прибежищем душевного благополучия — как для ипохондрика Гоголя, так и для относительного здоровья Толстого.

«Однако были моменты, когда многолетняя болезнь Гоголя мгновенно исчезала... “Дорога сделала надо мной чудо. Свежесть и бодрость взялась такая, какой я никогда не чувствовал”... Именно бегство характеризует поведение Гоголя. Только садясь в экипаж, он чувствовал освобождение, отдых, здоровье. Сколько раз он писал, что его исцелила дорога... “Дорога — мое единственное лекарство”» (ПВС; З: 648, 655—656; ВМ; З: 151). «“[В] Арзамасе... не меня напала тоска, страх, ужас... Я вскочил, велел закладывать. Пока закладывали, я заснул и проснулся здоровым”» (ВМ; З: 101).

«Лечебный» экипаж (подразумевающий еще и “взаимодействие колесьев”) выступает как бы в роли скорой помощи. Однако у Зоценко, с его недоверием к врачам и социальным институтам, и скорая помощь окружена подозрительным ореолом (ср. «Гибель человека»).

“Бегство” может принимать парадоксальную форму “бегства в болезнь и смерть” (в духе “мертвенного покоя”). Иногда болезнь оказывается спасительной случайно или вызывается механизмом подсознательной самозащиты:

«[Калигула] отдал приказ — убить философа [Сенеку]. Однако приближенные императора заявили, что убивать философа не стоит, так как он все равно не сегодня завтра умрет по причине своей крайней болезненности. Тогда император отменил свое решение и предоставил дело природе. Однако философ не умер. И через несколько лет сумел полностью вернуть себе потерянное здоровье» (ВМ; 3: 103). «Однако Мишель на другой день слег в постель в нервной горячке и этим прекратил пересуды» (МС; 2: 205). «“Вы заболели, чтоб не приходиться ко мне. Ваши ноги перестали вам служить, ибо вы сами сказали, что это будет катастрофа, если вы кого-нибудь полюбите. Болезнь вас защитила”» (3: 636; ср. выше случай с ослепшим писателем-антисоветчиком).

Предельным случаем “бегства в смерть” является “самоубийство”, речь о котором впереди (см. гл. XI).

Часто установка на “бегство” сознательно используется умелыми манипуляторами, принимая характер “симуляции”.

Будущий папа Сикст Пятый «является на перевыборы вроде как больной». Эта слабость подкупает кардиналов, и они выбирают его, после чего он обнаруживает свою власть (ГК; 3: 283). Лизистрат, «хотел завоевать симпатии народа, чтобы покрепче утвердиться... [О]н... взял кинжал и нанес себе неопасную рану в грудь. И в таком... отвлеченном виде... предстал перед удивленным народом. Он приехал на площадь на колеснице. И в груди кинжал торчит... [Н]арод после недоверчивого молчания растрогался и стал аплодировать... [и] стал относиться к нему более симпатично» (ГК; 3: 288). «Артист драмы моментально поник духом и... хотел было прилечь на диван, чтоб притвориться больным или умирающим...» («Забавное приключение»). Герой одной из «Сентиментальных повестей», Володин, подозревая, что Оленька хочет выйти за него замуж из корыстных соображений, решает проверить ее и «выдать себя за бедняка и безработного», потенциального нищего. В дальнейшем, в результате моральной и физической агрессии со стороны жены и ее брата и давления со стороны возлюбленной он впадает в истерическую икоту и в качестве больного достигает компромисса с окружающими и самим собой (СЦ).

Действие тех же механизмов МЗ наблюдает и на себе самом, констатируя их универсальный характер:

«В основе этих симптомов была “целесообразность” — они... подготавливали бегство. Животное, которое не может избежать опасности, притворяется мертвым. Подчас я притворялся мертвым, больным, слабым, когда было невозможно уйти от “опасности”... Я шел под руку с одной женщиной... Неожиданно я почувствовал себя плохо... Она хотела мне помочь. Но я попросил ее уйти... Не без обиды она ушла... и спустя два дня с необычайной

жестокостью сказала мне, что я нарочно разыграл сердечный припадок, чтобы расстаться с ней... И вот только теперь я понял, что она была права» (ПВС; 3: 583, 619).

Особый вариант “бегства в болезнь” представляет культ страдания, будь то в христианских, декадентских или бытовых формах.

«Иные люди, не зная, откуда берется страдание, готовы примириться с ним... ссылаясь на бога и провидение. И даже... пробуют гордиться этим. Мы знаем, как страдание было возвышено в искусстве... Печальное и трагикомическое зрелище — видеть таких страдальцев, кои вместо борьбы предлагают людям кичиться болячками» (ПВС; 3: 674). Пациенты, ожидающие приема, наперебой хвастаются серьезностью своих болезней («Больные»).

Парадокс “бегства в смерть” вызывает о (траги)комическом обыгрывании.

Истерический «самоубийца... приходит в нормальное состояние и деятельно помогает людям спасти себя, крича о помощи и требуя спасательных кругов, врачей и карету “скорой помощи”» (ВМ; 3: 83).

Кстати, «карета», призванная доставить героя обратно в жизнь, перекликается с более зловещими экипажами, курсирующими у Зоценко между жизнью и смертью, вроде похоронной колесницы из рассказа о летаргическом старике. В какой-то мере аналогична колесница якобы раненого Лизистрата и еще одна античная колесница:

«И вот дочка этого убитого [ее мужем] отца [римского царя Сервия Туллия], вместо того чтобы от огорчения рыдать и падать на труп своего папы, вскакивает на колесницу и, желая приветствовать нового императора — ее мужа, с криком радости колесами переезжает к черту труп своего только что убитого отца... Все-таки надо очень любить, чтоб в такой момент старика переехать. Стоит на колеснице. Гикает... И едет через все что попало» (ГК-Л; 3: 236).

Серьезно, хотя и не без мрачного юмора, проблема с “транспортом на тот свет” трактуется в сцене похорон матери МЗ.

«Впрягшись в веревку, я везу эти сани [с покойной матерью] на кладбище... Вот уже Смоленское кладбище. У ворот множество таких саней с гробами. Привычных колесниц и лошадей под сетками нет. Вероятно, лошади съедены, как и съедена их пища — овес» (ПВС; 3: 500—501).

Удивительная смелость. Поскольку главный враг покоя — иррациональный страх, постольку гарантом его является разумное самообладание.

«Устрашенные, трусливые люди погибают скорей. Страх лишает их возможности руководить собой... [Р]азум должен прийти на помощь. Он должен уничтожить страх... Какой же путь находит разум... чтобы не стра-

питься смерти? А он находит его. Мы убеждаемся в этом на многочисленных примерах абсолютного бесстрашия... презрительного отношения к смерти» (ПВС; 3: 667—668).

Восхищение вызывают люди, дерзко бросающие вызов превосходящей силе.

Слабый студент побеждает силача-водолаза. «Просто у него личность преобладала. Или я так скажу — мужество. И он через это забил своего врага» («Рассказ о студенте...»). В ходе инсценированного возвращения белых лишь один человек не проявляет страха. «“Служить, говорит, вероятно, придется... но особого сочувствия я к вам не имею... И я, говорит, считаю своим долгом высказать свое мировоззрение, а вы как хотите”... Конечно, вы можете сказать — какой это герой, раз он даже служить у дворянства согласился. Но дозволейте сказать... Я видел людей при обстоятельствах тяжелой жизни, знаю всю изменчивость ихних характеров и взглядов, и я имею скромное мнение, что Николай Антонович был настоящий мужественный герой. А если вы с этим не согласны, то я все равно своего мнения не изменю» («Испытание героев»).

Во втором примере мотив “неизменности” проведен еще и в линии рассказчика, готового упорствовать в своем мнении.

В гл. VI, посвященной “руке”, мы уже обращались к истории Муция Сцеволы из ГК. В комментариях рассказчика —

«Поступок все-таки незаурядный. Тем более там у них в Риме даже, кажется, “скорой помощи” не было, так что это особенно усиливает мужество этого римского бойца. В общем, и этим поступком мы вполне любуемся» (3: 413—414)

обращают внимание две детали: слово «незаурядный», ставящее поведение Сцеволы в ряд «удивительных событий», и очередной выпад по адресу скорой помощи. Последний, кстати, перекликается с аналогичной фразой в рассказе о храбром студенте: «На этот раз не было контрольной комиссии, и водолаз порядочно отутюжил нашего студента» (3: 430).

Постоянная тема — героическое презрение к смерти.

Комиссар Подтелков произносит смелую речь перед казнью. «И в этом было мужество, воля и долг революционера. Тот долг, который выше личных чувств и выше смерти» (ГК; 3: 406).

Но иногда даже твердость перед лицом смерти получает лишь сдержанное одобрение “автора”, для которого важны не столько чисто технические показатели в борьбе со страхом и хаосом, сколько торжество некоего высшего нравственного смысла.

На суде, возглавляемом его бывшим подчиненным, Миних заявляет: «“Я только в одном виноват... что я тебя, собаку, не повесил, когда ты... попался в плутовстве”... И в этом ответе Миниха было, конечно, много храбрости и

мужества. Другие бы стали ныть и подхалимничать. А этот сделал такой гордый ответ. Но тут, конечно, были личные счеты... И потому подобный поступок... нас только может удивлять, но к человеку мы остаемся холодны и равнодушны» (ГК; 3: 417—418). Аналогично заключение истории о героическом мученичестве протопопы Аввакума: «Но полного восхищения это у нас не вызывает. Мы говорим о храбрых поступках, которые, так сказать, лишены большой цели и значения... поскольку идея все-таки слабовата» (ГК; 3: 417).

Наравне с преодолением страха репрессий ценится победа человеческой воли над чисто биологическими опасностями.

«Наполеон был умен ... понимал физическую сущность вещей. В 1810 году он посетил лагерь зачумленных. Он хотел показать пример мужества и бесстрашия... “Кто способен побороть страх, тот может побороть и чуму”... Сенека был болен жесточайшей неврастенией и ипохондрией... [Он] сумел полностью вернуть свое потерянное здоровье... свою необычайную силу воли и твердость психики.... [Его] самоубийство произошло при... необычайных обстоятельствах и... показало мужество и волю этого великого старика... Надо было иметь железные нервы... Это сделал человек, который в молодые годы погибал от крайнего расстройства нервов» (ВМ; 3: 93, 103—105).

От волевой победы над собственным организмом недалеко до исцеляющего воздействия на чужой:

«Излечение от таких [психосоматических] болезней всегда почти связано со случайностью и “чудом”, которые весьма легко объясняются. Это чья-то воля, которая заставляет неправильную, ложную работу психики изменить направление. Этим можно объяснить все чудесные исцеления, все “могущество” знахарей, бабок и “святых старцев”» (ВМ; 3: 145).

Зощенко подчеркивает “исключительный, чудесный” характер волевого контроля и вызова превосходящим силам. Эта черта роднит “удивительную смелость” (впомним «незаурядность» Сцеволы) с “чудесной сохранностью” и “научной аномалией” (о ней ниже), органично вписываясь в картину “ненадежного мира”, где царит случай, — иной раз благоприятный. На “полезной неправильности” основано и художественное творчество:

«[В]дохновение”... есть мощь, потенция... особая, даже не совсем правильная работа всего организма... Это скорее перегрузка... так называемая “сублимация”... Величайшее творчество никогда почти не шло об руку со спокойным, размеренным благополучием и тем более — с удачной любовью к женщинам. Правда, многие... “надували” природу....» (ВМ; 3: 94—95).

4. Научный взгляд

Детерминированность жизни. При трезвом взгляде на жизнь она обнаруживает свои суровые — «дарвинистские» — законы, овладение которыми дает шансы на приспособление.

«Только улица и дома были те же. Обитатели были иные. Прежние пожили здесь, как гости, и ушли, чтоб никогда сюда не вернуться. Они умерли. Мне показалось, что в тот день я понял, что такое жизнь, что такое смерть, и как жить» (ПВС; 3: 577). «[Ж]изнь имеет очень строгие законы, и не всякий может поперек пути ложиться и иметь разногласия... Жизнь устроена гораздо, как бы сказать, проще, лучше и пригодней... [К]рыса не слишком страдает от того, что она крыса» и т. п. (МС; 2: 181, 208; см. гл. VIII). «[В] Африке есть какие-то такие животные, вроде ящериц, которые при нападении более крупного существа выбрасывают часть своих внутренностей и убегают...» (МС; 2: 212).

Излюбленной формулой по поводу адаптации к непреклонным законам жизни является у Зоценко фраза о стаптывании башмака по ноге (см. гл. IV).

Детерминированность жизни позволяет надеяться на силу «вечных» законов и на перевоспитание человека путем его «научной» дрессировки, комически представленной в «Западне»:

«Ага, думает, стало быть, хваленая немецкая чистота не идет сама по себе. Стало быть, немцы тоже силой ее насаждают и придумывают разные хитрости, чтоб поддержать культуру. Хотя бы у нас что-нибудь подобное сочинили»».

Организм. Подобно внешнему миру, своего рода аппаратом является и человеческое тело, управляемое нервной системой, расходующее энергию, настраивающееся и расстраивающееся, адаптирующееся к обстоятельствам, подлежащее починке, и т. д. (см. гл. VIII).

«[Ч]еловек может приучить работать свой организм на значительную скорость без всякого вреда для себя...» (ВМ; 3: 112—113; см. тж. 130). «Конечно, никакое горе особенно долго не может продолжаться. В этом отношении наш организм дивно устроен» (ГК; 3: 254). «И, повредив этот аппарат [мозг], нарушив правильность его отправлений, можно тем самым совершенно запутать и привести в негодность работу всех органов... [С]колько же мелких, незаметных и глубоко скрытых неправильностей бывает в нашей сложной машине... которые, повторяясь, создают заболевание... Всякие изменения привычек влекут... расстройство работы органов» (ВМ; 3: 90, 108, 124). «[У] вас, видать, нервная система не в порядке» («Вынужденная посадка»). «[Ему] велят... полежать на кушетке, чтоб не сорвать ход организма до получения денег» («Трагикомический рассказ...»). «Он [Гоголь] встряхивал себя с ложной позиции, как встряхивают, чтоб зажечь, электрическую лампочку с порванным волоском» (ВМ; 3: 89).

Последний пример напоминает рассуждение одного из многочисленных зощенковских врачей-любителей том, что «неправильное движение организма... необходимо лечить энергично, давая сильную встряску и другой, обратный толчок всему организму» (СЦ; 2: 172). А это уравновешение расшатанности встряской, в свою очередь, отражает общий интерес Зощенко к чудесным — и, значит, вненаучным, экзистенциальным, знахарским — методам борьбы с ненадежностью.

Права науки и курская аномалия. Наука, с ее строгими законами, является главным бастионом порядка.

«Я... кострик разложил по уставу... А газы.. Немец — хитрая каналья, да и мы, безусловно, тонкость понимаем: газы не имеют права осесть на огонь. Газы туды и сюды крутятся, выискивают нас-то... А мы знай полеживаем да дышим в маску» (РНС; 1: 29). «Золото не имеет права давать ржавчину, так что оно [, проглоченное спекулянтом,] может лежать до бесконечности» («Рассказ про одного спекулянта»).

Правда, бывает, что «права науки» как будто нарушаются, но затем нарушение оказывается мнимым — подобно популярной в те годы «курской аномалии». Вспомним

рассказ о милиционере, которого электричество «не дергает» не потому, что «неужели наука дает такую курскую аномалию в своих законах?», а потому, что он «в калошах! Резина же не имеет права пропускать энергию» («Научное явление»); историю со студентом и водолазом, где аналогичные сомнения в возможности «нарушить все основные физические и химические законы... Чего он сжулил?» разрешаются в «научных» рамках: «просто у него личность преобладала... мужество» («Рассказ о студенте...»); и казус с гостиничной ванной, где «при научно правильном расчете вода не имеет права выйти за пределы краев» («Водяная феерия»).

Тот же комплекс мотивов проходит еще в двух «банных» рассказах Зощенко, а в одном из них даже выносится в заголовок:

«“Это, говорит, чтоб в мужской бане были такие заведующие, это прямо, говорит, какая-то курская аномалия”. И, прикрывшись кепкой, он в изнеможении садится на диван. Другие мужчины говорят: “Чтоб заведующий — женщина, это действительно курская аномалия”. Заведующая говорит: “Для вас, может, я и курская аномалия. А там у меня... дамское отделение. И там я... далеко никакая не курская аномалия”» («Рассказ о банях...»)¹². В связи с прекращением подачи воды в ванной «[п]рофессор кислых щей Барбарисов... сказал: “Весь мир возник из воды. Вода присутствует почти что в каждой вещи... И только ее почему-то бывает мало в питьевых ларьках, в буфетах и иной раз в домах. И это есть научная аномалия”. Неожиданно из крана хлынула вода и тем самым опрокинула научные домыслы профессора» («Научная аномалия»)¹³.

Эти два зощенковизма — «научная/курская аномалия» и «наука не имеет права...» — совмещают потребность в порядке, боязнь его не-

прочности и компенсаторную жажду чуда. В одном случае совмещение строится на понятии «аномалии», то есть, кажущегося нарушения физического закона, в действительности объясняющегося действием других, тоже закономерных факторов, в другом — на сказовом смещении законов природы и общества, из которых первые абсолютны, а вторые («права») представляют собой общественную условность, особенно хрупкую в «некультурном» мире.

Наука против хаоса. Жизнь являет драму сдерживания хаоса.

«Влюбленные вздыхали». А почему вздыхали?... Автор попытается встрять и в это не его дело. По популярному описанию одного германского зубного врача, вздох есть не что иное, как задержка. ... торможение... каких-то сил, которым мешают пройти по ихнему прямому пути и назначению, и вот происходит вздох. Так просто и славно происходит течение нашей жизни, и так ведется скромная, незаметная, героическая работа нашего организма» (СЦ; 2: 160).

В ПВС сходные фрейдистские идеи развиваются без тени иронии.

«Что же такое сон с точки зрения современной науки?... [В]се высшие психические функции исключены, низшие функции — открыты... [О]живают заторможенные силы, подавленные чувства, заглушенные желания... Высший этаж — это кора мозга. Здесь — центр контроля, логики, критики, центры приобретенных рефлексов, здесь жизненный опыт. И низший этаж — источник... животных сил... Этот страх был не осознан. Часовые моего разума не выпускали его на свободу. Он имел право выходить только ночью, когда мое сознание не контролировало» (3: 571—573, 582).

Обращает внимание трактовка сдерживания и контроля не только в «аппаратных» (и «правовых»), но и «жилищных» терминах, с привлечением мотива «закрытости» дверей.

Высшим выражением разумного контроля является наука, которую отличают стройность, точность, железная твердость.

«[В] создании этой философии [Толстого] было стремление организовать себя, защитить себя от болезней, которые расшатывали его волю и тело» (ВМ; 3: 102). «Ведь речь идет о младенце... о маленьком животном, которое знакомится с... этим страшным миром, где на каждом шагу нужно защищаться от опасностей... Эта книга [ВМ] была оборонительной. Я защищался от опасностей... [Р]азум побеждает страх... Разум создает науку — науку достойной и справедливой человеческой жизни» (ПВС; 3: 612—613, 673). «Я говорю не о вере и не о философской системе. Я говорю о железных формулах, проверенных великим ученым [Павловым]» (ПВС; 3: 452) «[М]ы осмелеваемся поэтому вывести стройное умозаключение...» (ГК; 3: 278). «Я... мысленно люблюсь стройной философской системой буржуазного экономиста о ценности женщин» (ГК-Л, «Мелкий случай...»).

В последнем примере (где имеется в виду не кто иной, как Фрейд) примечательно сходство с аналогичной фразой о любовании «крепкой тарой» — еще одним воплощением «порядка».

Разумеется, “железность” науки может даваться и под знаком иронии — например, в эпизоде с планируемым обливанием неверного мужа серной кислотой в СЦ:

«Маргарита... соглашалась, говоря, что надо бы слегка, из гуманных соображений, разбавить эту ядовитую жидкость. Брат милосердия [говорил, что]... это ни к чему не приведет, так как химия есть точная наука и она требует определенный состав. И не с ихним образованием менять научные формулы» (2: 165—166).

«Точная наука» и здесь выступает в защитной функции, но передается в руки гротескного персонажа — «брата» (т. е., родственника) оставленной жены по сюжетному амплу, «брата милосердия» по профессии, садиста по наклонностям¹⁴.

Поскольку наука составляет последнюю опору человека в непрочном мире, тем ужаснее ее обнаруживающаяся ненадежность — вспомним пассаж из «Страшной ночи» об отсутствии «одного строгого, твердого закона», венчаемый эмблематической фразой насчет «какой-нибудь там теории относительности или вероятности» (2: 97; см. гл. IX). Главная опасность, угрожающая науке, — это то, что она имеет дело с хаосом.

«Это был мир хаоса... иной мир... с иными, необыкновенными законами, которые не контролируются разумом... Как же, однако, живет маленькое существо в этом хаосе... Чем оно защищается от опасностей, не имея разума, логики?... Я увидел, что в книгах записаны поразительные законы, — их вывели ученые, наблюдая за животными. Это были необыкновенно строгие и точные законы, по-своему оберегающие маленькое существо. Неважно, что нет разума, нет логики. Их заменяет особая реакция организма — рефлекс.. Стало быть, не хаос, а строжайший порядок, освященный тысячами, охраняет маленькое существо» (ПВС; 3: 564—565).

Столкновение с миром иррациональности, обнаружение в нем особых законов, еще «нелогичных», но уже стоящих на страже интересов человека, и выработка более разумных оборонительных мер — такова парадигма научного подхода к жизни. В этой борьбе победа разума далеко не гарантирована.

Ошибки и ловушки. Зоценко и его персонажи настойчиво ищут погубившие их идейные “ошибки”.

«[О]н вдруг отчетливо понял, что... погибает... оттого, что он не так жил, как нужно... что он сам виноват, что он сам совершил ошибку в своей жизни. Но он... не знал, в чем заключалась его ошибка» (АТ; 2: 43). «Иван Иванович... в сотый раз дума[л]... о своей жизни... стараясь найти какую-то... ужасную причину его несчастья... Но... не знал» (Лю; 2: 73). «Нет, не удалась жизнь», — бормотал наш Володин, стараясь понять, какую ошибку он сделал в своей жизни и в своих планах» (СЦ; 2: 157). «И... желая узнать, какую ошибку совершают люди... автор бегал по комнате...» (ВМ; 3: 27)¹⁵.

Простейшим источником “научных ошибок” является невежество, а то и нелюбопытство, а первые ошибки вообще совершаются случайно — младенцем, неумело познающим мир (вспомним общий зощенковский принцип “я сам виноват”).

«Несчастное происшествие возникло при первом знакомстве с окружающим миром... Это не было даже происшествием. Это была ошибка, несчастный случай, поразительная комбинация случайностей. Эта случайность создала неверные... представления о... воде» (ПВС; 3: 587). «[Х]андра есть... физическое состояние, вызванное... нерасчетливой тратой энергии... Все было “заработано собственными руками”... Тут громадная ошибка, когда говорят: у человека была сильная воля, и поэтому он мог покончить с собой... Эта смерть [Джека Лондона]... произошла благодаря собственным ошибкам... [Г]оголь совершил грубейшую ошибку, приведшую его к душевной болезни и ранней смерти... Нередко... смерть происходила просто от неумения руководить своим организмом... [Э]то чаще всего происходит в силу собственных ошибок или непонимания... “Перед обедом Гоголь пил воду...” Это тоже было ошибочным. Вода... понижала деятельность желудка... Я всегда удивлялся крайнему непониманию людей и... незнанию самых элементарных правил руководства своим телом» (ВМ; 3: 11; 80—81, 83, 85, 88, 111, 113, 153, 159). «[Д]ля отдыха необходимо создать иные реакции, чем... в условиях работы. В этом смысле... у нас [в советской концепции здравоохранения] были допущены изрядные ошибки. К счастью, сейчас это меняется, но год или два назад эти ошибки чрезвычайно ощущались» (ВМ; 3: 123). «Да, у нас... дрянные и корыстные характеры, благодаря которым мы сами закрываем себе доступ к безоблачной жизни» (ГК; 3: 273).

Ошибка может состоять в «безыдейном» выборе жизненных целей. Так, примером неправильной борьбы с меланхолией и пресыщенностью служит жизнь и смерть богача Ковалевского, построившего под Одессой знаменитую башню, названную его именем.

«Но вот наконец башня была готова. На другой день, после того как все мелочи были закончены, Ковалевский бросился вниз с верхнего этажа башни. Он разбился насмерть. Эта замечательная история... обнажает... механику движения. Создав искусственным образом цель и достигнув ее, человек покончил с собой» (ВМ; 3: 151).

Наиболее распространенная ошибочная стратегия — “бегство” («Какой вздор! И какие пошлые мотивы найдены [биографами Балзака] для объяснения бегства, обороны, страха!»; ПВС; 3: 659), причем не случайна и сама склонность к ложным объяснениям. Неверное поведение может быть продуктом не только плохой информированности, но и, что еще хуже, ошибочной теории и практики, то есть, проникновения страха на территорию самой науки. Этот парадоксальный поворот — следствие тех «нелогичных» законов, которые «охраняют» неразумное человеческое существо в мире подсознательного хаоса.

«Мне показалось, что легче и проще умереть... В этом решении я неожиданно увидел мужество... [Но э]то было продиктовано страхом младенца... Это было сопротивление... бегство... [У]мственное развитие человека не уничтожает временных условных связей, оно только перестраивает их, поднимает эти ложные доказательства на уровень своего развития. И... угодливо выискивает эти доказательства, не слишком проверяя их, ибо они и без проверки уживаются с логикой, падая на большую почву... Этот страх был не осознан... [О]н проявлялся... косвенным образом — в непонятных симптомах... В основе этих симптомов была “целесообразность” — они преграждали мой путь к [мнимой] “опасности”, они подготавливали бегство... Нет, я боролся с этим, защищался от этой неосознанной беды. [Но] эта защита всегда была в соответствии с моим [всегда недостаточным] развитием» (ПВС; 3: 577, 581—583).

Как видим, объясняя истоки “ошибок”, Зощенко колеблется между чисто просветительской концепцией нехватки знаний и более коварной психоаналитической моделью рационализации — драпировки страха в «научные» одежды.

«Я научился плавать только юношей, поборов этот страх [воды]... Именно в этом лежало противоречие, которое маскировало страх... Я не был слепым орудием в руках своего страха. Мое поведение... было продиктовано... сознанием. Но конфликт, который возникал при этом... приводил меня к недомоганию. Страх действовал вне моего сознания... Сознанию не были известны механизмы несчастья, и, может быть, поэтому избран был общий путь, как бы и верный, но для данного случая ошибочный, даже комичный [— состоявший в ненужной фиксации на теме воды]... Пока можно говорить о разуме, которому не хватает знаний» (ПВС; 3: 583—587)¹⁶.

Рационализация, в сущности, означает продиктованный “страхом” самообман — “притворство перед самим собой”, о котором уже неоднократно заходила речь выше и еще пойдет в гл. XIV. Его Зощенко отмечает у Гоголя, у самого себя, объявляет психологической универсалией.

«В любом невротическом симптоме я находил страх или притворство. В любом поведении невротика и даже иной раз в его смерти было бегство, было желание уйти от “больных” предметов, было бессилие разорвать условные связи... Оказывается, помимо инфантильного страха, который испытал Гоголь, ему нужно было еще притворяться, что страха нет и нет бегства. Какие младенческие сцены разыгрывались во взрослые годы!» (ПВС; 3: 635, 657).

И, добавим, какая богатая почва для создания художественных сцен притворства, арапства и самозванства — как у Гоголя, так и у Зощенко!

Даже люди, достигшие высокого уровня сознательности, в частности врачи, продолжают жить со своими страхами и болезнями — в том же вольном или невольном симбиозе со смертью, что и простые любители “мертвенного покоя”.

«Один ленинградский невропатолог... мне сказал:... “[Я] болен неврастенией... [П]олностью вылечиться мне не удавалось. Но я организовал эту болезнь и довел ее до такой степени, что она мне почти не мешает. Я приспособился к этой болезни... Тогда я [“автор”]... на[шел другого] врача, который сам излечился от неврастения... В полутемной комнате, завешанной портьерами, сидел человек лет сорока. Его лицо меня необычайно поразило чрезвычайной свежестью и спокойствием... “Да... — сказал врач. — ... [От болезни] мало вылечиться. Надо позабыть, что она... существовала... вычеркнуть ее из сознания психики”». Далее врач рассказывает собственную историю. От сложной беспорядочной жизни за «год он дошел до крайней степени расстройств». Заядлый альпинист, в горах он отморозил ноги, и «полностью потерял обе ноги — они были парализованы. Все потрясение, весь ужас катастрофы, вся перемена жизни настолько изменили направление психики больного, что через два месяца, встав на костыли, он не нашел у себя признаков неврастения... И вот 15 лет, как он не знает, что такое дурное настроение... И при этих словах врач показал на свои ноги, закрытые пледом. Они были неподвижны и мертвы. Тут я увидел, что врач сидит в кресле-коляске... Какая необычайная и жестокая насмешка — чувствовать себя больным и несчастным, не имея несчастий, и быть здоровым и радостным, потеряв так много... От [болезни] надо вылечиться, и потом ее надо позабыть... таким чувством, которое заставит о ней не думать. Однако то чувство, которое испытал врач, было слишком дорогой ценой за возвращенное здоровье» (ВМ; 3: 140—143).

Хотя «авторский» голос всерьез критикует подобные радикальные решения, они разительно похожи, с одной стороны, на приемы знахарей из комического корпуса Зоценко, а с другой — на рецепты, предлагаемые в ВМ и ПВС всерьез. Так, излечение от икоты производится путем неожиданного выплескивания на больного ведра холодной воды, причем сопровождается квазинаучными рассуждениями медика-любителя (СЦ; 2: 172—173). А душевный покой, обретаемый ценой потери ног, соответствует общей установке на умеренность, а не удовлетворение всех желаний, и непосредственно перекликается с рассказом «Испытание», где более верная из двух жен согласна принять мужа, сообщившего, в порядке «проверки», об ампутации ноги после ранения (см. гл. II). В контексте многочисленных других совмещений жизни со смертью описанные методы, так сказать, «лечения смертью» предстают вполне органичными для Зоценко. А в свете частых рассуждений о беспокойстве, вносимом в жизнь женщинами и любовью, ампутация ног, являющаяся известным кастрационным символом, прочитывается и как проявление амбивалентного «страха/желания кастрации».

Пользуясь несовершенством научного знания, «страх» проникает и на метанаучный уровень, где он принимает форму сомнений в самой благотворности разумного подхода.

«[Н]е находя причин своих несчастий, иные люди обращались к разуму как к главному виновнику своих бед... [В]ысокий ум чаще других терпит

страдания... Однако... [э]ти болезни возникают в силу несчастного стечения обстоятельств. А свойства ума являются только лишь благодатной почвой для их возникновения. Вот где кроется ошибка... [В действительности,] высокое сознание не является чем-то опасным» (ПВС; 3: 660—661). «Казалось, что пути человеческого разума ошибочны, искусственны, ненужны... [Но] трагедия человеческого разума происходит не от высокого сознания, а от его недостатка... Наука несовершенна» (ПВС; 3: 574—575).

Особенно повинны в распространении мифа о вреде разума художники декадентского склада — люди, психически неуравновешенные, но полагавшие свое мировосприятие наиболее адекватным. Будучи крайними носителями иррационального мышления, вообще родственного искусству, «именно эти, неполноценные люди заподозрили что разум несет беду. Именно они объявили “горе уму”» (ПВС; 3: 661).

Наконец, опасность подстерегает разум даже и тогда, когда он, казалось бы, окончательно торжествует над хаосом. Феномен Канта иллюстрирует печальный эффект “чрезмерной механизации” личности.

«Вся его жизнь была размерена, высчитана и уподоблена точнейшему хронометру... Жители Кенигсберга проверяли по нем свои часы... Он в совершенстве изучил свое телесное устройство, свою машину, свой организм, и он наблюдал за ним, как химик... И это искусство сохранять жизнь... основано на чистом разуме... Психическую силу воли он считал верховным правителем тела. Автор не считает идеалом такую жизнь, похожую на работу машины... Это был изумительный опыт человека, приравнявшего свой организм к точнейшей машине... В течение 30 лет Кант не отходил от своих привычек. Но тут крылась и ошибка... которая привела Канта... к психической болезни... Кант через 20 лет приобрел все свойства маньяка... Руководить привычками и создавать их — вот один из основных вопросов руководства своим телом... Надо, чтобы человек распоряжался... своей машиной. А тут получается, что машина управляет человеком» (ВМ; 3: 97—98, 125).

Правильные методы. Тем не менее, выход ищется на путях рационализма. Речь упорно заходит о поисках, обнаружении и исправлении научных ошибок.

«Мне захотелось разрушить эти ошибочные механизмы, возникшие в моем мозгу... Наука несовершенна... Это заторможение можно снять светом логики, светом высокого сознания, а не тусклым светом варварства» (ПВС; 3: 568, 575).

Устранению подлежат как неосознанно-рефлекторные автоматизмы, так и приобретенные вследствие “чрезмерной механизации”.

«[Д]аже ошибочное... принимается организмом, в силу привычки, как нормальное и даже... необходимое. И при управлении своим телом особенно важно... вовремя остановить инерцию, идущую со знаком “минус”» (ВМ; 3: 126). «[О]рганизм склонен работать, как машина, как хронометр, то есть организм имеет свойство приобретать точные привычки и неуклонно им

следовать. Поэтому при болезненном состоянии... благотельно изменить распорядок» (ВМ; 3: 124). «Я имел в виду контроль, который я в дальнейшем установил для того, чтобы освободить мой разум и мое тело от низших сил, от их страхов и ужасов, от их действия, которые выражались в бессмысленной, дикой, ошибочной обороне перед тем, перед чем обороняться не следовало» (ПВС; 3: 688).

Главная задача — сочетать необходимую дозу контроля с его полной органичностью.

«Избежать этих ложных болезней можно... тем поведением, которое при этом имеет здоровый человек, то есть на это не следует обращать внимание. И сложность этого излечения состоит в том, что возникший болезненный процесс не следует подавлять или вытеснять, как это обычно делается. Его попросту следует лишить внимания» (ВМ; 3: 146).

В качестве безоговорочного успеха Зоценко приводит пример Гёте (см. длинную выдержку из ВМ в конце гл. IV). Гёте, с которым самого Зоценко роднят ранняя болезненность, в частности аллергия к шуму, и сознательный подход к самолечению, сочетает в себе достоинства Канта (размеренность, долгожительство) и Наполеона и Сенеки (воля, одолевающая болезнь и смерть).

Однако граница между нежелательным “подавлением” и рекомендуемым “забыванием” остается неясной, и Зоценко сознает это.

«Но разве этот контроль, постоянная бдительность, настороженный взор не приносят, в свою очередь, огорчений, несчастий, тоски? Нет. Этот контроль, эта бдительность и настороженность нужны только лишь во время сражений. В дальнейшем я обходился без этого и жил почти добродушно... Да. Но такой контроль надлежит делать людям, умеющим профессионально мыслить... Некоторые считают, что такой контроль неосуществим» (3: 689—690).

Речь идет скорее о некоем идеале “незаметного контроля”, нежели о его конкретной рецептуре, не говоря уже о его практическом осуществлении.

«Смысл жизни не в том, чтобы удовлетворять свои желания, а в том, чтобы иметь их» (ВМ; 3: 126). «И он [Диоген] там им сказал: “Надо жить так, чтоб от жизни не зависеть”» (ГК; 3: 411). «Я [МЗ] не привык много есть и не привык исполнять все мои желания» (ПВС; 3: 686). «Ваша “ставка на бедность” — это удивительно правильное дело. Это уводит от целого ряда огорчений и в хорошем смысле ограничивает жизнь» (письмо к М. Шагинян от 27 января 1940 г.; Вахитова: 127, со ссылкой на публикацию в журнале «Таллинн» 1989, 2: 97).

Далеко не все люди — и менее всего, “зоценковские персонажи” с их «бурлацкими натурами», да во многом и сам “автор” ПВС — устроены столь счастливо. Как заявляет «буржуазный философ» и подхватывают его друзья-министры: «“Что-что, а уж желаний-то сколько уодно-с”»

(ГК; 3: 444). Тут-то на сцену и выступает “культура сдерживания”, пропагандируемая как самим Зоценко, так и его оппонентами, говорящими, что «счастье человечества... в тех тисках, которые ограничивают людей в их желаниях» (ПВС; 3: 690).

Разница оказывается, в конце концов, чисто количественной, сводясь к различиям в силе желаний, подлежащих сдерживанию, и степени “железности” нужных для этого тисков. Поэтому закончить главу будет уместно не сухой программой, извлеченной из теоретических разделов ВМ и ПВС и ориентированной на великого иностранца — Гёте, а калейдоском комических срывов в ее выполнении, которыми пестрят зоценковские тексты. Тем самым, кстати, замкнется круг, начавшийся с “заграничной” тематики.

Буржуазные извращения. Элитарный образ жизни — синоним “нездоровья”.

Описывая дореволюционную пляжную сцену со светской дамой и ее мужем, МЗ выделяет «чахлое его тело. Впалую чахоточную грудь. И жалкие руки, лишённые мускулов... худые и безжизненные [, которые] болтаются, как плети». Тот говорит: «“Дух, а не тело — вот в чем наша забота, наша красота”» (ПВС; 3: 594). Строительство социализма «это действительно... такая громадная работа, небезопасная для здоровья, что представитель дворянского класса [в частности, “автор”] может просто не понять, что это такое» (ГК; 3: 420).

На помощь «духу» призывается медицина, предпочтительно “заграничная”, российское освоение которой дает знакомые эффекты — то двусмысленные, а то и однозначно сатирические.

«[Ф]ерт[у] загранич[ому]... подавай в цилиндре доктора, в пиджаке... Там у них и жизнь другая... там, может быть, и болезней-то таких нет, как у нас. Вот, рассказывают, грелки у них поставлены в трамваях, чтоб сквознячок, значит, ножку не застудил, пожалуйста... Полное европейское просвещение и культура» («Черная магия»)¹⁷. «Говорят, в Америке на каждую личность в год идет бумаги двадцать пять кило. Вот это здорово... [О]ни из бумаги делают какие-то тарелочки, чашечки, блокнотики. У них там у бачка с кипяченой водой стопочка бумажных стаканов стоит. Один попьет и безжалостно выкинет этот стаканчик. В смысле заразы, говорят, очень гигиенично... А у нас бумаги, к сожалению, еще мало» («Счастливы случаи»). «У всех врачи как врачи, а у нас в... гресте из бывших барончиков. Ходит он завсегда чисто, за дверную ручку голой рукой не берется — брезгует и после каждого больного ручки свои в растворах моет» («Письма в редакцию»).

Последний пример примечателен как амбивалентностью по отношению к “элитарному” медику, так и удвоением мотива “недоверия”: самолюбивой подозрительности некультурного пациента вторят санитарные предосторожности доктора.

Классический случай апроприации заграничной медицины — «Качество продукции»:

Унаследовав от немца-квартиранта «[ц]ельный ворох заграничного добра»... хозяева налегли на оставленную продукцию... А вещи... хотя и ношенные и... чуть держались, однако, слов нет — настоящий, заграничный товар». Порошок неизвестного назначения хозяин применяет как пудру после бритья, «[п]рямо душой отдыха[ет]», а в конце, узнав, «что это... немецкое средство против разведения блох», не огорчается, а радуется: «Вот это достижение... Хочешь морду пудри, хочешь блох посыпай... А у нас что?... Целый месяц пудрюсь, и хоть бы одна блоха меня укусила... Даром что насекомые, но чувствуют, шельмы, настоящую продукцию». Сейчас порошок у Гусева кончился. Должно быть, снова его кусают блохи».

О порошке (подобном рекомендуемому в другом рассказе для театров) речь заходит не сразу, начавшись с элитарной, но распадающейся одежды (подобной царским сапогам). Его защитное действие разворачивается на самой границе человеческого тела (а именно «морды»), причем наивная гордость героя «настоящей продукцией» доходит чуть ли не до слияния с ней — совместного нарциссического любования в зеркале «чувств», эмпатически прозреваемых у блох.

На заграничные методы комически возлагаются надежды и в других сферах охраны здоровья, например, в сфере актуальной в те годы борьбы с ненавистным Зоценко шумом.

«[Б]орьба с шумом — это очень хорошее начинание. И в Европе давно с этим бороться начали. Но там, в Европе, конечно, более хлипкое население. Там много среди них истеричек, разных там квелых интеллигентов, воспитанных на буржуазной системе. Там на них шум особенно тяжело действует. А у нас... давеча... [е]дет гусеничный трактор. И до того... гудит... что... душа вянет у всякого интеллигента прошлого столетия... [И]зобретение [бесшумного трамвая] пройдет у нас... незаметно... поскольку многие обладают хорошими, крепкими нервами» («Сказка жизни»). «По силе звуков радио стоит на первом месте. И только... выстрелы дают более сильный звук. И то... против выстрелов имеется своя наука — баллистика. А против радио наука ходит как слепая». Сосед по квартире, «уехав в отпуск, оставил радио работать на полный ход!... А свою комнату закрыл на всякий американский замок». Чтобы вернуть себе «душевный покой», рассказчик идет на все и даже ломает какую-то антенну, но и это не помогает («Еще о борьбе с шумом»).

В первом случае заграница подает положительный пример изобретением бесшумного трамвая, а «наша» нечувствительность описывается как крепкое, «простое» здоровье. Вторая ситуация не менее иронична: угроза исходит от техники (радио), наука против нее «слепа», а “заграничное” представлено американским замком, который играет тем более вредную роль, чем лучше исполняет свою защитную функцию, тогда как рассказчик отстаивает свой законный душевный покой попытками взлома и порчей чужого имущества. (Интересное совмещение всего этого комплекса мотивов — рассказ «Диктофон»; см. гл. XI).

В “заграничном” ключе разрабатывается также занимавшая Зоценко проблематика возвращения молодости.

Распространено мнение, что, «дескать, в Европе все здорово». Герой заявляет, что в Европе его бы «омолодили», и тогда он бы не отказался и за квартиру платить. Он едет в Европу, хвалит тамошнюю медицину, ищет «профессоров, которые и человека омолаживают», выбирает самого дешевого. «[Ч]erez два дня старичок и ноги протянул — помер. А с чего помер — неизвестно. Может, ему не в то место впрыснули... а может, старичок сам помер от потрясения. Вот. А вы говорите — Европа!» («Европа»).

Подчеркнуто “буржуазные” — европейские и коммерческие — составляющие этого сюжета имеют прямое отношение к топосу “омоложения”, каким он предстает в ВМ.

«О какой молодости он думал?... Он — старый человек из другой жизни... Здесь... [когда-то] ходили люди в котелках, гвардейские офицеры и гремели саблями... Какая безумная затея вернуть свою молодость» (З: 61).

Речь идет, по сути дела, не столько о восстановлении биологического здоровья, сколько о возвращении прошлой — “элитарной” — жизни. Этому вторит проходящая через всю повесть дискуссия о роли денег в обеспечении женской любви (см. гл. IV). Тема покупной любви проходит затем в ГК:

в эпизоде с уродливым миллионером и его «миловидной куколкой» (З: 168—169); в «Бедной Лизе» (З: 424—428), где фигурирует и брак с иностранцем; и в заключительной беседе «с буржуазным философом, с которым мы в свое время в детстве воспитывались» (З: 442) и который уже высказывал столь близкие “автору” мысли о непрочности жизни и соответственной роли денег, что трудно «не смутиться от яда этих слов, в которых есть доля правды» (З: 399), хотя “автор” и пытается отстаивать точку зрения идейной дочери профессора Волосатова из ВМ: «[М]ы хотим, чтоб стариков принимали с поправкой на их внутренние качества, а не с поправкой на богатство, которое может быть краденым”. — “В таком случае я предпочел бы стареть в Европе, — холодно сказал философ, — ... Во всем мире любовь продается. А у вас нет. Это противно человеческой природе... Человечество от этого может захворать...” — “Сэр, — сказал я, — у нас иной подход к любви...” — “Какой другой мир?... Люди есть люди... [Б]ашмак стопнется по ноге...”» (З: 443—445)¹⁸.

Самоотожествление с буржуазным философом, хотя бы частичное и эзоповски скрытое, видно из многократных вариаций на те же темы в других текстах Зоценко. Проблема “старость — любовь — омоложение” возвращается и в финале ПВС, в том числе применительно к самому МЗ, а потому с любопытной подменой мотива “денег”:

Один знакомый поэт, «цветущий старик», рассказал МЗ о своем романе со студенткой. «Она однажды осталась у него. И они были счастливы... На-

утро... девушка... случайно увидела... его паспорт». Она заплакала и заявила, что никогда бы не пришла к нему, если бы знала сколько ему лет. «[М]ое сердце сжалось. Но потом утешилось, когда я подумал, что я ищу молодость не для любовных встреч. А если они будут происходить, то паспорт можно будет прятать» (З: 687).

В идеале мыслится некий компромисс: с одной стороны, личные достоинства старика (пожилого поэта; МЗ) приносят ему бескорыстную любовь, а с другой — подтверждается необходимость маскирующих старость манипуляций, если не с деньгами, то с паспортом.

Глава XI

Вертер на колесах

1. Текст: проблема (ре)интерпретации

В отдельном произведении автор обычно сосредотачивается лишь на некоторых из своих любимых тем, и в зависимости от их конкретного набора традиционная интерпретация может требовать радикального пересмотра или сравнительно скромных поправок, обеспечивающих, так сказать, наведение на резкость в инвариантных терминах. Примером первого случая может служить «Операция»: принятая трактовка этого рассказа как сатиры на некультурность героя, явившегося на операцию в грязных носках, далека от новой, обнаруживающей в том же сюжете метафорический роман героя с докторшей и целый комплекс амбивалентного отношения к женщине, боязни ножа, недоверия к медицине и т. п. (см. гл. I) и драму зрения/видимости (см. гл. X); аналогичны ситуации с «Душевной простотой» и РКМ (гл. III, V). Пример второго случая — рассказ «Страдания молодого Вертера» (далее — СМВ)¹, довольно прямая культурно-политическая направленность которого ревизии не подлежит, но в рамках зощенковской картины мира получает более тонкую фокусировку и многообразную поддержку. К его разбору мы и обратимся².

В самых общих чертах сюжет этого средней по зощенковским меркам длины рассказа-фельетона (три с лишним страницы книжного текста) сводится к следующему.

Во время велосипедной прогулки рассказчик предается мыслям о недалеком светлом будущем и заезжает на закрытую для велосипедистов аллею, не замечая обращенных к нему окриков. Он подвергается грубому обращению и чуть ли не аресту со стороны сторожей, которые, неохотно ограничившись взятием штрафа, в конце концов отпускают его, хотя им «охота волочить [его] в милицию». Вновь на велосипеде, он с еще большей настойчивостью мечтает о будущем («Душа не разорвется... Я согласен сколько угодно ждать»). К счастью, заключает рассказчик, «подобное боевое настроение среди служащих по охране зеленых наслаждений идет на убыль... А то... это слишком неприятная неудача, с которой следует бороться со всей энергией».

Нравоучительная концовка практически свободна от иронии — в отличие от часто применяемой Зощенко «ложной морали» (см. гл. I о финале «Землетрясения»). Неясна, пожалуй, лишь степень серьезности, с которой сам автор готов утверждать, что грубость и насилие действи-

тельно уходят в прошлое. Но такая амбивалентность типична для знаковой «культурно-социологической» фигуры Зоценко, избирающего для своей эзоповской сатиры скромные мишени (сторожей, банщиков, буфетчиков) и окутывающего свои разоблачения нарочито глуповатой аурой³. На зыбкую двойственность работают и трехчастное повествование СМВ, в котором идиллические мечтания сменяются грубой реальностью, но не только не разбиваются об нее, а напротив, как бы заряжаются от нее дополнительной энергией, и мотивирующий эту композицию образ наивного рассказчика, подчеркнуто невнимательного к окружающему и, значит, неспособного претендовать на безраздельное доверие читателя. Мотив «невнимательности» драматизируется в целую сценку (на полстраницы текста), в ходе которой сознание героя, упорствующее в позитивном восприятии действительности, находит всевозможные способы идиллического истолкования неприятных сигналов:

«Кто-нибудь проштрафился... В дальнейшем, вероятно, этого не будет... Так грубо, вероятно, и кричать не будут... За кем-то гонятся», говорю я сам себе и тихо, но бодро еду... Тогда я начинаю понимать, что дело касается меня...» и т. д.⁴

Подобный разбор СМВ в традиционном духе может быть продолжен с целью уточнения критической позиции автора, обсуждения степени близости к нему фигуры рассказчика, соотнесения с общей амбивалентной трактовкой у Зоценко «сентиментальной» темы⁵ и, наконец, рассмотрения многочисленных словесно-стилистических эффектов рассказа:

«Жалко только — колесья не все. То есть колесья все, но только они сборные»; «Скоро мы заживем, как фон-бароны»; «Лешка... впивается своей клешней в мою руку...»; «Вы видели наглые речи... Такие у меня всегда убегают»; «[А] то я тебя оштрафую — не дам цветка»; и т. п.

Однако при таком подходе не поставленными остались бы два связанные друг с другом ключевые вопроса анализа любого, даже самого маленького шедевра: Чем (помимо самой общей идеологической установки) мотивируются и интегрируются в единую структуру многочисленные детали текста? Какое место все они и рассказ в целом занимают в системе мотивов, образующих поэтический мир автора? В случае СМВ вопросами такого рода будут, например, следующие: Почему велосипед? Почему Вертер? Почему «клешня»? Почему «тихо... еду»? Почему «душа»? Ответ на некоторые из них в свете сказанного в предыдущих главах более или менее напрашивается, на другие — не столь очевиден, но, как мы увидим, вполне закономерен.

2. Инварианты

Начнем с “души” и “тишины”, которые относятся к наиболее фундаментальному слою постоянных зощенковских мотивов. Душа у Зоценко — это постоянный локус страхов и беспокойств, объект забот и лечебных процедур (в том числе психотерапевтических), а в идеальном случае (в младенчестве, в обеспеченной старости на блаженной вилле «Тишина» и в других ситуациях воображаемого “гарантированного покоя”) — благодарный носитель искомого “спокойствия”⁶. Типичными воплощениями покоя и является все тихое, мирное, отсутствие шума⁷, тревог, волнений, криков и т. д.

В СМВ оба мотива проведены с большой отчетливостью:

«Приличный велосипед, на котором я иногда совершаю прогулки для успокоения нервов и для душевного равновесия. Конечно... ехать — сплошное мученье, но для душевной бодрости... я выезжаю... [С]ердце у меня смягчается... “Не будем так часто слышать этих резких свистков...” Снова... раздается тревожный свисток, и какие-то окрики... И кричит осипшим голосом... [Я] тихо, но бодро еду... [С]торож... орет, что есть мочи... Хрип раздается из его груди. Дыханье с шумом вырывается наружу... У меня шумит в голове... Я бреду с развороченной душой... Я тихо еду по набережной... Тут, тихо смеясь, он подает мне незабудку... Эта тихая сценка услаждает мое страдание... “Ничего. Душа не разорвется...”... Снова радость и любовь к людям заполняют мое сердце... С переполненным сердцем я вернулся домой и записал эту сценку...» (курсив мой — А. Ж.).

Душа/сердце обрамляют разворачивающий душу шумный сюжет, да и самая поездка, как выясняется, имела целью обретение душевного покоя, чем заостряется ирония трехфазного повествования. В соответствии с описанным в ПВС, зощенковский герой, подобно Гоголю, ищет покоя в дороге, но и ситуация “на улице” чревата для него опасностями⁸.

Угрозы душевному покою и неприкосновенности личности исходят, как это обычно бывает у Зоценко, от мелкого начальства и принимают, помимо криков, опять-таки знакомую форму физического насилия с участием “рук”. В СМВ этот “ручной” топос представлен достаточно полно:

«[П]арнишка... машет палкой и грозит кулаком... [С]едоватый... сторож... орет...: — Хватай его...!... Лешка прицеливается в меня, и палка его ударяет в колесо велосипеда... Человек десять доброхотов... начинают хватать меня за руки... Сторож говорит: — Как я ахну тебе по зубам... Держите его крепче.. Не выпускайте его, суку... Лешка... впивается своей клешней в мою руку и говорит: — Я ему, гадюке, хотел руку перебить... — Братцы... Не вертите мне руки... Сторожу... охота волочить меня в милицию... Я массирую себе руки... “... Нашелся фон-барон, руки ему не верти”... Я вижу — сторож... В руках у него цветочек... [Т]ихо смеясь, он подает мне незабудку...»

Стоит отметить особо сильные эффекты — такие, как серия взаимоналожений двух рук, начальственной и собственной (достигающая кульминации во втором эпизоде — с лешкиной «клепней», а в третьем разрешающаяся воображаемым вручением цветка)⁹, или абзац, следующий за отпусканием героя «восвояси», в котором герой идет «покачива[я]сь», у него «шумит в голове», и он «бред[ет] с развороченной душой». О «шуме» и «душе» мы уже говорили, а «качание» (и другие колебательные состояния) — это одна из основных манифестаций нарушения «покоя/порядка» (см. гл. VIII), так что здесь наглядно и при том в инвариантных зощенковских терминах демонстрируется воздействие внешних сил беспорядка на тело, голову и душу героя.

Перейдем к велосипеду. «Велосипедный» топос вошел в литературу в конце XIX века как атрибут эпохи модерна — символ увеличения скорости, сокращения расстояний, освобождения личности и даже сексуального раскрепощения¹⁰. У Зощенко велосипед появляется, помимо СМВ, еще минимум дважды, но оба раза в довольно мрачном контексте и без каких-либо любовных обертонов. Рассказ «Каторга» (1927 г.) вертится вокруг болезненного страха воровства и близкой к нему «гостевой» фобии:

Посещая знакомых, рассказчик, опасаящийся похитителей, таскает велосипед на верхние этажи, поскольку «человеку со здоровой психикой не составляет труда понести на себе машину... Да и у родственников тоже сидишь — за руль держишься. Мало ли какое настроение у родственников... Отвертят заднее колесо или внутреннюю шину вынут». Надорвавшись («А я, действительно, держусь за руль и качаюсь»), герой вынужден лечиться (1991: 285—287).

Еще один велосипедный сюжет — детская главка «Первый урок» в ПВС:

МЗ получает велосипед в оплату репетиторских занятий с более взрослым человеком. «У нас условие: если он выдержит экзамен, я получаю его велосипед. Это великолепное условие... И вот торжественный момент. Он выкатывает в коридор свой велосипед. У меня помутилось в глазах, когда я увидел его машину. Она была ржавая, разбитая, с помятым рулем и без шин. Слезы показались на моих глазах...» В мастерской велосипед отказываются ремонтировать, а старьевщик «не хотел давать рубля... Но потом смягчился, увидев, что на ржавом руле есть звонок»¹¹.

В обоих сюжетах обращает на себя внимание теснота связи между героем и велосипедом, который как бы замещает, по принципу «Шинели», женскую фигуру — объект амбивалентного зощенковского желания, а то и вообще оказывается символическим двойником самого героя, подвергающимся реальному или воображаемому разрушению. В мире Зощенко самоотожествление с предметом или животным (сапогами, шубой, галошей, козой) может развивать гоголевскую тему отчуж-

дения и порабощения личности, но может, особенно в сюжетах с более сложными техническими устройствами, воплощать и идею совершенной отлаженности и в то же время хрупкости человеческого организма.

Так, рассказ «Диктофон» (1924 г.) начинается с рассуждений о том,

«[д]о чего все-таки американцы народ острый... Сколько... изобретений... сделали! Пар, безопасные бритвы “Жиллет”, вращение Земли вокруг своей оси... [П]одарили американцы миру особую машину — диктофон... [М]асса винтиков, валиков и хитроумных загогулинок бросилась нам в лицо [!].... машинка... нежная и хрупкая на вид.. Ах, Америка, Америка — какая это великая страна!» С привозом диктофона в Россию, «было приступлено к практическим опытам» — в него говорили, кричали, ругались («здорово пущено, это вам не Америка»), «делали ногами чечетку... — машина действовала безотлагательно... [но] оказалась несколько хрупкая и неприспособленная к резким звукам». От звука пистолетного выстрела она «испортилась и сдала... С этой стороны лавры американских изобретателей и спекулянтов несколько меркнут и понижаются».

В этой вариации одновременно на лесковского «Левшу» и на «Городок в табакерке» Одоевского¹² технический аппарат уже целиком берет на себя роль главного героя. Темы (без)опасности, нежности и хрупкости формулируются впрямую, и сюжет (включающий характерный зощенковский мотив “недоверчивого испытания”) состоит из серии почти человеческих реакций машинки на адресуемые ей грубые речи и действия. При этом звукозаписывающее назначение диктофона мотивирует не только этот «диалог», но и вариацию на упоминавшуюся уже зощенковскую тему “аллергии к шуму и выстрелам”, приписанной здесь механическому alter ego автора. Аппарат, состоящий из «массы винтиков, валиков и хитроумных загогулинок», представляет собой готовый предмет, воплощающий “взаимодействие колесьев” и овеещающий излюбленную Зощенко механицистскую метафору “организм — машина” (см. гл. VIII, X). Кстати, в «Диктофоне», благодаря беглому упоминанию об изобретении американцами, помимо разных машин, также «вращения Земли вокруг своей оси», взаимодействие колесьев оказывается взятым также и в макрокосмическом масштабе, чем, в свою очередь, реализуется инвариантное зощенковское соотношение функционирования отдельной человеческой единицы со всеобщим миро(бес)порядком (типа мотива “один за всех”).

Прямая формулировка “взаимодействия колесьев” (из фельетона «Все важно в этом мире») как манифестации “порядка” уже приводилась в гл. VIII. Там же были рассмотрены такие проявления “порядка”, как “комплектность” того или иного набора (по ходу сюжета, как правило, разрозняемого) и буквальное или фигуральное “равновесие”, отсутствие которого (в частности, “качание”) требует “уравновешения”. Комплексом из четырех излюбленных зощенковских мотивов (самотождествления с машиной, взаимодействия колесьев, [не]комплектно-

сти и равновесия) и определяется — «сверхдетерминируется» — в СМВ выбор велосипеда как готового предмета и дальнейшая разработка его образа.

Правильность взаимодействия с самого начала ставится под сомнение неграмматичностью формы *колесья*¹³ и рассуждением о некомплектности велосипеда:

«Очень хорошая, славная, современная машина. Жалко только — колесья не все. То есть колесья все, но только они сборные. Одно английское — “Три ружья”, а другое немецкое — “Дукс”. И руль украинский. Но все-таки ехать можно. В сухую погоду... Конечно... ехать сплошное мученье, но для душевной бодрости и когда жизнь не особенно дорога — я выезжаю».

Сборность велосипеда и оговорки об опасности для жизни служат предвестием грядущего провала взаимодействия между героем и социальными институтами; с возвращением же идиллических мечтаний воцаряется и идеальная комплектность:

«Мне рисуются прелестные сценки из недалекого будущего. Вот я, предположим еду на велосипеде с колесьями, похожими друг на друга, как две капли воды...»

Проблема “равновесия”, в буквальном смысле в тексте не названная, но, конечно, подразумеваемая устройством велосипеда и способом езды на нем, объявляется как мы помним, главным экзистенциальным стимулом прогулки, нацеленной на душевное “успокоение”. Желанное равновесие, ненадолго обретаемое в виде «тихой, но бодрой» езды, вскоре, однако, нарушается («Я иду со своим велосипедом, покачиваюсь»), но возвращается в идиллической третьей части («Я бодро еду на велосипеде. Я верчу ногами»).

Слияние героя с его велосипедом, заложенное опять-таки в самой конструкции этого кентавроподобного аппарата, акцентировано рядом средств, начиная с характерного сдвига по смежности: «Лешка прицеливается *в меня*, и палка его ударяет *в колесо велосипеда*» (ср. также далее: «Я ему, гадюке, хотел *руку* перебить, чтоб он не мог *ехать*»). Хотя никаких сведений о поломке не поступает, этот удар по одному из «колесьев» достаточно чувствителен — подобно атакам, обрушиваемым на диктофон. Действительно, за ударом по велосипедному колесу следует выкручивание рук герою¹⁴.

Символически единство героя и велосипеда выражено последовательным сюжетным параллелизмом между душевными состояниями одного и комплектностью/ функционированием другого. Некомплектность велосипеда (о ней см. гл. VIII и *Щеглов 1999*) эмблематизирует нехватку у героя внутреннего покоя и правильного взаимодействия с окружающей реальностью. Даже в идиллическом финале сторож вы-

нужден сказать ему: «Чего это ты сдуру не туда сунулся? Экий ты, милочка, ротозей».

При этом герой отнюдь не противится общественному порядку, а напротив, стремится и в нем увидеть черты “правильного функционирования”, в случае же нарушения поддерживает идею штрафа (согласно принципу “я сам виноват” и готовности принять даже несправедливое наказание):

«Кто-нибудь проштрафился», — говорю я сам себе, — кто-нибудь, наверное, не так лицу перешел. В дальнейшем, вероятно, этого не будет»; «— Братцы, я штраф заплачу. Я не отказываюсь. Не вертите мне руки»; «— Ну, куда ты заехал, дружок... А ну, валяй дальше, а то я тебя оштрафую — не дам цветка».

Однако, успешное взаимодействие со средой для зощенковского героя возможно лишь в виде гротескного оксюморона — типа неопоздания на работу предусмотрительного рассказчика «Все важно в этом мире», у которого «нет полной согласованности со всеми остальными колесьями транспорта». Но герою СМВ недоступно и такое решение, ибо он представляет собой противоположный тип зощенковской маски — не болезненно подозрительного и потому отличающегося пронизательным “видением” разоблачителя не порядков, а, напротив, чрезмерно доверчивого энтузиаста¹⁵.

3. Интертекст

Мечтам невольная преданность советского Вертера заставляет всерьез задуматься о заглавии рассказа. Как известно, Зощенко любил давать своим произведениям классические названия, лишь в некоем условном, фельетонном смысле соотносившиеся с их сюжетами (*Чуковский 1990*: 82). Однако к СМВ гётевский Вертер имеет более прямое отношение.

Помимо своей общей сентиментальной мечтательности и фиксации на душе, герой СМВ сходен с Вертером также в амбивалентном отношении к официальным структурам. Вспомним Книгу Вторую гётевского романа, где описываются конфликты Вертера с начальником, нарушение им “гостевых” условностей на балу у расположенного к нему графа фон К., приводящее к отставке, и его неспособность ужиться даже с благожелательным, но сухим покровителем князем*. Непереносимым для субъекта противоречием с социальной действительностью (которое обостряет реализующая ту же тему безнадежная любовь к замужней бюргерше) и определяется проverbsальная “самоубийственность” Вертера. Эта проблематика была вовсе не чужда Зощенко.

Прежде всего, в тексте СМВ вопрос о качестве жизни, о ее непрочности и даже сомнительной ценности разрабатывается с большой последовательностью.

«[Д]ля душевной бодрости и когда жизнь не особенно дорога — я выезжаю... Рисуетесь замечательная жизнь... "... Скоро мы заживем, как фон-бароны"... "Ничего. Душа не разорвется. Я молод. Я согласен сколько угодно ждать"... "Товарищи, мы строим новую жизнь..."» (курсив мой — А. Ж.).

Герой (подобно своему реальному автору) страдает нервным расстройством, полувсерьез роняет реплику о допустимости самоубийства, но изо всех сил старается уверить себя в надежности новой жизни. Эту свою решимость он формулирует как более или менее явное обращение вертеровского топоса, подчеркнутое использованием ключевой интертекстуальной лексемы «молод».

Подобно герою СМВ, подумывающему о том, чтобы расстаться с жизнью, причем отнюдь не из-за женщины (и в этом смысле в отличие от гетевского Вертера), сам Зоценко пытался покончить с собой в возрасте 19 лет из-за «единицы» на школьных выпускных экзаменах (*Томашевский 1994*: 340), т. е. тоже по причине конфликта с истеблишментом. Впрочем, некий «женский» элемент присутствовал и тут, и в соответствующей главке ПВС это подчеркнуто искусным словесным стыком:

«Я лежу на операционном столе... Я проглотил кристалл сулемы... Я с отвращением слежу за... процедурой. Ну что они меня будут мучить. Пусть бы я так умер. По крайней мере кончатся все мои огорчения и досады. Я получил единицу по русскому сочинению. Кроме единицы, под сочинением была надпись красными чернилами: "Чепуха". Правда, сочинение на тургеневскую тему — "Лиза Калитина". Какое мне до нее дело?... Но все-таки пережить это невозможно» (3: 467).

Таким образом, некий романический мостик к Вертеру, характерным образом опосредованный литературой, все-таки перебрасывается. Более того, двумя страницами позже описывается и реальное самоубийство знакомого студента из-за неудачной любви («Стоило ли вешаться»; 3: 469). А тема столкновения с истеблишментом, объявляющим литературную деятельность Зоценко «чепухой», возвращается в ПВС еще раз, но автор уже не настроен по-вертеровски:

«Я уйду из редакции. У меня уже нет чувств, какие я когда-то испытывал в гимназии... Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав» («Снова чепуха»; 3: 507)¹⁶.

В терминах зоценковских инвариантов «самоубийство» — не что иное, как крайняя, ибо особенно инфантильная, форма «бегства в болезнь и смерть» (см. гл. X). Согласно Зоценко,

«Странное поведение всегда инфантильно. Взрослый ведет себя, как ребенок, или, скорее, пытается это делать. Ему кажется, что такая игра в ребенка поможет избежать опасности... Чтобы избежать опасности, человек начинает думать о самоубийстве. Что такое самоубийство? Зощенко объяснил мне и это. Он объяснил, что смерть может восприниматься как спасение. Дело в том, что ребенок еще не понимает, что такое смерть, он видит только, что смерть — отсутствие. Он видит, что можно просто уйти — и тем самым избавиться от опасности. Таким уходом ребенок и считает смерть, поэтому она его не пугает. Когда человек болен, то его чувства равносильны чувству ребенка... Самоубийство — поспешное спасение от опасности. Это поступок ребенка, который панически напуган жизнью.. [С]амоубийство... [—] победа низшего уровня [психики], полная и окончательна победа» (Шостакович: 507—508).

В «Комментариях» к ВМ, т. е. более или менее одновременно с написанием СМВ, Зощенко посвящает несколько страниц проблеме самоубийства, объясняя его «неумением обращаться с самим собой... завладеть своей сложной машиной — своим телом» (З: 86). Идеальным же образцом обеспечения правильного функционирования собственного организма для Зощенко был не кто иной, как автор настоящего «Вертера». Отсылая читателя к соответствующему фрагменту из ВМ, приведенному в конце гл. IV в связи с проблемой “медицина и власть” (З: 99—100), подчеркну, что в ориентации Зощенко на Гёте (столь отличного от своего сентиментального героя) примечателен не только акцент на роли внутреннего порядка в управлении собственной физиологической машиной, но и приятие сколь угодно жесткого внешнего порядка, наглядно выраженное маршировкой под ненавистный, но упорядоченный шум и программно сформулированное в словах о предпочтении несправедливости беспорядку. Очевидная аналогия с добровольно-принудительным самоперевоспитанием в тоталитарных условиях подкрепляется рассуждением Зощенко (в той же ВМ) о способе, каким Пушкин мог бы избежать своей практически самоубийственной гибели:

«В двух случаях Пушкин продолжал бы жить. Первое — Пушкин отбрасывает политические колебания и, как, скажем, Гёте, делается своим человеком при дворе. Второе — Пушкин порывает со двором... Двойственное же положение... привело его к гибели. Противоречия не ведут к здоровью... Эта смерть была похожа на самоубийство» (З: 82).

Именно на “гётеанский” вариант и берет курс герой-рассказчик СМВ, предаваясь примирительной лакировке власти в образе сторожа с незабудкой в руках¹⁷. В этой связи примечателен тот иностранный, в частности, так сказать, немецкий, акцент, с которым подается желанный гибрид прав человека и подчинения власти. Велосипед у рассказчика частично английский, частично немецкий, а надежды на «уважение к личности» и «мягкость нравов» оба раза связываются с «фон-барон-

ским» самообразом участника будущей «прелестной», предположительно социалистической, жизни. Впрочем, во второй раз герой уже готов отречься от мировых стандартов («Подумаешь — нашелся фон-барон, руки ему не верти»), и в финальном лозунге о строительстве новой жизни и необходимости «все-таки уважать друг друга» бароны отсутствуют¹⁸.

4. Словесная структура

Как обычно у Зощенко, текстуальный уровень рассказа обнаруживает филигранную отделку. Не только основные сюжетные ходы, но и практически все ключевые слова и мотивы проходят с повторами и вариациями, как мы это уже видели на примере “ручного”, “душевного” и “шумового” топосов. Что касается последнего, то, в духе общей повествовательной иронии рассказа, не любящий окриков герой дважды по ходу сюжета и притом с самыми, казалось бы, лучшими намерениями и сам поднимает крик:

«Захотелось крикнуть: “Братцы, главные трудности позади. Скоро мы заживем, как фон-бароны”»; «Снова им хочется сказать что-нибудь хорошее или крикнуть: “Товарищи, мы строим новую жизнь...”» и т. д.

Ироническое сближение героя с его мучителями проявляется также во взаимности обвинений в сумасшествии:

«— Братцы, да что вы, обалдели! Чего вы, с ума спятили совместно с этим постаревшим болваном?... [Сторож:] — А он, как ненормальный едет»¹⁹.

Построенный вокруг велосипедной езды, погони, перехвата и спешивания нарушителя, рассказ изобилует глаголами движения.

В рассказе сообщается что герой ехал однажды на велосипеде, что он регулярно совершает велосипедные прогулки, что ехать (2 раза) можно, хотя и сплошное мученье, что он выезжает, едет, воображает, как кто-то неправильно перешел улицу, слышит, что кто-то бежит позади него, воображает, что за кем-то гонятся. Сторож бежит по дороге, герой соскакивает с велосипеда и стоит в ожидании, сторож подбегает, доброхоты подбегают, сторож жалуется, что герой, сука, прямо загнал его, что он едет (3 раза) не там, где надо, как будто с луны свалился, хорошо, что помощник успел остановить его. Герой утверждает, что не хотел удирать, сторож говорит: “Он не хотел удирать!... Такие у меня всегда удирают”. Героя решают не волочить (2 раза) в милицию, он идет с велосипедом, покачиваясь, бредет, выходит на набережную, садится на свою машину, тихо едет, воображает, как он бодро едет (2 раза) на велосипеде с одинаковыми колесьями и видит — сторож идет в мягкой шляпе и, спросив, куда это он заехал и сдуру сунулся, велит валять обратно (курсив мой — А. Ж.).

Почти каждый глагол появляется минимум дважды, включая такие, на первый взгляд, незаметные пары, как *гонятся* — *загнал* и *свалился* — *валяй*.

На фоне этой моторной пантомимы особо выделяется серия “вращательных” лексем:

«Сворачиваю на боковую аллею... Осенняя природа *разворачивается* передо мной... Я *оборачиваюсь* назад... А он ногами *кружит*... Не *вертите* мне руки... Я бреду с *развороченной* душой... [Н]ашелся фон-барон — руки ему *не верти*... Вот я *сворачиваю* на эту злосчастную аллею... Он *вертит* цветочком... А ну *валяй* обратно... Я *верчу* ногами... С переполненным сердцем я *вернулся* домой и записал эту сценку, которую вы сейчас читаете».

Истоки вращательной парадигмы, метафорически спроецированной также на душу героя и на пейзаж, а в конце подключенной к замыканию повествовательной рамки на читателя, естественно возвести к основному физическому действию рассказа — вращению педалей и колес велосипеда. В этом главном значении вращательные глаголы употреблены лишь дважды, оба раза применительно к ногам, причем лексически не совсем аккуратно («ногами кружит», «верчу ногами»; точнее было бы «крутить педали [ногами]» и «вертеть/крутить педали») и потому — остраненно. Аналогичным образом сдвинуты и тем самым акцентированы и три другие употребления глагола «вертеть» (правильнее было бы «скручивать руки» и «вертеть в руках цветочек»). Они, кстати, выделены и тем, что, как мы помним, рифмуются друг с другом семантически и композиционно — в качестве соответственно негативного реального и позитивного воображаемого “ручного” обращения представителей власти с личностью героя-рассказчика.

Единая тенденция, скрывающаяся за этими лексическими играми, состоит в настойчивом избегании естественно напрашивающихся «крутить(ся)» и «вращать(ся)» в пользу нарочито выпячиваемого «вертеть». В свете излюбленного Зоценко «некультурного» осмысления языковых варваризмов, за этим настойчивым верчением соблазнительно прочесть анаграмму заглавного имени, представляющего как бы именем деятеля по соответствующему глаголу: «Вертер» — тот, кто вертит. Это тем более вероятно, что поскольку две другие лексические составляющие заглавия («страдани-» и «молод-») повторены в тексте (см. выше), постольку естественно ожидать появления в нем и ключевой третьей.

5. Языковые инварианты

Приемы обыгрывания иностранных, да и русских, имен собственных и насыщения текста лексическими вариациями на центральную

тему применяются у Зощенко как с подчеркнутым обнажением, так и с уточненной незаметностью. Примеры первого типа хорошо известны.

Рассказ «Обезьяний язык» целиком построен на неправильном употреблении политической терминологии «с иностранным, туманным значением» — слов «кворум», «пленарный», «перманентно», «индустрия» и т. п. В рассказе «Рачис» кириллическое прочтение рукописного латинского написания французской столицы положено в основу сюжета и вынесено в заглавие. В фельетоне в газете «Пушка», озаглавленном «“Пушка” — Пушкину», предлагается шуточный способ «отгонять на пушечный выстрел» от памятника поэту покушающихся на него злоумышленников.

Остраняющая этимологическая игра с Пушкиным открыто подхватывается в главе ВМ, вводящей героя по фамилии Волосатов:

«Такая, скажем, блестящая и сияющая, как фейерверк, фамилия Пушкин мало обозначает чего хорошего, если от нее немного отвлечься и если отойти от привычки к ней. Это будет средняя фамилия из батальной жизни, вроде — Ядров, Пулев или Пушкарев» (3: 28—29)²⁰.

Далее следует целая страница разоблачительно этимологизирующих переводов на русский язык таких имен, как Тиберий («пьяница»), Заратустра («старый верблюд»), Боттичелли («Бутылочкин или Посудинкин»), Тинторетто («маляр, красильщик»), Пуанкаре («примерно — Кулаков»), и обратный перевод на иностранные языки «скромн[ой] фамили[и] Волосатов, что по-французски будет, если хотите, мосье Шве. А по-немецки — господин Харман» (3: 29—30). Пристрастие Зощенко к значащим именам вообще и этимологизации иностранных имен в частности позволяет предположить, что фамилия Вертер (Werther), в немецком языке омонимичная (с поправкой на архаичную орфографию) прилагательному со значением «ценный, дорогой, уважаемый» (wetter), введена в рассказ об ощущении, что «жизнь не особенно дорога», и необходимости «уважать друг друга» (корень «уваж-» появляется в тексте дважды) еще и по этим соображениям²¹.

Кстати, Зощенко любил этимологизировать и собственную фамилию, восходившую, согласно его разысканиям (или фантазиям) к названию профессии его прапрадеда, итальянского архитектора, который участвовал в постройке потемкинских деревень, получил после этого предложение остаться в России и взял себе значащую фамилию: *Зодченко*²². В этой связи стоит отметить «сборность» происхождения писателя, которое сочетает таким образом иностранные и русские, точнее украинские, элементы — подобно велосипеду «молодого Вертера» («И руль украинский»).

Весь этот этимологический напор представляет собой проекцию в языковую сферу характерной установки зощенковских рассказчиков и

персонажей на упрощенную «научность» и рациональность. Зощенко охотно прибегает также к лесковскому типу народным этимологиям вроде «утопия» от «утопиться» («Пушкин», 1927 г.; 1: 374) и комически путает (в параллель к описываемому в ГК провалу отравления римским папой Александром VI Борджиа и его сыном Цезарем неугодных кардиналов в результате перепутывания отравленных бокалов) два значения слова «папа»: словосочетание «папа с сыном» обыгрывается на протяжении всего эпизода (3: 336—338; см. гл. XII).

Что касается более тонких лексических эффектов, то они, естественно, остаются по большей части незамеченными и требуют специального исследовательского внимания, будучи проявлением поэтического, как бы стихотворческого, обращения Зощенко с языком. Как мы помним, в рассказе про «глазную» операцию поведение героя под сурдинку мотивируется в “глазном” коде («Охота было Петюшке *пыль в глаза пустишь*»; см. гл. I, Прим. 20, в частности, ссылку на восприятие зощенковской прозы Мандельштамом), а заглавного героя другого рассказа связывает с его антагонистом подспудная паронимасия («Тут, конечно, *монтер* схлестнулся с *тенором*»; см. гл. VII).

В качестве типологической параллели к паре «вертеть» — «Вертер» рассмотрим пассаж из ГК:

«А приехал в то время в Россию немецкий герцог, некто Голштинский... с тем, чтобы жениться по политическим соображениям на дочери двоюродного брата Ивана IV... Наверное, расфуфыренный. В какихнибудь шелковых штанах. Банты. Ленты. Шпага сбоку. Сам, наверное, длинновязый. Этакая морда красная, с рыжими усищами. Пьяница, может быть, крикун и рукосуй... Врет, наверно, с три короба. Дескать, у нас в Германии.. Дескать, мы герцоги и все такое». Свадьба назначается, готовится («[н]евесту в баню ведут»), но отменяется ввиду скоростижной смерти невесты. Герцог собирается уезжать, но ему предлагают жениться на «сестренке» покойной: «Она, правда, постарше той, и она менее интересна из себя, но все-таки, она, может быть, вам подойдет. Тем более, такой путь сделали из Германии — обидно же возвращаться с голым носом» (3: 229).

Несмотря на политический характер брака и циничность развязки, телесно-эротический аспект сюжета (включенного в раздел «Любовь») настойчиво акцентируется — крупным планом усов герцога и обтянутой нижней части его корпуса (*штаны, шпага, длинновязый*), многозначительно звучащим в этом контексте словом «рукосуй», упоминанием о бане, обсуждением сравнительной «интересности» двух сестер и, наконец, завершающей пунтой — метафорическим *голым носом*.

В свернутом виде вся эта конструкция задана самим топонимическим титулом персонажа — *Голштинский*, внимание к словесной фактуре которого сразу же привлекается невежественным истолкованием его в качестве фамилии и поддерживается далее фонетическим параллелиз-

мом между «герцогом» и «Германией». Голштинский коннотирует «голоштанность», которая вторит морализированию на тему вранья и брака по расчету, а главное, разворачивается в образы облегающих штанов, материально-телесного низа и голого носа-фаллоса.

Аналогичным образом, в СМВ *Вертер* оказывается заглавной эмблемой двух основных тематических ветвей рассказа. С одной стороны — «душевной», мечтательной, страдающей, болезненной, самоубийственной, à la Вертер, с другой — «колесной», машинной, тренажной, регулировочной, обеспечивающей равновесие, правильное взаимодействие и консервативное возвращение на круги своя, à la Гёте.

Глава XII

Еда на границе жизни и смерти

Михаил Слонимский, сосед Зоценко по Дому искусств, вспоминал:

«Посидев у меня, [он] пошел по делам... И вдруг, через какой-нибудь час... стук в дверь, и он появился снова у меня в комнате... “Понимаешь, — сказал он с некоторым недоумением, — написал сейчас рассказ... На лестнице схватило, и пришлось вернуться. Все-таки, знаешь, — прибавил он вдруг, — это вроде болезни. Вообще от хорошей жизни писателем не становятся”... Рассказ, который он тогда написал, был “Аристократка”...» (Слонимский: 87).

В этом авторском отчете об истории создания одного из шедевров русской гастрономической прозы, примечательно многое¹, не в последнюю очередь — интригуяще двусмысленная фраза «схватило, и пришлось вернуться». Даже с учетом контекста, удостоверяющего ее переносность («это *вроде* болезни»), подозрение, что «схватило» в самом прямом желудочном смысле, потому-то и пришлось вернуться, а уж там и рассказ написал, — не рассеивается полностью. Как общая теория писательской ипохондрии, так и ее специальный пищеварительный вариант, походя формулируемые Зоценко в разговоре с собратом-серапионом, бросают уже знакомый нам свет на потайные изгибы его творческой перистальтики².

Основные черты зоценковской картины мира были достаточно четко обрисованы в предыдущих главах; затрагивалась в них и та ключевая роль, которую играет у Зоценко “еда”. К ряду уже приводившихся пассажей из ПВС добавлю еще три:

«[В]ысокий, здоровый, даже цветущий» молодой человек (не МЗ), страдающий «неврозом желудка в тяжелой форме», особенно, когда он «ждет... женщину», «рассказал историю, которую он слышал от своей матери. Мать однажды заснула, когда он был у ее груди. Она очнулась от дремоты, когда ребенок был почти синий. С трудом его вернули к жизни» (3: 632). «Грудь и... еда стали доставлять ребенку волнение, иногда ужас... Значит, надо избегать еды. Но избегать ее нельзя. Тогда смерть. В таком случае... надо... есть и страдать за еду... [О]билие условных доказательств уверило меня в смертельной опасности еды» (3: 613-614). «Я вспомнил, как я ел. Почти всегда стоя, крайне торопливо (могут отнять), небрежно, без интереса. Я ожидал за еду расплаты, и она являлась... — болезни, спазмы, тошнота» (3: 614).

Итак, патологическое недоверие к материнской груди (под действием связавшихся с ней “карательных” образов руки, грома, выстрела и

т. п.) развивает у МЗ целый букет пищевых неврозов, хорошо знакомых нам и по комическим рассказам. Особая острота этих фобий может объясняться способом потребления пищи — принятием внутрь, представляющим самое радикальное нарушение границ человеческого тела. Преодоление этих страхов ищется на путях научного регулирования соответствующих “колесьев”, часто принимающего гротескные масштабы некоего культа пищевых продуктов и научно обоснованных процессов питания. Так, перекликающиеся друг с другом эпизоды из «Аристократки» («Ежели, говорю, вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу») и ПВС («Один блин, пожалуйста, кушай»), содержат общий мотив “математически выверенной щедрости” — ироническое воплощение идеи “разумного контроля над хаосом”. Важнейшим последствием недоверия к материнской груди становится невротическое отношение к сексу и любви, которые Зоценко относит к числу наиболее дестабилизирующих факторов в человеческой жизни. Но этим символический потенциал пищевого комплекса не ограничивается, аккумулируя более широкий круг экзистенциальных означаемых.

1. Проблемы с едой

Отдел ГК «Неудачи», открывается следующей идиллической картинкой:

«Когда мы в свое время лежали себе в люльке и крошечными губенками, мало чего понимая, тянули через соску теплое молоко, — какое, наверное, архиблаженство испытывали мы от окружающей жизни... [М]ы решительно ниоткуда не ожидали никаких неприятностей и не испытывали никаких неудач. Ну, разве там, предположим, животик у нас неожиданно схватит, либо там блоха, соскочивши со взрослого, начнет кусать наше еще не окрепшее тельце... А все остальное текло, конечно, в чудном свете безмятежного существования» (З: 330).

Питание предстает здесь эмблемой жизни, счастья и покоя — эмблемой, которая, однако, сразу же дается под знаком маячащих невдалеке опасностей, тоже, кстати, выраженных в “питательном” коде — в виде поноса (ср. то же словечко «схватит», что и в рассказе о сочинении «Аристократки») и блошиных укусов (представляющих, с точки зрения блох, не что иное, как процесс насыщения)³.

Та или иная тень если не внешней угрозы, то хотя бы повествовательной иронии ложится у Зоценко даже на самые положительные образы еды. Например — на восторги перед высококачественными продуктами питания, омрачаемые, но тем самым и обостряемые проблематичностью доступа к этой роскоши.

«[Е]му казалось, что он идет с ней в кафе, где пьет густое какао с венскими сухарями, платит за все один...» (ВП; 2: 127). «[О]н пил какао, удивляясь

и восторгаясь этому жирному напитку, вкус которого он позабыл за восемь-девять лет своей походной и неуютной жизни» (СЦ; 2: 155). «Этого [мороженого австралийского] кролика ешь и прямо чувствуешь на зубах цивилизацию. А наш кролик? Дрянь кролик» («Суконное рыло»).

Жизненная важность питания и готовность удовольствоваться в этом вопросе хотя бы минимумом отчетливо проступают в характерных — особенно для «Сентиментальных повестей» — ситуациях, где «слабый» герой так или иначе пристраивается на хлебником к престарелой тетке или к семье своей бывшей жены или возлюбленной, т. е., к негативным материнским фигурам («Люди», «Сирень цветет», «Коза», «Мишель Синягин»)⁴.

Подобные коллизии, так сказать, воспроизводящие несовершенство исходной ситуации кормления грудью, имели место и в позднейшей жизни самого Зоценко, в частности, в его взаимоотношениях с любовницами. Как мы помним из гл. V, нередко он знакомился с ними в обществе их мужей, по окончании романов обедал или жил в гостях у них, а в двух случаях произошел почти полный переход любовниц на роль квази-жены и кормящей матери. Причудливую вариацию на тему «борьбы за материнское молоко» являет рассмотренный в той же главе эпизод из ВМ с мужем, кормящимся молоком жены, потерявшей ребенка. Из множества инвариантных черт здесь выделю лишь отчасти ироническое восхищение питательной ценностью молока и правильностью природного «обмена веществ», а также остраненное кормление грудью «взрослого ребенка». Обнажая символическое уравнение «жена = мать», этот мотив развивает тему соперничества между мужем, в его роли «старшего ребенка», с грудным младенцем (даже после его смерти) и как бы воспроизводит запоздалое отнятие самого МЗ от груди («я продолжал кормиться»; 3: 610), его эдиповские взаимоотношения с отцом (см. гл. II) и борьбу за родительское внимание с семьей братьями и сестрами.

Жизненная ценность еды может заостряться до превращения ее чуть ли не в лекарство от болезни, боли и даже смерти.

«[О]дной умирающей старухе дали полстакана шампанского, чтоб поддержать ее жизнь на несколько минут, для того чтобы проститься с родными. В безжизненное... почти мертвое тело влили шампанское... Серое, мертвое лицо оживилось и покрылось легким румянцем... Она оживленно беседовала... несколько минут, потом... откинулась на подушку и умерла» (ВМ; 3: 131). «[Боткин] ... подумал, что все люди смертны... И так подумавши, он стал лихорадочно растрчивать деньги... [О]н стал доставлять себе удовольствие в питании. Он стал обжорой. Он нанял лучшего повара.... Но вдруг желудок его перестал работать. И он мог только высасывать сок из бифштекса» (ГК; 3: 345). «Два солдата режут свинью. Свинья визжит так, что нет возможности перенести... “Вы бы ее братцы чем-нибудь оглушили”, — говорю я. — “Нельзя... Не тот вкус будет... Крайняя быстрота сало портит”... [В]торой солдат говорит: “Нервы у их благородия”». Далее первый расска-

зывает, как ему ампутировали раздробленную снарядом руку. «Полстакана вина. Режут. А я колбасу кушаю... Съел колбасу. “Дайте, говорю, сыру”. Только съел сыр, хирург говорит: “Готово, зашиваем?”. Вот вам, ваше благородие, этого не выдержать”... Я ухожу» (ПВС; 3: 474-475).

В последнем примере еда, правда, служит защитой не от смерти, а лишь от боли, однако параллель с забиваемой свиньей и ее будущими вкусовыми качествами компенсирует эту недостачу. А по линии вуаеристской зависти “слабого” героя к чужой выдержке и богатырскому аппетиту эпизод перекликается со следующим фрагментом из ВМ:

«[З]доровье... людей... значительно снизилось за последние столетия... Вот... были на редкость молодцы и здоровяки... обжоры и пьяницы. То и дело читаешь: “Он почувствовал жажду, освежился, выкушав две бутылки розового анжуйского вина и... понесся галопом за своим оскорбителем..”. Ну-те, скажем, поднесите две бутылки анжуйского вина нашему... обитателю... Он, пожалуй... приляжет... проспится [и] поохает... махнув рукой на своего оскорбителя...» (3: 15).

Если питание воплощает жизнь, то признаком смерти, естественно, служит нарушение его процессов. Когда Зоценко требуется символический образ экзистенциальной прострации в духе пушкинского *Как труп, в пустыне я лежал*, он включает в него живот: «С распоротым брюхом я валялся в постели» (3: 626). И в любом случае «за еду надо страдать» — наказание в той или иной форме (нередко именно в эмблематической форме ножа) постоянно подстерегает зоценковского едока.

В «Елке» наказание, выступающее в мифологически четкой форме (древо познания, яблоко, властная отцовская фигура), расцвечено типично зоценковскими мотивами — соперничеством детей, завистью к чужому обжорству, недо-еданием, гостененавистничеством. Своеобразное обращение этой ситуации можно усмотреть в рассказе о кормлении якобы «безрукого» сумасшедшего в поезде (см. гл. VI): символическое «яблочко» опять становится причиной раздора и источником насилия, в котором центральную роль играют рука и нож и повинен опять-таки первоначальный герой, хотя поедание яблока, угрожающая еде агрессия и наказание распределены между персонажами по-иному.

Угроза еде может носить как более, так и менее категорический характер. В рассказе «Встреча» бывший аристократ болезненно реагирует на обвинения, выдвигаемые хозяином и гостями, порывается уйти, но продолжает есть (2: 315—318), — ситуация, напоминающая поведение «аристократки» и самого МЗ, который, как мы помним, «почти всегда ел стоя, крайне торопливо (могут отнять)». Характерен в этом отношении «Отхожий промысел»:

Герой, нанятый проституткой в качестве «альфонса... [т. е.] мужчин[ы] вроде родственника», ибо тогда ей «цена... другая», идет с ней в ресторан.

«Сидим. Терпим. Жрать нестерпимо хочется, а вокруг жареных курей носят, даже в носу щекотно». Герой на время отлучается. «Гляжу... сидит моя девица... и жрет чего-то. А рядом буржуй.... Потоптался я... а уходит неохота. И жрать к тому же хочется это ужасно как... А он: "... Не желаете ли портеру выкушать?"... Выпил я портеру и захмелел... Принялся чью-то котлету есть... "[Р]одственнику отчего не съесть?"» (1: 253-254; см. также гл. X).

Налицо богатое сочетание инвариантов: лишение еды, пищевой вуаеризм, соблазнительная женщина, деньги, обжорство, «родственники».

Иногда вуаеристская позиция по отношению к чужому обжорству трактуется в по-марксистки классовом духе:

«Она кушает, а я с беспокойством... смотрю рукой, сколько у меня денег... И молчу. Взяла меня такая буржуйская стыдливость. Дескать кавалер, а не при деньгах... Не нравятся мне аристократки» («Аристократка»). «Обратим ваше внимание на буржуазный быт... нередко болонки печенье жрут, а трудящиеся только на это смотрят» (ГК; 3: 297).

Но по сути та же ситуация может представлять и наоборот как патологическая нужда «слабого» аристократа в индуцирующем «заражении чужим аппетитом» — вспомним «Барона Некса» (гл. II).

В советском быту «лишение еды» часто происходит в «гостевой» ситуации и может осложняться другими инвариантными мотивами. Так, в «Семейном счастье» сюжет с освобождением жены от домашней готовки ради взятия ею заказов на шитье совмещает «пищевые» мотивы (отказ гостю-рассказчику в угощении; гастрономические обертонны его ответного замечания, что для жены, что кухня, что шитье — «хрен редьки не слаще»; комментарий хозяина, что непокормленный гость «желчь свою на людей пускает») с ироническим обыгрыванием «оптимального взаимодействия колесьев», представляющего в виде извлечения из жены «сверхсметной выгоды». Изогранные формы «лишение еды» может принимать и в сочетании с мотивом «провокационного испытания», ср. «Находку», где сначала Леля и Минька подманивают прохожего красивым пакетом, а затем та же ситуация повторяется с повзрослевшим Минькой в роли жертвы — голодающего студента. К «пищевому» топосу, хотя бы по заглавию, относится и перекликающийся с «Находкой» сатирический рассказ «На живца».

Интересный вариант «лишения еды», связанного с «детской» темой, представлен в «Происшествии»:

«А у ней малютка на руках... Его... в пути желудочная болезнь настигла. Или он покушал сырых продуктов, или чего-нибудь выпил, только его в пути схватило». В результате, мать даже «чаю не может попить» и вынуждена оставить ребенка под присмотром пассажиров. «Я, говорит... побегу на станцию... хотя бы супу скушаю. У меня, говорит, язык в глотке прилипает». Поев, а затем и поспав в другом вагоне, мать долго не возвращается,

вызывая подозрения, что она подбросила ребенка, и насмешки над доверчивостью единственного пассажира, взявшегося присматривать за ним.

Сюжет, в целом построенный на инвариантной схеме “недоверия” (и соответственно отмеченный в гл. II), сочетает целый ряд гастрономических и медицинских мотивов (расстройство желудка, голодание, обжорство), причем, проецируя их на ситуацию “материнства и младенчества”, изображает страдающими и виновными обе стороны и таким образом воспроизводит детскую травму МЗ из ПВС. Кстати, тема поноса («схватило») вновь напоминает об истории написания «Аристократки», а мотив отравления сырыми продуктами подводит вплотную к следующей группе инвариантов — опасностям, угрожающим еде не извне, а таящимся в ней самой.

2. Опасная еда

В зощенковском мире, где одной из основ “порядка” является принцип “ничего лишнего”, дестабилизацией чревато любое превышение нормы. В пищевой сфере это — “переедание, обжорство”.

На самодеятельном концерте «объявляют... комический номер... Каждому... выдадут по фунтовой булке и какой батальон скорее скушает, тому премия в размере двух пирожных... Я, граждане, видал, как едят, и сам едал, а такой еды не видывал. Многие давятся, мотают башками, шипят, плюются... что жабы, захватили зубами булки и ни туды ни сюды, ни чихнуть, ни сморкнуться... Жуют наспех... [Один] молодой парнишка... умял свою булку и кричит: “... Наляжем по возможности”. Тут, конечно, и налегли... Тут публика стала бис требовать... чтобы и с пирожными устроили такой же номер... “Не можем, говорят. У нас, говорят, некоторые несознательные товарищи захворали”... [У одного] рот раскрыт, глаза выпучены и пот со лба капает. “Граждане, говорит, я булкой подавился... Проскользнула она внутрь”. Начали его расспрашивать, куда, дескать, проскользнула и дошла ли до живота... Начали... успокаивать, дескать, вполне переварится — не тарелка ведь. Тарелка, это действительно, может не перевариться, а булка, хоть и целая, всегда размякнет и со временем, даст бог, вон выйдет. Далее корреспондент расстроился и пишет... дескать, безобразие... Но это он не иначе как из зависти. Дай ему, каналье, фунтовую булку, так он... лопать будет... Знаем мы этих писателей. Сами пишем» («Комики»).

Фельетон, обрамленный зощенковскими мотивами “вуаеристской зависти”, “лишения еды” и амбивалентной фигуры рассказчика⁵, примечателен чистотой опыта: опасность проистекает исключительно из количественных параметров “еды”, качество которой сомнению не подвергается. Налицо также “научные” обертоны — рассуждения о продвижении булки по желудочно-кишечному тракту и ее отличиях в пищеварительном плане от тарелки. Наконец, особую ауру создает характерный аспект ситуации, состоящий в “обжорстве под видом чего-то

другого”, в данном случае — под видом соревнования. Этот мотив, уже встретившийся нам в рассказе о голодном альфонсе, который набрасывается на еду в профессиональном качестве «родственника», совмещает «обжорство» с повсеместным у Зощенко оборонительным «притворством». В пищевой сфере оно призвано демонстрировать якобы незаинтересованное, а в пределе негативное, отношение к еде.

Яркий пример «профессионального обжорства» — рассказ «Какие у меня были профессии».

Рассказчик, сменивший много занятий, в частности, после Февральской революции побывавший выборным врачом («напишешь...: душевная болезнь, и с этой диетой отпускаешь»), голодает и устраивается «пробольщиком». «Это масло и сыр отправлялись на пароходе за границу. И надо было это все пробовать, чтобы буржуазия не захворала от недоброкачественного товара». Рассказчик притворяется специалистом, знающим «последний заграничный метод», две недели обжирается, переедает, не может выдержать такой несбалансированной диеты и решает обменяться ролями с другом — таким же псевдо-пробольщиком вин, который, со своей стороны, изнемогает от питья без закуски («— Вот оно и получится у нас какое-то равновесие»), но их вскоре разоблачают (2: 242—247).

Эта квази-автобиографическая история, стилизованная под «горьковский» миф о писателе из народа⁶, изобилует зощенковскими инвариантами. Тут и медицинский момент (работа врачом; диагностика душевных болезней; предотвращение заболеваний у буржуазии), и ситуация «один за всех» («чтоб буржуазия не захворала»), и опасность пищевого отравления («недоброкачественный продукт»), и напускной вуаеризм плюс лишение еды (герой как бы только пробует, предназначается же пища мировой буржуазии), и научность («последний заграничный метод»), и ироническое «взаимное уравнивание». Центральные мотивы «переедания» и «притворства» изящно дублированы: первый вводится уже в экспозиции — упоминанием о мифической «диете», а второй (на глубинном уровне состоящий в выдаче обжорства за профессиональную обязанность) проходит через весь сюжет в виде чреды симулируемых специальностей, начиная с роли «выборного врача» и кончая рискованной кульминационной конструкцией с двумя лже-пробольщиками. Сомнителен, кстати, и самодельный — типично зощенковский — термин для обозначения «дегустатора», словарями не зафиксированный.

Психологическая подоплека «гастрономического притворства» рассматривается в ПВС на страницах, посвященных Гоголю, которого МЗ считал своим alter ego.

«Он... съел просвору [и] назвал себя обжорой»... Чем же сам Гоголь объяснял свой отказ от еды?... «[О]н отказывался болезнью, объяснял, что чувствует что-то в животе, что кишки у него перевертываются, что это болезнь его отца, умершего... оттого, что его лечили»... [Э]ти слова Гоголя гово-

рят о нежелании лечиться... нежелании быть здоровым... Однако как же совместить голодовку Гоголя с [его] пристрастием к еде...? Гоголь “священнодействовал” за обедом... называл ресторан... “храмом жратвы”... “[М]ы нарочно ходили иногда смотреть Гоголя за обедом, чтоб возбуждать в себе аппетит, — он ест за четверых... Получив тарелку риса... Гоголь приступил к ней с необычайной алчностью, наклоняясь так, что длинные волосы его упали на самое блюдо, и поглощая ложку за ложкой со страстью и быстротой”... “При этом необыкновенном пристрастии [к еде]... Гоголь подчас жаловался на отсутствие аппетита, на несварение желудка... [П]риступая к еде, Гоголь... “капризничал”, нервничал... сердился...” Как бы младенческие инфантильные сцены разыгрывались перед едой... Происходит как бы борьба за объект устрашения, который могут отнять. И временная победа... увеличивает торжество победителя. Однако окончательная победа остается за страхом... И вот мы видим трагические сцены голодовки, видим неосознанный страх который постоянно присутствовал к еде... Только бегство... избавляло от опасностей... Только садясь в экипаж, он чувствовал освобождение, отдых, здоровье... [Но] помимо инфантильного страха, который испытывал Гоголь, ему еще нужно было притворяться, что страха нет и нет бегства» (З: 652—657)⁷.

Свое крайнее выражение “опасная еда” находит в мотиве “отравления”. Последнее может носить достаточно невинный характер, от совершенно пустяковых пищевых казусов до более вредоносных, хотя все еще невольных, так сказать, «объективных», нарушений.

Леля и Минька любят ужинать с гостями, но слишком разговорчивы и затмевают папиного начальника. Отец запрещает детям говорить за столом, и они молчат, даже когда Леля роняет масло в чай начальника («Золотые слова»). В ПВС маленький МЗ нервно ждет мать из города, воображая разные опасности: «Скорей всего, мама зашла в кафе, там что-нибудь скушала и заболела. И вот теперь ей доктор делает операцию» (З: 540). Рассказ о дореволюционном генерале, увлекшемся цирковой актриской, кончается так: «А в дороге покушал генерал через меру и помер от дизентерии» («Веселая жизнь»). «Кормящая... мать теряет своего младенца... Он простудился и вдобавок, кажется, еще проглотил какой-то металлический ключик» (ВМ; З: 22). «Наша мама не позволяла нам... есть [мороженое]. Она боялась, что мы простудимся и захвораем» («Калоши и мороженое»). Леля, завидующая Миньке, который часто болеет, благодаря чему его особенно балуют родители, притворяется проглотившей бильярдный шарик — в надежде на подарки («Тридцать лет спустя»).

Менее безобидно выглядит “опасная еда” в «Истории болезни»:

«Однако перед самым выходом я захворал детским заболеванием — коклюшем. Сестричка говорит: “Там у нас детское отделение. И вы, наверно, неосторожно покушали из прибора, на котором ел коклюшный ребенок. Вот через это вы и прихворнули”».

Эта зловещая картинка, оттененная нарочито безобидными пояснениями «сестрички», собирает воедино целый ряд зощенковских фобий:

боязнь еды, болезней, врачей и ситуации “в гостях”. Готовым предметом для такого совмещения и является больница.

Медицина, призванная спасать людей от последствий различных эксцессов, в частности, гастрономических, нередко (как мы помним из гл. IV) сама выступает в роли источника опасности и властных репрессий, в частности — нанося удары по пищеварительным органам.

К перепившему герою вызывают врача, который «говорит: “Что-то у него в организме от пива зашкочило. Кишка, может, за кишку зашла»». Его везут в больницу, и он с ужасом пробуждается среди покойников в морге, после чего бросает пить («Живой труп»). «Нынче... все больше медиков судят. Один... операцию погаными руками произвел, другой — с носа очки обронил в кишки и найти не может, третий — ланцет потерял во внутренностях или же не то отрезал, чего следует, какой-нибудь неопытной дамочке. Все это не по-европейски». Приглашенный к заболевшему мужику «медик с высшим образованием» определяет, что тот «объелся... через меру. Пущай... клистир ставит и курей кушает». Но мужик остался недоволен. «Какие дамские рецепты ставит!... А курей пущай кушает международная буржуазия». Пригласив знаменитого знахаря, он проглотил по его указанию записку с заговором, «повеселел, покушал даже, но к ночи все-таки помер» («Медик»).

В первом случае во всем виноваты врачи, а во втором ирония равномерно направлена во все стороны, адресуясь и мировой буржуазии, и европейским медикам с высшим образованием, и отечественным знахарям, и невежественным обжорам.

Наконец, нередки и ситуации злонамеренного “отравления”.

Чтобы избавиться от неугодных им кардиналов, «римский папа Александр VI Борджиа» и его сын Цезарь за ужином подсыпали в вино «какой-то сильный египетский яд», но перепутали бокалы. «Кардиналы им говорят: “Что, дескать, с вами, папа с сыном?”. Но те произносить слова не могут. И падают. И сын падает. И папа, к черту, под стол сползает... лежит кверху брюхом и дышать не может». «Кардиналы задрожали задним числом», а «его сын, этот бешеный Цезарь, даром что он тоже свое вино вылакал, все-таки благодаря, может быть, своей молодости и нахальству, вскочил на ноги и пулей бросился куда-то там такое. Он моментально отыскал противоядие, принял его. Его хорошенько вырвало, прослабило и он остался жив всем на удивление. А папа так и умер на месте» (ГК; 3: 337-338).

К противоядию, т. е. “пищевому” же средству против яда, постоянно прибегает и преследуемая сыном мать Нерона: она «всякий раз принимала перед едой противоядие, так сказать — на всякий пожарный случай» (ГК; 3: 286). Пренебрежение же этой “превентивной мерой” губительно:

«Генрих Седьмой... пугался, как бы современники его не убили...[Д]ома он давал еду попробовать повару и приближенным... Ну, а в церкви он, естественно, не мог на этот счет тревожиться. Он был абсолютно спокоен. И он,

наверное, глотнул причастие без всякого сомнения... Может быть, он даже подумал: “Это, мол, единственное местечко, где я, не тревожась, пью и кушаю. Не начать ли мне, думает, вообще в храмах закусывать. Сейчас, думает, питье допью и просвиркой закушу. Славно!” Но не тут-то было. Только он выпил, и только хотел облаткой заесть, как вдруг зашатался, побледнел и, как говорится в священном писании, упал с катушек долой. И, наверное, упавши, сердито на попов взглянул... Неужели у вас хватило нахальства подсыпать чего-нибудь мне в причастие?... Попы, наверное, вскрикнули от удивления. Которые, конечно, не знали, в чем дело, и которые, может, сами хотели допить причастие и докушать просвирки. Но теперь забоялись это делать... И только потом историки откуда-то узнали, что яд в причастие велел подсыпать папа» (ГК; 3: 284—285)⁸.

В основе типично зощенковской виньетки о превращении церкви в идеальную закусную лежит мотив “гарантированного покоя”, характерным словесным сопровождением которого являются выражения «не... тревожиться», «абсолютно спокоен», «славно» и под. (так же, как слова «на всякий пожарный случай» по поводу матери Нерона представляют словесный эквивалент “непрочности”; см. гл. VIII). А слова о «докушивании» опять напоминают об «Аристократке» («И докушал... за мои-то деньги»).

В «патриотических» рассказах Зощенко о войне “отравление” берется на вооружение как немецкими оккупантами, так и силами сопротивления.

Преследуя немцев, советские войска «зашли в одну деревню... Заглянули в комнату. Там стоит накрытый стол. На столе миска с супом. На тарелках закуски... И все так аппетитно выглядит, так заманчиво, что прямо нет сил отказаться за стол сесть. Сержант кричит: “Пищу не трогать. Все, вероятно, отравлено ядом”... Один из нас бросил кошке кусок колбасы. Та съела и хоть бы что... Мимо дома проезжал наш санитарный отряд. Докторша осмотрела пищу и тоже нашла, что отравы нет... Немцы так поспешно удирали, что им было не до отравы... [Но] в другой деревне были отравлены колодцы» («В гостях у немцев»).

Как это часто бывает у Зощенко, “чрезмерная подозрительность” (в данном случае — “боязнь отравления”) оказывается в значительной мере напрасной, вопреки официальной риторике приписывания фашистам всех возможных злодеяний. Характерна и верность Зощенко “гостевому” топосу, отраженная в заглавии рассказа.

Обращенным вариантом той же ситуации является рассказ под не менее символическим названием «Мы вас не звали».

Заигрывая с русскими женщинами, немецкий повар иногда приглашает их зайти на кухню погреться. Одной из них партизанский разведчик поручает «засыпать отраву в... кухонный котел» немцев. Он «подал ей порошок и сказал: “Это очень сильный яд. Одной порции хватит отравить роту солдат.... Лучше всего высыпать его в суп, но можно и во второе. Вкуса и цвета яд не

имеет. И покушавший отравленную пищу не поймет, что это отравка. Он ничего не заметит, пока его не схватит [!] окончательно". Маша взяла порошок и пошла на кухню... и поглядывает, что у них там варится в котлах. В одном котле кофе с молоком, в другом — свинина с картошкой. Супа же нет... Маша поспешно высыпала в кофе порошок, а что осталось на бумажке, она высыпала во второе... Она молчала, но всем своим видом как бы говорила: "Мы вас не звали сюда. А пришли, так вот и кушайте начинку, если вам позволяет аппетит"». Ей удается отравить 28 врагов.

Злорадная тщательность этих описаний находится в прямом противоречии с разоблачительной установкой соответствующих — «антиотравленческих» — страниц ГК, свидетельствуя о фундаментальной амбивалентности отношения автора к еде.

3. Еда как троп

Зоценковский мир настолько пронизан ощущением "пищевой опасности", что вдобавок к каузальным ситуациям "гибели от еды", он изобилует причинными последовательностями, где, наоборот, "еда" вызывается "смертью", а также сопряжениями "еды" и "смерти" по простой смежности, рассчитанными на формирование метонимических ассоциаций. В гл. V уже приводились примеры монтажных соположений молока (и шире — питья) со смертью или иной опасностью:

питье молока МЗ — смерть его дяди (3: 561—562); питье воды отцом — его смерть (3: 544); питье молока перед сном — комическое ожидание воров (3: 534—535); питье молока взрослым МЗ у крестьянина, держащего в доме свой надгробный крест, чтобы не бояться смерти (3: 669—670).

Готовым предметом, сопологающим еду со смертью в, казалось бы, безобидную причинно-следственную пару, осложненную, однако, "гостевой" ситуацией, всегда чреватой опасностями, являются излюбленные Зоценко "поминки".

Герой идет на поминки малознакомого сослуживца, родственники которого заявляют, что тот «заш[ел] сюда пожрать», и за руки выводят его. («Поминки»). Священник, приглашенный отпевать покойника, является напившимся на голодный желудок, и его приходится кормить, чтобы «усилить его физически». Тем не менее, «качка у него продолжалась», хотя он и «уравновешивал [ее] помахиванием кадила» («Шумел камыш»)⁹.

Финал сентиментальной повести «Мудрость» строится на буквальном превращении пиршественного стола в поминочный — по архетипическому державинскому рецепту (*Где стол был яств, / Там гроб стоит*):

Первые гости, пришедшие после внезапной смерти пригласившего их хозяина, «тихо поохав и потолкавшись у стола, ушли на цыпочках, съев по

куску семги... Вслед за ними... все приглашенные... узнав о смерти, тихонько ахали... и уходили... [П]роходя мимо стола, дамы брали по одной груше или по яблоку, а мужчины кушали по куску семги или выпивали по рюмке малаги. И только один... ближайший друг... ковырнул вилкой в тарелку с семгой, но, поднеся ко рту кусок, отложил его обратно и... вышел» (2: 56—57).

Ассоциативное сопряжение еды и смерти может быть и менее броским — в соответствии с зощенковской установкой на утонченные словесные эффекты. Спасенную утопленницу «спрашивают, где она работает, и она отвечает: “В институте поварского искусства”» («Анна на шее»).

Будучи одной из ключевых мифологем, “еда” вообще часто выступает в качестве тропа. Так, в соответствии с идеей научного регулирования психики предметом внимания Зощенко оказывается подчеркнуто физиологически понимаемый мозг — его «переутомление», «изнашивание» и особенно «истощение». “Истощение” мозга напрямую связывается с расстройством всей системы организма, в частности, нарушением питательного баланса.

«Истощенный, перераздраженный мозг разрушил этого великого... человека [Наполеона]» (ВМ; 3: 93). «У самоубийцы же душевное состояние, то есть мозг, ослабленный и истощенный навязчивыми мыслями... отравленный ядами неправильно работающих внутренних органов... Почувствовав крайнее утомление, [Джек Лондон] бросает работу... Однако мозг, ослабленный крайним и длительным напряжением... не мог... поддержать нормальную работу организма... Крайнее утомление мозга... привел[о] и Маяковского к ранней смерти... Утомленный и ослабленный мозг не слишком заботится о внутреннем хозяйстве... [М]озг как бы не находит себе покоя... не находит отдыха и, переутомляясь, начинает работать неправильно, создавая этим неправильную работу внутренних органов и самоотравление организма» (ВМ; 3: 83; 84—86, 114—115, 121). «У [Гоголя]... была неправильная, крайне ослабленная работа всех органов... вызванная расстройством внутренней секреции, которая... пришла в негодность в силу крайнего переутомления нервных центров... [В]нутренняя секреция находится в теснейшей связи с тем аппаратом, который состоит из нервных центров, находящихся в мозгу... [З]начительное утомление мозга и неправильное питание его нарушают работу секреции... Тут... можно допустить какую-то наследственную... слабость механизма... котор[ый] регулирует... обмен веществ. В сущности говоря, тут все дело было в истощенном мозгу... [Н]еправильное питание мозга... ослабляет мозг» (ВМ; 3: 89—90). «[П]рофессия [сатирика] тем нехороша, что она... утомляет ум и зрение... Нервная экзема и сахарное изнурение также иной раз суть прямые следствия этой вредной профессии» (ГК; 3: 276). «[Т]ут следует пролить несколько капель яду, поговорив... о губительности буржуазной европейской цивилизации, которая изнашивает мозг...» (ВМ; 3: 107).

В последнем примере обращает на себя внимание совершенно уже метафорическое присутствие «яда», вкрапленного в рассуждения об «изна-

шивании». Наивно-материалистическая модель “обмена веществ” и преобразования одних видов энергии в другие охотно применяется также на стыке питания и секса — вспомним «Рассказ про одну корыстную молочницу» (гл. V).

Особую группу образуют сюжеты, в которых символический характер носит уже самый объект заглатывания — не пища, а нечто несъедобное, но зато воплощающее идею здоровья и счастья. С некоторыми подобными случаями мы уже встретились — в рассказах о лечении путем съедания магической записки («Медик») и о симуляции проглатывания бильярдного шарика с целью привлечь любовь родителей («Тридцать лет спустя»). Архетипической эмблемой счастья является золото¹⁰, откуда естественный интерес Зоценко к “глотанию денег”.

На именинах подается «крендель с сюрпризом для гостей. [Хозяин] говорит: “... Гривенник серебряный в нем запечен. Кому... достанется, тот и есть самый счастливый в жизни”». Один из гостей особенно «навалился на крендель, жует — хозяин даже резать не поспевает», а «на двенадцатом [куске] — стоп!.. проглотил гривенник... “[В]се-таки счастье ко мне обернулось. Попрет мне теперь в жизни”. Но [ему] не поперло. К вечеру он заболел и через два дня умер в страшных мучениях. А доктора заявили, будто скончался Петрович от гривенника, будто гривенник в кишках засел. Монета все-таки хотя и не крупная, но новая, шершавая, по краям зазубринки — ... не проскользнуть» («Верная примета»).

Заглатывание символического гривенника совмещено здесь с самым буквальным “обжорством”, которое таким образом отчасти маскируется, но, впрочем, как обычно, сопровождается «научными» рассуждениями врачей о проблемах прохождения проглоченного предмета по желудочно-кишечному тракту.

Классическую разработку всего этого топоса являет «Рассказ про одного спекулянта» из ГК.

«[Н]адо сказать, он своего ареста ожидал... и на всякий пожарный случай... подзашил свое добро в тужурку... В ссылке, заболев, он «подпарывает... бортик, кладет на язык золотые монетки и глотает их в порядке живой очереди. “Поскольку, — думает он, — я помру, а тут кто-нибудь шарить начнет. А мне это неприятно. И пушай это золото у меня в брюхе лежит, чем кто-нибудь им воспользуется”. И, значит, подумавши так, глотает... Заметил это приятель... и не допустил глотать остальные деньги... [О]н говорит: “[В]оспаление легких иногда проходит. А тут и денег не будет, и вообще засорение желудка”... [Б]ольной вскоре... поправился... Но... в желудке колет, кушать неохота, и слюна идет... Конечно, можно было бы... на операцию лечь. Но... он... не захотел. Он, может, пугался, что во время хлороформа он недосмотрит и хирурги разворуют монеты, лежащие в желудке... Он только допустил разные внутренние средства и дозволил себя массировать. Разные сильные средства, конечно, выгнали монеты наружу, но по подсчету их оказалось меньше, чем следует... Или уперли во время тарарама несколько монет, или они в желудке остались... Тем более для здоровья это не играет роли. Золото не

имеет права давать ржавчину, так что оно может лежать до бесконечности... [О]н имеет мнение, что золото благополучно лежит у него в желудке, зацепившись за какой-нибудь естественный поворот внутренней системы. Но для душевного спокойствия он непременно хочет сделать себе просвечивание. И если наука найдет, что золото там внутри, то он и не будет его трогать до поры до времени» (З: 199—201).

Глотание денег оркестровано целым набором зощенковских инвариантов. Тут и ненадежность защитных оболочек (в частности, одежды); и боязнь воровства; и болезни (воспаление легких; засорение желудка) с их симптомами, в особенности пищевыми; и ожидание смерти; и фиксация на заглатывании и на структуре внутренних органов; и боязнь медицины, в частности — хирургического вмешательства и потери контроля над собой (боязнь даже после смерти, а тем более под хлороформом, доверить свое тело и имущество окружающим, в частности, врачам); и попытки обеспечения “гарантированного душевного покоя”, в частности, путем опоры на надежность научных свойств золота, «не имеющих права» быть нарушенными¹¹. Интереснейший аспект этого рассказа, впервые напечатанного в Год Великого Перелома¹², — взаимоотношения индивидуума с властью, представленной как врачами, так и карательными органами — в духе проблематики, рассмотренной в гл. IV под рубрикой «Медицина и власть»¹³.

Глава XIII

«Иностранцы», или «все в порядке»

1. Традиционное прочтение

Коротенький, меньше двух страниц, рассказ «Иностранцы», впервые появившийся в 1928 году под названием «Все в порядке» (см. 1: 550), относится к числу наиболее знаменитых и регулярно перепечатывавшихся. Начинается он с “научного” рассуждения о свойствах иностранцев:

«Иностранца я всегда сумею отличить от наших советских граждан. У них, у буржуазных иностранцев... морда... более неподвижно и презрительно держится, чем у нас... Некоторые иностранцы для полной выдержки монокль в глазах носят. Дескать, это стеклышко не уроним и не сморгнем, чего бы ни случилось. А только иностранцам иначе и нельзя. У них там буржуазная жизнь довольно беспокойная... Без такой выдержки они могут ужасно осрамиться».

Далее, со слов «знакового человека из торгпредства», сообщается история, якобы происшедшая «на званом банкете» где-то за границей, по всей видимости, в Париже.

Некий француз «костью подавился. Курятину... кушал и заглотил лишнее... [Он] смертельно испугался», но ввиду «мелкобуржуазного приличия» не мог «выйти из-за стола и побежать в ударном порядке в уборную... “Ага, скажут, побежал до ветру”». «Конечно, с нашей свободной точки зрения, в этом факте ничего такого оскорбительного нету. Ну проглотил и проглотил. У нас на этот счет довольно быстро. Скорая помощь. Маринская больница. Смоленское кладбище. А там этого нельзя... Кругом миллионеры расположились. Форд на стуле сидит. Опять же фраки. Дамы. Одного электричества горит, может, больше как на двести свечей. А тут человек кость проглотил. Сейчас сморкаться начнет. Харкать. За горло хвататься. Ах, боже мой! Моветон и черт его знает что... [Ф]ранцуз... взял себя в руки... [Н]ачал дамам разные воздушные поцелуи посылать» и вообще делать вид, что «все в порядке». Лишь после ряда перипетий — «досидел до конца обеда и никому виду не показал... на бламанже налег [, с]кушал порцию... слегка покачнулся и за брюхо рукой взялся, наверное, кольнуло... [— он] отбыл. Ну, на лестнице, конечно, поднажал. Бросился в свой экипаж. “Вези, кричит, куриная морда, в приемный покой”. Подох ли этот француз или он выжил — я... не знаю. Наверное, выжил. Нация довольно живучая», заключает рассказчик.

В плане культурно-социологической трактовки Зоценко рассказ не представляет загадки. За официально приемлемой критикой «буржуазной морали» в противовес отечественной слышится эзоповская сатира на «наши» недостатки: на катастрофическое медицинское обслуживание à la Земляника (у которого больные «все как мухи выздоравливают»; *Гоголь*, 4: 42) и на низкий культурный уровень рассказчика, рисующего жизнь мировой элиты по собственному образу и подобию («Начал, может, хозяйскую собачку под столом трепать»), жеманно пересыпая свою грубоватую речь французскими словечками («Моветон...»; «Коман? В чем дело?... Извиняюсь...»; «На бламанже налег...»).

К контрапункту “некультурного” (советско-мещанского) сознания и “культурной” (элитарно-западной) описываемой ситуации и сводятся при подобном прочтении такие комические эффекты рассказа, как:

- скромная в своей наивности количественная оценка яркости ламп: «больше как на двести свечей» (ср.: «Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!» в мифической американской бане [«Баня»; 1: 278]; см. гл. X);
- двукратное, то есть, вдвойне тавтологическое, подчеркивание, что «Форд на стуле сидит», обладающее, однако, и неожиданной информативностью: именно на стуле он сидит, повидимому, в отличие от рядовых миллионеров, не удостоившихся сидений со спинкой (ср. в «Монтере»: «А в центр, на стул со спинкой, посадили тенора»¹⁾);
- картинка «светского» поведения в передней: «с хозяйкой побеседовал, за ручку подержался, за калошами под стол нырнул вместе со своей костью»; и
- шикарная лингвистическая ремарка в духе исторических эпизодов ГК: «Хозяин до него обращается по-французски...» (ср. в истории с «персидским царем Камбизом» фразу: «— Как?! — закричал он по-персидски»; 3: 233).

Продолжая эту культурологическую линию, в «Иностранцах» вообще правомерно усмотреть предвосхищение центрального приема ГК — систематической проекции полуинтеллигентного дискурса на явления мировой культуры. Что же касается фабульных реалий рассказа — монокля, беспокойной жизни, выдержки, проглоченной кости, боязни осрамиться, боли в желудке, смертельного испуга, — то в культурологическом разборе они скорее всего фигурировали бы в качестве мишеней антимищанской сатиры, а то и вообще остались бы за пределами рассмотрения.

При формалистическом же подходе эти реалии, скорее всего, были бы списаны на счет игры с литературными клише, поставляющими необходимым для комического повествования контраст между “вульгарно-телесным” и “претенциозно-великосветским” материалом, особенно —

учитывая иллюзорность их фактического присутствия в сюжете. Действительно, репортаж с международного раута доходит до нас через посредство двух ненадежных рассказчиков (явно ограниченного перволичного «я» и его «знакомого из торгпредства») и страдает, помимо курьезных культурных апперцепций, прямыми несообразностями. Начать с того, что риск подавиться именно куриной костью не особенно велик, если, конечно, речь идет не о басенном звере или кинематографическом клоуне, а о лоценом французе типа носящих монокль. Трудно, далее, поверить, чтобы представитель парижского бомонда «начал... в горле копать», — поведение, уже описанное рассказчиком как недопустимое. Наконец, сомнителен и основной фабульный стержень рассказа — решение благовоспитанного и, значит, свободно владеющего репертуаром светских условностей героя с риском для жизни скрывать свое состояние.

Если все эти несообразности отнести на счет сказовой техники, текст приобретает излюбленный формальной поэтикой характер сугубой литературности. В таком случае повествование сводится к ироническому оперированию готовыми стереотипами (иностранец с моноклем, целование ручек, воздушные поцелуи) путем наложения их на стандартные же комические «гаги» (глотание кости, копанье в горле, хватание за брюхо) и подаче всей этой конструкции в целом как просвечивающей сквозь языковые срывы рассказчика и персонажей.

Более того, в духе формалистического подхода и в свете собственных программных высказываний Зощенко о «стихотворной» природе его письма, естественно обратить внимание на изощренность словесной ткани рассказа. Нам уже встретилось несколько очевидных симметрий: параллелизм «У них... — У нас...»; тройной грамматический повтор «Скорая помощь. Мариинская больница. Смоленское кладбище»; рефрен о миллионерах и Форде на стуле; переключки двух упоминаний о горле; и некоторые другие. К ним можно добавить ряд менее броских повторов, явственно проступающих при внимательном всматривании в нарочито бедную фактуру зощенковского текста; ср. серии: «Как, скажем, *взято* у них одно выражение лица» — «*взял* себя в руки» — «за брюхо рукой *взялся*», «морда... *держится*» — «для... *выдержки* монокль... носят» — «с хозяйкой... за ручку *подержался*», а также паронимастическую переключку: «стеклышко... не *сморгнем*» — «сейчас *сморкаться* начнет».

Особенно эффектен в этом плане финал рассказа. Внешняя рамка замыкается возвратом глобальных рассуждений перволичного рассказчика о целых культурах (в начале это «иностранцы», в конце — французы как «нация») и вопросах жизни и смерти (в начале — «буржуазная жизнь... не позволяет проживать естественным образом», в конце — «подох... или выжил... живучая»). А последняя фраза собственно фабулы («Вези, кричит, куриная морда, в приемный покой») собирает воедино

целый ряд словесных и событийных мотивов рассказа. Слово «куриная» игриво напоминает о происхождении проглоченной кости («курятину... кушал»), «морда» — о физиогномике типового иностранца («как... взято... одно выражение лица»; «в морде что-то заложено другое»), «покой» — о «беспокойной жизни» на буржуазном Западе, а «приемный» — о подразумеваемом (за «званным обедом/банкетом») «приеме».

Намеченный культурологический и формалистический разбор рассказа можно было бы развернуть с большей детальностью, но на сегодня ресурсы такого подхода представляются скорее исчерпанными. Напомним сказанное в гл. I об односторонности взгляда на зощенковские фабулы исключительно как на мотивировки повествовательных приемов. Даже если согласиться, что Зощенко работает исключительно с готовыми клише, открытым остается вопрос о выборе им того конкретного репертуара стереотипов, которого он столь настойчиво придерживается. Аналогичным образом, подбор слов, попадающих в сильные, так сказать, рифменные, позиции его языковых построений, — «жизнь», «морда», «рука», «держаться», «глотать», «беспокойный» — вовсе не произволен; это ключевые единицы его словаря.

Прочтение рассказа в свете зощенковской мотивики прояснит его смысл, явно не сводящийся ни к критике представителя «буржуазной морали», чуть не осрамившегося на дипломатическом рауте, ни к осмеянию расейских представлений о Западе, ни к чистому искусству пастиша. «Иностранцы», лежащие на пересечении нескольких групп характерных зощенковских топосов — «порядка», «еды», «гостей», «заграницы», «притворства» — являют на редкость представительный сколок его поэтического мира.

2. Инварианты

Действительно, рассказ читается как своего рода антология зощенковских мотивов. Вступительное рассуждение о нравах иностранцев впрямую вводит тему «беспокойства/ беспорядка» («жизнь довольно беспокойная»), конкретными манифестациями которого становятся три хорошо знакомых нам инварианта:

- «испуг», представленный «шатанием» («[С]мертельно испугался... [У]жасно побледнел. Замотался на своем стуле») и рядом других проявлений, предвидимых рассказчиком и отчасти реализующихся в сюжете (сморканием, копанием в горле, побегом в уборную);
- «переедание», т. е., проекция в сферу «еды» мотива «лишнее» («Курятину, знаете, кушал и заглотал лишнее»); и
- характерная увещательная конструкция («Ну проглотил и проглотил»), развивающая мотив «ничего лишнего» в духе еще одной разновидности «поко́я» — «довольствования минимумом» (вспомним ана-

логичный оборот «Ну, заплатил и заплатил» рассказе «Часы», см. гл. II, IV, X, Прим. 4).

Вообще, рассказ об иностранцах недаром сначала назывался «Все в порядке». Это выражение, взятое из ответа героя на вопрос заботливого хозяина («Извиняюсь... не знаю, как у вас в горле, а у меня в горле все в порядке»), может служить иронической эмблемой всего происходящего. Именно такой характер носит гиперкорректное поведение корчащегося от боли и страха француза: улыбки, воздушные поцелуи, поглаживание собачки и съедание ровно одной порции десерта («После на бламанже налег. Скушал порцию»). Последнее представляет собой проекцию «научной, математической выверенности» в сферу «еды» (вспомним аналогичные моменты в «Аристократке» и ПВС, отмеченные в гл. XII), с которыми рационирование бламанже перекликается и по линии контраста с «налеганием»².

Манифестации «культурного порядка» прописываются — а альтернативные им проявления «естественного беспорядка» возбраняются — дисциплинирующей властью «буржуазной морали» и дипломатического этикета:

«Им там буржуазная мораль не дозволяет проживать естественным образом... Там уж очень исключительно избранное общество... А выйти из-за стола и побежать в ударном порядке в уборную — там тоже нехорошо, неприлично... [Т]ам этого абсолютно нельзя... Посидел в гостиной минуты три для мелкобуржуазного приличия...» (курсив мой — А. Ж.).

Описание банкета строится в духе таких разновидностей «порядка», как «правильное функционирование» и «каждый на своем месте» («Кругом миллионеры расположились. Форд на стуле сидит. Опять же фраки. Дамы. Одного электричества горит... на двести свечей»). Старательно разыгрываемый героем спектакль на тему «все в порядке» призван гладко вписаться в функционирование этой совершенной системы. Даже контрапунктная врезка «наших свободных» нравов («Скорая помощь...» и т. д.) выдержана в терминах иронически «правильного взаимодействия колесьев», особенно учитывая мысленную трансформацию кареты скорой помощи в похоронный катафалк³. На игру с поддержанием порядка работает и фарсовое совмещение этикетных кодов, «ихних» и «наших», вроде предположительно светского ныряния под стол за галошами.

Поскольку угроза порядку исходит от «опасной еды» («переедания», сопровождающегося «страхом», «боязнью отравления» и «хождением по грани смерти»), «пищевая» парадигма представлена достаточно подробно, включая ее «медицинские» ответвления:

Место действия — званый обед; основные компоненты декорации — стул (Форда) и обеденный стол; меню — «курятина»; диагноз — «костью пода-

вился»; пораженные области — горло и живот («харкать... за горло хвататься»; «за брюхо рукой взялся — наверное, кольнуло»); первая помощь — «попытки самолечения» («Начал было в горле копаться»); альтернативный диагноз — «подозреваемое отравление» («может... заглотали... несъедобное?»); отвергаемый курс лечения — посещение туалета («побежать... в уборную... до ветру»); избираемый курс — «еда под видом чего-то другого» (продолжение еды и досиживание до конца обеда ради приличий).

В то же время коллизия, развертывающаяся в рассказе, подпадает под категорию «гостевого» топоса, всегда чреватого опасностями и подвохами, несмотря на внешнюю корректность взаимного обращения гостей и хозяев, здесь доведенную до дипломатического максимума. Заостренный вариант «гостевой» ситуации образует ее совмещение с «иностранностью», дающее архетипический топос «незваных гостей», то есть, «вражеской оккупации»⁴. Правда, «француз» не является в буквальном смысле ни жертвой отравления, ни даже иностранцем (по отношению к хозяину и остальным гостям). Однако общая атмосфера стресса, вызванного необходимостью действовать на чужой территории и по чужим правилам налицо благодаря повествовательной перспективе «нашего» (то есть, иностранного относительно заграницы) рассказчика.

Наконец, еще одним источником «страхов», в рассказе проходящим под сурдинку, но легко узнающимся по аналогии с другими зощенковскими текстами, является «недоверие к медицине», способной спровадить пациента напрямик на кладбище⁵. Соответственно, герой как можно дольше избегает обращения к врачебной помощи, полагаясь на самостоятельные меры (копание в горле, игнорирование симптомов, целебную дополнительную еду), и лишь в самом конце направляется в больницу.

«Страхам» противопоставляются «оборонительные стратегии». Как мы помним, вступительные абзацы насыщены повторениями дисциплинарного корня ДЕРЖ- и его близких синонимов («морда... держится» — «для полной выдержки» — «без такой выдержки» — «взято одно выражение» — «монокль носят» — «не уроним и не сморгнем»). Более того, необходимость самоконтроля прямо связана с житейским беспорядком, причем «беспокойная жизнь» конкретизирована характерным оборотом «чего бы ни случилось», на первый взгляд, проходным, но часто появляющимся у Зощенко именно в подобной связи (см. гл. VIII). С небольшой вариацией этот мотив затем возвращается и в собственно фабуле — в эпизоде с предполагаемым отравлением («[М]ожет, вы чего-нибудь действительно заглотали несъедобное? Вы, говорит, в крайнем случае скажите»), но герой неукоснительно держится «иностранной» программы самоконтроля.

Типовое лицо такого супердисциплинированного иностранца вводится в первом же абзаце. Оно подается не как нечто живое, способное выражать внутренние состояния и реагировать на внешний мир, а как

воплощение неизменного агрессивно-оборонительного отношения к окружающему: «Как, скажем, взято у них одно выражение лица, так и смотрится этим выражением лица на все остальные предметы». В следующем абзаце неподвижность этой мины окончательно («для полной выдержки») застывает, материализуясь в монокле, который опять-таки выступает не в своем прямом оптическом назначении, а как предмет бутафории, нужный для демонстрации чуть ли не сверхъестественного жонглерского самоконтроля⁶.

Последним предложением второго абзаца («Без такой выдержки они могут ужасно осрамиться») перебрасывается мостик от «научно-философской» рамки к собственно фабуле с ее опасностями, кроющимися не только в еде, но и во власти общественных условностей. Опасность принимает форму надвигающегося публичного унижения, к которому зощенковские персонажи, да и он сам, очень чувствительны⁷. Тема «достоинства/ унижения» намеком дается уже в первом абзаце рамки («морда... презрительно держится»), возвращается во втором («могут ужасно осрамиться»), затем по ходу фабулы контрастно сопоставляется с «нашим» отношением к человеку («С нашей свободной точки зрения в этом факте ничего такого *оскорбительного нету*») и разворачивается в серию забавных эпизодов постыдного поведения, по большей части воображаемых («*Моветон* и черт его знает что»; «*Ага*», скажут...»), как то и пристало манифестациям темы «подозрительность».

Простым самоконтролем («Но сразу взял себя в руки») герой в своих защитных мерах не ограничивается. Притворяясь, что «все в порядке», он, в сущности, надевает маску, подобную непроницаемому лицу типового иностранца. Впрямую это сначала дано словами о том, что француз «никому *виду* не показал», а затем драматизовано его диалогом с хозяином, подвергающим его, говоря в терминах зощенковских инвариантов, «испытанию», каковое он успешно выдерживает, так сказать, не роняя моногля своей иностранной выдержки.

Этот железный самоконтроль «француз» демонстрирует практически перед лицом «смерти», угроза которой маячит чуть ли не за каждым поворотом сюжета («чего бы ни случилось»; «в крайнем случае»; «Смоленское кладбище»; «подох ли... или... выжил... не знаю»). Его выдержка могла бы претендовать на высший зощенковский разряд — «удивительную смелость», типа проявленной Муцием Сцеволой и хилым студентом, победившим силача-водолаза (см. гл. X). Однако, как мы помним, Зощенко, рассматривая в ПВС знаменитые исторические образцы выдержки и мужества, проводит различие между совершаемыми во имя великого дела и продиктованными менее достойными мотивами; поведение француза относится, конечно, ко второй категории. Более того, его выдержка является примером «притворства» (типа гоголевского) и омертвляющей «сверхавтоматизации» (типа кантовской), отвергаемых в ВМ и

ПВС в качестве “неправильных” методов управления собственным организмом.

“Неправильная самодисциплина” не может не дать трещины, что и происходит в финале, когда француз пускается в “бегство”, часто венчающее зощенковские комические сюжеты и автобиографические эпизоды, а также иллюстрируемое в ВМ и ПВС анекдотами из жизни любимых Зощенко, но подвергаемых им беспощадному анализу великих людей — Бальзака, Толстого и опять-таки Гоголя, которые чувствуют себя хорошо лишь в дороге. Побег француза начинается, как только он оказывается вне общественного поля зрения («Ну, на лестнице, конечно, поднажал»), и совершается с привлечением колесного экипажа, овеществляя гротескную метаморфозу “скорая помощь — похоронный катафалк”, ранее заданную в «нашем свободном» контексте. Роковые коннотации этого экипажа (ср. в гл. X о “транспорте на тот свет”) усилены обертонами словосочетания, указывающего цель поездки, — «приемный покой». Слово «покой» употреблено здесь в значении «комната, помещение» и обозначает «отделение приема больных» (что, впрочем, достаточно тревожно само по себе). Но оно ассоциируется также с «покойником, покойницей» и всей вообще метафорикой смерти как «последнего покоя» — в рамках христианской культуры в целом и зощенковской мифологии, с ее амбивалентным мотивом “мертвенного покоя”, в частности⁸.

Рамка замыкается на ноте неопределенности относительно дальнейшей судьбы француза, напоминающей характерные для Зощенко “альтернативные” варианты повествования⁹, в том числе игривые переходы от смерти к воскресению и обратно в духе мотива “мотание между жизнью и смертью”, рассмотренные в гл. VIII.

3. Реинтерпретация

Как видно уже из заглавия рассказа, он принадлежит к распространенному жанру историй об иностранцах, подлинных или мнимых, включающему такие вещи, как «Пиковая дама» и «Дубровский» Пушкина, «Железная воля» Лескова, «Дочь Альбиона» и «На чужбине» Чехова и мн. др.¹⁰ Повествование в них часто ведется в обоюдоостром ироническом ключе, допускающем, что западный образ жизни и поведения является, возможно, более цивилизованным и предпочтительным, но, увы, мало пригодным для особых российских условий. Интерес Зощенко к подобным сюжетам и его специфический подход к ним вытекают из его амбивалентной фиксации на проблемах “порядка/ беспорядка”, “опасности/ самозащиты” и “достоинства/ унижения”. Как было показано в гл. X, “иностранное” представляет для него готовое воплощение “порядка, культуры, личного достоинства, хорошей одежды и безукоризненных манер”,

но тем самым и “чего-то холодного, неприступного, устрашающего, унижающего”. А в “медицинском” плане великие иностранцы Гёте и Кант являют для Зоценко соответственно положительный (“научно сбалансированный”) и отрицательный (“сверхавтоматизированный”) варианты управления собственной биологической машиной.

Таким образом, “иностранцы” эмблематизируют одновременно и источник “страхов”, и средство от них, отражая общую амбивалентность Зоценко по поводу порядка, культуры, медицины, науки, власти. Причем сами эти неистребимые комплексы явно занимают его больше, нежели реальная или мнимая “иностранность”. Более того, значительную подгруппу образуют зоценковские сюжеты о русских, напускающих на себя иностранный вид, а то и притворяющихся иностранцами ради тех или иных выгод¹¹. В свете центрального места, занимаемого в мире Зоценко “притворством”, такая “поддельная иностранность” оказывается не просто еще одним фарсовым приемом, а характерной, тематически релевантной моделью поведения. «Иностранцы» являют изоощренное упражнение на эту тему.

Начать с того, что по ходу действия предполагаемый герой-иностранец предстает *исполняющим роль* светского джентльмена; хотя и мотивированный задачами самозащиты, спектакль этот остается спектаклем. Более того, свою, выражаясь по-зоценковски, «рольку»¹² герой ведет неровно, то и дело сбиваясь на расейский тон. Разумеется, это соскальзывание тоже мотивировано — тем, что все происходящее подается не как факт, а как приблизительная реконструкция силами «наших» рассказчиков. Но в результате, все действующие лица, включая говорящего по-французски француза-хозяина, в еще большей мере выглядят актерами-любителями, старательно, но неумело разыгрывающими пьесу из иностранной жизни. Наконец, и рассказчик, и его герой страдают теми же страхами и неврозами, что и зоценковская «авторская тройца»: серьезный автор-повествователь ПВС и ВМ, подразумеваемый автор всего зоценковского корпуса и реальный автор — М. М. Зоценко.

Иными словами, в этом типично зоценковском экзистенциальном рассказе вообще нет никаких иностранцев, а есть лишь разнообразные маски и роли, примериваемые автором-рассказчиком в попытках спрятать свою колеблющуюся идентичность за причудливыми изгибами абсурдистского дискурса. Именно в этом и состоит секрет зоценковского «фиктивного» повествования — не как чистой литературности и формальной игры, а как выразительного воплощения тем неуверенности и притворства.

Что касается реалий рассказа, то в контексте подобного “автобиографического” истолкования эмблематический “защитный монокль” может быть соотнесен со знаменитой табакеркой Зоценко, которая так шла к культивировавшемуся им облику офицера и джентльмена (*Микла-*

шевская: 45) и находится в фокусе известного шаржа-портрета Зоценко работы Б. Б. Малаховского 1935 года.

«Зоценко... невысокого роста, никогда не расстававшийся с живописной табакеркой времен Екатерины Второй... пользовался большим успехом среди женщин и был всегда окружен молодыми девушками интеллигентской среды. Смущенно, Зоценко говорил, что им, вероятно, больше всего нравится его табакерка. Опрятно одетый, коротко подстриженный и всегда чисто выбритый, Зоценко никогда не походил на представителя писательской богемы, и его скорее можно было принять за молодого служащего в каком-нибудь административном ведомстве» (Анненков: 311). Ср. еще: «Был он вежлив, подтянут и удивительно, до неподвижности, спокоен» (Молдавский: 7).

Сказанное не значит, что автор-рассказчик полностью сливается со своими «иностранными» героями. Характерное свойство многих зоценковских повествователей — их агрессивно-оборонительная наблюдательность, вырастающая из “недоверия” и существенным образом связанная с проблематикой “воли к зрению”, то есть, способности видеть факты и смотреть им в лицо. В «Иностранцах» повествование ведется от лица именно такого пронизательного рассказчика, хотя на этот раз его пристальное внимание мотивируется не “недоверием”, вполне уместным в сатирических сюжетах вроде «Слабой тары», а общей интеллектуальной любознательностью, более подходящей для экзистенциального этюда на темы жизни и смерти, каковым являются «Иностранцы».

Детективная установка рассказчика заявляется в первом же предложении («Иностранца я всегда *сумею отличить* от наших советских граждан»), и при быстром чтении это предвестие может остаться подпольным. Однако далее следует крупный план типового лица иностранца, которое подвергается внимательному осмотру, само же полностью игнорирует направленный на него взгляд, не удостаивая «остальные предметы» своего внимания¹³. Парадоксальным образом, эта высокомерная мина работает не только на возвышение, но и на унижение «иностранца». Предоставив себя в распоряжение наблюдателя в качестве научного экспоната, он уподобляется неодушевленному предмету, что для лица означает превращение в безжизненную маску, будь то театральную или посмертную. В сюжетном плане необычная зрительная дуэль между пытливым рассказчиком и непроницаемым типовым иностранцем предвещает допрос, в дальнейшем учиняемый хозяином герметичному французу.

Но шансы противников далеко не равны. Автор-рассказчик располагает гораздо большими возможностями, чем рядовые персонажи. Прежде всего, как было сказано, сама бесстрастность типового иностранца делает его не только непостижимо-загадочным, но и практически беззащитным перед бесцеремонно разглядывающим его рассказчиком. Более того, символически это разглядывание как бы перерастает в фи-

зическое прикосновение, благодаря тому, что применительно к лицу иностранца рассказчик употребляет — и даже дважды — слово «морда». Последнее относится к той полублатной лексике, которая подразумевает, среди прочего, полное крушение межличностных границ, так что обращение к ней аналогично излюбленному Зоценко мотиву буквального или фигурального “раздевания” персонажей. А само слово «морда» ассоциируется с физическим насилием и непосредственно, встречаясь преимущественно в сочетаниях типа «дать по морде», «заехать в морду» и под.

Наконец, пользуясь своим нарративным всеведением, автор-рассказчик имеет полную возможность проникнуть сквозь все оборонительные барьеры, возведенные персонажем, в содержимое как его головы, так и его внутренностей. Именно это он и делает, переходя, в соответствии с классической риторикой фарсового снижения, от портретирования непроницаемого лица типового иностранца, то есть, от престижного и духовного «верха», к описанию перипетий, реальных и предполагаемых, движения куриной кости по желудочно-кишечному тракту фабульного героя, то есть, к материально-телесному «низу»¹⁴.

“Мертвенные маски” типового иностранца находят естественное место в ряду других манифестаций топоса “смерти” (включая ее “лицезрение”), изобилующих в рассказе и вообще в зоценковском мире. Символизируемая моноклем стоическая выдержка описывается рассказчиком в двусмысленных тонах невольного восхищения («Это, надо отдать справедливость, здорово»)¹⁵, подобного тому, с которым гораздо более серьезный повествователь ПВС рассказывает историю губернатора Шевелева, отличавшегося особым интересом к смерти и заказавшего себе гроб со стеклянным окошечком (см. гл. IX).

4. Интертексты и прототипы

Поскольку речь зашла о самоотождествлении/размежевании рассказчика, да и реального автора, с фигурирующими в рассказе «иностранцами», стоит сказать несколько слов о тех реальных иностранцах, которые могут претендовать на роль их прототипов. Начнем с «француза».

Несмотря на всю неправдоподобность его рискованного поведения, оно, повидимому, восходит к документальному источнику, совершенно неожиданному, но вполне достоверному. Прообразом «француза» могла послужить фигура великого датского астронома Тихо Браге, умершего почетным изгнанником в Праге в 1601 году, после чрезмерно долгого удержания мочи во время званого обеда. Предоставим слово биографу.

«По всем признакам... в Богемии у Тихо было достаточно родственных душ и доброжелателей, чтобы вести столь интенсивную общественную жизнь,

сколь ему хотелось... Но то ли ввиду представления богемского общества о нем как иммигранте, то ли (что более правдоподобно) ввиду его собственного представления о себе как эмигранте, Тихо, похоже, так и не сумел почувствовать себя полноправным членом того общества, в котором оказался. В последней записи о его жизни сообщается, что 13 октября 1601 года,

“[он] отправился с советником Минцквичем на обед к Петеру Воку Урсинусу [владельцу огромной библиотеки]. Удерживая мочу дольше, чем он привык это делать, Браге продолжал сидеть за столом. Хотя [, как он сказал Кеплеру,] он пил немного слишком вволю и ощущал давление на мочевой пузырь, состояние его здоровья беспокоило его меньше, чем [возможное нарушение] этикет[а, если бы ему пришлось извиниться и выйти из-за стола]. К тому времени, когда Браге вернулся домой, он уже более не мог мочиться”. (Запись рукой Кеплера в конце журнала астрономических наблюдений Браге.)

Хотя Тихо по сути дела сам был врачом, вылечить себя он не мог. В течение бессонной агонии, продолжавшейся пять суток, он размышлял о злой иронии судьбы, заставившей его так дорого заплатить за столь, как он полагал, банальный проступок.

“Наконец, со страшными мучениями ему удалось выдавить из себя несколько капель мочи. Но задержка продолжалась. Последовали... бессонница... воспаление кишок... бред... 24 октября... бред утих... и [Тихо Браге] мирно скончался”. (Запись Кеплера.)

Похороны состоялись 4 ноября 1601 года... в Праге», при участии множества высокопоставленных особ. Могила Браге была вскрыта в трехсотую годовщину его смерти для проведения экспертизы, которая установила, что причиной смерти были не камни в почках, а уремия, вызванная увеличением простаты (*Торен*: 468—470).

Переклички этого эпизода с «Иностранцами» и другими зощенковскими текстами внушительны. Тут и “иностранный, эмигрантский” самообраз Браге, и его “врачебная” квалификация (и перспектива самолечения), и его основная профессия (не забудем, что астрономом является герой ВМ профессор Волосатов, в связи с чем длиннейший комментарий [№ 13] посвящен «книге английского ученого и астронома... Джемс[а] Джинса» и рассуждениям об астрономии; 3: 133—140), и тот факт, что эксгумация его трупа, сделавшая его анекдотическую смерть общественным достоянием, прилась как раз на детские годы Зощенко. Хотя никаких упоминаний о Браге у Зощенко не обнаруживается (ни в ВМ, ни в ГК, ни в ПВС — несмотря на потенциальную уместность в любой из этих книг), знакомство писателя с историей болезни и смерти великого астронома представляется в высшей степени вероятным, особенно в свете «Иностранцев».

Обратимся теперь к другому заграничному кандидату в прототипы — на этот раз по линии монокля. В связи с особой ролью в зощенковской картине мира Гёте как образца мудрой самодисциплины, любопытен пассаж из эккермановских «Разговоров» об отношении Гёте к очкам. В нем веймарский олимпиец предстает похожим скорее на неуверенного в себе зощенковского рассказчика, нежели на неприступного монокленосителя.

«Как известно, Гёте не любит очков. “Может быть, это моя причуда, — говорил он мне неоднократно, — но я не могу этого преодолеть. Как только незнакомый человек с очками на носу подходит ко мне, у меня тотчас же портится настроение, и я ничего не могу с этим поделать. Это так меня стесняет, что я немедленно утрачиваю значительную часть своей благожелательности и чувствую себя настолько расстроенным, что не может уже быть более речи о свободном и непринужденном развитии моих мыслей. На меня это производит впечатление какой-то неделикатности, точно чужой человек при первом же знакомстве со мною сказал мне какую-то грубость. И я ощущаю это еще сильнее после того, как несколько лет тому назад я заявил в печати о том, как фатально действуют на меня очки. Когда теперь я вижу у себя незнакомца в очках, я тотчас же думаю: он не читал моих последних стихотворений. И уже это одно говорит не совсем в его пользу. Если же он их читал, знает мою особенность и не хочет обращать на нее внимания, то это еще хуже... Мне всегда представляется, что человек в очках делает меня предметом самого тщательного исследования, что своим вооруженным взглядом он хочет проникнуть в тайники моей души и рассмотреть каждую морщинку моего старого лица. В то время как он имеет возможность меня изучать, нарушается справедливое равенство между нами, ибо он мешает мне вознаградить себя тем же. В самом деле: как могу я наблюдать человека, которому нельзя смотреть в глаза во время его речи, человека, зеркало души которого скрыто от меня парой слепящих меня стекол!”» (Эккерман: 824—825; запись от 5 апреля 1830 г)¹⁶.

При всех бесспорных различиях, начало «Иностранцев» читается как своеобразная игра с пассажем об очках из Гёте/Эккермана. Эта игра, а также подозрительное сходство с историей смерти Тихо Браге являются дополнительными аргументами в пользу глубинного самоотождествления Зоценко, пусть маскарадно-иронического, одновременно и с типовым иностранцем, способным не выронить монокль, и с рассказчиком, подобно Гёте, опасаящимся непроницаемых стекол, и с «французом», подобно Браге, проявляющим нечеловеческую выдержку на грани смерти.

Встреча в одной точке трех столь разнородных фигур — Браге, Гёте и Зоценко — может показаться притянутой за уши выдумкой. Интересно в этой связи, что нечто похожее обнаруживается в недавнем романе чешского писателя-эмигранта Милана Кундера «Бессмертие» (Кундера 1992).

Переменяя линии своих современных персонажей с отчасти вымышленными эпизодами из земной и загробной жизни великих людей (от Наполеона до Хемингуэя), Кундера, в частности, разрабатывает имеющие фактическую основу фарсовые коллизии между престарелым Гёте (дело происходит в 1811 г.), кокетничающей с ним молодой Беттиной фон Арним-Брентано, ее мужем — поэтом-романтиком Иоахимом фон Арнимом и мещанистой женой Гёте Кристианой. Одна из сенок (II, 1) строится вокруг спора между Беттиной и Кристианой о живописи, в ходе которого Кристиана смахивает с носа Беттины очки; очки падают

на пол и разбиваются. Как высказывания Беттины, так и само ношение ею очков противоречат мнениям Гёте, и скандал вписывается в историю конфликта между Гёте и поколением романтиков.

«Гёте... отказывает молодой чете от дома. Беттина объявляет во всех веймарских салонах: «Эта жирная сосиска взбесилась и покусала меня!» Реплика передается из уст в уста, и Веймар хохочет... Эта бессмертная фраза, этот бессмертный смех продолжают звучать до наших дней» (с. 47).

Далее Кундера предлагает классификацию видов бессмертия и вводит понятие «смешного бессмертия» (II, 2), эталоном которого объявляет историю смерти Тихо Браге (возможно, особенно близкую ему как происшедшую в столице Чехии).

«Тихо Браге был великим астрономом, но все, что мы помним о нем сегодня, это что во время праздничного обеда при императорском дворе он постеснялся пойти в уборную, так что его мочевой пузырь лопнул и он присоединился к сонму смешных бессмертных в качестве мученика стыдливости и мочеиспускания» (с. 50).

Следующая главка открывается рассказом об этой смерти в стиле, отчасти напоминающем модернизированные исторические эпизоды ГК:¹⁷

«Представим себе, что во времена императора Рудольфа уже... было кино и производились съемки того пира при императорском дворе, во время которого Тихо Браге начал извиваться на стуле, побледнел, то скрещивал, то вытягивал ноги и сидел, уставившись в потолок остекляневшими глазами. Если бы он вдобавок еще и сознавал, что за ним наблюдают миллионы зрителей, его мучения были бы еще больше, а смех, раздающийся в коридорах его бессмертия, звучал бы еще громче. Народ обязательно потребовал бы, чтобы фильм о знаменитом астрономе, который постеснялся пойти в уборную, всегда показывался бы под Новый Год, когда всем охота посмеяться, а поводов для смеха не так уж много» (с. 51).

За этим следует столь же ироническая реконструкция знаменитой эрфуртской аудиенции Гёте у Наполеона (II, 3—4), выдержанная в тонах, напоминающих, с одной стороны Зоценко (так, с легкой руки императорского «советника по культуре», Гёте в сознании Наполеона сливается с Шиллером в сборную фигуру великого немца по фамилии Гётшилл [Goethschill], о чем сам кундеровский Гёте, конечно, не догадывается; с. 52), а с другой — наполеоновские страницы «Войны и мира»: ¹⁸

«На дальнем конце салона Наполеон завтракает за круглым столом... Он смотрит на [вошедшего Гёте] и просовывает свою правую руку под скюртук, так что ее ладонь дотрагивается до нижнего левого ребра. (Когда-то он делал так из-за болей в желудке, но в дальнейшем полюбил этот жест и автоматически прибегал к нему, когда оказывался в окружении фотографов.) Он быстро глотает кусок (нехорошо, если на фотографиях лицо будет

искажено жеванием...) и говорит громко, так чтобы все слышали: "Voilà un homme!" Вот человек!» (с. 53).

Если непосредственную причастность Зоценко к этому повествованию (несмотря на изобилующие в нем "ручные", "желудочные" и "жевательные" мотивы), оставить под вопросом, то тем более красноречивым придется признать самый факт широкого избирательного сродства, объединяющего Тихо Браге, Гёте, Наполеона (кстати, француза), Толстого, Зоценко и Кундери.

Глава XIV

Лицо, маска и искусство Мельпомены

1. «И я тоже Зоценко»

Проблема «лица и маски» Михаила Зоценко начала дебатироваться с самого начала его литературной карьеры, получила свою чеканную формулировку в заголовке статьи *Бескина 1935* (в свою очередь, давшем название недавнему сборнику исследований и материалов *Томашевский 1994*) и продолжает обсуждаться сегодня. В настоящей книге она поставлена по-новому: начиная с гл. I, речь все время идет о том, что, грубо говоря, зоценковский герой и есть сам автор, только «в разжалованном виде из генералов в солдаты», и что в этом, по сути дела, скрывается зоценковский секрет успеха. Аргументов в пользу такого прочтения на предшествующих страницах было развернуто немало; попытка свети все их воедино оказалась бы слишком громоздкой. Вместо этого, стараясь повторяться как можно меньше, я хочу дать здесь краткий, но представительный очерк проблемы зоценковской идентичности — показать то, порой скрытое, порой обыгрываемое впрямую, “двуличие”, которое пронизывает всю его творческую манеру и из которого, как из пены морской, органически рождается его протеический, сказовый, лицедейский, непроницаемо амбивалентный, но в то же время вполне определенный, идиосинкратически зоценковский авторский облик.

Гоголь, любивший наделять своих героев собственными свойствами, наделял их и самой этой тропогенной установкой. В результате, например, у Собакевича в доме

«все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья... словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!”» (*Гоголь*, 5: 92).

Этот гоголевский тип соотношения между автором и героями и между героями и фоном, если и не универсален, то распространен достаточно широко. Так, в рецензии на недавнюю книгу о Льюисе Кэрролле английский славист и компаративист Джон Бейли писал:

«Физическим прообразом Алисы, блуждающей по стране чудес, была Элис [Алиса] Лиддел [для которой написана книга]; духовной и психологической

Алисой был сам Чарльз [Доджсон, т. е. Льюис Кэрролл]. Наклонности и реакции Алисы, ее страхи, ее агрессивность, ее сильные стороны, ее слабости, ее острые реплики, ее нескладность, ее растерянность, ее нечуткость и, в конце концов, ее упорная решимость выжить — все это принадлежит Чарльзу» (Бейли: 12).

В каком-то смысле чуть ли не каждый из зощенковских персонажей говорит: «И я тоже Зоценко»: в их страхах, наклонностях, слабостях, реакциях, агрессивиях и стратегиях выживания узнаются аналогичные черты их реального автора.

На самом элементарном уровне «авторизация» персонажей состоит в наделении их собственными биографическими и/или психологическими особенностями. Как мы помним, целый ряд комических и сентиментальных персонажей получает от Зоценко такую деталь его биографии, как обстрелянность артиллерией, отравленность немецкими газами и общее знакомство с «окопчиками». Для отождествления персонажей с автором деталь эта не требует от читателя особой информированности, поскольку Зоценко охотно вводит ее в свои многочисленные автобиографии и авторские отступления и послесловия.

Несколько более лукавый характер носит склонность Зоценко называть персонажей своим именем. Мы уже отмечали обилие Минек и Мишек в его комических рассказах (см. гл II); к ним можно добавить Мишеля Синягина — литератора, с которым Зоценко связывают гораздо более тесные отношения, чем кажется на первый взгляд (о чем ниже). В первом же предложении повести «Мудрость» вводится ее героиней — «мой родственник Иван Алексеевич Зоценко». Не ограничиваясь автобиографической игрой со своим собственным именем, в повести «Сирень цветет» (1930 г.) Зоценко отдает имя и некоторые черты своей старшей сестры, знакомой читателю более поздних детских рассказов «Леля и Минька» (1939 г.) в качестве «Лели», совершенно проходному, подчеркнута ненужному персонажу¹, появляющемуся всего дважды:

«Володина особенно неприятно поразило, что ревела младшая сестрица [бросаемой героем жены] Леля, которая, казалось, никакой корысти от него не имела. И своим ревом она только создавала тревожную атмосферу... Всю эту семейную сцену покрывала своим рыданием младшая сестрица Леля, которая предчувствовала новые крупные потрясения» (2: 161, 166).

Эта игра с домашней семантикой оставалась, разумеется, непрозрачной для читателя в течение десятка лет, разделявшего два произведения, да и потом требовала бы исследовательской любознательности. Впрочем, самый автобиографизм «Лели и Миньки» был первым, осторожным шагом к будущему выпрямлению авторского голоса в ПВС (1943 г.) и потому потенциальным сигналом к поискам скрытых параллелей в других текстах².

В большинстве случаев опознание автобиографичности тех или иных характеристик или сюжетных ходов становится возможным лишь после ознакомления с ПВС, а то и тщательного изучения свидетельств о жизни Зоценко. Так, целая группа мотивов из ВМ:

воспоминания профессора Волосатова, пожелавшего вернуть свою молодость, о его дореволюционной жизни «в этом бывшем Царском Селе», а затем и посещение им «сестры своего приятеля, богатого домовладельца-эмигранта, бежавшего от пролетарской революции в Париж», с которой у него когда-то «был жалкий и короткий роман» и которую он теперь находит «увядшей» женой простого, нелюбимого ею рабочего (З: 50, 59—60),

имеет, помимо ряда аналогий в рассказах и повестях Зоценко³, достаточно прямые источники в жизни самого писателя, как она рассказана в ПВС. Это:

неоднократные размышления МЗ о картинах прошлой жизни и отмежевания от нее (З: 521, 592—596), эпизоды с воспоминаниями домов его детства, где все сгорело и все умерли (З: 568—569, 576—577), а главное — встречу МЗ с Катей В., сестрой уехавшей за границу любимой им Нади В., которая «одета простенько» и живет теперь с «простым рабочим» (З: 516—517).

А, скажем, биографическая подоплека повторяющегося, начиная с самых ранних вещей, мотива “любовные измены и уклонения от супружеских обязанностей со ссылкой на нездоровье”, то есть, особого варианта “симуляции в рамках брака” (см. «Мещаночка»; «Последний рассказ... “Счастливым путем”»), обнаруживается лишь в свете долгое время не публиковавшихся архивных материалов о Зоценко, в частности, дневниковых записей его жены (см. *Филлипов*: 68, *В. Зоценко [1972]*; см. гл. V, Прим. 39).

Примеры использования Зоценко своей биографии в обрисовке персонажей легко продолжить; многие из них приводились в предыдущих главах. Подчеркну еще раз, что степень игровой переклички с фигурой автора бывала при этом разной: от нарочитого подмигивания читателю до сугубо профессиональной разработки писателем собственного жизненного материала. Однако даже и этот второй — в рецептивном плане нулевой — случай не является вполне нейтральным с точки зрения рассматриваемых в настоящей главе взаимоотношений автора и его героев. Передача, пусть потаенная, отрицательному персонажу собственных постыдных или по тем или иным внешним или внутренним причинам осуждаемых, а потому скрываемых и, значит, сокровенных, черт автора имеет самое прямое отношение к проблематике лица и маски.

Авторская причастность к герою возрастает, а ее доступность читательскому восприятию падает в той мере, в какой дело идет не столько о конкретных фактах биографии автора, сколько об особенностях его психологического склада, — казалось бы, более абстрактных и, значит,

менее уловимых, но вдвойне релевантных для писателя, сосредоточенного на “душевной” проблематике. Мы уже видели, как щедро Зощенко оделяет своих персонажей собственными невротами. Бегло сошлюсь на приведенный уже дважды — в плане “рук” (гл. VI) и в плане ложных надежд на “защитные аксессуары” (гл. X) — рассказ «Рогулька».

Богатый и другими зощенковскими инвариантами (ощущением собственной виновности, боязнью воды и выстрелов, иллюзиями гарантированного покоя, конструкцией взаимного уравнивания; см. гл. X), этот рассказ, повествуемый от первого лица, не принадлежит, однако, к числу автобиографических. Сюжет «Рогульки» (1940 г.) был подсказан Зощенко Л. Ф. Чаловой, передавшей ему сообщенное Н. Л. Брауном — очевидцем потопления советского корабля под Таллинном в начале войны (*Чалова*: 320). В истории, происшедшей с третьим лицом, Зощенко усмотрел интересные возможности и, полностью апроприировав ее, до предела насытил собственными фобиями.

На редкость гладкому слиянию автора с перволичным персонажем способствует конечно, не столько сатирический, сколько улыбаательно-моралистический тон рассказа в духе Зощенко конца 30-х — начала 40-х годов. Но, как мы помним, нет недостатка и в случаях надления собственными фобиями-инвариантами вполне отрицательных персонажей типа героев «Операции» и «Любви» (гл. I), «Гостей» и «На живца» (гл. II) и мн. др., что придает вопросу об авторском “маскараде” гораздо большую остроту.

2. «Здесь пишет страх»

Между двумя крайностями — очевидным, вплоть до обнажения приема, автобиографизмом эпизодов и вчитыванием собственных инвариантов в чужой материал — располагается множество промежуточных случаев, примечательных искусным сплетением авторских мотивов обоего рода и тщательностью маскировки. Рассмотрим в этом плане один довольно необычный рассказ Зощенко 1937 года.

Со слов Александра Семеновича Ф. автор в 1936 г. записывает и рассказывает в третьем лице историю, происшедшую «двадцать три года назад» в Виннице. Богатый, но некрасивый и физически нескладный коммерсант женится на молодой красавице Музе, выходящей за него по расчету, всячески балует ее и боится измен. Она встречает своего школьного приятеля, приехавшего на каникулы. «Теперь это не был маленький и прыщеватый мальчишка. Теперь это был красивый студентик, сильный и стройный, — Саша Ф. Он не без шика одевался... и ходил со стеклом, веселый и остроумный». Между ними возникает роман, муж ревнует, отказывает Саше от дома «и даже пригрозил его убить, если тот не перестанет смущать покой его юной жены. Но угрозы не устрасили влюбленного юношу. Он попрежнему украдкой встречался с молодой женщиной», но не планировал связать с ней жизнь.

«[О]днажды он... пришел к ней, волнуясь за свое безрассудство. Она успокоила его, сказав, что муж в Харькове». Между поцелуями «она вдруг шутя спросила его, что бы он стал делать, если б сейчас приехал ее муж. Он сказал, что «он не трус», но не желая ее компрометировать, он спустился бы из окна по деревьям. «Она похвалила его за благоразумие, хотя видно было, что ей хотелось бы услышать иное, более героическое, более смелое и мужественное». Тут он увидел телеграмму о предстоящем приезде мужа. «Она сказала, что харьковский поезд приходит вечером, так что не следует беспокоиться. Он назвал ее безрассудной. Он сказал, что муж каждую минуту, может приехать на машине или каким-нибудь иным способом». Тут раздался звонок и голос «пяtilетней дочки...: «Папа приехал!»»

«Муза страшно побледнела...: «Боже мой... он убьет тебя»». Сбежав через окно, Саша в кустах «с ужасом увидел, что воротничок, галстук, фуражка и стек остались... в ее комнате... [Д]ойдя до своей улицы, он захотел было вернуться туда, где сейчас, вероятно, разыгрывается трагедия, но у него не хватило духу сделать это. Ему показалось, что его возвращение было бы смешным и глупым. И он стал успокаивать себя... Муза, вероятно... успела сунуть в шкаф оставленные им вещи». Дома он наврал матери, «что его срочно вызывают в институт... [э]то случайное вранье определило его шаги», и он «в тот же день уехал в Москву». «Нет, он не трус, но фигурировать в качестве застигнутого любовника ему не хотелось бы... Конечно, он страшился за судьбу молодой женщины, но... утешал себя тем», что муж любит ее и простит. Он написал ей письмо, но «не отправил его, боясь, что письмо попадет в руки разгневанного мужа».

В дальнейшем он случайно узнал, что в семье Музы не было ни скандала, ни развода. «Это сообщение успокоило Сашу. Но вместе с тем он снова ощутил пылкую любовь к молодой оставленной даме. Он поставил ее карточку на видное место». Он неоднократно собирался поехать в Винницу, но мешали его собственные болезни («переутомленный экзаменами», он едет на кумыс), смерть матери, случайный роман, отправка на германский фронт, революция. Приехав, наконец, в Винницу, он узнает, что его возлюбленная со своим богатым мужем покинула город, понимая, что «революция, вероятно, не пощадила бы разбогатевшего дельца». Он ищет их в разных городах, но теряет их следы, поскольку «пути к Одессе отрезаны фронтом гражданской войны... И он так заплакал, как будто ему было шесть лет. И бесцельно раз целуя ее карточку, он дал себе слово до конца своих дней любить свою милую Музу». Он возвращается в Москву, женится, имеет детей, но «карточка [Музы], как святыня, сто[ит] на его письменном столе». «Всю силу своего чувства он перенес в свою работу [и] стал... выдающимся инженером».

Болезнь приводит сорокалетнего Сашу в Кисловодск, где он два месяца лечится, «укрепляя свое уставшее сердце», и вновь «чувств[ует] себя молодым, способным на безрассудство». В день отъезда он вдруг натывается на Музу Н. и ее мужа, роняет стакан с нарзаном, она смотрит на него, узнает и тоже роняет стакан. Муж тоже узнает его. «Александр Семенович, — сказал муж, — куда же вы, голубчик, тогда бесследно исчезли?.. [М]ы с Музой очень огорчились вашему отъезду... Да, черт возьми, я ревновал вас. Но теперь, Александр Семенович, я бы вам и сам сказал: поухаживайте, милый друг, за моей женкой». Муж отходит, Муза сообщает Саше, что в тот день пришел не муж, а телеграмма, что он задерживается, а ждавшая отца дочка просто ошиблась. Муза кричала ему вслед, но он уже убежал, а затем уехал. Рассказывая

это, она долго истерически смеется, затем говорит: “Как же вы, Саша, уехали в Москву-то.. без фуражки? Вы бы хоть зашли за фуражкой..” Она признается, что очень любила его, но тут возвращается муж, и они думают договорить позже.

Саша уходит, чтобы садиться на поезд, и уезжает, забыв узнать их адрес. Он рассматривает ее карточку, чувствует, что любит теперь уже эту постаревшую женщину, несколько раз собирается сойти на ближайшей станции и вернуться в Кисловодск, но не делает этого и понимает, что потерял ее навсегда. Правда, он «успокоился, сказав себе, что он напечатает объявление в центральной газете», чтобы разыскать Музу, «но этого объявления в газетах я так и не видел», заключает автор-рассказчик («Двадцать лет спустя»; далее — ДЛС).

ДЛС стоит особняком в новеллистическом корпусе Зоценко — главным образом в силу странной смазанности его морали. С одной стороны, главный герой вроде бы подвергается воспитательной проработке; с другой, — в отличие от многих таких персонажей, приходящих к «автору» с покаянным рассказом о своих легкомысленных романах, растратах, а также злключениях, вызванных бюрократизмом властей или грубостью родственников и сослуживцев, Саша осуждается не за безнравственное покушение на чужую жену, а за свою трусость, из-за которой он дважды теряет любимую женщину. Семейная же мораль, напротив, скорее подрывается — сначала сообщением о том, что это был буржуазный брак по расчету, а затем откровенным приглашением мужа поухаживать за его «женкой»; однако, на партнеров по этому сомнительному браку особой вины не возлагается.

Недоумение, оставляемое ДЛС при попытке традиционной интерпретации (да к тому же в контексте советской культурной обстановки конца 30-х годов, когда укрепление семьи стало частью официальной политики), может быть рассеяно при ретроспективном — с позиций ПВС и зоценковского корпуса в целом — прочтении, которое обнаружит в нем многослойную технику маскировки. Не располагая, в отличие от случая с «Рогулькой», никакими специальными данными о происхождении сюжета ДЛС, тем не менее можно, как и там, указать на целый слой инвариантных зоценковских мотивов.

Прежде всего, это уже упомянутая тема “страха” и попыток его преодоления: Сашиных претензий на смелость, словесного отвержения им трусости, его «благоразумия», его обвинений Музы в «безрассудности», ее ожидания от него героизма, его бегства и последующей многократной нерешительности⁴. Саша явно не отличается “удивительной смелостью”. Зато ему свойственно характерное стремление к “покою”, в частности, к “самоуспокоению” и “довольствованию малым”. При этом, не раз возникает элемент “ложности”: любовники встречаются «украдкой», герой врет матери о вызове в институт, а главное, лжет самому себе по всем поводам, требующим решительных действий, будучи неспособен “смот-

реть фактам в лицо”. К этому добавляется еще и боязнь “публичного унижения”, дважды пресекающая намерение вернуться. В результате, он оказывается “сам виноват” в утрате любимой женщины, вернее, — если в духе ПВС проанализировать психологическую подоплеку его поведения, — “страх” перед карающими выстрелами мужа, приняв форму “притворства” перед самим собой, ведет его по подспудно желанному пути “отказа от женщины” и подмены опасной любви сентиментально-декадентским любованием фотокарточкой.

Таков беглый очерк основных зощенковских инвариантов в ДЛС. К ним можно было бы добавить еще несколько мотивов: анатомию брака по расчету; переутомление, усталость, болезнь; сублимирующее переключение любовной энергии в трудовую⁵; “укрепляющее” лечение сердца; возвращение молодости и даже “безрассудства”; ненадежность элитарных аксессуаров (стека и т. п.); и ряд других, не вошедших в наш пересказ (например, образ негативной материнской фигуры — престарелой матери Саши, препятствовавшей свиданиям в ее доме). Итак, перед нами рассказ, многообразно перекликающийся с ПВС. Правда, оснований усматривать в нем автобиографическую историю, переданную другому персонажу, как будто не больше, чем в случае «Рогоульки», которая, даже несмотря на повествование от первого лица, оказывается взятой из чужого опыта. Этим, однако, «авторский» фон ДЛС далеко не исчерпывается.

Красноречивое указание на возможную релевантность ПВС, с его фрейдистскими поисками детского субстрата в поведении взрослого МЗ, есть в самом тексте рассказа: «И он так заплакал, как будто ему было шесть лет». А при ближайшем рассмотрении ДЛС обнаруживает целую сеть совпадений с автобиографическими эпизодами ПВС.

Так, портрет юного Саши Ф. напоминает автоописания МЗ в главах ПВС, посвященных его дворянской молодости и ухаживаниям за чужими женами, в частности, женами физически ущербных «элитариев». Ср.:

«Похлопывая стеклом по своим узким брюкам, я подхожу к моим знакомым. Это адвокат Н. и его жена, мадам Н. Н. Мне нравится жена этого адвоката. Я немного ухаживаю за ней. Мадам Н. Н. улыбается, когда я подхожу... кокетничает со мной... Я вижу чахлое его тело. Впалую чахоточную грудь. И жалкие руки, лишённые мускулов» (3: 594). «[Тата Т.] смеется, увидев меня. Она с любопытством рассматривает мою форму и трогает мою серебряную шашку. Потом говорит, что я стал совсем взрослым... Позвякивая шпорами, я вхожу в ее квартиру... Я... обнимаю ее... Мы целуемся... И ей тоже безразлично, что происходит кругом. Потом она смотрит на часы и вскрикивает от страха... “Сейчас придет мой муж”... Кисло улыбаясь, муж смотрит на меня... Открыв дверь на лестницу, она шепчет мне: “Приходи завтра днем. Он уходит в одиннадцать”... Мне кажется ужасным — даже преступным — пойти к ней завтра днем. Утром я посылаю Тате записку о том, что я срочно уезжаю на фронт» (3: 483).

Вообще, история любви Саши Ф. и Музы Н. как бы склеена из нескольких романов МЗ с разными женщинами. Так, среди подруг одиннадцатилетнего МЗ есть некая Муза, с которой они целуются и становятся «женехом и невестой» («Муза»; 548—549).

Самой большой и неосуществленной любовью МЗ была Надя В.

Они с детства жили в одном доме, встречались, целовались, обменивались любовными письмами. Он уходит на фронт, приезжает в отпуск, бежит к ней. «Она бросается мне на шею... Сквозь слезы она говорит: “Зачем вы мне ничего не писали. Зачем уехали так неожиданно. Ведь прошел год. Я выхожу замуж... Нет, я его не люблю. Я люблю вас. Я больше никого не полюблю. Я ему откажу”. На другой день я встречаю Надю... под руку с... женихом... Я взбешен. Вечером я посылаю Наде записку, что меня срочно вызывают на фронт. И через день я уезжаю. Это был самый глупый и бестолковый поступок в моей жизни. Я ее очень любил. И эта любовь не прошла до сих пор» (З: 481—482). Очередной раз вернувшись в родной город (после отказа от возможности эмигрировать во Францию через Архангельск), МЗ стучится к В., но от дворника узнает, что она уехала с мужем и ребенком. “Папа — генерал, супруг — помещик.. Ясно.. Взяла младенца и уехала» (З: 491—492). «Меня пригласили в гости к Зоценко... На бюро под стеклом маленькая фотография красивой молодой женщины в большой шляпе моды 1914—1915 годов. Михаил Михайлович сказал мне, показав этот портрет, что когда-то он очень любил эту даму и что живет она за границей» (*Носкович-Лекаренко*: 304—305). Впрочем, когда в 1957 году Надя приезжает с визитом из эмиграции, Зоценко не проявляет к ней большого интереса (см. гл. V).

Что же касается драматических перипетий романа с замужней женщиной, то они могли иметь своим источником взаимоотношения МЗ с Алей, фигурирующей в нескольких эпизодах ПВС, а также с еще одной женщиной.

Аля приходит к МЗ, сказав мужу, что поехала на вокзал провожать подругу. Она задерживается у МЗ позже вымышленного отхода поезда, он нервничает, она звонит мужу и убедительно врет ему о том, сколько времени на вокзальных часах. МЗ отчитывает ее за бесстыдное вранье, которое легко проверить, она отвечает: “[Ч]то за нотации!... Я сама знаю, как мне поступать. Он бегаёт с револьвером, грозит убить моих друзей и меня в том числе.. Кстати, он не посчитается, что ты писатель.. Я уверена, что он в тебя великолепно выстрелит... Может быть, мне не приходится больше?” — “Как хочешь”, — ответил я... Она ушла, надменно кивнув мне головой... Боже мой, как плакал бы я теперь! А тогда я был доволен. Впрочем, через месяц она вернулась» (З: 511—513). «Я уехал, чтоб вылечить сердце, чтоб снова вернуться в строй... Я вспомнил историю, как я заболел... Что случилось тогда? Я сидел в шезлонге на палубе теплохода. Я прекрасно себя чувствовал. Я с радостью думал о том, что встречу в Москве друзей и женщину, которая любила меня и мне нравилась. Я... не без огорчения подумал об ее муже... Мне было совестно его обманывать. Он очень любил меня... Казалось, он даже снисходительно относился к моему “роману” с его женой. Что же в таком случае устрасило меня? Маленький револьвер, который был на его

поясе? Ни разу такая мысль не мелькала в моей голове. Но, может быть, она возникла в темных подвалах моей психики?... Я вспоминаю Надю В... Значит, я бежал и от нее?... Я ее любил... Я действительно бежал от нее... Я страшился... того, что было связано с рукой и громом» (3: 617—619).

Как видим, даже в главках ПВС эпизоды, связывающие МЗ с разными женщинами переплетаются. Находится там, кстати, и приблизительный прообраз ситуации с забытыми стеклом, фуражкой и проч.

МЗ бывает в салоне у молодой вдовы, кокетничающей не с ним. «Впрочем, со мной она тоже приветлива. Но... [о]на говорит, что я слишком инертен, немужественен». МЗ забывает у нее свои перчатки, звонит ей, она принимает его, не отпускает. «[О]на склоняет голову мне на грудь. И я уйду от нее через три часа... Вздохнув [, она] говорит: “Как видите, я оценила вашу милую уловку. Вы предприимчивы”». Когда же МЗ признается, что «случайно забыл перчатки» и «не имел никаких намерений», она оскорбляется и больше не приглашает его («Замшевые перчатки»; 3: 489—490).

Даже такой служебный, казалось бы, элемент, как спугивающий Сашу ошибочный возглас девочки («Папа приехал!»), можно возвести к играющей аналогичную роль реплике матери МЗ («Воры!») в эпизоде «Закрывайте двери» (3: 534—535; см. гл. II). Автобиографическая привязка возможна и для ряда других компонентов сюжета: смерти матери; трезвого брака; посещения мест, с которыми связано прошлое; встречи через много лет с дореволюционными знакомыми.

Разумеется, проведенные сопоставления — не доказательства, но они делают гипотезу об автобиографических истоках ДЛС достаточно правдоподобной. Исходя из этой гипотезы, посмотрим к тому, как Зоценко обращается со своим «собственным» материалом.

Насытив рассказ чертами собственной психологии и биографии, он одновременно всячески отстраняется от них. Он транспонирует повествование в третье лицо, ведет его в ироническом ключе и подчеркивает олитературивает. Название рассказа взято у Дюма-отца, причем не чисто формально, а по существу — речь идет об ушедшей дворянской жизни и нехватке (даже в ней) рыцарской смелости, несмотря на акробатические побеги в духе д'Артаньяна, а также Печорина, спускающегося от Веры через балкон на связанных шалах, подвергаясь нападению сообщников Грушницкого, и пользующегося дружбой ее мужа. Рассказ в целом напоминает чеховские сюжеты (см., кстати, гл. IX), «Иду» Бунина, а также общую схему «Евгения Онегина», к которому иронически отсылает и почти точная цитата: «“Ах, счастье с этой женщиной было так возможно” (ср. реплику Татьяны в VIII, 47: «А счастье было так возможно, / Так близко!»). Извинительное объяснение Сашей своего страха нежеланием оказаться в ложном положении напоминает аналогичное поведение некоторых героев Достоевского (например, рассказчиков «Записок из подполья» и «Кроткой»)». Торопящая любовников

«старая румынка» списана то ли с кормилицы из «Ромео и Джульетты», то ли с дуэний любовных романов и водевилей. В предложение мужа поухаживать за его «женкой» вкраплено обращение «милый друг», вряд ли случайное у такого чуткого стилиста, как Зощенко, к тому же особенно любившего Мопассана. Отчетливо театральный характер носит сцена узнавания, где Саша, а затем Муза роняют свои стаканы (не исключена отсылка к «Княжне Мери», где Грушницкий роняет стакан, а княжна Мери его поднимает). Металитературно и имя героини — «музы» как героя, так и, символически, самого автора.

Интереснейший аспект олитературивающей трансформации автобиографического материала составляет главный композиционный ход рассказа — повтор встречи героев. Он не только придает сюжету формальную симметрию и двойную поучительность, но и знаменует наиболее серьезное отклонение от реальной истории любви МЗ к Наде В. Первый ход сюжета завершается вполне окончательным отъездом героини в эмиграцию (а символически — в смерть), и потому новая встреча с ней воспринимается как поворот не просто эффектный, но и подчеркнута условный, почти сказочный, чем акцентируется авторское отстранение от рассказываемого⁷. С другой стороны, возвращая, силой художественного вымысла, любимую женщину в сферу досягаемости, Зощенко как бы создает сюжетный эквивалент своего излюбленного тезиса, что его «не революция подпилила», а что «он сам виноват». В этом свете фраза о том, что «давно уже отгремели выстрелы гражданской войны», маркирующая начало второго хода повествования, читается не как дежурная, а как глубоко осмысленная, перекликаясь с угрозой мужа убить Сашу (звучащей в первом эпизоде, но исчезающей во втором), — манифестацией инварианта «боязнь выстрела, удара, грома».

Итак, Зощенко с помощью целого набора литературных приемов отмежевывается от своей идентичности — с тем, чтобы преследовать ее в разжалованном виде из авторов в персонажи, для чего и надевает авторскую маску, отличающую его от его героя. Но сама эта маскировка сближает обоих.

Как мы помним, «страх» толкает Сашу Ф. на «притворство» — вранье, ложное самоуспокоение, боязнь «фигурировать в качестве [т. е., в роли] застигнутого любовника». Вообще, «театральный» мотив проведен в рассказе вполне отчетливо. Ср.:

«[М]ать [Саши]... боялась, что эта любовь кончится драмой или трагедией»; «Саша снова бросился назад и, страшась услышать сейчас крики драмы...»; «Он захотел было вернуться туда, где сейчас, вероятно, разыгрывается трагедия...»; «Боже мой... Какая комедия жизни.. Я вас тоже любил»»; «Как глупо все.. Какая комедия жизни.. Вот она, старость и увядание»».

Хотя все эти метажанровые рассуждения отданы персонажам, очевидно, что именно таков авторский план рассказа: сюжет начинается с претен-

зий на драму и трагедию, а оборачивается комедией. Герой не хочет оказаться в роли застигнутого любовника, но попадает впросак еще более трагикомическим образом.

В каком-то смысле то же происходит и с автором. Как известно (см. Чудакова: 175—178), устные рассказы Зоценко о себе, которым предстояло отлиться в главки ПВС, шокировали его первых слушателей из числа друзей-литераторов (в частности, Г. Рыклина) именно своей бесстыдной, выходящей за пределы литературного декораума автобиографичностью; и даже в ходе публикации ПВС в 1943 году Зоценко продолжал, и справедливо, опасаться обвинений в эксгибиционизме (см. гл. V)⁸. Поистине, переход от позы ироничного рассказчика к позе беспощадного доктора-самоаналитика⁹ потребовал от Зоценко “удивительной смелости”. ДЛС же он, не решаясь до поры до времени расстаться с маской автора, непричастного к страхам и притворствам своих персонажей, написал, так сказать, в поэтике страха и притворства.

Поэтика эта отнюдь не противопоказана искусству. Она одна из возможных и, в случае Зоценко, поразительно успешных — настолько, что даже М. Чудакова, убедительно демонстрирующая радикальность совершенного в ПВС скачка к собственному голосу, не отдает себе отчета в скрытом автобиографизме более ранней продукции Зоценко.

«Так всплыла подводная, незримая часть... материал, оставшийся не воплощенным в силу невозможности прямого авторского слова, неизменно на протяжении многих лет остро осознаваемой писателем. С каждой страницей повести [ПВС] все более и более открывается, насколько “неавтобиографично” было все творчество Зоценко, все более уясняется его доминанта: писатель все время говорил “не о себе”, не только на долгие годы заместив свое слово чужим, но и отграничив себя от собственной биографии — от любых форм ее литературного осознания» (Чудакова: 175).

Более сложная и интересная картина состоит, однако, в том, что Зоценко удалось разработать — под видом так называемого «сказа» — особые формы литературного осознания собственного психо-биографического опыта. При сличении ПВС с предшествующим корпусом Зоценко все более и более открывается как раз, сколь «биографичным» было его раннее творчество: доминантой его «маскарада» был не отказ говорить «о себе», а преследование «себя», à la Гоголь, «в другом званье и на другом поприще». Обратимся к ключевому в этом плане комплексу притворства, манифестациями которого изобилуют зоценковские тексты «не о себе».

3. «Театр для себя»¹⁰

Мотив “лица-маски” встречается у раннего Зоценко на каждом шагу. Есть он, например, в знакомой нам «Операции», где мы выявили

комплекс “боязни кастрирующей женщины” (гл. I), а затем и каламбурную переключку между «глазной» операцией и стремлением «пыль в глаза пустить», реализующую проблематику “зрения” (гл. X), но до сих пор оставляли без внимания “маскарадный” аспект ситуации. Между тем, проблематика “внешнего вида” является в рассказе одной из центральных. Выделим в тексте соответствующие пассажи:

«Докторша... говорила: “... Эта болезнь не смертельная. И некоторые мужчины, *не считаясь с общепринятой наружностью*, вполне привыкают *видеть* перед собой этот набалдашник”. Однако, *красоты ради*, Петюшка решил на операцию... [П]осле думает: “Дело это хотя *глазное и наружное*, и операция, так сказать, *не внутренняя*... как бы не приказали *костюм раздеть*”... Охота была Петюшке *пыль в глаза пустить* — дескать, хотя *снаружи и не особо роскошный костюм*, но зато... *рубашечка* — чистый (!) мадаполам. Одним словом, не хотел Петя *врасплох попасть*... Надел *чистую рубашу*. *Шею бензином вытер*. *Ручки под краном сполоснул*. *Усики кверху растопырил*... Докторша говорит: “*Снимите сапоги*...”... Петюшка... “Ой-ой, думает, *носочки-то у меня неинтересные*...”... После говорит: “Прямо, говорит, товарищ докторша... *рубашку переменял*, а другое, извиняюсь, *не трогал*. Вы, говорит, на них *не обращайтесь внимания во время операции*”» (курсив мой — А. Ж.).

Очевидна последовательная игра на темах “наружности/внутренности”, “одежды/раздевания”, “красоты/неинтересности”, а главное — “общепринятости”/ “попадания врасплох”. Едва ли не основную сюжетную линию образует желание героя вернуть себе “общепринятую наружность”; в этом свете его туалетные приготовления предстают не просто комическими отказными ходами, оттеняющими зрелище грязных носков, а сознательными маневрами по искусно эшелонированной маскировке собственной идентичности, благодаря которым за «не особо роскошной» внешностью должна будет обнаружиться заранее костюмированная и подгримированная якобы сущность («дескать, хотя снаружи и не..., зато...»). Далекий от наивности персонаж вполне «поавторски» режиссирует предвидимое — любовно предвкушаемое — срывание покровов и тем более фарсово просчитывается.

Прямых свидетельств об аналогичных прорехах в туалете всегда подтянутого Зоценко с его неизменным пробором как будто нет, но внимание к этой болезненной проблеме несомненно. Ср. записи его жены:

«[Я] должен иметь обед, я имею право требовать минимальной заботы о моем белье...” Сегодня, наконец, купил себе сапоги подоroje и очень доволен... Михаил... зашел ко мне — купил себе черный заграничный костюм, очень доволен — он всегда, как ребенок, радовался “обновкам”. Попросил меня зашить его старые брюки — провозилась с этим делом 2 дня, но зашила “удачно”» (Филлипов: 71, 78).

И это — вперемежку с записями о болезнях «Михаила», визитах к врачам и связях с другими женщинами. Но независимо от возможных

биографических подтверждений, несомненно глубинное двойничество по существу — между Петюшкой, пытающимся предстать перед докторшей в лучшем общепринятом виде, и его автором, вырабатывающим социально приемлемую маску для разговора на темы страха и маскировки.

С предельной физической наглядностью тема “лица-маски” дана в рассказе «Четыре дня», и тем не менее, сказовая маскировка успешно заслоняет ее от критиков.

Герой-рассказчик начинает с того, что «германская война и разные там окопчики — все это теперь на нас сказывается. Все мы через это нервные и больные. У кого нервы расшатаны» и т. д. Герой вроде здоров («И жру ничего»), но «каждую минуту остерегается, что эти окопчики и на [нем] скажутся». Утром жена обнаруживает, что у него нездоровый цвет лица. «Поглядел я в зеркало. Действительно — цвет лица отчаянный бордо, и морда кирпича просит». Герой беспокоится, щупает себе пульс, но идет на работу, где сослуживец тоже отмечает его «нездоровый... землистый вид». Герой чувствует себя хуже, уходит домой, ложится в постель, думает о смерти, вызывает врача, который объявляет его симулянтom. «Стал я собираться к профессору. Надел чистое белье. Стал бриться. Провел бритвой по щеке, мыло стер — гляжу — щека белая, здоровая, и румянец на ней играет... Жена... говорит: “Да ты небось Ваня неделю рожу не полоскал?” Я говорю: “... [Д]ня четыре... [Н]а кухне у нас холодно и неуютно. Прямо мыться вот как неохота”... И боли сразу как будто ослабли... И здоровье стало прямо выдающееся».

Знакомые зощенковские инварианты — военные травмы, здоровье/болезнь, расшатанные нервы, ипохондрия, симуляция, недоверие к медицине — представлены здесь в таком густом наборе, что даже традиционный исследователь усматривает в рассказе попытку автора «как бы да[ть] бой своей собственной мнительности, своей глубоко скрытой болезни»¹¹. Правда, Зощенко, как всегда, прикрывает свою личную тему общественной — разоблачением «мещанской» внешней обстановки («на кухне холодно») и внутренней некультурности («мыться... неохота»), но он игриво приподымает эту маску, подмигивая читателю следующей — своей окопной сигнатурой. Непроницаемой, однако, остается — возможно, ввиду своей вызывающей очевидности — та маска, вокруг которой строится весь сюжет, включая многозначительную сцену перед зеркалом. Герой, не желающий выходить на кухню, ходить на работу, мыть лицо и вообще иметь «общепринятую наружность», необходимую для функционирования в социуме, гораздо ближе к реальному Зощенко, человеку с «закрытым сердцем», сторонившемуся жены, сына, гостей и прочих граждан, чем тот идиллически здоровый румяный субъект, чей якобы подлинный лик служит финальной заставкой к рассказу. Короста грязи на лице героя сродни всем тем “защитным оболочкам”, включая монокль и неподвижную «морду» иностранца, за которыми столь же упорно, сколь и тщетно, пытаются укрыться зощенковские герои (и с несколько большим успехом — их непроницаемый автор).

Об “одежде” как еще одной из таких “оболочек”, речь уже шла в гл. X. Подчеркну, что именно “боязнь раз-облачения”, повидимому, объясняется навязчивая повторяемость сюжетов с неудачным одеванием, насильственным раздеванием, разнообразным заголением и под¹². В плане “притворства” и “лицедейства” особенно важны, конечно, знакомые нам разнообразные ситуации “переодевания”, например:

Вернувшийся с фронта отравленный газами рассказчик застаёт жену за столом в обнимку с племянником. «Нет, это меня не взволновало... Я гляжу на Мишку и вижу — на нем мой френч сидит... Мишка говорит: “Ваш френч я надел все равно как для маскарада»» («Врачевание и психика»). Рассказчик нанимается к соседке-проститутке работать альфонсом. «И вот к вечеру оделся я. Пиджак надел, свитер. Пенсне на нос прилепил — откуда-то она достала». Герой не выдерживает роли, снимает пенсне, проговаривается о своем альфонстве и обнаруживает свою подлинную натуру — обжирается за счет клиента и спугивает его («Отхожий промысел»). Рассказчик выворачивает пальто наизнанку и объясняется с портье на квази-иностранном языке, чтобы получить номер в гостинице; его разоблачают, но комнату все-таки дают — за взятку, хотя и под видом оплаты услуг слесаря (ГК; «История с переодеванием»; см. гл. X). Комиссар инсценирует возвращение белых, чтобы проверить лояльность подчиненных («Испытание героев»; см. гл. X).

В первом случае смазывание личностных границ проведено по всем возможным линиям: рассказчику придана сигнатурная отравленность газами самого Зоценко, его антагонисту — имя автора («Мишка»), а сюжетно их двойничество выражено их родством и сожителемством с одной и той же женщиной в том же доме и доведено до гротескного заострения мотивом невольного “маскарада” (который в ранней версии того же сюжета отсутствует¹³). Во втором случае “маскарад” устраивается рассказчиком вполне сознательно (с привлечением мотива “очков” и соответствующей “зрительной” проблематики), носит сугубо корыстный характер и опять-таки проваливается. В третьем примере жало сатиры в значительной мере отклоняется от рассказчика и направляется в гостиничных работников, тоже пускающихся на обман. Наконец, в «Испытании героев» (кстати, рассказываемом от лица стороннего наблюдателя) костюмированный спектакль ставится более или менее положительным персонажем, успешно выявляя подлинного героя и разоблачая маскирующихся приспособленцев.

“Переодевание”, придающее двоению личности предельно наглядный характер, разумеется, может и отсутствовать: у Зоценко нет недостатка и в других, не столь материальных формах маскировки. Они покрывают широкий спектр манипулирования собственной идентичностью, свидетельствуя о настойчивом интересе Зоценко к этой проблематике.

Наиболее очевидны, но неспецифичны, случаи маскарада, мотивированные циничными соображениями непосредственной выгоды. Таковы попытки

«пройти [в гостиницу] под флагом иностранца» (З: 326); под видом специалиста по дегустации одному наедаться, а другому напиваться каждый день до отвала, а затем еще и начать регулярно «меня[ть]ся профессиями» (З: 246); симулируя смерть, с казенными «деньгами... начисто смыться из этого мира и начать новую великолепную жизнь» (З: 199)

и многочисленные другие примеры как более, так и менее невинного арапства, вплоть до

целого спектакля с ухаживанием, любовью и даже свадьбой («И вот пара матросов переодевается попами, и под сдавленный смех окружающих разыгрывают венчание»), поставленным и сыгранным графом Орловым с целью арыста за границей и передачи в руки Екатерины потенциальной претендентки на престол княжны Таракановой (ГК; З: 292—294).

Следующую ступень в смысле серьезности маскировки образуют ситуации политической и социальной мимикрии.

Бывший сенатор, опасаящийся политических преследований, притворяется простым крестьянином. «[М]еня смутила его странная, как бы нарочная мужицкая речь. Мужики здесь так не говорили». Рассказчик уверяет его, что ему «[н]ечего... бояться». Тут произошла удивительная перемена со старичком. Он поднялся, скинул с себя шапку, побледнел. Его лицо перекопилось какой-то гримасой... В своем волнении он окончательно потерял все мужицкое. Он даже стал говорить по-иному — не употребляя мужицких слов. Мне было ясно: передо мной стоял интеллигентный человек... Ему, видимо, нравилась его роль — тайного опасного человека, которого разыскивает правительство. Сейчас этот тихий старичок казался почти безумным» («Сенатор»).

Этот довольно ранний рассказ (1923 г.) интересен красноречивым сочетанием нетипичной для Зоценко 20-х годов сравнительно прямой и безыскусной — несказовой — авторской речи с претензиями на сказ его персонажа, маскирующегося под простого, но неконкретного, обобщенного мужика, что было характерно для зоценковского сказа и отмечалось им самим, а вслед за ним и исследователями¹⁴.

Тема «приспособленчества» широко разрабатывалась в советской литературе и не может считаться исключительной принадлежностью Зоценко. Однако его интерес к ней носит более глубинный и интимный характер, и у него она пробегает богатую гамму обликов и оценок.

Бывший красавец-артист возвращается после войны и революции в свой город. «Казалось, это был другой человек.... [В]ернулся он больным, голым даже, иным человеком — с морщинками на лбу, с удлиненным носом, с побелевшими глазами и низко опущенной головой». В дальнейшем он опускается, меняется еще раз, становясь могильщиком, и умирает (АТ; 2: 39, 47). Богатый интеллигент-либерал Белокопытов, напротив, возвращается из-за границы одетый по-европейски, но невольно и постепенно, а затем и вполне программно «меняет шкуру», превращаясь в вороватого работника коопера-

тива; кончает он тем, что тоже опускается, живет в землянке и, наконец, совсем исчезает из города и жизни (Лю; 2: 58—88). Бывший богач и высокомерный циник Лосев, встреченный рассказчиком через двадцать лет, уверяет: «“Нынче я другой телом и душой... Нынче я другой человек... Надвигающаяся старость изменила мое мировоззрение”». Присутствующие подтверждают его хорошее поведение, но один из них полагает, что дело в притворстве: «“Может быть... отнятое богатство притупило [ему] зубы... Ну те, вам дай снова ваши дома... — ого!” Нахальный блеск засверкал в глазах престарелого Лосева. Но он потупи[л] очи...» («Встреча»; 2: 315—318).

Даже в последнем, наиболее «разоблачительном», случае рассказчик оставляет простор для сомнений относительно поддельности “перемены” и “превращения в “другого”»; целый ряд деталей, опущенных в настоящем пересказе (см. гл. II), свидетельствует в пользу героя, так сказать, очеловечивая его классово чуждый облик и таким образом придавая “маскировке” экзистенциальную серьезность. (К программной “перемене шкуры” героем повести «Люди» Белокопытовым мы еще вернемся.)

Проблема подлинности/поверхностности перевоспитания часто берется Зощенко в стандартном советском ключе, но в ней то и дело звучат характерные для него амбивалентно-экзистенциальные обертоны.

«Рассказ о зажиточном человеке» (ГК) посвящен многократным, но безуспешным попыткам просвещения и перевоспитания «дрянного, неудачного человека» путем всяческого улучшения условий его жизни. В «Рассказе о письме и неграмотной женщине» (ГК), затянувшаяся неграмотность героини объясняется тем, что ее муж, «ответственный советский работник... был чересчур занят и не имел свободного времени на переподготовку своей супруги». Ликвидация ее неграмотности все-таки происходит под влиянием ревности (З: 247). В другом рассказе из ГК, некий «техник» в бане «вдруг... с ужасом замечает, что весь его гардероб украли... Наш техник, имея головокружение, начинает говорить уже на каком-то старорежимном наречии с применением слова “господа”. Это он, наверно, от сильного волнения порастерял некоторые свойства своей новой личности». Проблема кое-как решается после вмешательства заведующего баней — женщины («Рассказ о банях...»). «Рассказ о человеке, которого вычистили из партии», строится на том, что приспособленец, который «крепился и сдерживал свои порывы», узнав об исключении, «развязал свою натуру»; обнадеженный возможным восстановлением, он «мигом... почистился», стал проситься назад, но ему сказали, что его «не восстановили», и совершенно правильно, ибо он «чуть что — обнаружил свою свиную морду». Трамвайная кондукторша так «славно и мило ведет свое дело», что рассказчик и другая пассажирка решили написать ей благодарность и спросили ее «фамилию... и служебный номер... Милая кондукторша изменилась в лице». Думая, что на нее хотят пожаловаться, она подняла грубый крик, а узнав, в чем дело, стала извиняться, говоря, что «каждый пассажир в виде тигра представляется» («Валя»).

Как видим, новое лицо-маска, если и формируется, то благодаря «старым» факторам; под давлением обстоятельств оно часто сползает, при-

чем “маскарад” иногда оказывается двусторонним: кондукторше, с ее переменчивым лицом, пассажиры кажутся тиграми, а проблемами того же мужчины, вместе с одеждой утратившего и свою новую личность, занимается заведующий, личность которого, в свою очередь, создает проблемы (о чем ниже).

Принципиальная двусмысленность перевоспитательного маскарада, причем с некоторыми автобиографическими нотками, разработана в фельетоне 1929 г. под каламбурным названием «Горько».

«Ответственный работник товарищ П.» женится на барышне, которая «передовых взглядов не имела... одевалась чересчур бойко... губки свои очень отчаянно красила помадой. И с глазками... производила какую-то махинацию... Давала им особую такую игру и выразительность... Конечно, товарищ П... видит, барышня... так сказать, что ли, чуждый элемент. Придется заново ее воспитать и привить ей новые взгляды. Чтоб это... был человек, а не обезьянка с бантиком.... Мол, не сомневайтесь... Барышня, действительно, выражает собой, ну, что ли, мелкобуржуазную стихию нашего дома. Но, не пройдет и полгода», как он ее перевоспитает. Он принимается за ее воспитание, она перестает «мазать свои губки», надевает «длинные платья» и начинает «ходить с портфельчиком». Но вскоре П. с ней разводится и женится на «новенькой малютке. И нач[инает] ее перевоспитывать, чтобы из этой напудренной обезьянки сделать настоящего достойного человека, с которым прилично будет ему идти рука об руку к намеченным идеалам».

Здесь особенно примечательно, что перевоспитание реализуется путем переодевания и pereгримировки, так что ни о какой подлинной личности героини речь не заходит. А неистребимая приверженность героя к накрашенным «обезьянкам» сродни вкусам самого Зоценко¹⁵.

Набор ролей, усваиваемых в порядке “смены личности”, не сводится к советскому репертуару. Нам уже знакома излюбленная Зоценко маска иностранца (см. гл. X, XIII): зоценковский герой любит выйти прогуляться или проехаться, «как барон» («Один день»; 2: 362; вспомним также «Страдания молодого Вертера», см. гл. XI). Ср. еще рассказ «Европеец»:

Герой, заказавший установку телефона, «[н]а улицу вышел иным человеком. Он шел солидным медленным шагом, слегка иронически поглядывая на прохожих... Долгожданная мечта исполнилась... [Теперь он] — настоящий, истинный европеец с культурными навыками и замашками».

Здесь узнается мотив обретения «другой» личности, причем перевоплощение в иностранца, аналогичное «Истории с переодеванием», осуществляется без применения какого-либо грима, так сказать, исключительно актерской игрой, отражающей хотя и напускное, но вполне искреннее новое самоощущение героя.

Распространенная вариация на тему “неустойчивой личности” — неопределенность половой идентификации.

Перипетии рассказчика с получением номера в гостинице, борьбой с проваливающейся кроватью и клопами и переругиванием с женщиной из соседнего номера венчаются подменой документов — герою выдают «дамский паспорт» соседки («Спи скорей»). Не в состоянии добиться от фотографа хорошей фотографии на паспорт рассказчик подбирает на рынке у торговца «готовыми фотографиями» похожую карточку. В милиции обнаруживается, что «это ж баба». «Сержант говорит: “Явитесь сюда с настоящими карточками. Но если вы еще раз предъявите мне женскую или детскую фотокарточку, то вряд ли отсюда выйдете, поскольку у меня мелькают подозрения, что вы хотите скрыться под чужой наружностью” («Фотокарточка»).

Обвинение в желании «скрыться под чужой наружностью», в данном случае несправедливое, напоминает о жульнических попытках «пройти под флагом иностранца» в гостиницу и под видом мертвого «смыться из этого мира» с казенными деньгами (см. выше). Но само невольное паспортное отождествление с женщиной носит вполне серьезный экзистенциальный характер, в особенности учитывая женственные черты в облике реального автора (см. гл. V)¹⁶. В этом плане оба сюжета перекликаются с еще одним сексуально тревожным «паспортным» случаем, на этот раз касающимся и МЗ:

Молодая любовница бросает моложавого семидесятилетнего поэта, заглянув в его паспорт. «Я утешил поэта, сказав, что девушка глупа... Однако мое сердце сжалось. Но потом утешилось, когда я подумал, что я ищу молодость не для любовных встреч. А если они произойдут, то паспорт можно будет прятать» (ПВС; 3: 687; см. гл. X).

Кастрационными обертонами, правда, несколько по-иному, играет и приведенная выше «транссексуальная» ситуация в бане.

При появлении женщины-заведующей обокраденный техник объявляет ее «курской аномалией», после чего «прикрываясь кепкой, он в изнеможении садится на диван». Но заведующая объясняет, что «курской аномалией» она является только в мужском отделении, а в дамском она «далеко никакая не курская аномалия» («Рассказ о банях...»).

О мотиве «курской аномалии» речь шла в гл. X (см. в особенности Прим. 12), здесь же важно, что заведующая, курсирующая между мужским и дамским отделением, как бы теряет свою половую определенность, подобно рассказчику с «женским» документом. Что же касается голого клиента, то на него вторжение заведующей действует двойственным образом. С одной стороны — по половой линии, оно его возбуждает (откуда намек на эрекцию, подобную движению курской магнитной стрелки), с другой стороны — по административно-социальной линии, оно его подавляет (откуда необходимость прикрываться кепкой).

Наконец, иногда двоение личности дается как таковое, в чистом экзистенциальном виде и применительно к самому МЗ. С одной стороны, есть случаи, когда его писательское имя не отождествляется с его

прежней личностью, с другой — когда это имя «похищает» другой человек. Ср.:

МЗ встречает Катю, сестру его эмигрировавшей возлюбленной Нади В. «Рыдания... сотрясают ее... Вероятно, она во мне видит прошлое... Я успокаиваю ее». Она рассказывает о своих бедствиях. «Почему же вы не обратились ко мне? — спрашиваю я. — Должно быть, вы слышали обо мне.. “Да, но я никак не думала, что это вы”». Она сообщает, что общий знакомый Коля М., который любил Надю, написал ей и в ответ получил «открытку, в которой было три слова: “Теперь мы враги”» («Враги»; 3: 516—517). К МЗ приходит человек, страдающий паранойей. Ему кажется, что за ним гонятся и тянут к нему руки. Он просит МЗ отдать ему свою фамилию и взять его. МЗ соглашается, тот уходит, успокоенный. «Я ложусь в постель и чувствую, как ужасающая тоска охватывает меня» («Безумие»).

В первом примере, помимо очевидного неопознания личности МЗ-Зощенко Катей, стоит подчеркнуть, что, хотя все переживания отданы МЗ-рассказчиком Кате, он является в этом отношении ее молчаливым двойником, а также двойником Коли М., ибо для него память о Наде и о собственном прошлом и отчуждение от них не менее травматичны, чем для этих периферийных персонажей ПВС. Во втором примере двойничество, на первый взгляд, являющееся нелепой выдумкой сумасшедшего посетителя, оказывается вполне реальным: симптомы его безумия подобны характерным для МЗ (преследование, руки), а результатом его визита становится болезненная протрация самого МЗ. Отсюда нити протягиваются к другим эпизодам самоотождествления МЗ с людьми, выпавшими из нормы, вроде Тинякова и других нищих из числа «бывших», а также, что более интересно, к тем комическим рассказам, где сумасшедшими оказываются не те или не только те, кого объявляют таковыми, но и считающие себя нормальными окружающие, в частности, автор-рассказчик¹⁷.

Проецирование же своих страхов на других, в свою очередь, является формой притворства. Так, изображая совершенно вчуже преступника, пытавшегося «смыться из этого мира» с казенными деньгами, Зощенко, в сущности, наделяет его собственным комплексом “мотания между жизнью и смертью” и стратегией “бегства в смерть и болезнь”, о которых в ПВС он напишет в том числе применительно к МЗ, то есть, к самому себе (см. гл. X). Более того, в свете рассуждений в ПВС о притворстве («В любом невротическом симптоме я находил страх или притворство»; 3: 635; см. гл. X) с неожиданной серьезностью читаются пассажи из сентиментальной повести «Люди» о смысле приспособления:

«[У]строи[вшись] в один из потребительских кооперативов... Иван Иванович... тотчас и немедленно развил... целую философскую систему о необходимости приспособляться, о простой и примитивной жизни и о том, что каждый человек... непременно обязан, как и всякое живое существо... ме-

нять свою шкуру, смотря по времени... Иван Иванович... говорил о той великой научной теории, о симпатической окраске, о так называемой мимикрии, когда ползущий по стеблю жучок имеет цвет этого стебля для того, чтоб птица не склевала бы его, приняв за хлебную крошку... Он с некоторым даже пафосом говорил... что без цинизма и жестокости ни один даже зверь не обходится и что, может быть, цинизм и жестокость и есть самые правильные вещи, которые дают право на жизнь» (2: 75, 77)¹⁸.

В данном случае поданный иронически (и по сюжету кончающийся провалом), подобный социальный дарвинизм не был, однако, как мы знаем, чужд Зощенко, в частности, не желавшему после революции писать так, «как будто в стране ничего не случилось», и выработавшему для этого свою систему литературных масок.

4. «Трансформатор»

Между ролями, которые зощенковские персонажи на каждом шагу играют в жизни с целью обмана окружающих и себя самих, и двуликой ролью “реального автора/ вымышленного рассказчика”, естественно вырастающей на этой богатой притворством почве, располагаются роли театральные, то есть, маски, санкционированные условностями искусства. Театральный топос разработан Зощенко очень интенсивно, и о нем уже писалось — с точки зрения проблематики “культуры/некультурности”, “срывания масок” и освоения социальных ролей¹⁹. В интересующем нас здесь плане особенно важно экзистенциальное снятие различий между искусством и реальностью, сценой и жизнью, притворством эстетическим и практическим.

Для зощенковских героев мир — театр и театр — мир.

В рассказе «Комики» соревнование по обжорству происходит на сцене, но обжорство это вполне реальное, и один из героев давится всерьез (1: 483—485; ср. героя «Иностранцев», подавившегося костью, который, наоборот, актерски разыгрывает сценку на тему «Все в порядке»; см. гл. XIII). В рассказе «Актер» (другое название «Искусство Мельпомены») актера-любителя его собратя «по ходу пьесы... “всерьез грабят”», но его «“крики не помогают. Потому, чего ни крикнешь — все прямо по ходу пьесы ложится... Вы говорите — искусство? Знаем! Играли!”» (1: 268—270; см. гл...).

Настоящий театр, как и житейский «театр для себя», оказывается лишь удобным прикрытием для обычных отправления — обжорства, воровства и т. п.²⁰

Особое место в театральной парадигме Зощенко занимает рассказ «Случай в провинции» (1924 г.).

«Многое я перепробовал в своей жизни, а вот циркачом никогда не был. И только однажды публика меня приняла за циркача-трансформатора... [Е]зди-

ли по России такие специалисты-трансформаторы. Они, скажем, выходили на эстраду, почтительнейше раскланивались публике, затем, убравшись на одно мгновение за кулисы, снова появлялись, но уже в другом костюме, с другим голосом и в другой роли. Вот за такого трансформатора однажды меня и приняли». В голодный 1920-й или 1921-й год рассказчик вместе тремя другими деятелями искусства выезжает в провинцию, чтобы концертами заработать себе на пропитание. Концерт имеет бешеный успех, ибо публика принимает всех четверых за роли, исполняемые одним артистом. «[Ч]истое искусство дошло до масс, но в какой-то странной... форме... Маленькая блондинка пианистка, саженного роста имажинист, я и, наконец, полный, румяный лирический поэт — мы четвером показали провинциальной публике поистине чудо трансформации» (1: 248—252).

Рассказ этот, хотя и довольно ранний, написан в прямой, несказовой манере, и в нем фигурируют по крайней мере некоторые исторические лица, например, поэт Дмитрий Цензор, так что он читается как описание реального события. (Оно действительно имело место, но, подобно «Рогоульке», произошло не с самим Зоценко²¹.) При этом, он интересно перекликается с той главкой ПВС, где

МЗ жалуется на вульгарную публику, которая требует читать «Баню» и «Аристократку», смеется издевательским ответам МЗ, просит его рассказать автобиографию и т. п. «Ах, если б мне сейчас пройтись на руках по сцене или прокатиться на одном колесе — вечер был бы в порядке» («Выступление»).

«Случай в провинции» (как, впрочем, и ПВС в целом и главка «Выступление» в частности) не лишен определенного авторского лукавства. Автор, подчеркивающий, что сменил множество профессий (вспомним, кстати, «Какие у меня были профессии», где автор-рассказчик, начав с перечисления множества своих специальностей, рассказывает как он выдавал себя за «пробольщика»), знаменитый своими литературными псевдонимами, стилизациями и сказовыми масками, с которыми многие читатели одобрительно его отождествляли (см. гл. I, Прим. 7), строго говоря, не имеет права жаловаться на подобную рецепцию. Собственно, в главке «Выступление» жалобы эти носят привычный обоюдоострый характер — эпизод рассказывается в рамках истории собственной психической болезни. «Случай в провинции» более публицистичен, и вся вина возлагается на публику. Обратим, однако, внимание, что на этот раз публика демонстрирует не нехватку понимания художественных условностей (неспособность к *suspension of disbelief*), сколько его переизбыток — готовность поверить в чудо сценической метаморфозы. Но тем самым она невольно проникает в тайну зоценковской неустойчивой идентичности, питающей как его жизненное притворство, так и его литературное лицедейство (тем более, что и описываемая история присваивается им у ее реальных участников — Максимилиана Волошина и Алексея Толстого; см. Прим. 21). Отсюда, возможно, его

авторское недовольство, напоминающее его обиженную реакцию на предложение Чуковского «вышелушить» из ПВС новеллистический компонент, отбросив «научную» маску автопсихоаналитика (см. конец гл. V).

Рассказ «Комики» кончается признанием рассказчика, что он и сам причастен к обжорству, зависти и т. п., и его сомнениями в искренности журналистов, негодующих по поводу избличаемых пороков («Знаем мы этих писателей. Сами пишем»). Такая концовка типична для Зощенко — многие его рассказы о воровстве венчаются прямой или косвенной демонстрацией виновности рассказчика (например, «Собачий нюх», «Фокин-Мокин», «Воры»). Чисто выразительный эффект смягчения дидактичности сочетается в таких концовках с глубинной зощенковской темой «я сам виноват». В «Комиках», однако, Зощенко идет дальше — «виновным», хотя бы в шутку, рекомендуется не просто условный рассказчик, а рассказчик-писатель.

Сходным поворотом от «персонажного» сюжета к «авторскому» завершается еще один ранний текст — фельетон «Паразит» (1926 г.), уже целиком построенный на металитературной тематике.

На протяжении 11 миниатюрных главок фининспектор все больше и больше увеличивает налог на романиста Васю Кучкина. В 12-й главке, рассказчик, дотеле писавший лишь в 3-м лице, раскрывает карты. «Братцы!... Никакого такого Кучкина и в природе нет. Это я про себя написал. И вышла у меня, как видите, авторская исповедь. Конечно, нет в этой исповеди — как у других прочих писателей — ... великих переживаний... — есть один, можно сказать, подлый коммерческий расчет. А что поделывать? Не подняться, нам, видимо, с мелкой своей натурешкой над прозой жизни. А исповедь эту, как видите, подписал я одной двусмысленной буквой. Не то это «три», не то — «зе»... По секрету скажу — побоялся я полной фамилией подписывать. А то... опять, скажут, этот, как его, Зощенко пишет... З.» (1: 496—498).

При всей фельетонной незадачливости, это еще одна вариация на тему «подлинного лица/ мурла автора». А написанный в том же году фельетон «Товарищ Гоголь», наоборот, проецирует великого классика на собственное положение Зощенко как живущего от гонорара до гонорара и подвергающегося дурацкой критике автора «Смехача» и, предвосхищая соответствующие страницы ВМ и ПВС, сообщает, что Гоголь «[л]ечился бы электричеством от острой неврастении в Знаменской лечебнице» (1: 499).

Двусмысленные игры в сходство-родство-тождество с довольно сомнительными авторскими фигурами встречаются у Зощенко на каждом шагу. Последовательные предисловия к четырем изданиям «Сентиментальных повестей», приписанных некому И. В. Коленкову, многократно обыгрывают идеологически проблематичную близость/ дистанцию между Зощенко и его белкинским повествователем, о котором, кстати, сообщается, что в свое время он «играл в театре» и лишь затем стал писателем (2: 6—10).

Среди персонажей «Сентиментальных повестей» есть фотограф, режиссер, тапер; в немецкий туалет-западню попадает советский поэт²²; как мы помним, творческой фигурой является театральный монтер.

Из примеров, которые легко умножить, остановимся на заглавном герое повести «Мишель Синягин». Зощенко, с одной стороны, всячески снижает человеческие и творческие достоинства своего героя, а с другой, четко проводит тему его причастности к высокой литературе, приписывая ему даже одно стихотворение Блока. При этом, развенчивая в нем таким образом декадента типа Тинякова, Зощенко, который, как мы помним, остро переживал свое двойничество с последним, щедро оделяет своего тезку (см. выше) чертами собственной биографии. Как и Зощенко, Синягин — «дворянин» (2: 182), и даже его «знакомый и, прямо скажем, родственник» (2: 179), а две детали его жизни перекликаются с соответствующими местами ПВС и зощенковской биографии достаточно специфическим образом.

«К этому времени Мишель получил в квартире комнату, которая неожиданно очистилась благодаря отъезду за границу одного известного поэта Х. Это была прелестная небольшая комната, тоже с видом на Фонтанку и Невский» (2: 198). «В 1922 году... Зощенко и я получили комнаты в другом отсеке того же дома, на пятом этаже... Собрания "Серапионовых братьев" перенеслись из прежней моей комнаты в новую, из окна которой открывался во всю длину свою Невский проспект» (*Слонимский*: 86). «Они с М. Л. [Слонимским]... переехали в другую квартиру. Окно комнаты М. Л... выходило на Невский, как раз на угол Мойки, комната была угловая, а Зощенкина — была рядом, окнами во двор. По другую сторону... [жила] бывшая жена Ходасевича Анна Ивановна с сыном...» (*Слонимская*: 135). «1922. 22 июня — отъезд [Ходасевича] из России» (*Ходасевич*: 619). «Помещался "Диск" в... темнокрасном доме... что выходит тремя фасадами на Мойку, Невский проспект и Большую Морскую... Моя [комната]... представляла собою правильный полукруг» (*Ходасевич*: 420). «1922... Осень. [Зощенко] переезжает жить в Дом искусств (семья остается на Пушкинской)» (*Томашевский 1994*: 344).

Зощенко селит Синягина в комнату прозрачно зашифрованного Ходасевича, в которую, по всей видимости, въезжает Слонимский и рядом с которой поселяется он сам; всем этим он приближает своего героя не только к самому себе, но и к еще одному крупному поэту из «бывших», его ровеснику (год рождения Ходасевича 1886, Синягина — 1887)²³.

Мотив (не)отъезда в эмиграцию проходит в МС еще раз, опять-таки перекликаясь с фактами зощенковской биографии.

«В ту пору он сошелся с одной весьма красивой женщиной... совершенно неопределенной профессии... [Она] приходила к Мишелю на своих французских каблучках и требовала все новых и новых расходов... Она презирала бедность и мечтала уехать за границу, подбивая на это Мишеля, с которым мечтала перейти персидскую границу» (МС; 2: 199). В Архангельске «французский полковник» предлагает МЗ, за которого просила «мадемуазель Р....

получить [французский] паспорт. МЗ отказывается. «Вечером ко мне приходит мадемуазель Р. Она француженка. Она не очень хороша собой. Но она очень веселая и смешливая... Я говорю ей: “[З]ачем же вы уехали из Парижа?”... “Я приехала сюда к миллионеру... А там я буду... кокотка”. Мы смеемся» (ПВС, «Дороги ведут в Париж»; 3: 490—491). «Был момент, когда я из Архангельска хотел уехать за границу... Одна влюбленная в меня француженка достала мне во французском посольстве паспорт иностранного подданного. Однако в последний момент я передумал» (ВМ, Комм. 18 [Автобиографическая справка]; 3: 157).

Эти и многочисленные подобные биографические наложения усиливают эффект двусмысленной причастности автора к его герою-литератору. Подобная техника и тематика отождествления/отчуждения была характерна для целого круга писателей-попутчиков рубежа 30-х годов, в частности, Олеси и Мандельштама, мучительно пытавшихся разобраться в своих взаимоотношениях с новым порядком. Эпиграфом к МС Зоценко мог бы взять слова автора-рассказчика «Египетской марки»:

«Господи! Не сделай меня похожим на [моего персонажа] Парнока. Дай мне силы отличить себя от него» (*Мандельштам*, 2: 74).

Непроницаемо амбивалентная игра в самоотождествление с условным «автором», а «автора» с совсем уже сниженными героями особенно сильна в «Сентиментальных повестях». Ограничусь двумя красноречивыми примерами.

«Автор не знает, что самое главное, самое, так сказать, великолепное в нашей жизни... Может быть, это служение... народу и всякая такая ураганная идеология... Но вот в личной жизни... существуют и другие, более мелкие идейки, которые главным образом и делают нашу жизнь интересной и привлекательной... Иной раз автору кажется, что после общественных задач на первом плане стоит любовь... Ах, читатель! Ах ты, милый мой покупатель! Да знаешь ли ты это драгоценное чувство любви...?... Сергей Петрович хотя был и помоложе автора, но у него были такие же мысли и такие же точно соображения насчет жизни и любви. Он также понимал жизнь, как понимает ее автор, умудренный житейским опытом» (ВП; 2: 129—131). «Это раньше действительно автор горячо заблуждался в некоторых основных вопросах и доходил до форменного мракобесия... Теперь, конечно, неловко сознаться перед лицом читателя, но автор в своих воззрениях докатился до того, что начал обижаться на непрочность и недолговечность человеческого организма и на то, что человек, например, состоит главным образом из воды и влаги... Но эти мысли мелькали, без сомнения, по случаю болезни автора... Но теперь вся эта меланхолия прошла, и автор снова видит своими глазами все, как оно есть. Причем, хворая, автор отнюдь не отрывался от масс. Напротив того, он живет и хворает в самой, можно сказать, человеческой гуще» (СЦ; 2: 145—147).

В СП техника отождествления состоит в одновременном придании «автору» собственных зоценковских черт (интереса к проблемам любви,

секса, физического и психического здоровья, мирового порядка) и снижении их путем приравнивания к соответствующим чертам жалких, а то и подлых персонажей. В ВМ эта техника несколько меняется — повышается уровень как условного «автора-рассказчика», приближающегося почти до неотличимости к реальному автору повести, так и его героя — профессора Волосатова, который даже в своих ошибках, падениях и готовности поучиться у «этого бревна» Кашкина, а также в биографических деталях близок к самому Зоценко²⁴.

Нейтрализация оппозиций между автором, «автором-рассказчиком» и героями СП и ВМ не прошла мимо внимания наиболее пронизательных критиков, но была объявлена творческой неудачей Зоценко. Ср.

«Состязание писателей Коленкорова [“автора” СП] и Зоценко идет... с переменным успехом. Иронический смех Зоценко не всегда берет верх над трагическими нотами Коленкорова... Зоценко не решается задеть [иронией] самого Котофеева [героя СН], а вместе с тем он теряет пути к дальнейшей дискредитации Коленкорова... Зоценко уже не удается заглушить своим смехом громкий плач писателя Коленкорова над неустойчивостью жизни [см. гл. IX]... Зоценко, одержав ряд блестящих побед над Коленкоровым, в конце концов ослабевает, его смех звучит все глуше и наконец окончательно заглушается трагической интонацией писателя-попутчика И. В. Коленкорова... Весь сюжет [ВМ] построен как борьба автора за профессора Волосатова... Зоценко растворил науку в мелкобуржуазном сознании неожиданно для себя... Повесть была задумана как история перековки мелкого человека. Волосатов должен был убит в себе Кашкина, Каретниковых, Тулю. Этого не получалось... Зоценко не склонен видеть Фауста в Волосатове, а вот Кашкина в нем он видит очень ясно... “Возвращенная молодость” написана полным авторским голосом. Сказ... отсутствует. Однако резкая субъективность языка... создает впечатление... полемики автора с воображаемым рассказчиком. Но рассказчика нет, и язык “Возвращенной молодости” выражает только полемику автора с самим собой. Тема... социального распрямления мелкого человека оказалась неразрешенной... Единоборство с Кашкиным... опять не окончилось для Зоценко победой... Кашкин на пантеистическом фоне плывущих облаков и светящего солнца!... Это гротеск торжествующего пессимизма... [Б]ез маски Зоценко выглядит как-то неожиданно и непривычно» (Бескина, 2: 74—76, 82, 89—91)²⁵.

«Без маски» Зоценко предстает, однако, не столько в ВМ, сколько в анализе Бескиной, которая и сама удивляется его результатам. Но в гротескном отсутствии победы над «мещанином» как раз и состоит творческий успех Зоценко (и его маски), независимо от того, достигнут ли он сознательно или невольно.

Тенденция к «выпрямлению» голоса «автора» и увеличению дозы «оптимизма» продолжалась в ГК и ПВС, но та или иная маска скрывалась и под самой, казалось бы, обезоруживающей прямоотой. В ПВС есть главка о работе МЗ на переписи (упоминавшаяся в гл. X).

«Я взял эту работу, чтобы увидеть, как живут люди. Я верю только своим глазам. Как Гарун аль Рашид, я хожу по чужим домам... Я захожу в полутемную комнату. На койке... лежит человек... Он раздражен. Может быть, болен... Где-то я видел это лицо. "Алеша!" — говорю я... Я вижу перед собой Алешу Н. — гимназического товарища», который спился, опустился. МЗ дает ему денег (ПВС, «Встреча»; 3: 505—506).

На первый взгляд, Зоценко/МЗ пишет абсолютно прямым текстом, практикует "волю к зрению", стремясь подсмотреть обычно скрытую от него объективную, «чужую» реальность и «вер[я] только своим глазам». На самом же деле, он натывается на «знакомое лицо» очередного alter ego (товарища по гимназии, нищего, больного, простертого на кровати), то есть, опять как бы смотрится в зеркало. "Маскарадно" и его собственное поведение, что косвенно выражено гримировкой под сказочного халифа, одновременно высоко вознесенного над своими подданными и не желающего от них отрываться²⁶.

Условная маска благородного халифа, которой оборачивается должность работника переписи, эмблематична для всей авторской позиции Зоценко в ПВС. Взяв на себя роль врача-психоаналитика, автор ПВС, подобно МЗ/аль-Рашиду, спускается в темные подвалы, конечно же, собственной психики. Это позволяет ему говорить о себе в якобы объективном третьем лице и служит очередной — теперь уже как бы совершенно прозрачной — маской для его исповедального эксгибиционизма и научно-обоснованного примирения со своей человеческой, слишком человеческой личностью, вернее — с ее неизбывной «закрытостью» и ускользающим от идентификации протеизмом.

Глава XV

Последняя глава, под названием «Escola!»

В этой главе будут проиллюстрированы не только “театрально-масочные” инварианты, о которых говорилось в предыдущей, но и многие другие, затронутые на протяжении всей книги. Заключительный разбор одного короткого текста Зоценко, взятого из его последнего шедевра (ПВС), позволит собрать воедино большинство понятий и приемов анализа, порознь разрабатывавшихся выше — структурных, тематических, психо-биографических и интертекстуальных.

1. Текст и подтекст

Ввиду исключительной краткости миниатюры, о которой пойдет речь, ее можно привести целиком и с сохранением авторской разбивки на абзацы.

«Эльвира

Станция Минутка. У меня тихая комната с окнами в сад.

Мое счастье и тишина длятся недолго. В соседнюю комнату въезжает прибывшая из Пензы актриса цирка Эльвира. По паспорту она — Настя Горохова.

Это здоровенная особа, почти неграмотная.

В Пензе у нее был короткий роман с генералом. В настоящее время генерал приехал с супругой на «Кислые воды». Эльвира приехала вслед за ним, неизвестно на что рассчитывая.

Все мысли Эльвиры с утра до ночи направлены в сторону несчастного генерала.

Показывая свои руки, которые под куполом цирка выдерживали трех мужчин, Эльвира говорит мне:

— Вообще говоря, я могла бы спокойно его убить. И больше восьми лет мне бы за это не дали... Как вы думаете?

— А, собственно, что вы от него хотите? — спрашиваю я ее.

— Как что! — говорит Эльвира. — Я приехала сюда исключительно ради него. Я живу тут почти месяц и, как дура, плачу за все сама. Я хочу, чтобы он хотя бы из приличия оплатил бы мне проезд в оба конца. Я хочу написать ему об этом письмо.

За неграмотностью Эльвиры, это письмо пишу я. Я пишу вдохновенно. Мою руку водит надежда, что Эльвира, получив деньги, уедет в Пензу.

Я не помню, что я написал. Я только помню, что когда я прочитал это письмо Эльвире, она сказала: «Да, это крик женской души... И я непременно его убью, если он мне ничего не пришлет после этого».

Мое письмо перевернуло все внутренности генерала. И он с посыльным прислал Эльвире пятьсот рублей. Это были громадные и даже грандиозные деньги по тогдашнему времени.

Эльвира была ошеломлена.

— Имея такие деньги, — сказала она, — просто было бы глупо уехать из Кисловодска.

Она осталась. И осталась с мыслями, что только я причина ее богатства. Теперь она почти не выходила из моей комнаты.

Хорошо, что скоро началась мировая война. Я уехал».

Уже название места действия, которым открывается текст («станция Минутка»), эмблематически задает “лаконичную” ноту — одновременно с темой “непрочности покоя”. Счастью суждено «длиться недолго» («коротким» был и роман Эльвиры с генералом), оно будет нарушено в следующем же абзаце и вернется — под знаком мрачного юмора — лишь в последнем, когда рассказчик будет спасен от вторжения в его жизнь героини началом мировой войны («Хорошо, что...»). В эту ироническую рамку Зоценко уместит пятнадцать микроабзацев полноценного повествования — с экспозицией, предысториями героев (женатый генерал, циркачка, юный интеллигент), диалогами, вовлечением рассказчика в основное действие, двойным внезапным поворотом (присылка денег; неотъезд Эльвиры), любовью, покинутостью, угрозами убийства, шантажом, внезапным богатством, крупным планом мощных рук героини и всегда притягательной для художника слова металитературной темой — темой “письма” в обоих смыслах: и как *lettre*, и как *écriture*.

Ультракраткость не стесняет Зоценко. Он находит место для ступенчатого нарастания («актриса цирка» — «здоровенная особа» — «руки, которые под куполом цирка выдерживали трех мужчин») и даже для нарочито монотонных — как бы фольклорных — лексических повторов:

«тихая комната» — «счастье и тишина»; *«въезжает»* — «генерал приехал» — «Эльвира приехала» — «я приехала» — «проезд в оба конца» — «уедет» — «было бы глупо уехать» — «я уехал»; *«почти неграмотная»* — «за неграмотностью Эльвиры...»; *«Эльвира говорит...»* — «вообще говоря»; *«могла бы ... его убить»* — «непременно его убью»; *«что вы... хотите»* — «я хочу... хотя бы»; *«Я приехала»* — «Я живу» — «Я хочу» — «Я хочу»; *«плачу»* — «оплатил бы»; *«написать об этом письмо»* — «это письмо пишу я» — «я пишу» — «я написал» — «мое письмо»; *«Я не помню»* — «Я только помню»; *«если... не пришлет»* — «с посыльным прислал»; *«она осталась»* — «осталась с мыслями...»

Неброским рамочным повтором отмечен и сюжетный сдвиг от *privacy* героя к его нарушению молчаливо — “тихо” — подразумеваемой поло-

вой близостью с героиней: «У меня тихая комната... В соседнюю комнату въезжает» — «Теперь она почти не выходила из моей комнаты».

Этот минималистский стиль зрелого Зоценко был выработан им путем приглушения более ранней, тоже нарочито примитивной, но гораздо более густой манеры. Впрочем, следы сказовой экзотики есть и в «Эльвире», ср.:

«прибывшая из Пензы» — «в настоящее время» — «неизвестно на что рассчитывая» — «вообще говоря» — «исключительно ради него» — «хотя бы из приличия» — «мою руку водит надежда» — «и я непременно...» — «громадные и даже грандиозные деньги...»

Скромный минимализм, соответствующий не только частной теме подглавки — “жажде тишины”, но и общей теме ПВС — авторским поискам корней собственной неврастении и путей к “душевному покою”, проявляется и в разработке металитературной проблематики. Последняя естественно располагает к интертекстуальной игре, которой вполне можно ожидать от Зоценко, любившего давать своим вещам громкие литературные заглавия¹ и обильно начинившего ПВС цитатами и примерами из жизни и творчества великих писателей. Классический подтекст молчаливо присутствует и в «Эльвире».

Собственно, дело не столько в неявности отсылки, сколько в необычности угла, под которым взят знаменитый оригинал. Заглавное имя Эльвира задано в рассказе как вымышленное его носительницей: «по паспорту она — Настя Горохова»². Вымышлено оно, скорее всего, и автором, не случайно вынесшим его в заголовок, ибо у леди Эльвиры пензенской губернии есть почтенный прототип — одна из героинь моцартовского «Дон-Жуана» (либретто Лоренцо да Понте)³. Это тем более вероятно в свете настойчивого интереса автора «Аристократки» к “театральной” теме⁴.

Донжуановский сюжет, особенно хорошо знакомый русской публике в пушкинском преломлении, явно занимал Зоценко. Вспомним кульминационную сцену «Личной жизни»:

На фоне памятника Пушкину рассказчик пытается завязать интрижку с дамой, она уличает его в обладании пальто, украденным у ее мужа, и ведет в милицию (так сказать, к Командору), где его лишают пальто, а главное — вынуждают назвать «почти трехзначную цифру» его возраста, т. е. подвергают символической смерти (ГК-Л, «Мелкий случай...»)⁵.

А в рассказе «Нахальство» (1930 г.) Зоценко напрямую обращается к донжуановской традиции и дает свое определение «донжуана» — применительно к моральному разоблачению некоего комсомольца:

«... Одним словом, “молодец” и донжуан. А донжуан, по буржуазной литературе, — это такой определенный сукин сын, который согласен сразу за

всеми дамами ухаживать.... И думает, что оно так и будет до старости лет... Одна женщина ударяет его по лицу, или, правильной сказать, по морде, делает ему истерику в общественном месте и вообще устраивает скандал. Тогда ячейка решает энергичней взяться за это дело. И назначает товарищеский суд и разбирательство», после чего тот сам решает выйти из комсомола.

И полигамные устремления героя, и сцены в общественных местах, и физические покушения покинутых женщин, и перспектива идеологического (церковного) отлучения, и намерение грешить до старости (а там и о душе подумать) — это типичные составляющие общедонжуановского сюжета. А в связи с выходом героя из комсомола, отмечу, что «уход» — типичная реакция МЗ на угрожающие ситуации в ПВС; таков, в частности, и «отъезд» рассказчика в конце «Эльвиры». И даже словесное оформление образа этого донжуана перекликается с ироническим самописанием «автора» ВМ:

«Нет, конечно, автор не имеет намерения сказать: вот, мол, старцы померли со своим секретом [продления жизни], а вот автор, *молодец и сукин сын*, открыл этот секрет и сию минуту осчастливит человечество своим нестерпимым открытием» (З: 14).

Внимание Зощенко к другому компоненту донжуанского и пушкинского мифа — «столкновению с памятником»⁶ интересным образом проявилось в шуточной пьесе «Культурное наследство» (1933 г.), где фигурируют петербургские памятники Петру, Екатерине, Николаю I, Александру III и др., а также живой, не-статуарный Пушкин. Характерную вариацию не те же темы являет и упоминавшийся в гл. VI фельетон «“Пушка” — Пушкину», где предлагается провести «провод... через ручку поэта Пушкина», с помощью которого всякая злоумышляющая «личность... силой тока... отгоняется на пушечный выстрел».

Итак, «Дон-Жуан». Оперная Донна Эльвира предвосхищает зощенковскую Эльвиру-Настю целым комплексом мотивов.

Соблазненная и покинутая Дон-Жуаном, обещавшим жениться на ней, но через три дня уехавшим из города (Бургоса), Донна Эльвира следует за ним повсюду, раздираемая, с одной стороны, любовью, готовностью простить, желанием перевоспитать и спасти его, а с другой — жаждой мести и разоблачения (Эльвира-Настя тоже колеблется — между убийством, шантажом и... настоянием на «приличиях»), и постоянно вторгается во все его действия (как Эльвира-Настя — в комнату рассказчика).

Правда, в отличие от корыстной циркачки, испанская донна не просит даже эмоциональных «милостей» (*non chiede... qualche mercè*), измеряя «стоимость» своих потерь лишь количеством пролитых слез (*quante lagrime e quanti sospir voi me costate*)⁷. Тем не менее, самый мотив убытка и расплаты налицо.

Параллели умножаются, если рассматривать не только прямые соответствия, то есть, сходства между сюжетно подобными персонажами, а весь комплекс реализованных в обоих текстах функций — таких, как “насилие”, “подкуп”, и “маскарадная подмена личности и авторства”.

Донна Эльвира грозилась «вырвать сердце» у своего соблазнителя (*Gli vo' cavar' il cor*)⁸ — в рассказе «письмо перевернуло все внутренности генерала». Вообще, убить Дон-Жуана желают многие (так, Мазетто хочет «растерзать его на сотню кусков»; I)); впрочем, они надеются, что он «сам залезет в петлю», т. е. будет метафорически удушен, но это как раз тот вид смерти, который угрожает генералу от рук Эльвиры-Насты.

Донна Эльвира не вымогает денег у Дон-Жуана, но он все время подкупает своих жертв из числа крестьян, а пируя перед смертью, прямо говорит, что желает развлекаться за свои деньги. Мотив оплаты возникает также в отношениях Донны Анны и Оттавио, который готов «сладостно возместить» (*fia dolce compenso*) ее горькую потерю — смерть отца — «своим сердцем и рукой» и т. д. Еще ближе к успешному вымогательству Эльвирой-Настей пятисот рублей получение Лепорелло в начале 2-го акта премиальных четырех пистолей⁹ от Дон-Жуана в ответ на обвинения и угрозу покинуть службу.

С Лепорелло же связан и ряд параллелей по “маскарадной” линии. Пытаясь избавиться от Эльвиры, Дон-Жуан в 1-м акте поручает тому объясняться с ней вместо себя (следует знаменитая ария о донжуанском списке), а во 2-м, желая поухаживать за ее служанкой, меняется с Лепорелло одеждой, чтобы тот увел Эльвиру, подражая голосу Дон-Жуана. В начале этого эпизода Дон-Жуан обращается к Донне Эльвире с нежными речами из-за спины переодетого Лепорелло и, гордый удающимся обманом, славит свой «талант»: *Piu fertile talento/ Del mio, no, non si da!* («Нет таланта плодovitее моего»; I). Лепорелло удаляется с Эльвирой, принимающей его за своего «обожаемого мужа»; сначала эта «игра приходится [ему] по вкусу» (*La burla mi dà gusto*), но затем и он, подобно Дон-Жуану, начинает тяготиться Донной Эльвирой; он не знает, как от нее «отвязаться» (II), она просит «не оставлять» ее (I), он находит момент «сбежать» (*Ecco il tempo di fuggir'!*), но затем попадает в руки целой троицы противников Дон-Жуана (Эльвиры, Анны, Оттавио), чем и завершается это комическое предвестие судьбы, ожидающей его хозяина.

Почти все это есть в «Эльвире» — с интересными сдвигами в распределении ролей. Зощенковский рассказчик сочетает черты Лепорелло (сменяя генерала в роли невольного возлюбленного Насты-Эльвиры, вскоре не знающего, подобно генералу, как от нее отделаться) с чертами Дон-Жуана (выступая в качестве мастера слова и автора подмены). Правда, ситуация именно писания писем от имени влюбленного персонажа в «Дон-Жуане» отсутствует и может восходить у Зощенко к «Сирано де Бержераку» Ростана или «Опасным связям» Шодерло де Лакло¹⁰, но мотивы подменного авторства и авторского тщеславия сближают

рассматриваемые тексты. Кстати, Пушкин в «Каменном госте» активно развивает тему художественной одаренности героя: по словам Лепорелло, «воображение ... у нас [т. е., у Дон Гуана] сильнее живописца»; Лаура поет песню на слова, сочиненные Дон Гуаном (ср. письмо — «крик женской души» Насти-Эльвиры); а сам Дон Гуан намередовается явиться к Донне Анне «импровизатором любовной песни»¹¹.

Если в результате зощенковский рассказ предстает насквозь литературным — перелицовкой известного либретто, то и это либретто, в свою очередь, было энной трансформацией долгой традиции, восходящей к пьесе Тирсо де Молина 1630 года (см. *Тирсо де Молина 1969*) и включающей мольеровскую, 1665 года (см. *Мольер 1932, 1952*). Более того, сами оперные персонажи (Дон-Жуан, Лепорелло, Оттавио, Донна Анна, Эльвира) непрерывно ряжутся в маски и разыгрывают роли. Выслушав от Эльвиры историю ее соблазнения, Лепорелло бросает реплику в сторону: «Как по книге читает!» (*Parè un libro stampato!*). Текстовым объектом является и знаменитый донжуанский список (*il catalogo*), над пополнением которого трудится по ходу действия Дон-Жуан и чтением которого предлагает Эльвире заняться вместе с ним Лепорелло (*Osservate, leggete con me*)¹². Наконец, в сцене предсмертной пирушки Дон-Жуан вместе с Лепорелло слушает исполнение известных музыкальных номеров, третьим из которых становится моцартовская автоцитата — фрагмент из «Свадьбы Фигаро»¹³.

Интертекстуальным по самой сути — утрирующим готовые литературные маски — является поведение всех персонажей оперы: навязчивой Донны Эльвиры, мстительной Донны Анны, покорного Дон-Оттавио, лукавой Церлины, простоватого Мазетто и, конечно, развратного Дон-Жуана. Зощенко действует скорее модернистским, нежели классическим образом, — смело сдвигая акценты. Но прежде чем заняться этим вопросом, рассмотрим еще одну, едва ли не важнейшую, мотивную перекличку «Эльвиры» с «Дон-Жуаном».

2. Инвариант: руки

Среди лексических повторов в «Эльвире» особым изяществом отличается двойное проведение мотива «руки». Первое его появление весьма эффектно — это демонстрация циркачкой своих мужеподобных рук, потенциальных орудий убийства. Зато второй раз он проходит под сурдинку: рука осуществляет ту же, по сути, задачу, но передается другому персонажу и действует не физическим, а словесным и полу-фигуральным путем:

«Мою руку водит надежда, что Эльвира... уедет в Пензу... “И я непременно его убью, если он... не...”... Мое письмо перевернуло все внутренности генерала. И он... прислал... Теперь она почти не выходила из моей комнаты».

Сокрушительная рука Эльвиры оборачивается не менее действенной рукой героя-писателя, вершащего, впрочем, волю все той же Эльвиры, а против нее остающегося беззащитным.

Сходный “ручной” тур-де-форс был использован Зоценко двумя годами позже в рассказе на фронтовую тему «Два письма» (1945 г.; см. пересказ в гл. VI). Правда, там “пишущей рукой” автора-рассказчика подменяются не здоровенные, а наоборот, большие руки заказчицы текста, но, несмотря на это и на общий сусальный дидактизм рассказа, в сущности перед нами вариация на тот же глубинный сюжет: “пишущая рука” продолжает и правильно осуществляет то, с чем физически не справляется рука персонажа. В каком-то смысле сохраняется даже “убийственное действие” руки: Эльвира хочет убить генерала, и письмо переворачивает его внутренности; перепечатанное автором-рассказчиком письмо жены фронтовика помогает сохранить твердость его руки и этим способствует его меткой стрельбе по врагу.

Значение “руки” в «Эльвире» не сводится, конечно, к тому, что видно из текста, а определяется местом, занимаемым ею в зоценковской мифологии — в ряду угрожающих образов, связанных с детскими психическими травмами, таких, как вода, удар грома, выстрел, женская грудь. В свете инвариантного мотива “карающей родительской руки, наказывающей за любовь к женщине”, в рассказе проясняется многое. Например, — амбивалентность отношения рассказчика к Эльвире; угадывается даже вероятное искажение ее внешности — подмена не упомянутой в рассказе груди преувеличенно страшными руками¹⁴. Дорисовывается и подспудный страх перед генералом, который своим чином больше напоминает Командора, нежели Дон-Жуана, особенно ввиду ужаса, внушаемого МЗ «карающей рукой... мужа... отца...» (З: 615), и на фоне пушкинской парадигмы «Командор — Медный всадник — муж Татьяны («важный генерал»)»¹⁵.

Но рука играет решающую роль и в «Дон-Жуане». Две ее ключевые манифестации это, конечно, соблазнение Церлины: *Là ci darem la mano...* («Ручку мне дашь свою ты...»; II), и губительное рукопожатие Командора: *Dammi la mano in pegno — Escola!* («Руку в залог мне дай ты!» — «Вот она!»; II; III). Зоценко сохраняет даже порядок введения в действие женских и мужских рук: сначала это рука Эльвиры-Насты/Церлины, затем — рука рассказчика/Командора.

Двумя главными руками Моцарт и да Понте не ограничиваются, проводя этот мотив чуть ли не через все сюжетные линии.

В 1-м акте, еще до арии о руке Церлины Дон-Жуан (вместе с Церлиной) успокаивает ревнующего Мазетто, говоря, что беспокоиться не о чем — она «в руках джентльмена» (*in man d'un cavalier*)¹⁶, а по уходе Мазетто принимается расхваливать ее «благоуханные пальчики» (*ditucchie... odorose*)¹⁷. Далее Дон-Жуан лицемерно предлагает Донне Анне свою руку (*questa man*) для борьбы с ним же. Оpozнав Дон-Жуана, Донна Анна рассказывает Дон-Оттавио, как он

пытался овладеть ею, одной рукой зажимая ей рот, а другой сжимая ее так, что чуть не добился своего (*che già mi credo vinta*)¹⁸. Виноватая перед Мазетто Церлина призывает его побить ее, мазохистски обещая «с удовольствием потом целовать [его] милые руки»¹⁹ (*E le care tue mane/ Lieta poi saprò basiar*).

Во 2-м акте Лепорелло под видом Дон-Жуана с любовными клятвами целует руку Эльвиры; Мазетто, побитый Дон-Жуаном, жалуется Церлине на боль по всему телу, в частности «в этой вот руке» (*questa mano*), а она предлагает ему вылечиться, потрогав, как бьется ее сердце; Дон-Жуан рассказывает Лепорелло, как он в его наряде соблазнял его подружку, а может быть, жену, причем сначала он взял ее за руку, а потом и она его; наконец, Дон-Оттавио предлагает Донне Анне уже упоминавшуюся «компенсацию» в виде своих любви, сердца и руки (*questa mano*).

«Головокружительно краткий»²⁰ Пушкин в «Каменном Госте» довольствуется (как и Зоценко) двумя основными проведениями «руки», причем роковому пожатью каменной десницы Командора он предпосылает собственную оригинальную вариацию. В ней рука тоже принадлежит Командору, но в его человеческой, а не статуарной ипостаси.

Осматривая памятник, Дон Гуан замечает: «Каким он здесь представлен исполином/.../ А сам покойник мал был и щедушен,/ Здесь став на цыпочки не мог бы руку/ До своего он носу дотянуть» (*Пушкин*, 5: 332).

Таким образом, мотив руки эффектно совмещается с мотивом масок, ролей и подмен, столь важным как для да Понте/Моцарта, так и для Зоценко²¹.

Пожалуй, привлекательность «Дон-Жуана» с точки зрения зоценковских инвариантов не нуждается в дальнейшей аргументации. Укажу лишь на один аспект ситуации, совершенно не затронутый в ПВС. Карающая рука связана там с женской грудью и влечением к женщине, но сама она обычно принадлежит мужчине. В этом отношении тройне мужские руки Эльвиры являют уникальный андрогинный гибрид, хорошо вписывающийся в общую атмосферу двусмысленных ролевых инверсий рассказа. Действительно, Эльвира-Настя сочетает черты покинутой возлюбленной с чертами Командора — тенденция, отчасти намеченная в донжуановской традиции (так, Донна Эльвира последний раз посещает героя, призывая его перемениться, непосредственно перед роковым приходом статуи; а пушкинская Дона Анна даже готовится сама вонзить кинжал ему в сердце), но лишь болезненным модернистом Зоценко доведенная до передачи женщине суперменских рук Командора.

Среди других ролевых сдвигов в «Эльвире» назову совмещение в фигуре генерала функций Дон-Жуана (причем, сравнительно покладистого) и Командора (см. выше) и аккумуляцию рассказчиком свойств Лепорелло (см. выше), Командора (чья рука карает генерала), Дон-Жуана (мастера слова и любовника Эльвиры, покидающего ее), Дон-Оттавио (творящего волю возлюбленной) и — опять-таки андрогинным обра-

зом — Эльвиры (крик чьей «женской души» рассказчик так удачно воссоздает в письме). Кстати, внесение андрогинных черт в образ автобиографического персонажа было, как мы помним, не чуждо Зоценко (см. гл. XIV, в частности, в связи с рассказом «Фотокарточка»)²².

Моцартовский «Дон-Жуан», при всем обилии в нем подмен и переодеваний, не содержит (в отличие, скажем, от «Так поступают все женщины») прямых гендерных инверсий — если не считать систематического проведения темы тирании женщин, от которой страдают все мужские персонажи (что само по себе близко Зоценко): Дон-Оттавио — от нацеленной исключительно на месть (а не любовь) Донны Анны, Мазетто — от вертящей им по своему усмотрению Церлины, Дон-Жуан — от неоднократно срывающей его планы Эльвиры. Инверсия, отчасти подобная зощенковской и связанная с «маскарадом», есть, однако, в «Каменном госте». По ходу соблазнения Доны Анны, Дон Гуан сбрасывает две маски: последней — маску некоего Дон Диго, а перед этим — маску монаха, использованную, чтобы познакомиться с благочестивой вдовой, которая, как ему сообщил настоящий служитель культа, «никогда с мужчиной не говорит.../ Со мной — иное дело; я монах»²³.

Релевантность для Зоценко пушкинской вариации подкрепляется не только общим интересом Зоценко к Пушкину — ср. его «В пушкинские дни», «Пушкин», стилизованную «Шестую повесть Белкина», — но и находящимся в центре последней образом изуродованной руки героя (см. гл. VI). Кроме того, тщательно выполненная стилизация под Пушкина свидетельствует в пользу вероятности сознательной работы Зоценко и с классическими образцами «Эльвиры».

3. Ранняя версия

Помимо серии классических и собственных — «донжуановских» и родственных им — интертекстов, в зощенковском корпусе у «Эльвиры» есть и более или менее непосредственный ранний вариант: рассказ «Веселая жизнь» (1922 г.).

Одному генералу «на пятьдесят первом году, перед смертью», надоели капризы жены, и он решает «пожить разгульно». Он едет к «циркачке» — «наезднице и актрисе... мамзель Зюзиль», с мыслью увезти ее на юг. «У циркачки руки трясутся», она соглашается, камердинера Ваську посылают за пивом, а когда он «возвращается — сидят у зеркала генерал с циркачкой, будто новобрачные». В Кисловодске «[с]нял генерал квартиру, а циркачка через улицу комнату. Живут... Только... дама мамзель Зюзиль по этим местам не слишком шикарная». Васька советует прогнать ее. «А циркачка: — Передайте, кричит, генералу, что я ему... за такое нахальство²⁴ голову вырву... А очень тут испугался генерал... — Мне, военному генералу, невозможно перенести оскорбления. Лучше, говорит, я из комнаты никуда не вый-

ду...» Но к нему приходит некий лезгин и предлагает «за едой» рассказать «дельце», говоря: «— ... [З]а честь женщины [я] всегда вступлюсь... [Е]сли вы не удовлетворите капиталом обиженную мамзель Зюзиль, так она оскорбит вас действием публично. А [я]... выжимаю левой рукой три пуда, рука у меня тяжелая. Были даже смертельные исходы». Генерал посылает Зюзиль «три катеньки», но Васька пропивает их. Вечером генерал выходит в кафе, и циркачка бьет его «по сухонькой щеке наотмашь. Упал генерал в траву и лежит битый в тревожной позе. А лезгин схватил скатерть, сдернул — все бламанже на пол рухнуло». Дома генерал хочет стреляться, но раздумывает: «— Если бы лезгин меня ударил, то да — я бы застрелился... А баба не считается... А в дороге покушал генерал через меру и помер от дизентерии» (1: 74—81).

Сходство с «Эльвирой» и ее донжуанским и автопсихоаналитическим фоном поразительно. Общая с «Эльвирой» сюжетная канва включает

ситуацию генерал — генеральша — циркачка; выезд на воды; снятие комнат, настояние на *privasy* и его последующее нарушение; требование отступных; карающее действие рук; финальный отъезд; посредничество (соответственно: рассказчика/ камердинера и лезгина).

В свою очередь, мотив «нового брака», слова о «вырывании» (здесь — головы, в «Дон-Жуане» — сердца) и наличие камердинера дополнительно сближают коллизию с оперной, причем фигура слуги подкрепляет параллели, проведенные выше между рассказчиком «Эльвиры» и Лепорелло. А навязчивое проведение темы «еды», кульминацией которого становится смерть от ожорства и дизентерии, делает «Веселую жизнь» хрестоматийной иллюстрацией к еще одному компоненту зощенковского невротического комплекса (в «Эльвире» представленному лишь намеком — словами о «переворачивании внутренностей генерала»).

Знаменательные отличия «Веселой жизни» от «Эльвиры» состоят в отсутствии металитературного мотива «письма», а также в том, что «убийственные руки» принадлежат пока что не циркачке (хотя та и наносит генералу обещанный удар по морде), а ее отдельной мужской ипостаси — лезгину. Ср.:

«выжимаю левой рукой три пуда, рука у меня тяжелая. Были даже смертельные исходы» и «руки, которые под куполом цирка выдерживали трех мужчин... — ... могла бы спокойно его убить».

Лишь в «Эльвире» Зощенко достигнет оригинального слияния «карающей десницы Командора», с одной стороны, с образом «кастрирующей амазонки», а с другой, с процессом *écriture*.

4. Современный фон: Бабель

Наряду с классиками, авторы часто берут на прицел современников. Одним из ближайших соперников Зоценко был Бабель, родившийся в том же 1894 году и считавший Зоценко «наиболее интересным» из своих советских современников.

«Однажды, в одну из наших парижских бесед на литературные темы, я спросил Бабеля, кого из современных советских писателей он считает наиболее интересным? Бабель вдруг расхохотался и произнес: “Зоценку”. Затем, совершенно серьезно и даже — с оттенком раскаяния добавил: “Я совсем не потому рассмеялся, что назвал имя Зоценки, а потому, что в моей памяти сразу всплыли некоторые вещицы Зоценки: это они вызвали мой смех”» (Анненков: 310).

Их объединяло многое: популярность у читателей, использование сказовой техники, краткость, изощренная модернистская игра с классикой.

Между прочим, у Бабеля тоже есть скрытая транскрипция «Дон-Жуана» — в рассказе «Ди Грассо».

Заглавный герой, гастролирующий итальянский актер, играет в безымянной «сицилианской народной драме» роль пастуха, обручившегося с крестьянской девушкой, которая, однако, готова изменить ему с приехавшим из города «барчуком в бархатном жилете». Пастух подводит ее к «статуе святой девы», чтобы та вразумила ее. «Безумная» невеста не поддается этим увещаниям. «В третьем действии приехавший из города Джованни встретился со своей судьбой. Он брился у цырюльника... Пастух... улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и занавес... скрыл от нас убитого и убийцу» (*Бабель 1990, 2: 235—236*).

Бабелевская вариация на оперные темы оснащена, помимо упоминания о статуе, скрытой аллюзией на другую оперу Моцарта, «Свадьбу Фигаро», — через слово «безумный», входящее в название ее литературного источника, пьесы Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», а также отсылкой — через слово «цырюльника» — к «Севильскому цырюльнику» Россини, связанному с «Безумным днем...» общностью героя (Фигаро) и авторством Бомарше. Сходства с «Дон-Жуаном» тоже лукаво замаскированы, в частности, тем, что у Бабеля фигурируют «барчук Джованни» вместо знакомого русскому читателю и зрителю Дон Гуана/Дон-Жуана и статуя святой девы вместо статуи Командора.

Не отвлекаясь на дальнейший анализ «Ди Грассо», рассмотрим вероятный бабелевский подтекст к «Эльвире» другого плана.

Счеты с современниками у интертекстуалиста идут по иным линиям, нежели с классиками. В случае, о котором пойдет речь, Зоценко

представляется состязающимся с Бабелем в ряде отношений: повествовательном минимализме; модернистской металитературности (портрет художника в юности); и владении «низким» материалом (провинциальный анекдот, деньги, проституция). Две последние темы пересекаются в мотиве «писательской продажности».

У Бабеля есть рассказ, известный в двух вариантах, «Мой первый гонорар» и «Справка», не опубликованных при жизни автора (и к моменту написания ПВС), но подававшихся в печать и широко читавшихся автором в литературных кругах в 30-е годы²⁵. Особенным лаконизмом отличается «Справка» — в ней три с небольшим страницы.

Писатель вспоминает о юношеской встрече с усталой и прозаичной тридцатилетней проституткой, сердце и бесплатную, «сестринскую», любовь которой он зарабатывает своим первым «произведением» — выдумкой о своем тяжелом детстве в качестве мальчика на содержании у богатых стариков; в поэтическом отступлении писатель уподобляет секс с «сестричкой» дружной работе собратьев-плотников, рубящих избу; рассказ кончается идиллическим совместным питьем чая на тифлисском майдане.

Сходства с «Эльвирой» многочисленны. В обоих рассказах

повествование ведется зрелым автором о своей юности в документально-автобиографическом духе;

действие происходит на Кавказе (в Кисловодске; в Тифлисе) в 1914 году («вскоре началась мировая война» [Зощенко]; «литературную работу начал... лет двадцати» [Бабель]), когда реальному автору около 20 лет;

чувствительный молодой литератор сталкивается с простой, физически внушительной, практичной женщиной и завоевывает ее любовь силой художественного слова;

другие — «взрослые» — мужчины (генерал; клиенты обеих «сестричек») фигурируют лишь за сценой; литературный талант сюжетно связывается с продажностью и финансовыми махинациями, и его успех получает денежное выражение²⁶;

в процессе сближения литератора с продажной читательницей оба персонажа обнаруживают андрогинные черты (руки Эльвиры, «крик женской души» в письме рассказчика [Зощенко]; две «сестрички», они же «собратья» [Бабель]).

Подобно Зощенко, Бабель опирается на богатую литературную традицию. В случае «Справки» это жанр рассказа о встрече с проституткой, среди мастеров которого числятся Мопассан, Гоголь, Достоевский, Толстой, Гаршин, Чехов, Куприн, Горький и др. И как и Зощенко, Бабель решительно переверстывает традиционный сюжет, ставя его на службу своим целям²⁷. Цели эти, однако, отличны от зощенковских. Там, где зощенковский герой страшится и бежит женщины, любовь которой доставляет ему его литературный талант, бабелевский по-ницшеански наслаждается своей эстетико-сексуальной победой. Впрочем, и у Зощенко

был ранний интерес к Ницше²⁸, и тем же духом пропитаны его позднейшие навязчивые попытки воспитать в себе простого, сильного и счастливого «варвара». Со своей стороны, Бабель в другом рассказе на сходную тему — «Гюи де Мопассане», где герой тоже завоевывает любовь опытной женщины силой художественного слова (и произносит знаменитый афоризм о том, что «никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя», ср. письмо, которое «перевернуло все внутренности генерала»), берет более трагическую ноту: «Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня» (*Бабель 1990*, 2: 219, 223).

Параллель между «Эльвирой» и «Справкой» может показаться натянутой, в частности, потому, что тема проституции отодвинута в «Эльвире» на второй план, и сходство держится главным образом на мотиве «литература в обмен на деньги и секс». Неожиданное подтверждение, однако, обнаруживается на соседних с «Эльвирой» страницах ПВС — в подглавке «На именинах».

МЗ идет к проститутке, которая зазывает его к себе на именинный чай и одаряет бесплатным сексом; однако, «зайти еще разок» МЗ отказывается.

Рассказ написан в той же традиции, что «Справка» (особенно явственно перекличка с гаршинским «Происшествием», где, наоборот, проститутку приглашает к себе на именины безнадежно влюбленный в нее герой). В сумме «Эльвира» и «На именинах» покрывают сюжет «Справки» почти целиком.

Однако обе эти виньетки четко противопоставлены «Справке» и бабелевской трактовке проституции вообще: у Зощенко любовь, возникшая в социальном и сексуальном «низу», не получает продолжения; напротив, у Бабея — вдобавок к «Справке», можно вспомнить «В щелочку», а также «Старательную женщину» — такая любовь как раз расцветает. Кстати, в «Старательной женщине» (опубликованной в 1928 г.) четко проведен еще и мотив «(не)выдерживания» проституткой трех мужчин, делающий вероятной прямую перекличку «Эльвиры» и с этим рассказом Бабея (ср. Прим. 14):

«За два фунта сахару она согласилась принять троих, но на третьем не выдержала [...] “Нет, говорит, я на себя надеюсь, что выдержу, мне троих детей прокормить, неужели я девица какая-нибудь...”» (*Бабель 1990*, 2: 160, 161).

Разумеется, ипохондрический рисунок “желания, подавляемого страхом”, пронизывает отношение зощенковских героев к женщинам вообще, особенно к «аристократкам в шляпках» и им подобным. Однако в параллель к Бабелю сосредоточимся на случаях именно “проституции”.

Герой, получив прибавку к зарплате, начинает обжираться в ресторанах и знакомится с эффектной дамой — «мадонной сикстинской»; она оказывается проституткой, сдирает с него пятерку и зажимает сдачу («Мадонна»). Чтобы накрыть с поличным жилищ-проституток, управдом заходит к ним проверить водопровод²⁹; его угощают, он обжирается и напивается, сажает девицу к себе на колени, спит на диване, «[о]дин или с кем — не помнит»; наутро под страхом скандала его принуждают выдать расписку, что он получил с девиц «полностью и вперед за три месяца» («Веселая масленица»). Проститутка нанимает рассказчика альфонсом — «мужчиной вроде родственника», повышающим ее цену и т. д. («Отхожий промысел»). Уйдя от мужа-драчуна, женщина решает было стать проституткой, но первому же «хахалю» дает возмущенный отпор («Да, может, это порядочная дама вышедши к воротам подышать вечерней прохладой?») и даже хочет «по морде его лупцевать» («Нервы»). «Толстоватая» тридцатилетняя проститутка спрашивает скучающего двадцатилетнего МЗ: «Спать хочется?» и ведет его к себе наверх. Он засыпает в буквальном смысле слова, отпустив ее обратно в зал — танцевать и веселиться (ПВС; 3: 473).

В свете бабелевского обыгрывания в «Справке» мотивов «проститутки как сестры» и «проститутки как врача» к сюжетам о проститутках можно присоединить еще два.

В армейском эпизоде с «сестрой милосердия» Клавой роман расстраивается из-за отравления газами, невозможности пить и травмирующей бомбежки (ПВС; 3: 485—486, 616—617). В «Операции» визит к «интересной» докторше строится как любовное свидание и инициация, включающая страх кастрации (1: 397—99; ср. знаменитое место в «Справке»: «Сейчас сделаемся, — сказала она... Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции»; Бабель 1966: 321)³⁰.

По различным уже знакомым нам причинам у Зощенко не находит себе места, хотя бы взятый в циничном бабелевском ключе, ни один из красивых мифов о встрече с проституткой — ни бесплатность услуг, ни потрясающие утехы, ни внезапная любовь.

5. О статусе интертекстуальных сопоставлений

Можно ли на основе сказанного утверждать, что в творческом сознании Зощенко, поглощенного задачами автопсихотерапии, действительно нашлось место для изощренных игр с моцартовской оперой и неопубликованными вещами Бабеля?³¹ Не располагая решающими доказательствами, удовольствуюсь для проведенных параллелей статусом «странных сближений».

Бабель, погибший в начале 1940 года, не дожил до появления ПВС. В противном случае он — замороженный «бывшим цирковым атлетом... в черном... оперном плаще», влюбляющим в себя и властным хлыстом поднимающим полудохлую клячу («Начальник конзапаса»;

Бабель 1990, 1: 15—16), и сестрой Бени Крика Двойрой, которая «обеими руками подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышшь во рту, легонько пробует ее зубами» («Король»; *Бабель 1990*, 1: 126), — вероятно, оценил бы оперные коннотации зоценковского сюжета и лаконичную демонстрацию устрашающих цирковых рук Эльвиры. А вот опознали ли бы в них каменную десницу Командора Моцарт, да Понте и Пушкин — менее очевидно. Как полагал Трубецкой, «если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом... не нашел бы у [него...] даже состава поэзии» (*Трубецкой*: 17—18).

Нас же, в плане развиваемой интерпретации поэтического мира Зоценко, в «Эльвире» главным образом интересует, конечно, еще один поворот “ручной” темы и еще одно — в pendant к «Монтеру», но и в отличие от него — сплетение ее с “театральной” темой масок и сокрытия собственной личности. Присмотримся к особенностям обращения с оперным подтекстом и распределением ролей в этих двух метатеатральных текстах.

В обоих случаях соответствие с «оригиналом», как мы видели, далеко не однозначно. При этом, в «Монтере», сюжет которого строится вокруг вызова истеблишменту, с “удивительной смелостью” бросаемого героем, выступающим в ролях сразу и Руслана и Черномора, отсылка к глинкинскому источнику присутствует непосредственно в тексте, хотя до известной степени и смазана. Можно сказать, что эта полу-явная игра с «Русланом и Людмилой» соответствует полу-открытой — довольно дерзкой, но все же лишь под маской монтера — авторской акции в этом рассказе.

В «Эльвире» МЗ-рассказчик тоже интертекстуально аккумулирует множество ролей (Дон-Жуана/Гуана, Статуи, генерала, Лепорелло, лезгина, монаха, Донны Эльвиры и Донны Анны), но делает это подчеркнуто “слабым” — невольным, пассивным, осторожным, тайным, чуть ли не трусливым — образом. Он подвергается вторжению и командованию со стороны Эльвиры-Насти, совершает свой главный «мужественный» поступок по ее заказу и под ее именем — как бы из-за ее спины (подобно Дон-Жуану, поющему из-за спины Лепорелло) и вообще ни разу не вступает в прямой контакт со своим «соперником» (и тайным объектом желаний) — генералом. Иными словами, он ведет себя прямо противоположным образом по сравнению с отважным монтером, действуя в духе другой инвариантной стратегии — “бегства в слабость” в расчете на “мертвенный покой”. Этому робкому фабульному поведению соответствует полное сокрытие автором указаний на оперный подтекст эпизода (если не считать имени заглавной героини), так сказать, замалчивание классического образца. Можно сказать, что две стратегии фабульного поведения и соответственного повествовательного обращения с интер-

текстами эмблематизируют две стороны единой агрессивно-оборонительной установки Зоценко и его персонажей по отношению к социуму.

Поскольку в любом случае элемент двусмысленной маскировки достаточно силен, постольку зощенковские интертекстуальные отсылки часто остаются наполовину, а то и целиком скрытыми или вообще ложными. Вспомним дезориентирующее название пьесы «Кто виноват?», разыгрываемой в «Актере», тогда как имеется в виду, скорее всего, «Грабеж» Лескова (см. гл. VII, Прим. 5); или дураковатое упоминание о «негритянской негрооперетте» в «Душевной простоте», из-за которого лишь для информированных современников (и позднейших историков культуры) проглядывает виртуозная танцевальная программа черных гастролеров, столь релевантная для сюжета на “ножную” тему (см. гл. III). В перспективе зощенковедческих исследований это обещает неожиданные открытия театральных, литературных и иных подтекстов, вскользь или намеком упомянутых в рассказах или еще менее определенно просвечивающих сквозь их повествовательную ткань. Не исключено, что в один прекрасный день удастся установить и название оперы, полностью проигнорированной «аристократкой» и ее кавалером³².

Заключение

Реинтерпретацию творчества Зощенко следует воспринимать в общем контексте переосмысления литературных репутаций. За четыре с лишним десятка лет со времени смерти Сталина официальный канон претерпел серию изменений. В историю русской литературы XIX века постепенно вернулись во всей своей сложности Достоевский, Николай Федоров, Константин Леонтьев и Аполлон Григорьев, а Гоголю позволено было оказаться большим модернистом и одновременно большим консерватором, чем считалось. Что касается картины XX века, то свое законное место в ней снова заняли ранний Маяковский, потом Блок, а затем и весь Серебряный век. Были полностью реабилитированы, опубликованы и «признаны» (в том или ином порядке) Ахматова, Бабель, Булгаков, Бунин, Вагинов, Гумилев, Добычин, Зощенко, Мандельштам, Набоков, обэриуты, Пастернак, Пильняк, Платонов, Ремизов, Розанов, Солженицын, Цветаева. Одновременно оказались потесненными не только члены соцреалистической обоймы, в том числе Горький, Маяковский и Шолохов, но и такие ранее «спорные» и даже полузапретные авторы, как Ильф и Петров, в позиции и творчестве которых обнажились «советские» обертоны. Пересмотру с пристрастием подверглись и дореволюционные классики, например, Толстой и Блок (а с ними и такие мировые предтечи коммунизма, как Руссо, Платон и другие).

Особенно интересна именно эта, так сказать, вторая волна ревизий, инкриминировавшая «советскость» авторам, которые в свое время в той или иной степени сами пострадали от советских литературных, идеологических, а часто и физических репрессий и лишь недавно, усилиями либеральной — оттепельной, диссидентской, перестроечной — критики, были полностью интегрированы в советский канон. У многих (позднего Блока, Маяковского, Бабея, Платонова и мн. др.) элементы «советизма» были более или менее очевидны всегда, у других (например, Ахматовой, Булгакова, Мандельштама, Пастернака) — стали предметом внимания благодаря ряду специальных работ последнего времени.

Красноречивый побочный признак перехода ряда бывших полу- и нон-конформистов в разряд советских классиков, созревших для демифологизации, — широкое усвоение их текстов интеллигентской средой, свидетельством чего является их центонное цитирование и иное обыгрывание как явлений масскультуры в новейшей литературной практике (у Дмитрия Александровича Пригова, Тимура Кибирова, Татьяны Толстой, Виктора Ерофеева и др.). Перефразируя известную формулу, обитателям диссидентского Парнаса, уже раз трагически погибшим от сталин-

ских проработок, приходится переживать вторую, фарсовую смерть в сочинениях постмодернистов. Теоретическое осмысление этих фактов сегодняшней словесной культуры можно считать насущной задачей литературоведения.

Интеллектуальными орудиями подобной реинтерпретации служат понятия единого духа времени, мутации авангарда в соцреализм, эзопова языка, искусства приспособления, стокгольмского синдрома (согласно которому жертвы принимают идеологию преследователей), а также аналогии с подцензурной практикой классиков XIX века, в частности, Пушкина. Они нацеливают на констатацию схождений, будь то намеренных или бессознательных, между оппозиционным и официальным дискурсами. Фиксации и соотношению с советским контекстом при этом подлежит не просто некое “абстрактно-гуманистическое”, “а-советское” мировоззрение классиков-нонконформистов, а их различные специфические житнетворческие установки (инварианты поэтических миров, стратегии самопрезентации и т. п.), состоявшие с окружающей средой в сложных взаимоотношениях противостояния и симбиоза. Особую остроту делу придает тот факт, что как субъективные житнетворческие сценарии этих авторов, так и предлагавшиеся им объективные обстоятельства имели во многом общие идеологические корни, уходившие в культурную почву Серебряного века и далее в XIX век: в соборность, дионисийство, ницшеанство, религиозное возрождение, чувство вины интеллигенции перед «народом», жажду опрощения, «этику нигилизма», преданность «прогрессу».

Принятое либеральное восприятие нонконформистских классиков — Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, Булгакова и других — представляет их то невинными жертвами режима, то его умудренными и пронизательными критиками, вынужденными к неприятным компромиссам с ним, но тем не менее никак не затронутыми его тлетворной идеологией. Разумеется, две эти версии противоречат друг другу. К тому же, первая из них («невинная»), проникнутая эзоповским духом защиты нонконформистов от официальных нападков, содержит, пусть в мистифицированном виде, зерно понимания их “советской” природы, а вторая («пронизательная») невольно смыкается с традиционной советской, которая справедливо вменяла будущим классикам ту или иную степень идеологической невыдержанности и часто делала это на высоком профессиональном уровне, чутко выявляя особенности их творческой физиономии (пример — статья *Гурвич 1994* [1937] о Платонове, где политический донос на писателя основан на серьезном анализе его поэтики, во многом сохраняющем свою ценность по сей день). Ирония объективного сближения сегодняшних либеральных оценок с взаимно противоположными (под)советскими уже отмечалась в критике. Подобных совпадений не следует стыдиться. Их надо признать, критически

осмыслить и превзойти всерьез, а не путем риторических отмежеваний. Ценные опыты ревизии подобного рода уже имеются — достаточно сослаться на работу М. Л. Гаспарова о позднем Мандельштаме (*М. Гаспаров 1996*).

Вернемся в этом свете к Зощенко. Зощенковедческая литература включает сегодня несколько монографий и материалов о жизни и творчестве писателя, многочисленные воспоминания современников и все растущий корпус исследовательских статей и глав в книгах. Постепенное движение от критико-публицистических реакций к более объективным исследовательским подходам породило достаточно богатый спектр принятых трактовок. Несколько схематизируя, их можно свести к следующим пяти.

Обвинительная: ортодоксальная советская. Зощенко, как и его герои, — представитель идеологии отсталого, аполитичного, а то и антисоветского, мещанства. Его сатира на отдельные реальные недостатки идеологически не выверена, его сюжеты — отражение коммунального быта, а язык — зеркало некультурности обывательской стихии. Место Зощенко в литературе периферийно, несмотря на читательский успех, и обречено на постепенную элиминацию — по мере изживания коммунального быта. Зощенко необходимо сменить тематику, идеологию и стиль — в противном случае он оказывается классово чуждым клеветником на советскую жизнь. В 30-е годы он отчасти справляется с этим (поездка на Беломорканал, «идейные» повести, простой, более «чистый» язык и т. п.), но затем, в 40-е и ранние 50-е (в ПВС, «Приключения обезьяны», беседе с английскими студентами и выступлении на собрании ленинградских писателей) — обнаруживает свое подлинное мурло мещанина-антисоветчика, за что и платится официальным осуждением.

Оправдательная: эзоповская. Зощенко — не враг, а благонамеренный и все более советизирующийся попутчик. Его герои, сюжеты и язык — не прямые выражения его взглядов, а объекты его сатиры, необходимой в борьбе за новое общество и нового человека (Чуковский). Отсюда его повествовательная маска и сказовая манера, за которыми скрывается его подлинное лицо благородного сатирика, совершенно отличное от мурла его персонажей — мещан-приспособленцев. По мере успехов социализма меняется стиль и содержание творчества Зощенко, но цепкость пережитков прошлого такова, что его произведениям суждена долгая жизнь. Эволюция его стиля ведет к выработке все более прямого авторского голоса; однако Зощенко-рассказчик, пожалуй, выше Зощенко — моралиста, врача-исцелителя и исповедующегося фрейдиста-экспозициониста. Учительность Зощенко сродни обычной ошибке русских писателей; вершина его творчества — рассказы 20-х — 30-х годов и «Голубая книга».

Оправдательно-академическая: формалистская. Избегая идеологических формулировок, она сосредотачивается исключительно на языковых приемах пародийной деавтоматизации стиля, объявляя единствен-

но релевантной у Зоценко не фабулу, а приемы повествования и низводя зоценковских рассказчиков и персонажей на роль мотивировки его сказа (Шкловский, Виноградов). Место Зоценко в литературном процессе оказывается достаточно прочным, где-то в ряду великих реформаторов стиля — типа Стерна, Гоголя, Толстого, Лескова. До появления «серьезных» вещей Зоценко формалистическая школа не доживает.

Академическая: культурно-социологическая. Эта трактовка сочетает, на высоком научном уровне, черты обеих оправдательных интерпретаций, акцентируя те или иные аспекты метакультурной игры Зоценко с наличными дискурсами. Иногда на первый план выдвигается пародийно-сатирическое начало. Так, у Щеглова (развивающего традицию истолкования Зоценко как разоблачителя нового мещанства) Зоценко предстает своего рода этнографом определенного образа жизни — составителем «энциклопедии некультурности». А согласно Попкин (развивающей традицию истолкования Зоценко как подрывателя советских клише) суть зоценковского стиля и его «мелких» фабул — в «поэтике незначительности,» противоположной официальному монументализму. В других случаях (в развитие формалистской традиции) подчеркивается открытость, чуть ли не бахтинская полифоничность или постмодернистская неопределенность зоценковского повествования и нерелевантность зоценковских фабул (Чудакова, Карлтон).

Постепенное движение Зоценко к незамаскированному автобиографизму повествования и прямому авторскому голосу (Вольпе, Чудакова) констатируется, но их место в поэтике Зоценко и общем спектре дискурсов эпохи остается неясным: теоретически, былая двусмысленность должна бы цениться выше новообретенной однозначности (Карлтон), но исторически, приход Зоценко в ПВС именно к такой манере и ее недавняя официальная запретность окружают ее ореолом престижности. Выход из противоречия иногда усматривается в выявлении двусмысленности также и этой якобы простой стилистики, в частности, путем расслоения фигуры «автора» ПВС на героя, психоаналитика и повествователя и обнаружения сложных, в том числе «цензурирующих» (одновременно во фрейдистском и в советском смысле), взаимоотношений между ними (Мэй). Амбивалентность обнаруживается и в зоценковской игре с толстовским отрицанием культуры во имя «варварской простоты», то ли по-советски (толстовски, ницшеански, медицински) одобряемой, то ли по-эстетски (декадентски, серапионски, интеллигентски) осмеиваемой (*Жолковский 1994а: 192—204*).

Что касается историко-литературной судьбы Зоценко, то в рамках данной группы трактовок она оценивается довольно оптимистично. По линии как мета-советского содержания, так и мета-дискурсивной формы, Зоценко предстает отражением своей эпохи. Долговечность его творчества предполагается, однако, сильно зависящей от сохранности (или реконструкции) его социо-культурного контекста.

Академическая: психоаналитическая. В центр рассмотрения ставятся автопсихоаналитическая повесть Зоценко, его человеческая и писательская личность и фрейдистская подоплека его творчества. Фабульное содержание реабилитируется, причем особое внимание уделяется изображению детства писателя, соответствующим травмам, эдиповской тематике секса, родительской власти и т. п. (Мазинг-Делик, Хэнсон, Ходж). От ПВС связи перебрасываются к биографии реального автора, его детским рассказам (Хэнсон), некоторым из «Сентиментальных повестей» (Синявский), отдельным рассказам на психотерапевтические темы (фон Вирен-Гарчински) и ницшеанской мотивике самых ранних вещей (Гроуз, Кадаш), но не к основной массе комических рассказов. Почетное место Зоценко в историко-литературной перспективе принимается в этой новейшей школе зоценковедения за данное и не обсуждается.

Актуальность предложенной в настоящей книге *реинтерпретации* зоценковского наследия определяется рядом факторов. Среди них: возвращение ПВС его законного места в зоценковском корпусе; уход в прошлое советской реальности — объекта изображения у Зоценко и источника критических истолкований его творчества; и общая переменная дистанции и перспективы. Для Зоценко, перешагнувшего за столетнюю отметку со дня рождения и сорокалетнюю со дня смерти, наступает время формирования «вечной» репутации.

Основу нового истолкования Зоценко составили три теоретические установки. Первая — на выявление глубинного единства обычно противопоставляемых друг другу аспектов его творчества: комических рассказов и автопсихоаналитической повести, автора и персонажей, литературных масок и подлинной личности, сказовой манеры и характерных фабул. Вторая — на определенную степень освобождения писателя из детерминистских объятий эпохи: Зоценко в этом смысле заслуживает не меньшего уважения, нежели его любимые авторы Боккаччо, Вольтер, Гоголь и Мопассан, которые сегодня воспринимаются в равной мере как представители своих стран и эпох и как общечеловеческие классики. Третья установка состояла, напротив, в констатации глубинных точек схождения Зоценко, а также его интерпретаторов, с русской (в частности, официальной советской) культурной традицией.

Даже в самых смешных своих вещах Зоценко предстает мрачноватым философом жизни, а его «мещанские» маски — защитными комическими вариациями на темы тех же фобий, которыми всерьез мучается герой-повествователь ПВС, узнаваемый также в мемуарах о реальном авторе. Единство ситуаций, мотивов, поз и характерологических черт, обнаруживающееся при взгляде на его комические рассказы сквозь призму ПВС, подтверждает глубину известного признания Гоголя о разжаловании и преследовании «собственной дряни».

Экзистенциальная суть зоценковского мироощущения оказывается сводимой к страху перед непрочностью существования, недоверчи-

вым поискам защиты от опасностей и жажде покоя и порядка. Соответственно, его знаменитый сказ может быть понят как амбивалентное — ненадежное и прячущееся от опознания — повествование недоверчивого рассказчика о ненадежном мире. Эта новая интерпретация претендует не столько на полную отмену принятых взглядов на Зощенко, сколько на корректирующий синтез прозрений, накопленных предыдущими школами.

Специального внимания заслуживает проблема взаимоотношений Зощенко с советской эпохой. Вечное всегда выступает во временных, социально ориентированных формах, хотя Зощенко и принадлежит знаменитый пассаж о «бывшем учителе рисования», которого «не революция подпилила», ибо он «бы все равно спился или... проворовался». Речь поэтому не может идти о полном вызволении писателя из-под власти социума, в том числе — власти тех культурно-социологических трактовок, которые являют еще одну, уточненную и неизбежную, форму институционального контроля общества над писателем.

Параноическая природа детских страхов Зощенко (автора-героя ПВС) как бы заранее сделала его идеальным писателем на «советскую», в частности — «коммунально-квартирную», тему подавления личности. Востребованная действительностью, которая не замедлила оправдать самые худшие опасения, зощенковские невроты обеспечили ему глубокую созвучность эпохе; воплощение, казалось бы, сугубо личных, но в то же время архетипических экзистенциальных травм обернулось верным портретом исторического момента. Зощенко оказался подлинным классиком советской литературы, но не столько как сатирик-бытописатель советских нравов, сколько как поэт страха, недоверия и амбивалентной любви к порядку.

В этом отношении он не одинок. Существенная причастность нон-, вернее, полу-конформистских классиков к господствующей советской культуре — несомненный историко-культурный факт. Глубокую аналогию к рассматриваемым случаям содержит анализ Б. Гройсом на следия Бахтина.

«[Б]ахтинский “полифонизм” понимается как протест против “моногамизма”... сталинской идеологии... Между тем, Бахтин... настаивает... именно на тотальности карнавала, весь пафос которого состоит в разрушении автономии человеческого тела и существования... Либерализм и демократизм... вызывают у Бахтина резкую антипатию... [Б]ахтинские описания карнавала... рождены опытом Революции... [и] атмосфер[ой] сталинского террора... [Но] целью Бахтина была отнюдь не [их] критика... а их теоретическое оправдание в качестве извечного ритуального действия... Разумеется, сталинизмом Бахтин не был. Но в еще меньшей степени был он антисталинистом... [Э]стетическое оправдание эпохи было одной из основных тем тогдашней русской культуры... [Т]оталитаристский стиль мышления 30-х годов... по своему... представляют и те, кто не разделял аполлоновских иллюзий о власти над миром, но был готов на дионисийскую жертву» (Гройс 1989).

Основной концептуальный ход этого рассуждения применим и к Зоценко, а также, скажем, к Пастернаку и Ахматовой (см. *Жолковский 1994в*: 213—238, *1996з*, *1997а*), — несмотря на многочисленные различия, требующие поправок, как общих для трех авторов, так и специфических для каждого из них. Все трое оказываются носителями советской атмосферы не только в более или менее очевидных внешних отношениях, но и в своих самых глубинных творческих и экзистенциальных установках. И именно на уровне этих установок обнаруживаются неожиданные сходства и поучительные различия между ними.

Так, для каждого из троих, при всей необщности выражений их лиц, характерна та или иная стилистическая и самопрезентационная маскировка, отчасти объясняющаяся общими законами искусства, но во многом — эзоповскими стратегиями самосохранения. Зоценко принимает облик полуобразованного сказчика, Пастернак — наивно-вдохновенного небожителя, Ахматова — хрупкой и одновременно непрехотливой женщины. Тем самым все они, каждый по-своему, вносят в свои имиджи те или иные слабые, «неопасные» (*unthreatening*), а потому извиняющие черты: один — малокультурность, другой — наивность, третья — хрупкость.

Эти слабости, искусно разыгрываемые в защитных целях, однако, не просто выдуманы, а отражают вполне реальные нехватки. Маски и стратегии Зоценко и Ахматовой представляют собой разные — комический и трагический — ответы на испытываемый страх, а маска Пастернака и весь его «братательный» (в духе «сестринства с жизнью») квест — попытку преодолеть ощущение оторванности, поддавшись соблазну причащения. Общим для всех троих является при этом и элемент ориентации на некую «почвенную простонародность»: у Зоценко — в виде поиска здоровой экзистенциальной, физической и стилистической простоты, у Пастернака — в виде стремления слиться с природой и простыми людьми и вообще *впасть... в неслыханную простоту*, у Ахматовой — в виде позы простой, непритязательной до обезличенности героини, растворенной в коллективном «мы». Связь подобного «опрощенчества» с постулатами советской идеологии и ее интеллигентскими и прогрессистскими источниками в дореволюционной культуре очевидна.

Таким образом, Зоценко и другие писатели-нонконформисты предстают великими советскими художниками, глубоко отобразившими советскую эпоху. Ценность этого отображения состоит, однако, не в каком-то чудесным образом обретенном ими незамутненно-объективном критическом взгляде на советскую жизнь, а, напротив, в их теснейшей до обидного причастности к ней — ее страхам, соблазнам и стратегиям.

Намеченный реинтерпретативный очерк поэтического мира Зоценко, конечно, далек от полноты и окончательности. Открытыми остаются интереснейшие вопросы как содержательного, так и формального порядка. Как новое прочтение соотносится с несомненно адекватными

аспектами традиционных трактовок? Не являются ли они в значительной мере взаимно переводимыми, и если нет, то сколь значительно объяснительное приращение, обеспечиваемое новой интерпретацией? Нельзя ли на новом витке истолкования попытаться осмыслить весь “недоверчивый научно-материалистический” дискурс Зоценко в целом как еще одну манифестацию его функционирования в качестве пародийного «пролетарского» писателя, в частности, рассмотреть его повествовательную манеру в ПВС как очередную жизнетворческую позу? И, наконец, каковы перспективы применения нового подхода к интригующей сфере зоценковского стиля? Для разработки этой последней проблемы, — на мой взгляд, наиболее настоятельной, — предложенная модель представляет, как кажется, нетривиальные возможности, вытекающие из концепции “недоверчивого повествования о ненадежном мире”. В идеале можно надеяться на выявление богатейшей системы стилистических инвариантов Зоценко, не менее разветвленной, нежели сформулированные тематические, хотя в книге, закрываемой читателем, по этому пути сделаны лишь осторожные первые шаги.

Примечания

І. Невидимые страхи

Глава основана на *Жолковский 1994б, 1996а, д*.

1. О глубинном смысле «Землетрясения» см. в гл. VIII.

2. Эта недооценка фабул в работе Чудаковой пронизательно отмечена в *Попкин 1993*: 67. В новейшем зощенковедении формалистско-деконструктивистский подход представлен в монографии *Карлтон 1998*.

3. О соотношении Зощенко — Гоголь см. *Бицилли 1994, Кадаш 1994*. Любопытно, что при всей любви к апроприации чужих заглавий и обилии перекличек с гоголевскими текстами, Зощенко как будто ни разу не посягает на его названия.

4. К его чести, Ходасевич все же признает у Зощенко «художественные достоинства» (с. 534); не забудем также, что статья написана в 1927 г., т. е. задолго до «серьезного» Зощенко.

5. В связи с критикой «эзоповской» интерпретации Зощенко укажу на сходные противоречия в трактовке автора, давшего свое имя этой литературной проблематике, — греческого баснописца Эзопа. Согласно М. Л. Гаспарову (*М. Гаспаров 1968, 1997*), в античной (и последующей литературоведческой) традиции смешивались как бы две совершенно разные фигуры: с одной стороны, — герой «Жизнеописания Эзопа», остроумный и предприимчивый раб (или свободный плебей), смело обличающий и побеждающий сильных мира сего, но практически не ассоциируемый с какими-либо баснями, с другой, — автор классических басен, инвариантный смысл которых отнюдь не революционен, а откровенно пессимистичен и консервативен. Рассмотренные Гаспаровым культурно-политические задачи разных слоев и периодов развития античного общества, определившие как формирование двух разных версий образа Эзопа («плебейской» и «элитарной»), так и их нерасчлененную контаминацию (в единой фигуре раба — революционного баснописца), поучительны для анализа ситуации с Зощенко, хотя аналогия является не столько прямой, сколько обратной: эзоповско-диссидентская трактовка Зощенко опирается преимущественно на его творчество (особенно 20-х — 30-х годов), тогда как анализ его болезненной и консервативной личности сосредотачивается на его «жизнеописании» — ПВС и биографических данных.

6. Классическими образцами «культурно-социологического» подхода к Зощенко являются работы Вольпе, Молдавского, Попкина, Чудаковой, Щеглова (*Щеглов 1986а, 1999*); дань ему отдана и в *Жолковский 1985, 1986*; но в *Жолковский 1987* (149—155) уже отбрасывается квази-психоаналитический анализ некоторых рассказов («Фотокарточка», «Личная жизнь») с опорой на ПВС и ВМ. В формировании моего теперешнего подхода важную роль

сыграли две неопубликованные работы коллег: диссертация Кристи Хэнсон (*Хэнсон 1985*), любезно предоставленная мне для ознакомления автором, и написанная отчасти под ее влиянием курсовая работа моей аспирантки Лили Грубишич (*Грубишич 1987*). Упомяну также статью *Адамович 1994* [1958] — редкий пример «серьезного» прочтения «смешного» Зоценко как своего рода Кафки, хотя и без обращения к ПВС, и книгу *Сарнов 1993*, богатую наблюдениями и ценную общим пониманием идеологической новизны зоценковского мироощущения, хотя и написанную в неакадемической манере.

7. Речь, разумеется, идет об отождествлении архетипическом (а не вульгарно-заушательском, типа *Гурштейн 1994* [1936]), подкрепляемом устойчивой читательской реакцией, которую доброжелательные критики рассматривали как простое заблуждение, а не существенную проблему, заслуживающую анализа и описания. Ср.:

«М. Зоценко, рассказывающий свои новеллы от первого лица, вдруг стал в глазах иных читателей отождествляться со своим героем!... [Н]о даже это обстоятельство лишь увеличивало известность писателя» (*Молдавский: 107*).

Кстати, серьезная и информативная монография Дм. Молдавского может служить характерным примером старательного отделения Зоценко от его персонажей. Зоценковские герои(-рассказчики) то и дело объявляются «антипатичными людьми», «негодяями», «провокаторами», «врагами», «вызывающими «ни искорки жалости, ни капли симпатии», «ни о каком сочувствии к [которым] и речи быть не может» (с. 49, 66, 94, 96, 97, 118), хотя в нескольких местах и проскальзывают замечания о близости между автором и персонажем, например:

«Можно даже подумать, что писатель ищет в себе какие-то черты этих персонажей и всей силой своего разума пытается их подавить» (56—58). «Попросим читателя запомнить слова [автора-рассказчика] о черной меланхолии [из СЦ; 2: 146] — здесь, увы, звучат ноты реальности» (72). «[Р]ассказ этот [«Четыре дня»] при всем своем шутливом настрое немаловажен для понимания многих последующих произведений писателя. В нем автор как бы дает бой своей собственной мнительности, своей глубоко скрытой болезни» (с. 137).

В психоаналитическом плане проблема художественных проекций внутренних конфликтов авторской личности была поставлена Фрейдом в статье «Creative Writers and Daydreaming», в частности, в связи с Гоголем (*Фрейд, 9: 150, Ранкур-Лаферрьер 1982: 40*). Что касается «защитных» установок зоценковедения, то к ним следует отнести и сосредоточение многих исследователей исключительно на проблемах языка и сказа Зоценко (заданное поздне-формалистским сборником *Казанский и Тынянов 1928*) — в ущерб «содержанию».

8. Теория и техника подобного анализа подробно развиты в работах по поэтике выразительности, см. *Жолковский и Щеглов 1996*.

9. Подразумеваются эпизоды и рассуждения из ПВС, приводимые далее в наст. главе.

10. См. ПВС, «У калитки» (3: 540—541).

11. См. ПВС, «Я сам виноват» (3: 509—510).

12. См. ПВС, «Я не виноват» (3: 533—534).

13. См. ПВС, «На кладбище» (3: 546—547).

14. См. «Елка» (1978: 285—288).

15. О библейском подтексте «Елки» см. Хэнсон 1989: 295.

16. См. ПВС, «Гроза» (3: 527—528).

17. Имеется ввиду доклад, сделанный Зощенко в 1919 году в студии Чуковского и долгое время известный лишь по описаниям мемуаристов (Чуковский 1990: 35, Полонская: 149—150), но теперь опубликованный — «Конец Рыцаря Печального Образа» (1994в).

18. У Зощенко есть еще один рассказ под тем же названием (1922 г.; 1: 81—90).

19. Вариации на «Шинель» многочисленны у Зощенко, и мотив «раздевания» (мотивированного ограблением, обыском, мытьем, медицинским осмотром, попаданием в морг и т. д.) — один из частых, хотя и не выявленных им самим в ПВС; о «раздевании» как выражении страха перед либидо см. Ференци 1927; много внимания зощенковскому «раздеванию» (и его гоголевским интертекстам) уделено в Попкин 1993 (61—84), где оно рассматривается в связи с выдвигаемой Попкин концепцией «замечания незаметного» как центральной для поэтики Зощенко.

20. Подобное проходное упоминание «глаз» в рассказе о глазной операции — пример характерного стилистического приема автора, считавшего, что «не только содержание, но фразы и даже отдельные слова должны быть в... гармонии» (1994а: 109). Ср. обнажение той же техники в заглавии и кульминации рассказа «“Пушка” — Пушкину»: «силой тока она [отпетая личность] отгоняется на пушечный выстрел» от памятника Пушкину (1991а: 310). О «глазной» теме см. в гл. X. Со «стихотворным» характером своего письма связывал Зощенко внимание к нему Мандельштама.

«Знаете, Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть, — может быть, потому, что они как стихи. Он читал мне их в Госиздате» (Долинский: 51, со ссылкой на дневник Чуковского, запись 30 октября 1927 г. [Чуковский 1991: 421]).

Наиболее известный отзыв Мандельштама о Зощенко — в финале «Четвертой прозы», где зощенковская проза сравнивается бруссельскими кружевами (Мандельштам, 2: 99; см. Прим. 21 к гл. XI).

21. Трактовку сюжета «Операции» как примера инвариантного мотива «неспособность ответить на культурный вызов» (одного из описываемых «энциклопедией некультурности»), см. Щеглов 1986а: 62. Попкин подробно рассматривает «Операцию» как точку пересечения двух интересующих ее зощенковских мотивов («одежды» и «ноги») в рамках собственной версии культурологического подхода (Попкин 1993: 85—86).

22. Мытье ног фигурирует в качестве атрибута сватовства и в рассказе «Жених»: «Заложил я лошадь, надел новые штаны, ноги вымыл и поехал» — срочно искать жену (1: 176).

23. В связи с усиками, ланцетом и т. п. ср. демонстративно унижающее — кастрирующее — отстригание усов в «Веселой игре» (см. гл. V). В ПВС МЗ претерпевает еще и промывание желудка после попытки отравиться (3: 467—468), релевантное для «Операции» лишь в общем смысле, но зато перекликающееся с фобиями «воды» и «отравления».

24. Имеется в виду формат изложения, принятый в поэтике выразительности (см. Прим. 8).

25. Недоверие к миру и культуре как основа остраненной манеры повествования относится к числу черт, роднящих Зоценко с Толстым. Ср. соображения Шкловского о толстовском “недоверии”, определяющем всю его стилистику:

«[С]тремление все сделать самому создавало у Л. Н. не только собственную педагогику, но и собственную арифметику, собственную геометрию... В хозяйстве Л. Н. изобрел способ кормить свиней, и все время, и каждый день, изобретал собственную нравственную систему. В этом есть деревенское недоверие к чужой мысли и деревенская замкнутость... Но творчеству Л. Н. Толстого, всей его изобретательности принесли пользу недоверчивость и свежесть писательского глаза — невключенность его в обычную систему восприятия. Л. Н. в своем творчестве — человек из деревни, рассказывающий и пересказывающий свою жизнь... Эта лошадь [Холстомер] не включена в систему человеческих отношений, так же как Левин не включен, сидя в деревне, в товарооборот мира. Ей не нужна культура... Лошадь не доверяет человеческой жизни. В конце рассказа, как я говорил... в своей работе “Искусство как прием”, лошадь умирает, но прием ее переживает. Толстой и без лошади, способом недоверия к человеческим словам, рассказывает бессмысленность их жизни» (Шкловский 1928: 27).

О соотношении между идеологией и остранением у Зоценко и Толстого см. также Шкловский 1990, Керн 1974, Жолковский 1994а: 122—138.

26. Ср. характерный пассаж у современника Зоценко — Андрея Платонова:

«Отец спросил у Фроси, не пойдет ли она в клуб... “Нет, — сказала Фрося, — ... Я по мужу буду скучать”. — “... Он явится: пройдет один год — и он тут будет.. Скучай себе... Я, бывало на сутки, на двое уеду — твоя покойница мать и то скучала: мещанка была!” — “А я вот не мещанка, а скучаю все равно! — с удивлением проговорила Фрося. — Нет, наверно, я тоже мещанка..”. Отец успокоил ее: “Ну, какая ты мещанка!.. Теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться нужно: те хорошие женщины были..”» («Фро», 1936 г.; Платонов 1983: 549).

Новейшую научно аргументированную апологию мещанства см. в Елистратов 1997.

27. Вдобавок к прямому высказыванию Зоценко об общеприложимости понятия «мещанство» (приведенному выше), ср. сюжеты двух его рассказов, в заглавие которых оно вынесено:

Герой обвиняет в мещанстве людей, недовольных тем, что он обливает их одежду керосином, не платит за квартиру и т. п., а главное — девушку, отвергающую его ухаживания («Мещанство»; 1925 г.). Рассказчик трактует как мещанство (и нэпманство) реакцию пассажиров и кондукторши, которые ссаживают с трамвая маляра со стремянкой, запачкавшего их одежду («Мещанский уклон»; 1926 г.).

Стоит привести слова Мариэтты Шагинян, видевшей в Зоценко великого писателя:

«Я не считаю и не считала Вас сатириком. Вы очень сентиментальны подчас в своих повестях, Вы грустны, Вы любите своих людишек, Вы не даете

их зло, Вы не выворачиваете их с корнем... а как-то пишете о них, утверждая их бытие» (*Вахитова*: 144).

Тот факт, что это написано в 1948 г., т. е. с оглядкой на конъюнктуру, созданную Постановлением ЦК (ср., впрочем ее же соображения о Зоценко и «сатире», приводимые в Прим. 24 к гл. VII), не отменяет пронизательности этих соображений — официальная советская критика чутко воспринимала «непартийность» зощенковской «абстрактно-гуманистической» позиции. Так, выражение «человек вообще» фигурирует в качестве ругательного в критической статье 1939 г.:

«[М. Зоценко ведет] мизантропическое разоблачение “общечеловеческой” пошлости, низменности побуждений, лежащей в основе даже самых лучших поступков [речь идет о «Пациентке»]. Зоценковский герой — это не столько социальный тип, сколько примитивно мыслящий “человек вообще”» (*И. Виноградов*, «О теории новеллы», в сб. «Борьба за стиль», 1939, с. 77; цит. по *Молдавский*: 94).

II. Проблемы с гостями

Глава основана на *Жолковский 1994d, 1996d*.

1. Сходная сюжетная схема лежит в основе рассказа из дореволюционной жизни — «Монастырь» (1: 188—192); согласно *Щеглов 1986a*, все это случаи “автоматической некультурности”.

2. Драматический вариант этого сюжета — одноактная комедия «Неудачный день» (1934 г.).

3. Примеров этой ситуации множество, ограничусь указанием на классический «Собачий нюх», где последовательно сознаются все, включая следователя. А интерес Зоценко к “невольному воровству” подтверждается его отзывом о лесковском «Грабеже»: «[Это] прекрасный рассказ о том, как один купчик случайно украл часы у прохожего» (1991a: 363; сюжет «Грабежа», кстати, этим далеко не исчерпывается), включением в «Письма к писателю» двух аналогичных сюжетов, присланных читателями (1991a: 363—364), а также использованием истории ограбления купца в качестве сюжета той пьесы, по ходу которой «всерьез грабят» актера-любителя в рассказе «Актер» (1925 г.).

4. Симптоматична в этом смысле концовка «Собачьего нюха», где рассказчик вроде бы не входит в число преступников: «Чего было дальше — неизвестно. Я от греха подальше смылся» (1: 182). «Я не виноват», «Я сам виноват» — заголовки двух фрагментов ПВС (3: 533—534; 509—510).

5. Ср. в ПВС: «Маяковск[ий]... мнителен даже больше, чем я. Он дважды вытирает салфеткой свою вилку. Потом вытирает ее хлебом. И, наконец, вытирает ее платком. Край стакана он тоже вытирает платком» (3: 513—514); ср. ниже о «Рубашке фантази».

6. О руках и рукопожатиях см. гл. VI.

7. В связи с агорафобией см. в ПВС эпизоды «Я сам виноват», «Не надо стоять на улице», «У калитки» и др. (3: 509—510, 524, 540—541, 623), а также эпизоды с фиксацией на закрывании дверей; среди коротких расска-

зов см. серию заголовков «На улице» (1991а: 446, 475, 491). О страхе кровати в ПВС см. эпизод «В гостинице» и комментарий к нему (3: 520—521, 616—617). Гостиницы и кровати фигурируют и в рассказах, см. «Спи скорей», «История с переодеванием» и мн. др. Характерная вариация — проблема лежания на полке в поезде («Плохая ветка», «Пассажир»). Ср. также смертоносный потолок, уготованный Нероном его «преподобной маменьке» (ГК; 3: 286—287).

8. Ср. печальный исход аналогичного сюжета в «Драме», где ребенок простужается и умирает.

9. Подглавка «Двадцать третье сентября» в ПВС (3: 510—511) посвящена реальным, но тоже не подтверждающимся страхам МЗ за свою семью, от которой он жил отдельно, во время наводнения 1924 года.

10. Ср. в ПВС воспоминание о трусливом отказе МЗ от романа с женщиной, несмотря на снисходительность мужа (3: 617).

11. В ПВС есть отчасти сходный эпизод, происходящий, правда, не с МЗ, а с его приятелем, который просит МЗ заверить копии, снятые им с писем бывшей возлюбленной, чтобы она не могла утверждать, что не любила его («С подлинным верно»; 3: 465).

12. Об амбивалентных взаимоотношениях Зощенко с (советской) властью см. гл. IV.

13. Впрочем, Зощенко охотно разыгрывает и противоположный ход — «все дело в медицине»; см. «Грустные глаза», «Очень просто», а также «Кузницу здоровья», где герой, вылечившись, превращается в пышущего здоровьем негодяя, в связи с чем ср. аналогичную метаморфозу МЗ на одной из стадий самолечения в ПВС: «Я... не зна[л], куда мне девать мои варварские силы... [Я] стал людям приносить больше горя, чем... когда я был... слабый» (3: 627).

14. Ср. в ПВС: «Удобней было есть за столом. Но я ел стоя, торопливо... Стоя и торопливо мылся в ванне. Тщательно закрывал двери моей комнаты, страхась неизвестно чего» (3: 623).

15. Об этом рассказе подробнее см. в гл. VIII, X.

16. О гостиницах ср. Прим. 7. К подобным сюжетам примыкают рассказы на тему жилищного кризиса, часто сплетающие ее со сложными любовными коллизиями; ср. например, «Забавное приключение», где один из центральных мотивов — претензии на чужую жилплощадь, в частности кровать (ГК; 3: 263—270); сами же адюльтерные коллизии этого рассказа напоминают аналогичные страницы ПВС (3: 481—483, 489—490, 509—510, 511—513, 517—518, 593—594, 616—617 и др.); о браке и адюльтере у Зощенко см. гл. V.

17. Ср. еще рассказ «Последний барин» — о нищем, бывшем богаче, при известии о революции сжегшем свой дом, чтобы он не достался мужикам. В образах приезжающих в СССР эмигрантов, а также в фигуре сумасшедшего — «помещика», который «сумел сохраниться через всю вашу революцию» (ГК-У, «Мелкий случай...»), ощущается, автобиографический элемент; ср. в частности, замечание Зощенко о самом себе устами официальных критиков: «Этакая, скажут, невинность сохранилась после трех революций» (1991а: 578); ср. также в ПВС визиты МЗ в места собственной дореволюционной жизни, воспоминания о сгоревших и разгромленных домах, детских и

юношеских романах, эмигрировавших возлюбленных и т. п. (З: 568, 576—577, 490—492, 516). «А тут ваших дробил — красота!» (З: 491), — говорит ему дворник, выражаясь похоже на строителя смертоносного потолка для матери Нерона («Потолок сделаем — просто красота!»; ГК; З: 286). См. ниже о самоотжествлении МЗ в ПВС с опустившимся «бывшим» — по-этом Т[иняко]вым.

18. Примечательно, что и в ПВС есть отталкивающая няня («Ну, теперь спите»; З: 529—530); речь обо всем этом пойдет в гл. V.

19. К мотиву негативной материнской фигуры мы вернемся в гл. V; ср. также Прим. 27.

20. См. «Пятичасовой чай», «Замшевые перчатки», «Мы играем в карты», «Муза», «Замечание», «Мой друг» (З: 487—488, 489—490, 495—496, 548—549, 553—555). Стоит упомянуть также редкий случай “безобидных” отношений между гостями и хозяином — рассказ «“Передовой человек”».

21. О территориальных проблемах см. Прим. 16; о проживании мужа отдельно от жены и детей в ПВС см. З: 510 (о самом МЗ), З: 538 (о его отце).

22. Об этом эпизоде как параллели к «Аристократке» говорилось в гл. I; о готовности зощенковского героя (и “я”) к компромиссу с “порядком” см. гл. IV.

23. См. *Томашевский 1994*: 340; замалчивание этого факта в ПВС впервые отмечено в *Мак-Лейн 1974*. О ситуации в семье, где вырос Зощенко, ср. еще данные, сообщаемые его женой со слов его матери:

«[О]на была... удивительная женщина... [О]ставшись с восемью детьми — от 16 до 2-летнего возраста, без всякой пенсии... она каким-то чудом сумела всех их поднять... [Д]оставала продукты... и кормила всех своих пятерых [живших с ней] детей... Помню, как она говорила...: “когда делю между детьми песок, Михаил не доносит свою порцию даже до своей комнаты — уничтожает на ходу”» (*Филлипов*: 60—61).

24. “Подарок” — еще один инвариант, близкий к рассматриваемой парадигме и промелькнувший в примерах (см. «Бабушкин подарок», «Тридцать лет спустя», «Умная Тамара», «Елка», «Рассказ о подлеце», «Поминки»). Этот освященный общественными условностями акт безвозмездной передачи ценностей совершается преимущественно в “родственном” или “гостевом” контексте и в то же время граничит с “милостыней” и, значит, “нищенством”. Последнее налицо в ситуациях с вручением денег опустившемуся гимназическому приятелю и поэту Т[иняко]ву и подачей милостыни старушке в кинотеатре. В детских рассказах важное место занимает обучение детей правильному поведению вокруг “подарка”, причем результаты иногда сказываются лишь «тридцать лет спустя».

25. См. хотя бы такие знаменитые вещи, как «Баня», «История болезни», «Рассказ о банях и их посетителях».

26. Любопытной параллелью к этому сюжету в жизни самого Зощенко является следующий эпизод из воспоминаний его жены, относящихся к 1920—1922 гг.:

«Михаилу мы с Ольгой устроили “кабинет” в бывшей ванной комнате — Ольга притащила досок, положила их на ванну, набили матрасник сеном — и во время своих довольно частых приездов [в Сестрорецк] Михаил помещался в этой “ванной”, в кот[орой] он написал свою “Козу”» (*Филлипов*: 66).

27. Тема тяжелых взаимоотношений между родственниками распространена и за пределами “гостевого” топоса; см. «Рассказ об имениннице» (муж — жена), «Гримаса нэпа» (сын — мать), «Происшествие» (подозреваемое подбрасывание ребенка матерью); «Материнство и младенчество» (реальное подбрасывание). Интересное полуироническое признание самого Зоценко на эти темы содержится в одной из его автобиографических справок: «Старух не люблю. Кровного родства не признаю» (1991а: 579). И там же на “родственническо-гостевую” тему:

«[В] Полтаве есть еще Зоценки. Например: Егор Зоценко — дамский портной. В Мелитополе — акушер и гинеколог Зоценко. Так заявляю: тем я вовсе даже не родственник, не знаком с ними и знакомиться не желаю. Из-за них, скажу прямо, мне даже знаменитым писателем не хочется быть. Непременно приедут. Прочтут и приедут. У меня уж тетка одна с Украины приехала» (1991а: 578).

III. «Душевная простота»

Глава основана на *Жолковский 1995в*.

1. Филострат в «Сне в летнюю ночь» (V, 1; *Шекспир*: 196).

2. См. «Страдания молодого Вертера» (ГК; 3: 364—368); об этом рассказе см. гл. XI.

3. В русской рецепции Ницше эта глава (ч. 1, гл. 16) заняла особое место благодаря посвященной ей статье С. Л. Франка (*Франк 1903*); на тему Зоценко и Ницше см. *Гроуз 1995*, *Кадаш 1995*, *Федоров 1997*. Согласно Федорову, к «Так говорил Заратустра» восходит (полемически) название «Перед восходом солнца» (с. 234—235).

4. “Культурные”, в частности “театральные”, начинания и их “провал” — инвариантный мотив Зоценко (см. *Щеглов 1986а*, *Жолковский 1994а*: 122—127). Именно такова конспективно заданная в начале рассказа роль «негритянской негрооперетты»: «Так эти негры очень... хвалили нашу культуру и вообще все начинания». Из более специфических потенциальных соотношений между сюжетом рассказа и содержанием, подразумеваемым в “опереточной” заставке к нему, можно назвать:

— “душевность”: негры поют не что иное, как «спиричуэлс»;

— “ножной” элемент: негры виртуозно танцуют; и

— свадебно-эротические мотивы, полностью отсутствующие в зоценковском рассказе (если не считать характерной для Зоценко эдиповской ситуации “страха перед мужчиной-соперником”).

О зоценковском амбивалентном стремлении к “варварской простоте” см. *Жолковский 1994а*: 127—138.

5. “Некультурность” — обобщающий термин, введенный в *Щеглов 1986а* и призванный покрывать, в духе культурно-социологического подхода, большинство негативных действий зоценковских персонажей-«мещан».

6. Этому сюжету находится автобиографическая параллель: «Пожалуй, самая светлая черта советского человека — это доброжелательство. Я вспомнил Крым. Человек бежал за мной: “Не ходите, там обвал”» (1994а:

126). Разговоры об этом эпизоде, явно занимавшем Зоценко, отражены также в воспоминаниях его жены (*Филиппов*: 73).

Под названием «Встреча» у Зоценко есть еще один рассказ (2: 315—318); он упомянут в гл. II.

7. О соотношении Зоценко — Чехов см. гл. IX.

IV. Зоценко и власть

Глава основана на *Жолковский 1997б, 1998б*.

1. Основные на сегодня источники биографических данных о Зоценко это *Долинский 1991, Бабиченко 1992, Скэттон 1993, Томашевский 1990, 1994, 1995, Грознова 1997*, а также неопубликованная работа *В. Зоценко [1972]*; на них (в первую очередь, на *Томашевский 1994*: 340—365) и основаны четыре рассмотренных сюжета; аналогичный сводный конспект личной жизни Зоценко см. в гл. V.

2. О властной тематике в ПВС и детских рассказах Зоценко см. *Хэнсон 1989*; о властных аспектах авторской маски в ПВС см. *Мэй 1996*.

3. О некоторых из этих установок речь уже шла, о других пойдет в настоящей и последующих главах.

4. Собственно, уже и Пенкин («какой-то, кажется, работник водного транспорта») — фамилия условная и явно не кремлевского масштаба.

5. О “руке” см. гл. VI, о «Страданиях молодого Вертера» — гл. XI.

6. Подробно о “правильном функционировании” см. гл. VIII.

7. Кстати, обеим «адюльтерно-гостевым» коллизиям находятся интересные биографические параллели. Это:

— роман жены писателя с «милиционером» (см. выше; информация основана на устных свидетельствах людей, знавших Зоценко);

— ее любовь к приему гостей (см. *Авдашева*: 383; о “совместной жизни врозь” Зоценко с его женой свидетельствует ряд мемуаристов и он сам в ПВС);

— романтический эпизод из жизни Зоценко (в ходе которого он послал сам себе письмо в Ялту, см. гл. II), многообразно сплетенный с надзором ГПУ.

8. Литературным источником этих рассуждений буржуазного философа могут быть слова Федора Павловича Карамазова из главы 2-й четвертой части «Братьев Карамазовых» — «У отца»:

«Денег он [Иван]... от меня ни шиша не получит... [М]не каждая копейка нужна, и чем дольше буду жить, тем она будет нужнее... Теперь я пока все-таки мужчина, пятьдесят пять всего, но я хочу еще лет двадцать на линии мужчины состоять, так ведь состареюсь — поган стану, не пойдут они ко мне тогда доброю волей, ну вот тут-то денежки мне и понадобятся... Вот моя философия [!]

(*Достоевский*, 14: 157—158).

По мнению Р. Д. Тименчика (устно), внимание Зоценко могло быть дополнительно привлечено к этому пассажиру статьей Л. П. Карсавина «Ф. П. Карамазов как идеолог любви», появившейся в 1-м номере «Начал» в 1921 году.

Другой возможный источник — воззрения Шопенгауэра, в частности, на целесообразность легализации проституции. К Шопенгауэру — заглавию его труда «Мир как воля и представление» — могут восходить и слова «буржуазного философа»: «Мир — это мое представление» (3: 397).

9. В ранних вариантах рассказа (впервые появившегося в 1927 г. под названием «Неприятная история») звонившие требовали к телефону Троцкого; см., например, *Зоценко 1933: 126—128*.

10. См. выше; о хлопотах Зоценко за брата жены см., в частности, *Долинский: 46—47*, *Филлипов: 75—76*.

11. Тем самым предвещается ситуация «Приключений обезьяны», где согласно Жданову, Зоценко «наделяет обезьяну ролью высшего судьи... и заставляет ее читать нечто вроде морали советским людям» (*Жданов: 10*).

12. В. В. Зоценко «вычистили» из университета из-за социального происхождения» (*Слонимская: 134*).

13. О ялтинском землетрясении 1927 года как метафоре «непрочности жизни» и о рассказе «Землетрясение» см. гл. VIII.

14. Этот сюжет лег также в основу многострадальной пьесы «Уважаемый товарищ», упомянутой в начале главы. Кстати, столь надежная профессия героя («он из брадобреев») дважды обыгрывается в характерном зоценковском духе. Во-первых, в «парикмахерском» коде каламбурно описывается его реакция на исключение из партии: «[Он д]умает: “Сколько лет я крепился и сдерживал порывы своей натуры... И вдруг — пожалуйста бриться»; во-вторых, в аналогичных терминах, причем на этот раз с привлечением зоценковского страха “ножа”, осмысливается недопустимость его пьянства: «Так что если он из брадобреев, а не в канцелярии, то он мог бы причинить физические увечья любому из клиентов» (ср., кстати, докторшу из «Операции»; см. гл. I).

15. См. «Чудесная дерзость» (*Зоценко и Зоценко Б/д: 48—49*) и соображения публикатора, В. фон Вирен-Гарчински (*там же: 13*), а также *Гроуза (354)*.

16. Ссылка на врача в попытке (безуспешной) освободиться от контроля жены — мотив, повторяющийся у Зоценко; см. о нем в гл. V.

17. Есть устные свидетельства, что Зоценко любил употреблять это выражение и в частной жизни. Аналогичным образом, отданная «буржуазному философу» мысль, что «смешно и глупо располагаться в жизни, как в своем доме, где вам вечно предстоит жить» (3: 397), есть и в собственных зоценковских записях: «Мы живем очень коротко. И, может быть, не дело так располагаться в жизни — так всерьез» (*1994a: 129*). И далее — тоже в полном согласии с «буржуазным философом»: «Надо открыть клубы, публичные дома, вести (ограниченную) собственность».

18. О соотношении этих двух рассказов и роли в них мотива “руки” см. гл. VI; о «Вертере» см. гл. XI.

19. Оригинальным упражнением на тему “симуляции” можно считать фронтальной рассказ «Уважили» — о немце, который залег в воронку и выставил ногу для того, чтобы его ранили и он поскорее попал в тыл («Солдатские рассказы»; *1946: 154—156*).

20. Соответствующие максимы Гёте гласят (в моем переводе): «Лучше, чтобы случались несправедливости, чем чтобы они устранились несправед-

ливым способом» (2. 81. 1; *Гёте 1993*: 217). «Лучше чтобы по отношению к тебе была совершена несправедливость, чем чтобы мир был лишен закона, поэтому каждый должен подчиняться закону» (2. 87. 1; *Гёте 1993*: 225). Об ориентации Зоценко на Гёте см. также гл. IV, XI, XIII.

V. Крепковатый брак

Глава основана на *Жолковский 1996в*.

1. Пример радикально переделывавшегося рассказа: «Электрификация» (1991а: 220—221) — «Бедность» (1927: 149—151) — «Последний рассказ» в ГК. РКМ цитируется по изданиям 1946 (54—56) и 1987 (3: 206—209).

2. Ср. зоценковские заголовки типа «Преступление и наказание», «Поучительная история», «Все важно в этом мире». Приведу любопытный образец буквальной моралистической трактовки РКМ реальным читателем, да еще в сочетании с непосредственной реакцией на ждановскую травлю автора, — письмо в редакцию «Звезды»,

«пришедшее из Черкасс от некой Александры Салопай. Оно начиналось с восклицания: “Поделом хулигану Зоценко!” — а дальше сообщалось: “Жертвой одного Вашего рассказа вот уже много лет имею удовольствие быть. Десять лет назад я учительствовала в селе Волицы, около курорта «Сосновка». Будучи вдовой, я второй раз вышла замуж за начальника почты. Мой муж был красивый парень. Я имела много соперниц и завистниц. И вот появился ваш глупый рассказ о вдове, которая купила на время у скаредной молочницы мужа за пять червонцев. А тот и прижился у вдовы, не захотел вернуться назад. В общем, злостное, хулиганское изображение нашей действительности. Кому-то из моих соперниц попал на глаза этот дурацкий рассказ, и она пустила слух, будто это я купила мужа у какой-то разини. Много эта насмешка, гулявшая меж соседок, испортила мне крови, а особенно моему мужу, нас повсюду преследовали этой идиотской выдумкой. По заслугам вам, Зоценко! Жалею, что постановление сделано поздно. Много вреда принесла ваша помойная литература»» (*Капица*: 425—426).

3. Ср., например, рассказы «Мещанство» и «Мещанский уклон» (см. гл. I, Прим. 26).

4. Это понятие введено в *Щеглов 1986а*: 63—64.

5. Примечательно, однако, что именно к РКМ относятся слова Чуковского (*Чуковский 1990*: 54) о «суровом обвинительном акте» против «корыстных» и «скотски блудливых» приспособленцев (см. гл. I).

6. См. *В. Зоценко 1990*: 13—14.

7. Вспомним его слова о важности отражения в литературе архетипического уровня человеческой психологии персонажей, приведенные в гл. I по *Гор*: 211—212. “Фольклорность” сохранилась у зрелого Зоценко не только на архетипическом уровне, но и в существенных чертах его повествовательной манеры. Красноречивым свидетельством ее фольклорной подоплеки может служить характерная интонация подхватывающего, «амебейного»

повторения, с которой Зоценко читает рассказ «Расписка» на единственной сохранившейся звукозаписи его исполнения.

8. Ср. высказывание Зоценко, записанное Чуковским: «“Ой, К. И., какую я великолепную книгу пишу”. Книга — “Декамерон” — о любви, о коварстве и еще о чем-то» (*Долинский*: 65).

9. Приводились к РКМ и параллели из других аналогичных сборников новелл, например — из

«популярного тома Мазуччо Гвардато “Новеллино”, выпущенного издательством “Academia” в 1931 году... Так, новелла Пятнадцатая этой книги рассказывает о том, как некий кардинал полюбил замужнюю женщину. “Он совращает мужа деньгами, и тот приводит жену в комнату кардинала: на следующее утро он приходит за ней обратно, но жене понравилось ее новое положение, и она не хочет возвращаться домой: долгие уговоры мужа ни к чему не приводят”... Но... [РКМ] написан раньше, чем М. Зоценко мог познакомиться с “Новеллино”!» (*Молдавский*: 158—159).

Молдавский отмечает также (со ссылками на высказывания самого Зоценко) жанровую ориентацию ГК на Апулея, Боккаччо, Сервантеса и «Тысячу и одну ночь», а в другой связи сообщает о неосуществленном намерении Зоценко перевести «Бравого солдата Швейка» Гашека (с. 154—158, 263).

10. Мопассан далее цитируется по характерному в этом смысле массовому изданию пятидесяти четырех избранных новелл (*Мопассан 1946*). О влиянии Мопассана на Зоценко см. *В. Зоценко 1990*: 9 и признание самого писателя: «Я считаю, что на меня повлияли Мопассан и Мериме. У них я старался учиться искусству короткой новеллы» (*Долинский*: 69). О топосе “семьи и проституции”, в частности, у Мопассана, см. *Жолковский и Ямпольский*: 317—368.

11. С точки зрения аналогий с Зоценко в мопассановских рассказах существенны также активная роль родительских и вдовческих фигур и присутствие фигуры нищего (см., например, «Дядя Жюль»).

12. Об этих топосах см. ниже. Тема связи чрезмерного питания с потребностью в сексе была введена в русскую литературную традицию «Крейцеровой сонатой» Толстого. О символических уравнениях “материнское молоко — сперма” и “материнская грудь — пенис” (и литературе вопроса) см. *Ранкур-Лаферрьер 1985*: 287—297, особенно 288—289.

13. О “молочном” топосе в ПВС см. *Мазинг-Делик 1980*: 80, 84—87.

14. Архетипическая подоплека этого сюжета — брачное испытание, состоящее в опознании невесты фольклорным героем; см. *Пропп*: 301—302.

15. Ср. обращение Нерона со своей «царственной мамашей» (ГК-К, 3: 286—288).

16. В этом рассказе 1937 года, хотя и написанном в 3-м лице, заметно нащупывание Зоценко автопсихоаналитического стиля ПВС; см. об этом в гл. XIV.

17. Ср. «порчу» козы с превращением феи и кормящей матери в корову/козу в ПВС и ВМ. Коза, ее пропажа, обретение и доение фигурируют также в рассказе «Загадочное преступление». Об архетипических и автопсихоаналитических аспектах «Козы» см. *Синявский 1994*.

18. Провербиальное богатство именно зубных врачей в СССР было связано с их правом покупать золото.

19. См. *Пропл*: 303—305; *Ранкур-Лаферрьер 1985*: 178—191. В свете уравнения “жена = мать” и амбивалентности образа матери в ПВС и материнской фигуры в других произведениях Зоценко подобная трактовка невесты неудивительна.

20. О мотиве “утомленности высшим образованием” см. в гл. X.

21. О трактовке невесты как существа мужского пола см. *Ранкур-Лаферрьер 1985*: 187.

22. Ср. еще врача, к которому муж ревнует жену, сжигающую молоко (в ВМ, см. выше), а также выход героини рассказа «Сердца трех», после многочисленных перипетий с разными любовниками и трений с матерью, замуж за врача-психиатра.

23. Ср. сходную ситуацию и фразеологию в «Тридцать лет спустя», где Леля притворяется проглотившей бильярдный шарик и заявляет, что ей «от этого щекотно и хочется какао и апельсинов».

24. Желание «нового» в любви — постоянная тема в личных отношениях М. М. Зоценко и его (будущей) жены в начале их романа весной и летом 1917 г. (*1994a*: 27—28, *Филлипов*: 52—53).

25. И «вкручивание» и «накручивание» — из «Рассказа про даму с цветами» (см. *Жолковский 1994a*: 194—198), где о них заходит речь в связи научно-материалистическим недоверием к “лишним” идеалистическим фикциям:

«[Ч]erez 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. Может быть, это чересчур грустным покажется некоторым отсталым интеллигентам и академикам... но пушай... [они] увидят, сколько всего они накрутили на себя лишнего... Так вот, дозвоьте старому, грубоватому материалисту, окончательно после этой истории поставившему крест на многие возвышенные вещи, рассказать эту самую историю» (3: 250—251).

Подчеркну прямую связь между зоценковскими “недоверчивыми испытаниями” и научным скептицизмом, требующим доказательств, экспериментов и т. п.

26. Эта стершаяся еще в XIX в. метафора уместна в контексте Зоценко в виду не только его ориентации на традиционные материалистические модели, но и его особого уважения к анатомии (в частности, благодаря профессии его отца):

«Меня всегда поражало: художник, прежде чем рисовать человеческое тело, должен в обязательном порядке изучить анатомию. Только знание этой науки избавляло художника от ошибок в изображении. А писатель, в ведении которого больше, чем человеческое тело, — его психика, его сознание, — не часто стремится к подобного рода знаниям. Я посчитал своей обязанностью кое-чему поучиться. И, поучившись, поделился этим с читателем [“Возвращенной молодости”]» (цит. по *Молдавский*: 138—139).

27. О ребенке как архетипическом воплощении неконтролируемости будущего см. *Брукс 1975* (в связи с «Макбетом» Шекспира).

28. Шантаж состоял в том, что мать угрожала выброститься из окна. Но во время свадебного ужина в ответ на ехидный вопрос молодого мужа «она

сердито сказала, что у нее шесть дочерей и если из-за каждой она начнет из окон прыгать, то неизвестно еще, что бы от нее осталось» (2: 195). О «серийном» отношении материнской фигуры к многочисленным детям уже говорилось в гл. II (см. Прим. 23).

29. См. ВМ; ГК: «Бедная Лиза», «Рассказ о старом дураке», «Опасные связи», «Забытый лозунг»; «Брак по расчету» (1991а: 216—218); и мн. др.

30. Все подобные махинации вокруг брака представляют собой ироническую оборотную сторону «оптимально правильного функционирования», основанного на «научном» подходе к жизни; см. гл. VIII, X.

31. См. соответственно рассказы «Горькая доля», «Плохая жена», «Бедная Лиза», «Опасные связи», «Новые времена» (1991а: 461—466), «Врачевание и психика», «Нахальство».

32. См. комедию «Парусиновый портфель», а в ГК — «Забавное приключение» и «Трагикомический рассказ...», непосредственно следующий за РКМ.

33. Об этой оппозиции см. *Кадаш 1995*. О мотиве «крепкости/слабости» см. гл. VIII.

34. См. «Рыбья самка»; «Любовь» (1: 81—90) и ранний рассказ «Как она смеет» с тем же мотивом неспособности брошенного мужчины исполнить угрозу самоубийства; «Любовь» (1: 193—195) — отказ драться с грабителями и претензия, что женщину они «не трогают» (см. гл. I); «Коза»; «Опасные связи»; «Новые времена»; «Муж» («драться не могу»).

35. Как показано в *Колесникова 1997*, сюжет «Испытания» был, по видимому, целиком позаимствован Зоценко из письма читательницы (некой Казицкой). Вдобавок к соображениям Колесниковой о фольклорной природе мотива «испытания» и обращения Зоценко к «святочному» жанру, стоит подчеркнуть инвариантность — в рамках зоценковской картины мира — «испытания» как одной из вариаций на центральную тему «недоверия» (см. гл. II).

36. См. «Веселая жизнь», СЦ, «Врачевание и психика», «Новый человек», «Чертовинка», «Люди», и мн. др.

37. Интересная вариация на тему «Рассказа о студенте...» и «Любви» (1924 г.) — рассказ «Новые времена» (2: 443—445), где «сила» передается женщине; см. гл. VI; ср. выше о богатырь-девицах.

38. Впрочем, эти подозрения представляются не столь уж необоснованными на фоне устойчивой зоценковской трактовки «усов»:

Жена уходит от «неживого... длинноусого инженера» к лихому Гришке («Любовь» [1922 г.]; кстати, согласно В. В. Зоценко, прототипом «длинноусого инженера» был сам М. М. Зоценко, которого В. В. упрекала в пассивности [*Филлипов*: 64]). «Прохвост» Кашкин «усы носил стоячие», омоложение профессора Волосатова связано с подстриганием усов, а его возвращение к уравновешенной жизни — с полным их сбриванием (ВМ). Символическая кастрация подчиненного начальником включает добровольно-принудительное обстригание усов («Веселая игра»).

39. По медицинской линии ср. выше «Мещаночку», а в предыдущей главе комментарии к «Рассказу о том, как жена...». Медицинские оправдания отсутствию полового интереса засвидетельствованы и в жизни реального М. М. Зоценко — его женой:

«Первый раз в жизнь Михаила вошла новая женщина... Миклашевская, “Агутья”, подруга Дуси, будущей жены Слонимского... И это возмутило... меня... Как любовница, я не нужна ему. Он объясняет это своей болезнью сейчас, но я думаю другое... [Я] *выслушиваю его бесконечные жалобы на свое здоровье... у него нет любви ко мне*» (Филиппов: 68; курсив в тексте).

40. О «Монтере» и параллелях к нему см. гл. VII. Кстати, в этом рассказе герой флиртует сразу с двумя барышнями.

41. *Мак-Лейн 1974: 410, Скэттон: 14, Филиппов: 60—61.* Информация из ПВС и детских рассказов дается без ссылок, а ссылки на материалы из *Томашевский 1990* — без даты.

42. *Носкович-Лекаренко: 305, В. Зоценко [1972].*

43. О главке ПВС «Эльвира», в которой нашел отражение этот эпизод, см. гл. XV.

44. *В. Зоценко: 12, Томашевский 1994: 17, Филиппов: 53—63.*

45. См. *Кичанова-Лифшиц 1982: 25*; этот пассаж отсутствует в *Кичанова-Лифшиц 1990*; см. также *В. Зоценко [1972]*. Об истории сватовства см. ниже, Прим. 51.

46. Ср. героя повести «О чем пел соловей», съезжающего от дьякона, с женой которого у него был роман, на квартиру к Рундуковым, где его подозрение вызывает «беккеровский роаяль», ибо он, «человек, потрясенный жизнью, побывавший на двух фронтах и обстрелянный артиллерией, не может переносить лишних мещанских звуков». О перипетиях брака см. *Филиппов: 63—70, В. Зоценко [1972]*.

47. *Слонимская: 134—136, 144, Гитович: 276, Носкович-Лекаренко: 305—306, Кичанова-Лифшиц: 369, Авдашева: 385—386, Леонтьева: 470, Филиппов: 72, Вахитова 116.* Непоявление вместе на людях интересным образом предвещается в рассказе «Каприз короля» (1917 г.): «Никто их не видел вместе» (1994а: 47).

48. *Слонимская: 133, 136, Иванова: 174—175, 182, Журбина: 158, Рахманов: 259, Гитович: 277, Левитин: 300—301, Носкович-Лекаренко: 304, 307—308, Чуковская: 310, 312, Чалова: 314, 328—329, Юнгер: 348, Кичанова-Лифшиц: 369, Мухранская: 488—489, Филиппов: 67, 70, 72—74, 77, Хин 1995: 193.* О любви к песенкам Вертинского см. также *Филиппов: 52.*

49. *Мунблит: 214, Меттер: 236—237, Рахманов: 253, Гитович: 279—281, Чуковская: 312, Чалова: 314, 332, Юнгер: 348, Кичанова-Лифшиц: 369, 372, Леонтьева 467—469, Мухранская: 476 et passim, Лифшиц: 495, Хин 1995: 192, Кичанова-Лифшиц 1982: 22, Филиппов: 71, Вахитова: 132—136, В. Зоценко [1972].*

50. *Бузник: 82—89.*

51. *В. Зоценко [1972]*. В связи с описанием в ПВС женитьбы МЗ и ВЗ ср. следующий комментарий последней:

«Но как же была я далека от той женщины, кот[орую] изобразил Михаил, как свою жену, в “Перед восходом солнца”! Как бесконечно далека! Где же тут — “одна женщина, кот[орая] меня любила, сказала мне — ‘Ваша мать умерла. Переезжайте ко мне’. Мы пошли в загс, записались, и теперь это моя жена...”. Да, м. б., если бы было так, он был бы счастливее, но увы! Так не было.. И я никогда не могла так “жертвенно” любить его! Я всегда

требовала его любви и была несчастна, потому, что не могла ее получить — такую, как мне надо...» (*Филлипов*: 62).

Согласно примечанию публикатора (*там же*, с. 62), Зоценко делал предложение своей будущей жене дважды, причем она хотела «свободного» брака, а он настаивал на супружеской верности. На письмо ВЗ с упреками по поводу искажения истории сватовства, МЗ отвечает (17 ноября 1943 г.) довольно сбивчиво:

«Кстати, ты писала, что я про наши отношения (прошлые) будто бы неважно написал. Это вздор. Там всего две фразы о том, что после смерти мамы я переехал к тебе. Я не считал удобным писать более подробно. Кроме того, это не есть подлинная автобиография. Это литература... Кроме хорошего, в этой фразе нет ничего. Кроме того, это был факт» (*Бузник*: 94).

52. *Слонимская*: 141—142, 144, *Чалова*: *passim*, *Кичанова-Лифшиц*: 374, *Мухранская*: *passim*, *В. Зоценко* [1972].

53. *Чуковский*: 64, *Каверин*: 130, *Слонимская*: 140, *Носкович-Лекаренко*: 306, *Кичанова-Лифшиц*: 372, *Авдашева*: 386, *В. Зоценко* [1972].

54. См. *В. Зоценко 1990*: 11 и ранние вещи «Актриса» и «Костюм маркизы».

55. Ср. в ВМ: «Эта книга, для ее достоверности и поднятия авторитета автора... обязывает меня жить по крайней мере до 70 лет. Я боюсь, что этого не случится» (3: 159). Драматическое описание последней болезни Зоценко, обостренной подозрениями и страхами по поводу взаимодействия с государством (в вопросе о пенсии) и сведшей его в могилу, см. в *В. Зоценко 1995*.

56. *Журбина*: 162, *Чалова*: 319, 327, *Нагибин*: 441, *Леонтьева*: 467—471, *Мухранская*: 483, 485; *Гитович*: 279—281.

57. *Чалова*: 319, 329; об эмоциональной дисциплине см. также *Кичанова-Лифшиц*: 371; ср. рассказ «Иностранцы» (о нем см. гл. XIII).

58. Ср. выше Прим. 39.

59. Эта схема «индуцирования» в сочетании с постоянной ролью соседей в брачных ситуациях и с рядом других инвариантов наводит на мысль об особом преобладании в зоценковской сюжетике связей по смежности. Последние, как известно, характерны не просто для прозы в отличие от поэзии, но и в особенности для постсимволистской поэтики (в частности, пастернаковской, платоновской и бабелевской) в отличие от символистской, а также для риторики хаоса и безумия в противовес риторике логики и порядка. Это обширная тема, требующая специального изучения. См. *Якобсон 1987а*, *Де Ман 1979*, *Жолковский 1992*: 61—65, *1994а*: 391, *Жолковский и Ямпольский*: 107—117.

60. Об этой эволюции см. *Вольпе 1991*, *Чудакова 1979*; напротив, о двусмысленности даже и «научного» дискурса ПВС см. *Мэй 1996*.

61. Сомневаясь в целесообразности продолжения публикации ПВС, он суеверно — и пророчески — ожидал ее прекращения; см. *Чалова*: 323—325. О сознательности вызова властям и принятым мнениям см. также *Хэнсон 1989*: 288.

VI. Рука ближнего

Глава основана на *Жолковский 1995б*.

1. См. фон Вирен-Гарчински 1967, Керн 1974, Мазинг-Делик 1980, Хансон 1989, Ходж 1994 [1989], Скэттон 1993.

2. Цитата взята из цикла фельетонов «Дни нашей жизни», появившихся в «Пушке» в 1927—1929 гг. В бытовом снижении лермонтовского образца Зоценко следует за Некрасовым, написавшим свой «карточный» (т. е. опять-таки “ручной”) вариант стихотворения всего лишь четыре года спустя после появления оригинала: *И скучно, и грустно, и некого в карты надуть / В минуту карманной невзгоды... / Жена?... но что пользы жену обмануть? / Ведь ей же отдашь на расходы... и т. д.* («И скучно, и грустно!»; 1844 г.; Некрасов: 474).

3. Об этом мифе у Зоценко см. *Жолковский 1994а*: 228—230; см. также гл. XV.

4. Булгакова, по-видимому, больше интересует язык; впрочем, у Зоценко найдется и усечение языка, см. ГК (3: 289, 333).

5. Об этом эпизоде и параллелях к нему в «Сентиментальных повестях» см. *Синявский 1994*.

6. Подробную цитату из ПВС на «грудную тему» см. в гл. VII. Что касается инверсии половых ролей (женская рука на мужской груди, мужская на женской), то она вовсе не подрывает сопоставления. Напротив, как ПВС, так и комический корпус Зоценко изобилуют подобными и иными обращениями (см. гл. XIV, XV).

7. См. подробно в гл. XV.

8. Сам Зоценко рассматривает и отвергает в ПВС фаллическую трактовку “руки” (3: 570, 622).

9. Возможный источник этого эпизода см. в *Кичанова-Лифшиц 1982*: 34.

10. См. гл. V о превращении “слабого” в “сильного” и гл. X об “удивительной смелости”.

11. Интересный контрапункт к этим ситуациям “опасных рукопожатий” образует эпизод из жизни самого М. М. Зоценко, рассказываемый спутницей его жизни в эвакуации в Алма-Ате — Л. Чаловой:

«Позвонил военный... Сказал, что он давний его поклонник... и перед отъездом [на фронт] мечтает увидеть своего любимого писателя. И вот приходит молодой человек, старший лейтенант. Очень смущается. И, по-видимому, от волнения у него вспотели ладони. И вот перед тем, как протянуть для пожатия руку, он вынимает флакончик одеколона и протирает ладони. И затем протягивает флакон Михаилу Михайловичу — предлагает ему сделать то же самое... Я только глянула на Михаила Михайловича — и тут же выскочила из комнаты. Видеть его глаза было выше моих сил: такая в них стояла боль и растерянность!... “И это — офицер, цвет армии.. И такое воспитание!” — сказал он после ухода старшего лейтенанта. И не забыл мне припомнить: “А ты говоришь — изменились”» (*Чалова*: 321—322).

Последние слова отсылают к постоянному спору между Зоценко и Чаловой на тему, обсуждавшуюся и в печати, — о том, ушли ли в прошлое некультурные «зоценковские типы». Стоит, однако, заметить, что поведение

старшего лейтенанта с равным успехом можно понимать и как проявление, пусть наивное, его досконального знакомства с фобиями любимого автора (ср. в ПВС о мнительности Маяковского; 3: 514).

12. Ср., в частности, известный пассаж из «Второй речи о Пушкине» («В пушкинские дни»; 2: 418—421) о предполагаемом взятии Пушкиным на ручки предков рассказчика (см. гл. IX, Прим. 1).

13. О “порядке” и его “распатывании” см. гл. VIII, о «Не пущу» — там же и гл. VII, Прим. 4.

14. О «Рогульке» см. также в гл. VIII, X.

15. К этому сюжету мы вернемся в гл. XV.

VII. «Монтер»

Глава основана на *Жолковский 1998а*.

1. Об этой группе рассказов см. *Жолковский 1994а*: 124—127, *Попкин 1993*: 76—79.

2. Об “альтернативности” зощенковского повествования см. *Щеглов 1986а*: 73—74.

3. О “массовом” измерении происходящего в рассказах Зоценко см. *Щеглов 1986а*: 67, *Попкин 1993*: 118.

4. Имеется в виду одноименная картина В. Е. Маковского. Ср. в предыдущих главах игру с цитатой из Лермонтова, переключку «Елки» с Библией, а с другой стороны, с картиной отца писателя «Отъезд Суворова»; ср. еще ссылку на «Неравный брак» В. В. Пукирева в «Рассказе о старом дураке». Обилие у Зоценко переключек с живописью может объясняться его впечатлениями ребенка, выросшего в семье художника.

5. Кстати, название пьесы, упоминаемое в тексте рассказа — «Кто виноват?», по-видимому, является ложной отсылкой; во всяком случае, в одноименном романе Герцена (заглавие которого неоднократно всплывает в ПВС в связи со снедающим МЗ чувством вины; см. гл. II) ничего подобного не происходит. Эпизод с грабежом мог быть взят Зоценко из довольно длинного рассказа Лескова «Грабеж» (1887 г.; *Лесков*: 112—153), сюжет которого он с одобрением пересказывает в «Письмах к писателю», причем сводит его исключительно к соответствующему эпизоду, а заглавие перевирает (см. гл. II, Прим. 3). Интерес Зоценко к этому рассказу следует связать с зощенковским инвариантным мотивом “невольного воровства”. Правда, в «Актере» воровство никоим образом не носит “невольного” характера. Поэтому с привлечением лесковского подтекста где-то на заднем плане рассказа возникает эффектный контрапункт: у Лескова и, по-видимому, в пьесе один честный человек по ошибке грабит другого, у Зоценко актеры-профессионалы цинично грабят честного любителя под прикрытием сценической условности.

6. Аналогичная «еврейская» хохма есть в «Аполлоне и Тамаре» (1923 г.) — при упоминании о счастливом сопернике заглавного героя по музыкальной линии:

«На всех вечерах подвизался теперь маэстро Соломон Беленький с двумя первыми скрипками, контрабасами и виолончелью... Маэстро Соломон

Беленький и исчезновение бархатной куртки сделали Аполлона Перепенчука безвольным созерцателем» (2: 38, 41).

7. Ср., кстати, уподобление театра, режиссера, юпитеров и т. д. сотворению мира в «Мейерхольдам» Пастернака (1928 г.). От «похищения света» монтером и Черномором протягиваются самые широкие мифологические параллели, и прежде всего — к амбивалентным фигурам типа Люцифера и Прометея.

8. Переключки Зоценко с Пушкиным — богатая тема; в интересующем нас плане заслуживает упоминания аллюзия на «Каменного гостя» в «Мелком случае...» (в ГК-Л), где притязания героя на любовь женщины разбиваются — перед лицом памятника Пушкину! — выяснением, что герой красуется в пальто, украденном у ее мужа (см. *Жолковский 1994a*: 229—230). Что касается пародируемой Зоценко поэтической формулы «одной рукой — другой рукой», то у Пушкина она могла восходить к классической строчке Овидия о скифах, вынужденных быть всегда готовыми к нападению врагов: *Nas arat infelix, nas tenet arma manu*, «Пашет одною рукой, держит оружие другою» (*Tristia*, V, 10. 24; пер. С. Шервинского, *Овидий*: 81). Зоценковская абсурдизация этой формулы могла быть подсказана преувеличенной жестикуляцией оперных певцов, как бы «поющих руками».

9. См. например, *Томашевский 1990*: 307, 314, 329, 340; *Филлипов*: 67. Зоценко любил также цирк (*Поляков*: 167—168). В дальнейшем он и сам писал для сцены и выступал с чтением рассказов в помещении оперных (!) театров (*Лавут*: 192—193).

10. К развитой в предыдущих главах аргументации в пользу правомерности сближения Зоценко с его героями добавлю аналогичные соображения одного из «серапионовых братьев» Зоценко — Каверина:

«Сходство с нравственной трагедией Гоголя померещилось [Зоценко] очень рано... Общие свойства заключались в... мучительном обращении к себе, в стремлении сократить расстояние между собой и “маленьким человеком”. Оба вглядывались в него как в самого себя» (*Каверин 1989*: 62).

В заметке «О романе» (1955 г.) Каверин почти в тех же словах говорит об ударах, нанесенных романном условностям Гамсуном, а затем Джойсом: «Возник интерес к автору как к личности, к его биографии — за счет сокращения расстояния между автором и героем» (*Каверин 1980*: 173). Из критиков тридцатых годов к серьезному — не заушательскому — осознанию близости между “зоценковскими типами” и их создателем вплотную подошел Цезарь Вольпе (*Вольпе*: 220—221, 209, 228—229, 235, 252, 273—274).

11. «У “серапионов” был в ходу рефрен...: “Зоценко обиделся”... Да, на нас он... имел бы основание обидеться, потому что мы ближе всех знали его работу и не вправе были толковать о ней верхоглядно» (*Федин*: 105—106). См. также *Томашевский 1990*: 76, 80, 85—86, 103—105, 110, 129.

12. В этом монтаже цитат стоит обратить внимание также на любимое зоценковское словечко «гибель», неоднократно возникающее в связи с детскими страхами героя ПВС и перекликающееся с той «гибелью», на край которой монтер ставит весь спектакль.

13. О “просветительском” — в отличие от диалектического (будь то по Гегелю или по Марксу) — подходе Зоценко к истории в ГК, см. *Вольпе*:

278—285. По свидетельству мемуаристов, одним из любимых писателей Зоценко был Вольтер (см., например, *Кичанова-Лифшиц 1990: 372*).

14. Рассказ перепечатывался также под названием «Бедность» и в измененном виде вошел в ГК-У, под названием «Последний рассказ».

15. Кстати, вариацией на тему “отказа от [пр]освещения” можно считать и превентивное вывинчивание (а затем и раздавливание) лампочки героем рассказа «Гости», рассмотренного в гл. II. Ср. еще рассказ «Актер», где «[О]дин любитель... выпил... И как выйдет к рампе, так нарочно электрические лампочки ногой давит». Режиссер просит рассказчика заменить этого пьяного, аргументируя свою просьбу, среди прочего, так: «Передавит, сукин сын, все лампочки... Не срывавай, говорит, просветительской работы» (1: 169).

16. «Лель — бог любви и брака по условной славянской мифологии, сочиненной писателями XVIII века» (комментарий в *Пушкин*, 4: 412).

17. В опере Глинки мотив “руки” иногда выступает на первый план, в частности во II действии, когда Руслан добывает волшебный меч у Головы: «... Все сокрушу предо мною, лишь бы меч мне по руке... Меч мой желанный! Я чувствую в длани всю цену тебе» (*Глинка*: 181, 184).

18. О Зоценко и Ницше см. *Кадаш 1994, Гроуз 1995*; о “своей руке” см. гл. VI.

19. Зоценко называет в качестве редактора «[Русского] Современника» М. Кузмина, который, однако, к этому журналу причастен не был. Не исключено, что Зоценко сознательно подменил покойным Кузминым (1875—1936) какое-то иное лицо, упоминание о котором было либо ему нежелательно (например, о Чуковском), либо к 1943 году стало невозможным (например, о репрессированном в 1937 году А. К. Воронском или уехавшем за границу Евг. Замятине). Впрочем, на одном из обсуждений ВМ в 1934 году, Зоценко, в частности, сказал: «Да, толстые журналы меня не печатали. Мне возвращали рукописи и Замятин, и Чуковский, и Кузмин [sic]» (*Молдавский*: 150; см. также *Долинский*: 68). С А. К. Воронским Зоценко связывала, в частности, взаимная полемика по поводу провокационно заявленной Зоценко «идеологической неопределенности»; см. зоценковскую автобиографию 1922 г. (*1991a*: 578) и статью *Воронский*: 137.

20. Статья Зоценко «О себе, о критиках и о своей работе. Предупреждение» (*1991b*) впервые появилась в *Казанский и Тынянов 1928*: 7—11.

21. Ситуация “художественного фотографирования” в сочетании с мотивами “оспаривания авторитета”, “оппозиции в центре/сбоку” и “борьбы за внимание женщин” была еще раз использована Зоценко в комедии «Уважаемый товарищ» (1930 г.), заглавным героем которой является подвергающийся чистке партийный бюрократ, квартирный тиран и бабник Барбарисов.

«*Растопыркин*. .. Жильцы уж очень горят желанием поскорей вместе засняться. Так сказать, вы в окружении... И эту группу в переднюю комнату повесим... Тем более в такой грозный... час засняться поучительно... Все-таки личико у вас... не будет такое смелое выражение давать в случае, ежели чего такое случится после чистки...

Растопыркин ставит стул ближе к аппарату.

Барбарисов. Ну зачем мне посерединке стул? А другие чего? Другие, значит, будут стоять?... Нет, тогда пушай все будут сидячие... Мне мое равен-

ство важней. Я последнее время равенством очень шибко интересуюсь... [Напман Патрикеев тоже] на карточку сыматься может. В середку он пушай не лезет, а сбоку (!) от меня пушай присаживается. Эта нечисть тоже маленько дыхнуть хочет...

Растопыркин... Петр Иванович, жильцы чересчур томятся в принятых позах... Вас... дамы прямо ну на части разрывают.

Барбарисов. Да!... Все меня любят и обожают, но дамы — это что-нибудь особенное.

Растопыркин. Пожалуйста сюда, в это креслице... Хорошо ли вам Петр Иванович сидится? Или, может, быть кресло прикажете жильцам за ножки держать?... И чтоб не скучно сыматься — учительша, мадам Ершова, в порядке общественной нагрузки пушай на рояле нам что-нибудь такое божественное сочинит, какой-нибудь там собачий вальс Шопена...

Растопыркин (смеется). Петр Иванович... Мадам Барбарисиху заснять забыли...

Барбарисов (машет рукой). А ну ее к богу в рай» (*Зоценко 1993*, 3: 211—219).

Мотив “фотографии” в связи с экзистенциальной проблемой самообраза разработан Зоценко также в рассказе «Фотокарточка» (см. *Жолковский 1994a*: 230—231); а трактовка фотографа-ретушера как своего рода художника, амбивалентно близкого автору, есть в «Сирень цветет» (см. *Вольпе*: 209).

22. Еще одна возможная литературная привязка «тенора» — это Александр Блок, уже после смерти Зоценко получивший от Ахматовой звание «трагического тенора эпохи» («Три стихотворения», 2 [«И в памяти черной, пошарив, найдешь...»; 1960 г.]; *Ахматова*, 1: 316). Оно может восходить к их беглому обмену репликами перед выступлением на вечере на Бестужевских курсах (1913 г.), приведенном в ее «Воспоминаниях об Ал. Блоке» (1965 г.):

«К нам подошла курсистка со списком и сказала, что мое выступление после блоковского. Я взмолилась: “Александр Александрович, я не могу читать после вас”. Он — с упреком — в ответ: “Анна Андреевна, мы не тенора”. В это время он уже был известнейшим поэтом России. Я уже два года довольно часто читала мои стихи в Цехе Поэтов... и на Башне Вячеслава Иванова, но здесь все было совершенно по-другому... Владеть залом очень трудно — гением этого дела был Зоценко... Меня никто не знал и, когда я вышла, раздался возглас: “Кто это?”...» (*Ахматова*, 2: 191—192).

Отмечу подчеркиваемую Ахматовой оппозицию “известность/неизвестность”, а также неожиданное упоминание о Зоценко. Это появление Зоценко в контексте Блока тем любопытнее, что для Зоценко Блок с его декадентским величием и падением всегда был притягательной и проблематичной фигурой, начиная с раннего эссе «Конец рыцаря Печального Образа» (1919 г.), и далее в МС и ПВС. Возможно, что образ Блока как «тенора» входил в культурный словарь питерской интеллигенции; не исключено, что Зоценко слышал о Блоке-теноре от самой Ахматовой. Ср., кстати, характерную фразу из ГК-Л: «Но чтобы это было что-нибудь такое, слишком грандиозное, вроде того, что напевали поэты своими тенорами, — вот этого история почти не знает» (3: 240).

О соотношении Зощенко — Толстой см. *Жолковский 1994а*: 122—138.

23. Сходная аналогия между Зощенко и его персонажами — нарушениями принятого порядка, часто представленного жестко кодифицированным театральным декорумом, в частности, параллель между автором и героем «Монтера», проводится в *Попкин 1993*: 76—79.

24. Жене Зощенко говорил (1923 г.), что

«его до сих пор никто не понимает», на него смотрят «как на рассказчика веселых анекдотов, а он совсем не то»; «одни считают [его] анекдотистом, подражателем Лескова, другие, наоборот, говорят такое, что “неловко становится” (его собственное выражение)» (*Филлипов*: 69)

К числу редких ценителей Зощенко относилась Мариэтта Шагинян:

«Миша, я считаю всех, кто упорно жалеет, что Вы пишете “мелочи”, и советуют Вам перейти к “сатире”, — форменными идиотами... Вы классический русский писатель, величайший сатирик нашего времени... Ваша “мелочь” достойна изучения под микроскопом, — она никогда не выветрится... Вы войдете в историю русского искусства как рассказчик гениальных “мелочей”... Насчет того, что Вы пишете “мелочишки” ради хлеба — эти Ваши мелочишки вроде прелюдий Баха. Он ими шутил, а сейчас его имя связано с этими шутками. И эти шутки человечество еще будет переваривать несколько веков» (*Вахитова*: 119, 137).

Сам Зощенко, возможно, под влиянием опоязовских представлений, видел свой художественный вклад в том, что он «постарался ввести в мелкие рассказы традицию и сюжет большой литературы» («От автора», в *Собр. соч.*, т. 3, Л.: 1929, с. 101; цит. по *Молдавский*: 88).

25. “Авторско-режиссерское” поведение, способствующее развитию действия, — вообще характерная функция отрицательных и амбивалентных персонажей — злых волшебников, злодеев, провокаторов, жуликов, шутов и т. п., ср. Мефистофеля, Хлестакова, Петеньку Верховенского, Остапа Бендера и мн. др.

26. Вообще, по меркам зощенковского мира духовно-интеллектуальный статус монтеров достаточно высок, — вспомним хотя бы аттестацию монтера в РКМ как «интеллигента», а не «крючника» (3: 207; см. гл. V). А заявление монтера об отказе «освещать ваше производство» допускает и обобщенно-эзоповское прочтение в литературном ключе — как нежелание участвовать в обязательном для советских писателей освещении производственных успехов (о зощенковской стратегии уклонения от разработки навязываемых официальной идеологией тем см. *Попкин 1993*: 106—109). Кстати, лексическая подмена «просвещения» «освещением» есть уже у раннего Зощенко — в речи Назара Ильича Синебрюхова: «Я, говорю, человек неосвещенный. Но произошла Февральская революция...»; «Не знаю, говорю, не освещен», «... я, хоть и человек не освещенный... но знаю культуру...» (1: 31—32).

27. Сочетание в монтере “маленького человека” и “художника” типологически восходит к «Шинели»: Акакий Акакиевич тоже своего рода “мастер” (письма), дающий гротескный “отпор начальству”. Ироническое смешение “художника” с соответствующим “ремесленником” — излюбленный прием Зощенко, ср. выше о ретушере (см. Прим. 21, а также Прим. 10); ср. также характерное рассуждение в «Мишеле Синягине» про «какие-нибудь

необыкновенные поступки... гениального художника, пианиста или настройщика» (2: 176).

В плане переключек «Монтера» с «Русланом и Людмилой» стоит упомянуть об интензивном развитии в опере Глинки (по сравнению с поэмой Пушкина) метахудожественного начала: там не только действует особый персонаж — певец Баян, но он еще и предрекает (тенором) появление много веков спустя своего двойника — автора «Руслана и Людмилы»:

«Есть пустынный край, безотрадный брег, там на полночи далеко. Солнце летнее на долины там сквозь туман глядит без лучей. Но века пройдут, и на бедный край доля дивная снизойдет. Там молодой певец в славу родины на златых струнах запоет, и Людмилу нам с ее витязем от забвения сохранит. Но недолг срок на земле певцу; все бессмертные в небесах» (*Глинка*: 28—31).

Появление «младого певца», противопоставленное бессолнечности северного края, к тому же соотносит его с полюсом «света» в оппозиции «свет/тьма». Сама эта оппозиция, конечно, относится к числу общих мест пушкинской поэзии (ср. хотя бы «Вакхическую песнь»). «Пушкинский» характер носит и сама анахроническая связь между Баяном и Пушкиным, ср. «преданье» об Овидии, якобы хранящееся в коллективной памяти современных кочевников и рассказываемое Алеко Стариком в «Цыганах».

28. Долинский ссылается на *Томашевский 1988*, откуда приводит также обширную стенограмму выступления Зоценко (*Долинский*: 120—123).

29. История эта, конечно, не была чем-то исключительным. Г. Мунблит вспоминает о том, как Зоценко «решительно и зло» отчитал его за одну его насмешливую рецензию: «Это первая вещь молодой писательницы! А вы обидели ее. Публично обидели!» (*Мунблит*: 238). Здесь опять сочетаются защита женщины, апология скромной художественной продукции, мотивы обиды, публичности и гневного вызова.

30. См. комментарии в 1: 548.

VIII. Покой — беспокойство

Материал этой главы не публиковался.

1. О переключке этих слов Капкина с ранней автобиографической заметкой самого Зоценко 1922 года см. гл. IV. Что касается нелюбви Зоценко к «излишества», то она была амбивалентна — как и вся его установка на «простоту» в ее сложном соотношении с тем, что С. Франк описал как «этику нигилизма» (см. *Жолковский*: 1994а: 336).

2. Об этой гравюре (занимавшей и Платонова, который был на пять лет моложе Зоценко) см. *Я. Шимах-Рейфер 1994*: 274:

«Поиски... привели... к изданной в 1888 году в Париже книге К. Фламариона «Атмосфера», русский перевод которой вышел в 1910 году... [У]ченые разных специальностей... считали ее воспроизведением анонимной гравюры на дереве XVI века... Более осторожные видели в ней произведение XVIII или XIX вв. Знаменательно, однако, что [ее]... можно встретить только в публикациях XX века, в... книгах по астрономии, астрологии, в попу-

лярных календарях... Как доказал Бруно Вебер... автором был сам Камилл Фламмарин».

Естественно предположить, что Зоценко если не в детстве, то в годы своего более позднего увлечения астрономией (отразившегося в ВМ), познакомился с этой иллюстрацией.

3. О «Городке в табакерке» (в связи с зоценковским «Диктофоном») см. гл. XI, Прим. 12.

4. Своеобразная вариация на ту же тему есть в ПВС:

«“Чтобы построить новый дом, нужны деньги”, — говорит мать. “Пусть он заработает”. — “На эти деньги не построишь дом” — “А как же тогда строятся дома?” — Мама тихо говорит: “Не знаю, может быть люди крадут деньги”... “Значит, надо красть деньги?”, — спрашиваю я мать. — “Нет, красть нельзя. За это сажают в тюрьму”... “А как же тогда?”... Я молчу. Я вырасту большой и тогда сам узнаю, что делается в этом мире. Должно быть, взрослые в чем-нибудь тут запутались, и теперь не хотят об этом рассказывать детям» (З: 532).

5. В каком-то смысле аналогично и взаимодействие с хаотическим транспортом рассказчика, который ухитряется не опаздывать и тем самым спасает если не “всех”, то хотя бы саму идею “явки вовремя”.

6. Интересной параллелью к этому сюжету, правда, не по линии шатания, а по линии роли ребенка в семейном конфликте, является в ПВС эпизод «В мастерской»:

Мать берет МЗ с собой к отцу, который изменяет ей и живет отдельно. «Увидев нас, он сначала хмурится. Потом, взяв меня на руки, подкидывает чуть не под потолок. Смеется и целует меня. Мама улыбается» (З: 538). Наступает примирение родителей, которое могло бы кончиться любовными объятиями, но ввиду присутствия МЗ, этого не происходит. Мать сердится на МЗ, усугубляя его чувство вины. (Последнее для сравнения нерелевантно — в отличие от использования ребенка как примиряющей приманки, а также от эпизода со взятием на ручки и подкидыванием.)

Другой возможный биографический комментарий к этому рассказу — семейная жизнь самого М. М. Зоценко (по воспоминаниям его жены; 1923 г.):

«[О]н ответил, что его ничто не интересует. Если он не пьет, он или играет в карты... или сидит в пивной... Ему, кажется, ничего не надо... Вчера он оживился лишь тогда, когда я заговорила о ребенке. Сына он любит и даже гордится им...» (Филлипов: 68—69).

7. О благотворной некультурности см. Щеглов 1986а. О «Рогульке» см. в гл. VI.

8. О переключении и сохранении энергии см. гл. V.

9. Это ситуация в духе известного мотива “настоящая свобода — только в сумасшедшем доме»; ср. аналогичные мотивы в «Золотом тельце» и «Мастере и Маргарите», восходящие к «Горю от ума» и «Гамлету».

10. Об отчасти сходном мотиве у Пушкина см. работу Жолковский 1996е [1980], опирающуюся на глубокие соображения (в частности, о пушкинском оксюморе *Покой меня бежит*) Р. О. Якобсона (*Якобсон 1987б* [1937]).

11. Ср. выше аналогичную холодную позу “автора-рассказчика” по поводу ожидаемых слез читателя в «Аполлоне и Тамаре» (2: 45). Об общем принципе “пусть лучше не будет желаний, чем снова беда”, см. также в гл. X. Прозрачное соотнесение зощенковской героини с незаконной кометой из стихотворения Пушкина «Портрет» («С своей пылающей душой...») и через нее с хрупким «мировым порядком» выдержано в близком Зощенко астрономическом коде.

12. «[М]ежду... приведенной Дм. Молдавским [*Молдавский*: 14] записью [В. В. Зощенко, 1918 г.] о необходимости “придумать себе цель в жизни” и... последующей, о том, что “цель жизни — найти призвание”, имеется еще одна фраза...: “Но, может быть... цель в жизни — это стремление к бессмертию»» (*Федоров*: 229).

«Зощенко... казалось, что если он напишет о смерти с иронией, то перестанет ее бояться... Но [он]... видимо, так и не сумел преодолеть страха смерти. Он лишь стремился убедить себя и других, что достиг этой цели... Гоголь умер от страха смерти. Впервые я услышал об этом от Зощенко. Я пытался убедить себя, что не боюсь смерти. В этом плане я следовал взглядам Зощенко... хотя и считал их несколько наивными. Разве можно не бояться смерти?» (*Шостакович 1995*: 505—506).

13. Рассказ действительно появился в «Крокодиле» (1943, No. 21), см. 2: 477.

14. Зеркальность, аналогичная фельетону об оправдании, есть и в рассказе из ГК о симулянте-казнокраде, где она эмблематизирована на словесном уровне. Врач сначала прописывает мнимому больному «нашатырно-анисовых капель», потом удивляется, что тот умер, поскольку «от анисовых капель редко кончаются», а в конце, обнаружив, что покойный пациент жив, «выпил нашатырно-анисовых капель, успокоился и позвонил в милицию» («Таинственная история...»).

15. Слово «надуть» употреблено Зощенко в Комментариях к ВМ не применительно к смерти, а в пассаже о сублимирующем переключении сексуальной энергии в творческую:

«[М]ногие, если так можно сказать, “надували” природу. Гёте, например, был женат на неграмотной служанке... постоянно влюблялся в “прекрасных женщин”, которых он встречал при дворе. И эту влюбленность он как бы превращал в поэзию» (3: 95).

В порядке рискованной догадки выскажу мысль, что слово «надуть» могло быть подспудно навеяно рассуждением на предыдущей странице о роли сублимированной любви в творчестве Бальзака, одним из знаменитых созданий которого был (не упомянутый в тексте ВМ) Вотрен, по прозвищу «Надуй-Смерть».

16. В связи с “мотанием между жизнью и смертью” стоит сказать еще несколько слов о «Землетрясении» и его проецируемости на революцию. Дело в том, что одним из вероятных подтекстов этого рассказа, по-видимому, является знаменитый «Рип Ван Винкль» Вашингтона Ирвинга (*Ирвинг 1978* [1819]), герой которого проспал в горах целых двадцать лет и таким образом пропустил американскую революцию. Кроме этого центрального сходства, Снопкова роднит с Ван Винклем еще ряд черт:

оба засыпают, напившись на открытом воздухе; вернувшись, оба находят свой дом в жалком состоянии («Ишь ты, кругом какое разрозненное

хозяйство!»», думает Снопков; 1: 442); оба обращают внимание на различия в одежде (в «Землетрясении» все ходят в кальсонах); оба нуждаются в информации о пропущенном событии, но больше интересуются касающимися их мелкими переменами, нежели масштабными сдвигами: Снопков жалеет об убытках и решает лечиться от алкоголизма; Рип Ван Винкль счастлив, что избавился от сварливой жены и необходимости работать:

«Дома теперь ему нечего было делать, и, достигнув, наконец, того счастливого возраста, когда человек может безнаказанно предаваться праздности, он снова стал проводить все дни на скамье возле трактира [откуда его раньше гоняла жена — А. Ж.]... Долгое время... ему не могли втолковать, что, пока он погружен был в сон, совершились важные события... Рип... не слишком был сведущ в политике. Падение королевств и империй нисколько его не трогало, но один вид деспотизма он готов был всячески осуждать, ибо сам долго страдал под его гнетом — деспотизм злой жены. К счастью, с этим было покончено, ярмо брака спало с плеч Рипа. Он мог приходить и уходить, не опасаясь тирании госпожи Ван Винкль» (с. 52).

Мотив сварливой жены, избегая которой, Ван Винкль, кстати, отправился в горы, где и впал в многолетний сон, перебрасывает мостик к другому сюжету Зоценко — «Рассказу о том, как жена не разрешила мужу умереть». Подобно Ван Винклю, герой этого рассказа мало зарабатывает, и жена пилит его, но в отличие от Ван Винкля, чтобы избавиться от ее контроля, он не уходит в горы и не засыпает на 20 лет (что, впрочем, равносильно своего рода смерти), а заболевает, ложится в постель и решает умереть (кстати, и он хочет «перед смертью на лоно природы поехать, посмотреть, какое это оно»). Однако жена, заставляя его сначала заработать себе на похороны и ей на два месяца вперед, вынуждает его как бы воскреснуть — встать, выйти на улицу, начать собирать милостыню, а затем и работать по специальности.

Для параллели с новеллой Ирвинга особенно существенно связь между женой героя (и ее властью над ним: «А пока [, говорит,] ты с моей власти не вышел»»; 3: 203) и революцией:

Герой «имел несчастье жениться до революции, не понимая еще, что значит такое подруга жизни... А она, родившись задолго до революции, понимала свою женскую долю как такое, что ли, беспечальное существование, при котором один супруг работает, а другой апельсины кушает и в театр ходит» (3: 202; о сходных претензиях МЗ к ВЗ см. гл. V).

Перекликается рассказ с «Рип Ван Винклем» и рядом других мотивов, в частности — мотивом чуда и потусторонних видений, овладевающих героем, находящимся на грани смерти: Ван Винкль встречается с Гудзоном и его людьми, открывшими эту местность полтора столетия назад, зоценковский герой — «ослаб... душевно... затосковал, что ли, по другой жизни. Ему стали разные кораблики снится, цветочки, дворцы какие-то....» (3: 203), а затем чудесно ожил (вопреки предсказаниям «медика»). Кстати, «воскресение» связывает с новеллой Ирвинга не только данный рассказ, но и историю о «беспокойном старике»-летаргике (а типологически — и «Землетрясение»).

Еще один аргумент в пользу иносказательной интерпретации «Землетрясения» — его перекличка с более ранним рассказом «Жертва революции» (1923 г.), где герой тоже не замечает происходящих исторических событий, будучи озабочен своими мелкими интересами (он занят опровержением

ложного обвинения в краже драгоценных «дамских часиков»), причем оба рассказа строятся на сходных приемах сказового анахронизма. Ср.:

«Перед самым, значит, землетрясением... сапожник... Снопков, не дождавшись субботы, выкупал полторы бутылки русской горькой. Тем более он кончил работу... Так чего же особенно ждать?... Тем более он еще не знал, что будет землетрясение... [Выпив, о]н вернулся к дому... лег во дворе и заснул, не дождавшись землетрясения». Проснувшись, он не узнает местности, напивается еще раз, просыпается обобранный, всему удивляется. «Ну, рассказал ему прохожий насчет землетрясения... После подсчитал Снопков свои убытки...» (1: 441, 443).

«Так вот... натер я им полы, скажем в понедельник, а в субботу революция произошла... а во вторник, за четыре дня до революции, бежит ко мне ихний швейцар [с обвинением в краже]... И вдруг на пятый день [, вспомнив, где часики,]... бегу я по улице, и берет меня какая-то неясная тревога. Что это, думаю, народ как странно ходит боком и вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии? С чего бы это, думаю. Спрашиваю у прохожих. Отвечают: "Вчера произошла Октябрьская революция". Поднажал я — и на Офицерскую. Прибегаю...» (1: 169—170).

Возвращаясь к переключке «Землетрясения» с «Рип Ван Винклем», можно добавить, что свой рассказ Зоценко написал не по горячим следам ялтинского землетрясения 1927 года, а значительно позже, в том же году, когда нашумел фильм Эрмлера «Обломок империи» (1929 г.), построенный на использовании классического топоса Рип Ван Винкля. Последний обрел к этому времени новую жизнь благодаря обращению зарубежных авторов к теме потери памяти из-за ранений на фронтах первой мировой войны (см., например Жан Жироду, «Зигфрид и Лимузен»; 1922 г., рус. пер. 1927 г.), а советских — к теме путешествия в коммунистическое будущее, вдохновленного фантастикой Г. Уэллса (Маяковский, «Клоп», 1928 г.; ср. «Когда спящий проснется», 1899 г.). Фильм Эрмлера оригинально соединяет обе темы: герой, потерявший сознание и память в результате ранения на империалистической войне, пробуждается к жизни в советское время (см. *Цивьян и Ямпольский 1990*).

Зоценко мог быть знаком с теми или иными из этих влиятельных произведений, не говоря уже о вновь актуальном хрестоматийном рассказе Вашингтона Ирвинга, жившего примерно за сто лет до него (1783—1859) и названного отцом — солдатом американской революции по имени своего вождя. Кстати, это имя (типа наших «Владленов», «Нинелей» и «Сталин») обыгрывается в рассказе с острашением вроде зоценковского:

«С вывески, впрочем, По-прежнему глядело краснощекое лицо короля Георга, под сенью которого Рип выкурил столько мирных трубок, но и оно претерпело удивительную метаморфозу. Красный мундир сменился синим и коричневым, вместо скипетра король держал в руках шпагу, на голове у него была треугольная шляпа, а внизу большими буквами было написано "Генерал Вашингтон"» (с. 48)

Отсылка от «Землетрясения» (и двух других зоценковских рассказов) к давнему иностранному тексту хорошо согласовалась бы со структурой ирвинговской новеллы, где герой встречается в горах с давно почившими историческими лицами, а затем сам оказывается экспонатом ушедшей эпохи

для нового поколения. Цепочка “после революции (скажем, 1790 г.) — до революции (1770 г.) — во времена Генри Гудзона (1609 г.)” простирается и глубже в прошлое: в Примечании к новелле Ирвинга подчеркивает подлинность рассказанного, отводя предположение, будто оно навеяно «немецкой легендой о Фридрихе Барбароссе». Последняя возникла в XIV в. и состояла в том, что император (1125—1190), погибший во время крестового похода в Малой Азии, спит в гробу в своем замке Кюффхойзер в горах Тюрингии, но встанет из него, когда его рыжая борода вырастет настолько, что трижды опояшет его тело. Зоценко, с его интересом ко всему немецкому, мог знать эту легенду и независимо от Ирвинга.

IX. Зоценко и Чехов

Глава основана на *Жолковский 1999а*.

1. «Итак, сто лет отделяют нас от него!... Германская война... началась двадцать три года назад. То есть... до Пушкина было не сто лет, а всего семьдесят семь. А я родился, представьте себе, в 1879 году... Не то, чтобы я мог его видеть, но, как говорится, нас отделяло всего около сорока лет. Моя же бабушка, еще того чище, родилась в 1836 году. То есть Пушкин мог ее видеть и даже брать на руки. Он мог ее нянчить, и она могла, чего доброго, плакать на руках, не предполагая, кто ее взял на ручки. Конечно, вряд ли Пушкин мог ее нянчить, тем более что она жила в Калуге, а Пушкин, кажется, там не бывал, но все-таки можно допустить эту волнующую возможность... Мой отец, опять-таки, родился в 1850 году. Но Пушкина тогда уже, к сожалению, не было, а то он, может быть, даже и моего отца мог бы нянчить. Но мою прабабушку он наверняка мог уже брать на ручки. Она, представьте себе, родилась в 1763 году, так что великий поэт мог запросто приходить к ее родителям и требовать, чтобы они дали ему ее подержать и ее понянчить.. Хотя, впрочем, в 1837 году ей было, пожалуй, лет этак шестьдесят с хвостиком, так что, откровенно говоря, я даже и не знаю, как это там у них было и как они там с этим устраивались.. Может быть, даже и она его нянчила.. Но то, что для нас покрыто мраком неизвестности, то для них, вероятно, не составляло никакого труда, и они прекрасно разбирались, кому кого нянчить и кому кого качать... И, может быть, качая и напевая ему лирические песенки, она... вместе с его пресловутой нянкой Ариной Родионовной вдохновила его на сочинение некоторых отдельных стихотворений. Что же касается Гоголя и Тургенева, то их могли нянчить почти все мои родственники, поскольку еще меньше времени отделяло тех от других...» («В пушкинские дни»; 1: 418—419).

2. Непосредственной мишенью Зоценко были, конечно, полубеллетристические упражнения образца юбилейного 1937 года (на который он всерьез отозвался изощренной «Шестой повестью Белкина»; см. гл. VI). Эта литературоведческая тематика получила новое развитие в таких рассказах 1960-х — 1980-х годов, как «Звон брегета» Ю. Казакова (1959 г.) и «Фотография Пушкина (1799—2099)» А. Битова (1987 г.); ср. также мои «На полпути к Тартару» и «НРЗБ» (в *Жолковский 1991*).

3. Траектория этого движения была непростой. Зоценко начал с «чеховской формы» («Любовь» [1922 г.], «Война», «Рыбья самка»), потом укоротил ее, переориентировавшись на более краткие вещи того же Чехова (*Вольпе*: 159—160; *Чудакова*: 36, 39—40, со ссылками на высказывания самого Зоценко), а в «Сентиментальных повестях» и позднее, в 30-е годы, опять обратился к более крупным формам.

4. Указаниями тома и страницы в настоящей главе ограничиваются отсылки не только к *Зоценко 1987*, но и к *Чехов 1974—1982*.

5. В этом дайджесте поэтического мира Чехова, я исхожу из работ *Шестов 1908*, *Берковский 1969*, *Чудаков 1986*, *Щеглов 1986б, 1988, 1994, 1996*, *Первахина 1993*, *Попкин 1993* и ряд других.

6. Мотив “велосипедной эмансипации” проходит и в «Ариадне» (9: 111); о культурном контексте этого мотива см. *Керн 1983*: 11—113, 216—217; о велосипеде у Зоценко, см. гл. XI.

7. Ср. «радостное лицо», с которым умирает жена Якова в «Скрипке Ротшильда» (8: 299); см. *Щеглов 1994*: 85.

8. Как легко видеть, здесь совершенно нет того «натаскивания себя на доброту», в котором упрекал Чехова Зоценко:

«Он задал мне вопрос: должен ли писатель быть добрым? И мы стали разбирать: Толстой и Достоевский были злые, Чехов на[та]скивал себя на доброту, Гоголь — бессердечнейший эгоцентрист, один добрый человек — Короленко, но зато он и прогадал как поэт. “Нет, художнику доброта не годится. Художник должен [быть] равнодушен ко всем!” — рассуждал Зоценко, и видно, что вопрос этот [его] страшно интересует. Он вообще ощущает себя каким-то инструментом, который хочет наилучше использовать. Он видит в себе машину для производства плохих или хороших книг и принимает все меры, чтобы повысить качество продукции» (*Чужовский 1991*: 425, запись от 26 ноября 1927 г.; см. также *Чудакова*: 39—40).

9. Шокирующий эффект этого тезиса (развиваемого здесь вполне серьезно) с лихвой превзойден утверждением Д. Галковского, что прототипом Беликова был сам Чехов (см. *Катаев 1996*: 69, со ссылкой на *Галковский 1991*). Любопытным примером авторского самоотождествления с “футлярным” персонажем является аксеновский гроссмейстер в «Победе»:

«Очки также довольно часто выручали его, скрывая от посторонних неуверенность и робость взгляда... Он охотно закрыл бы от посторонних глаз свои губы, но это, к сожалению, пока не было принято в обществе» (*Аксенов*: 317; ср., кстати, проблематику очков у Зоценко и Гёте, см. гл. X, XIII).

10. Приведенные слова вложены Пастернаком в уста Юрия Живаго, но в «Людях и положениях» он высказывает ту же мысль от собственного лица: Маяковский напоминает ему «сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей» (*Пастернак*, 4: 334). Подробнее о феномене «персонажи пишут» (формула, устно предложенная Наумом Коржавиным, причем в сугубо негативном смысле, применительно к Э. Лимонову) в связи с графоманствующими героями Достоевского и литературными фигурами типа Хлебникова и Лимонова, см. *Жолковский 1994а*: 54—65. Ср. еще характерное соотношение Альцест (мольеровский «мизантроп») — Руссо (а также Толстой), см. *Поджоли 1957*,

а также происхождение самого Достоевского из гоголевской «Шинели» и пушкинского «Станционного смотрителя», см. «Бедные люди» и *Бочаров 1985*. Применительно к Зоценко идея персонажного письма интересно развита в *Сарнов 1993*, где зоценковские идеология и стиль трактуются как пришествие в литературу капитана Лебядкина.

11. О “гарантированном покое” см. гл. VIII, о запираии дверей и параллелях из ПВС см. гл. II. Кстати, мотив “невыносимости гостей/хозяев” тоже роднит Зоценко с Чеховым; ср. у последнего такие вещи, как «Именины», «Попрыгунья», «В усадьбе», «В родном углу», «Печенег», «У знакомых», «Случай из практики».

12. О Башмачкине как о до старости не повзрослевшем ребенке см. (*Ранкур*)-*Лаферрьер 1982*.

13. О чеховских параллелях к «Иностранцам» см. гл. XIII, Прим. 10.

14. О зоценковском мотиве “человек — машина” см. гл. X, XI, о Гёте — гл. IV, X, о Канте — гл. X.

15. О комплексе “страх — омертвление — футляр — гроб” и сходстве между Беликовым и гробовщиком по прозвищу Бронза («Скрипка Ротшильда») см. *Щеглов 1994*.

16. “Морской” компонент может быть связан с одной из основных зоценковских фобий, детально рассмотренных в ПВС, — “страхом воды”.

17. В обоих эпизодах ПВС, где МЗ изображается на похоронах родителей, присутствует мотив “крышки гроба” как последнего барьера между живыми и мертвыми (см. гл. VIII).

18. “Беспокойство” и “страх”, навязчивые темы Зоценко, с редким постоянством обнаруживаются и у Чехова («Страх», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Печенег», «Человек в футляре», «Случай из практики», «Архиерей»); о сочетании “страха” и “футлярности” см. *Первухина: passim*.

19. О зоценковской анатомии брака см. гл. V, о “непрочности” — гл. VIII.

Х. Наука выживания

Материал этой главы не публиковался.

1. Ср. высказывание о на тему о загранице реального автора:

«Я, — говорит [Зоценко], — почти ничего не хочу. Если бы, например, я захотел уехать за границу, побывать в Берлине, Париже, я через неделю был бы там, но я так ясно воображаю себе, как это я сижу в номере гостиницы, и как вся заграница мне осточертела, что я не двигаюсь с места» (*Долинский: 48*, со ссылкой на дневник Чуковского, запись 23 августа 1927 г. [*Чуковский 1991: 409*]).

2. Ср. еще «последний заграничный метод», демонстрируемый рассказчиком — псевдо-«пробольщиком»: «Я, говорю, удивляюсь на вашу серость и отсталость от Европы» («Каким у меня были профессии»; 2: 244).

«Западня» — это одновременно “ловушка” (зоценковский инвариант — типичный объект “недоверия”); использование готового литературного за-

главия (частый зощенковский прием) — названия романа Золя; и каламбур на слове «Запад».

3. Ср. еще:

«“Это что же будет:... какой-нибудь... крупный педагог своего времени?” — “... У нас педагогов, может быть, с кашей жрут, а это приехавши миллионер”» (ГК; 3: 169). «[М]ожет быть [«интуристов», т. е. иностранцев], устраивает такая покупная и продажная любезность их родственников... И вот каким фальшивым ключом они открывают двери, чтобы войти в рай своей буржуазной жизни» (ГК; 3: 357).

4. Ср. еще:

«[Д]ама вдруг.. Черное платье, вуалька... И возьмет Забежкин эту даму под руку... с необыкновенным рыцарством, и пройдут они мимо оскорбителей презрительно и гордо» (Ко; 2: 11). «Вася... манеры показал» — повез даму в трамвае и заплатил за обоих. «Скажи на милость, какие великосветские манеры!... Ну заплатил и заплатил. Так нет, начал, дьявол, для фасона за кожаные штуки хвататься. За верхние держатели. Ну и дохвтался. Были у парня небольшие часы — сперли» («Часы»).

Да и само прошлое с его “элитарными манерами” оказывается полным опасностей:

«Вот, кстати, славный урок получают всякого сорта барышни, которые... дескать, ах... охотнее бы находились в каком-нибудь там поэтическом XVI столетии... Вот вам... и поэзия — глядите, за ребро повесят. Дуры» (ГК; 3: 334). «Вот, для примера, на что уж беспокойный век, ну, скажем, шестнадцатый... Чуть не каждый день.. на дуэлях дрались. Гостей с башен сбрасывали» и т. д. (МС; 2: 180).

В последнем примере (см. также гл. VIII, раздел о мнимой “сохранности”) темы “опасности” и “гостененавистничества” эффектно развиты в трактовку «башен» как особого технического устройства — орудия убийства. О дуэли в жизни Зощенко см. гл. VII.

5. Ср., в частности, по трупно-обувной линии, историю «дамы с цветами» (о ней см. *Жолковский 1994a*: 194—198):

«Утром [он] уезжает... а она в своем миленьком пеньюаре спешит его провожать... Он приезжает... и что-нибудь несет в своих руках... там трусики ей или какой-нибудь новенький бюстгальтер... А тут пошла после дождя на своих французских каблучках — и свалилась [в воду]. Только что трусики остались на плоту». В дальнейшем инженер «[н]оском своего сапожка... перевернул лицо утопленницы... повернулся и быстро пошел к лодке... а еще бывший интеллигент в фуражке!»

6. Переход «заграничного гардероба» и других вещей героя-интеллигента к предприимчивому соседу происходит и в ВМ, см. 3: 70, 73, 74.

7. Ср. еще:

«Изящно разводя руками и сверкая золотым лорнетом, он [обедневший маркиз], наверное, говорил папаше-спекулянту сиплым голосом: “Послушайте, я бы рад с вами породниться...”» (ГК; 3: 230—231). «Наверно, он [«буржуазный философ»] бы так сказал, иронически усмехнувшись и играя моноклем... И я, взглянув на его гладкое лицо и на прекрасный перстень на пальце, спросил... И наш философ сердито докуривает сигару и откидывается на спинку дивана» (ГК; 3: 395—396).

8. Вероятный источник этого образа — знаменитая строчка из «Во весь голос» Маяковского: *Профессор, снимите очки-велосипед! / Я сам рассказываю / о времени / и о себе (Маяковский, 10: 279).*

9. Это своеобразная вариация на мотив «один за всех» (гл. VIII).

10. Комплекс «руки — глаза — препятствия к зрению — сексуальный контакт — постыдность нечистоплотного обнажения» (но без акцента на проблематике «зрения») представлен в следующем эпизоде из ВП:

«Он хотел сзади, шаловливым движением рук закрыть ей глаза и после спросить фальшивым тоном: «Кто вас схватил за глаза?». Но вдруг вспомнил, что руки у него сегодня не особо чистые и что перед уходом он чистил сапоги и ядовитый скипидарный дух вряд ли выветрился...» (2: 128).

А сравнение раздутого глаза с чернильницей (мотивированное, по-видимому, цветом нарыва) наводит на мысль о подспудном присутствии автора с его металитературными заботами.

11. Отдать должное всему богатству этого рассказа на тему «мотания между жизнью и смертью» можно было бы только в специальной главе. Среди прочего, заслуживают внимания мотивы мифологического характера: мотив «(не)видения», который можно связать со «взаимной невидимостью» живых и мертвых; мотив «посмертного сжигания» имущества старика; и мотив «плевание».

12. Аналогия с «курской аномалией» в буквальном смысле слова, то есть, отклонением стрелки компаса под магнитным действием залежей железной руды в Курской области, играет в данном контексте дополнительными скабрёзными обертонами — намеком на ту пришедшую в движение (с появлением женщины-заведующей) «стрелку», которую голому мужчине приходится прикрывать кепкой.

13. Ср. «случайно» своевременный приезд похоронного катафалка в рассказе о старике.

14. Ср. каламбурное обыгрывание двух значений слова «папа» в эпизоде об отравителях — «папе с сыном» Борджиа (см. гл. XI, XII), аналогичное также по линии подрыва «родственников».

15. Ср. еще молочницу из РКМ, которая «может на досуге и в полном одиночестве подумать, какую ошибку она совершила» (см. гл. V).

16. Ср. в гл. IV цитаты из ПВС и ВМ, иллюстрирующие неуместность «нравственного» подхода к анализу как детского поведения, так и политики Наполеона.

А в зрительном коде «ошибки» естественно трактуются как «слепота»:

«Тут, как мы видим, организм работает вслепую... Вот пример необычайного ума и вместе с тем поразительной слепоты и непонимания самых важных и самых необходимых вещей... Речь идет о Ницше» (ВМ; 3: 123, 127).

17. Ср. еще: «За границей каждый день чего-нибудь новенькое придумывают... За границей появились автомобили с особым граммофонным аппаратом... [который] выкрикивает: Берегись! Дорогу! Внимание! Это культурное изобретение навряд ли привьется на нашей родимой почве... Придется наигрывать специальные пластинки:... «Вот я тебя сейчас по морде!» («Дни нашей жизни»).

18. Ср. соотнесение этих мыслей «буржуазного философа» с Шопенгауэром в Прим. 8 к гл. IV.

XI. Вертер на колесьях

Глава основана на *Жолковский 1997а*.

1. Рассказ был впервые напечатан в 1933 г. под названием «Страдания молодого Вертера», а затем вошел в ГК, «Неудачи».

2. Промежуточный случай между двумя крайностями, пожалуй, представляет «Монтер» (см. гл. VII), где очевидное противопоставление маленького человека и институтов власти остается релевантным, но осмысливается совершенно по-новому.

3. К эзоповским аспектам повествования может относиться и обойденное в тексте молчанием название (с 1924 года до наших дней) злополучного бульвара, на который рассказчик сворачивает с Каменноостровского проспекта: «Парк имени Ленина» (соображение А. С. Долинина).

4. Об этой “задержке в осмыслении” как повествовательном приеме, особенно уместном при изображении “консервативного сознания”, см. *Жолковский и Щеглов 1996*: 68.

5. Не забудем, что Зоценко был автором двусмысленных «Сентиментальных повестей» и не переставал иронически отзываться о поэтах, готовых «про цветки поэмы наворачивать» (МС; 2: 179).

6. О проблематике “покоя” см. гл. VIII, о “душе” — гл. III.

7. К теме «борьбы с шумом» Зоценко возвращался неоднократно, см., в частности, в гл. VIII, X.

8. О страхе улицы см. гл. II, о Гоголе и дороге — гл. X.

9. Примирительный вариант взаимодействия с милицией в терминах “ручного” топоса, причем тоже с позитивным упоминанием о «баронах», представлен в более позднем — и более лакировочном — рассказе «Огни большого города» (1936 г.); см. гл. VI.

10. См. *Керн 1983*: 111—113, 216—217. Одно из ранних отражений этого топоса в русской литературе — «Человек в футляре» Чехова (1898 г.; см. гл. IX).

11. Для сопоставления с этим эпизодом интересен тоже квази-автобиографический “велосипедный” рассказ Ю. Олеси «Цепь» (1929 г.). Косвенное свидетельство о месте велосипеда в жизни реального М. М. Зоценко есть в дневниковой записи М. Шагинян (1934 г., т. е. времени, близкого к написанию рассказа): «У Миши... кабинет (с велосипедом, почему-то поставленным на диван)» (*Вахитова*: 126, со ссылкой на более раннюю публикацию в журнале «Таллинн» 1989, 2: 105).

Характерно также упоминание о велосипеде в связи с темой “самооздоровления” в Комментариях к ВМ:

«Обычные представления о Толстом как о человеке с прекрасным здоровьем неверны... В период болезни он писал об этом болезненном состоянии своим друзьям и родным. Эти письма удивительно читать, настолько... они не совпадают с... представлением о Толстом, который в 75 лет научился ездить на велосипеде и в 80 лет гарцевал на лошади...» (3: 101).

Впрочем, самому Зоценко именно здоровье не всегда позволяло ездить на велосипеде:

«[Зощенко о]чень поправился, но сердце болит. Хотел купить велосипед, но доктор запретил» (*Чуковский 1991: 469*, запись 26 марта 1929 г.; *Долинский: 55*).

12. Содержание «Городка в табакерке» (*Одоевский: 17—32*) вкратце таково.

Папа дарит Мише табакерку, в которой оказывается целый городок, всходит и заходит солнце, появляются звезды, играет музыка. Миша хочет войти в этот городок. «[П]апенька поднял крышку... и что же увидел Миша? И колокольчики, и молоточки, и валик, и колеса». Миша спрашивает, зачем все это, папа велит не трогать «вот этой пружинки». «Под шарниром отворяется дверца», Миша входит в табакерку и вслед за тамошним мальчиком-колокольчиком углубляется под один за другим все меньшие своды. Он знакомится с населением городка — мальчиками-колокольчиками, бьющими по ним дядьками-молоточками, извлекающими из них музыку, и валиком-надзирателем, у которого «по халату-то... шпильки, крючочки, видимо-невидимо». У дядек он спрашивает, зачем они жестоко бьют по колокольчикам, у валика — зачем он это допускает. «Миша пошел далее... Смотрит — золотой шатер с жемчужной бахромой, наверху золотой флюгер вертится, будто ветряная мельница, а под шатром лежит царевна-пружинка и, как змейка, то свернется, то развернется и беспрестанно надзирателя под бок толкает». Миша спрашивает, зачем. «Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся... за молоточки бы не цеплялся... молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели, и музыки бы не было!» Мише хотелось узнать, правду ли говорит царевна, наклонился и прижал ее пальчиком... В одно мгновенье пружинка с силой развилась... и лопнула. Все умолкло...» Миша просыпается, рассказывает это папеньке, и тот говорит: «“[Т]ы... почти понял, отчего музыка в табакерке играет; но ты еще лучше поймешь, когда будешь учиться механике”».

Кроме очевидных параллелей к Зощенко, отметим: имя мальчика; серию поставленных Мишей вопросов и испытаний; разрушительный — в пределах сна — финал этой серии (как в «Диктофоне»); и не моральный, а технический характер получаемого в конце ответа и финального упора на «механику». Подчеркнем в этой связи настойчивый рационализм Одоевского, отличающий его от более мистического Гофмана и сближающий «научно-механистического» Зощенко скорее с ним, чем с самим создателем «Серрапионовых братьев».

13. Вдобавок к неграмматичности, форма *колесья* (по аналогии с *колосья*, *коренья*, *отрепья*, *лохмотья*) обладает четкой коннотацией “множественности”, — а не “двойственности”, соответствующей числу колес велосипеда; этому вторит и неправильное употребление квантора «(не) все», применимого начиная с трех. Тем самым велосипед приравнивается к чему-то вроде поезда и транспорта вообще из «Все важно в этом мире».

14. Это распространенная техника нарастания предвестий, постепенно переходящих с предметов, животных и второстепенных персонажей на главных героев (см. *Жолковский и Щеглов 1980: 27*).

15. Об обоих типах, представленных, например, в рассказе о слабой таре, см. гл. X. По линии доверчивой слепоты героя, драматизованной с помощью “задержки в осмыслении” (см. Прим. 4), а также по ряду других

черт (страданий маленького человека, произвола властей, дублирования героем репрессивной роли властей, мотивам сторожа и цветка), СМВ переключаются с ранним рассказом Тэффи «Игра» (1910 г.), где несчастный еврей Берка, ожидающийся в скверике выплаты причитающихся ему денег, начинает в шутку пугать играющих в песочке детей вымышленными запретами на «произведение анженерских работ» и в конце концов арестовывается сторожем и городовым (Тэффи: 57—59).

«Он подмигнул сторожу. “Ты чего мигаешь? — озлился сторож... — Я тебе так помигаю”... Берка слегка опешил, но, взглянув на желтенький цветочек[!], сейчас же понял, что сторож шутит... [Сторож]... свистнул. “Куды это они идут — несчастный служащий народ? Может, облава на какого мошенника?... Ну.. и почему вы меня держите за локоть? Господин сторож! Почему?”» (59; конец рассказа).

Непосредственная переключка с Тэффи, популярнейшей сатириконовой времен юности Зоценко, тем вероятнее, что ее главы «Древней истории», как и «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”», в целом (Тэффи, Дымов и Аверченко 1991 [1912]), явно послужили одним из жанровых и стилевых прообразов исторических разделов ГК (отмечено в *Молдавский*: 162) — хотя от сравнений с Аверченко Зоценко с негодованием открещивался (*Молдавский*: 142); а зоценковская «Фотокарточка» напоминает «Изящную светопись» Тэффи (1910 г.) не только общим мотивом уродующей фотографии, но и более специфическим — изменения пола фотографируемого, а также многими приемами комической разработки этих мотивов. О внимании раннего Зоценко к творчеству Тэффи свидетельствует написанная им в 1919 г. статья о ней (1994а: 93—95), где он подчеркивает печальную подоплеку ее юмора и сравнивает ее в этом смысле с Чеховым.

16. Ср. свидетельство Шостаковича:

«Иногда казалось, что весь свой гнев Зоценко оставляет на бумаге. Он любил производить впечатление человека мягкого, любил притворяться робким... Так легче жить... К счастью, в Зоценко не было ни капли сентиментальности. Однажды он смеясь рассказал мне, как ему нужно было написать в гимназии сочинение о Лизе Калитиной как идеале русской женщины. Что могло быть отвратительнее Тургенева, особенно его женских образов?... Я сказал ему, что Чехов тоже не любил тургеневских девушек. Он заметил, что все эти Лизы и Елены невыносимо фальшивы и что они вообще не русские девушки, а претендующие на эту роль ненатуральные пифии» (Шостакович: 511—512).

17. Интенсивный интерес Зоценко к Гёте мог развиваться под влиянием отчасти М. Шагинян (о ее увлечении великим немцем см. *Вахитова*: 110, со ссылкой на *Шварц*: 577), отчасти — советских торжеств по случаю столетия со дня его смерти (1932 г.). Возможно, что у Гёте Зоценко позаимствовал идею и формулу «возвращенной молодости» (*Федоров*: 231, сн. 16). В квартире Зоценко имелся бюст Гёте, то лежавший под умывальником, то водворявшийся «на особый треножник» (*Вахитова* 1997: 114, сн. 2, со ссылкой на журнал «Таллинн», 1989, 2: 90). С Гёте — не только писателем, но и естествоиспытателем — Зоценко сближает его любовь к наукам о жизни, возникшая еще в школьные годы, ср.: «Только два предмета мне интересны — зоология и ботаника» (ПВС, «Хлорофилл»; 3: 550).

18. Об “иностранном” топосе, в частности, об амбивалентной трактовке “баронского” мотива, см. гл. X; ср. также следующую параллель к СМВ в более раннем фельетоне «Один день»:

«Вот некоторые думают, что я — меланхолик... А вот морда у меня действительно грустноватая... Сейчас, думаю, встану, пойду прогуляюсь по набережной, как барон, подышу невским ароматом... без никакой меланхолии» (2: 362).

В этой связи характерно, что из некоторых поздних вариантов рассказа — по-видимому, под давлением менявшейся внешнеполитической линии — были последовательно изъяты немецкое колесо («Одно английское, другое московское»; 1940: 38; книга подписана к печати 23/II—1939, т. е. до пакта с Германией), потом английское колесо и заграничность велосипеда («У меня довольно хороший велосипед. Приличный велосипед... Одно московское, другое тульское»; 1946: 67), а затем — в духе ильфопетровского Робинзона, выброшенного из романа о Робинзоне, — и вообще какое-либо описание машины (в издании Зоценко 1960 выпущены все четыре соответствующих абзаца). Таким образом истеблишмент постепенно решил-таки проблему “некомплектности”. В послевоенных изданиях изменилось и заглавие: из него исчезло прилагательное «молодого» — возможно, ввиду постарения автора.

Кстати, еще один скрыто “немецкий” мотив может быть усмотрен в том «цветке», невыдачей которого сторож угрожает герою в воображаемой идиллической сценке в финале. Это — «незабудка», во-первых, своим названием дающая понять, что герой «не забыл» своих радужных надежд, во-вторых, своим цветом вписывающаяся в иронически блоковскую (и вообще «романтическую») сине-голубую гамму Зоценко (ср. «Рассказы... Синябрюхова», «Мишель Синягин», «Голубая книга»), и, в-третьих, возможно, восходящая непосредственно к «голубому цветку» Новалиса и, значит, как бы противоположенная гётевскому началу (о нем см. ниже).

19. Классический случай взаимных подозрений в сумасшествии — рассказ о «приятной встрече» в поезде с «психическими» (ГК-У, «Мелкий случай...»).

20. Переключка с Пушкиным включает также аллюзию на рассуждения о литературной новизне скромного имени Татьяна («Евгений Онегин», II. 24).

21. Подобный «мандельштамоведческий» подход, когда «трудные места» Мандельштама подвергаются расшифровке по иностранным словарям (впервые предложенный Г. А. Левинтоном), применительно к Зоценко может быть оправдан, помимо общих соображений, и высоким мнением о зоценковской текстуальности автора «Четвертой прозы» (1930 г.; ср. гл. I, Прим. 20):

«Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы... У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зоценки... Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет!» (*Мандельштам 1990*, 2: 99).

22. См. *Носкович-Лекаренко*: 302; *Скэттон*: 14; *Молдавский*: 12, со ссылкой на Д. Поляновского. О неожиданной народной же ре-этимологизации фамилии Зоценко свидетельствует следующий эпизод:

«Известность писателя в эти годы была огромной, доходящей до курьезов. В. Адмони рассказывал, что не раз слышал, как улицу Зодчего Росси

называли улицей.. Зоценко Росси» (*Молдавский*: 228).

Вероятнее, однако, вполне регулярная этимология: «*Зоценко* < *Зосько* < *Зосима*» (*Унбегаун*: 206).

XII. Еда

Глава основана на *Жолковский 1996ж*.

1. Характерна, в частности, скорость сочинения, точнее, записывания, сближающая его с сочинением стихов; ср. высказывание самого Зоценко о его «музыкальном» подходе к форме (*1994а*: 112; см. гл. I, Прим. 20).

2. О фрейдистской трактовке творческого процесса (применительно к Пушкину) как сублимации оргазма и дефекации, см. *Кук 1989*; ср. также буквальный физиологический смысл аристотелевского катарсиса. Диагностическая ценность фигуральной диарреи автора особенно велика в случае «Аристократки». Сугубо пищеварительными проблемами (обжорством, голоданием, квази-отрыгиванием пищи, ее недо-, а затем до-еданием) сюжет этого рассказа (о котором см. в гл. I), однако, не исчерпывается, сплетая их с другими зоценковскими инвариантами. Тут и стержневой троп «еда — деньги — секс»; и привлекательность искушенной соблазнительницы; и вызываемый ею страх импотенции, кастрации («зубов в промежности») и т. д.; и позор публичного унижения, претерпеваемого от «отцовско-начальнической» фигуры буфетчика; и мерцающая на заднем плане сцена, неслучайная в зоценковском мире постоянного лицедейства.

3. Ср. репортаж с точки зрения блох в «Качестве продукции»: «даром что насекомые, а чувствуют, шельмы, настоящую продукцию» (см. гл. X).

4. «Коза» особенно знаменательна, поскольку в ней в единый узел с финальным кормлением матримониально отвергнутого нищего героя сплетена целая группа мотивов: коза и ее «молочные» свойства; полнотелая немолодая невеста; и попытка устранить соперника с помощью подкупа. О «Козе» см. *Синявский 1994*.

5. Другой фельетон описывает спектакль, где актеры по ходу пьесы по настоящему напивались — «для художественной правды», и, как сообщает «знакомый парнишка из зрителей [то есть, рабкор] с явным восхищением и завистью, “к концу второго действия все артисты были пьяны вдребезги”» («*Комики*»; 1: 483).

6. Зоценко действительно сменил множество профессий, но «пробольщик» в его серьезных послужных списках не значится. Горьковский миф является пролетарским вариантом бодлеровско-флоберовского мифа о творческом метампсихозе подлинного художника. См. о нем в связи с Бабелем в кн. *Жолковский и Ямпольский*: 69—70, 395.

7. Многие из мотивов, фигурирующих в этом фрагменте, эффектно разработаны в рассказе «Иностранцы», о котором см. гл. XIII.

8. Каламбурная игра на двух значениях слова «папа» заодно наносит очередной удар по «родственникам»; ср., кстати, циничную «сестричку» в «Истории болезни».

9. “Укрепление” пьяного и “взаимное уравнивание” двух колебательных движений — типичные проявления регулирующих операций, направленных на поддержание “порядка” (см. гл. VIII).

10. Трактовка денег как эликсира жизни и молодости, тоже, впрочем, ненадежного, четко выступает в спорах профессора Волосатова с дочерью в ВМ, в диалогах рассказчика ГК с «буржуазным философом», а также в отведении деньгам одного из пяти разделов ГК.

11. Ср. яд, который «не имеет вкуса и цвета» («Мы вас не звали»). Отсутствие у золота «права» ржаветь — пример мотива, рассматриваемого в гл. X.

12. Рассказ появился под названием «Сильнее смерти» («Ревизор», 1929, No. 3); см. 3: 710.

13. В течение многих лет я не мог читать этот рассказ без чувства неловкости, несмотря на любовь к Зоценко. Только теперь, из постсоветского и экзистенциального далека, мне видно, сколько ипохондрически личного вложено автором в «разоблачительный» образ спекулянта, опять ставшего смешным.

ХIII. «Иностранцы»

Глава основана на *Жолковский 1996б*.

1. См. об этом в гл. VII, в частности, Прим. 21.

2. Целым рядом деталей — не только «налеганием» на еду, но и «мотанием» на стуле и «сморканием» — «Иностранцы» перекликаются с фельетоном «Комики» (см. гл. XII).

3. Ср. гл. VIII в связи с рассказом о беспокойном старике. Не исключено, кстати, что двойное упоминание в «Иностранцах» о Форде (единственном человеке, названном в тексте по имени) мотивировано его связью с внедрением конвейера, то есть, идеального образца “взаимодействия колесьев”.

4. Ср. трактовку военных действий в терминах “отравления” в зоценковских рассказах о войне (гл. XII).

5. См. гл. IV; ср. в особенности рассказ «Живой труп».

6. О других престижно-оборонительных символах, в частности моноглях и пенсне, см. гл. X.

7. Об “обидчивости” Зоценко см. подробно в гл. VII в связи с «Монте-ром».

8. Этимологически оба «покоя» связаны, восходя к индоевропейскому корню *KWei-*, «покой, отдых», представленному лат. *quies*, «спокойствие, сон, мир», *quietus*, «спокойный», *requiesco*, «покоюсь», *tranquillus*, «спокойный (о море)», др.-инд. *ciras*, «продолжительный», авест. *syata*, «обрадованный», ст.-слав. *почити*, рус. *почить*, *почивать*, «спать, отдыхать; умирать», *койник*, «лавка в крестьянской избе, где спит хозяин» (возможно, по контаминации с *койка* — заимствованием из голландского *kooi*), польск. *pokój*, «мир, комната», гот. *hweila*, «время, досуг», нем. *Weile*, «время, досуг, промедление», англ. *while*, «отрезок времени; откладывать; пока», соу «скромный, застенчивый, недоступный» (см. *Фасмер*, 2: 280, 3: 305, 347—348, *Преображенский*, 1: 330,

Грандсень-д'Отрив 1948: 98—99). Таким образом, Зоценко, скорее всего бессознательно, но вполне в духе мифологического письма, восстанавливает глубинное единство лексического гнезда *ПОКОЙ*.

9. Об этом повествовательном приеме Зоценко см. *Щеглов 1986а*: 73—74.

10. Из чеховских вещей наиболее прямое отношение к «Иностранцам» имеет, пожалуй, рассказ 1886 г. «Глупый француз» (*Чехов*, 4: 356—359), где обжирющийся у Тестова «благобразный полный господин» дан с точки зрения не верящего своим глазам француза Пуркуа, который подозревает даже, что его русский сосед избрал еду (в частности, блины) орудием самоубийства. Рассказ, построенный на нарастании изумления, беспокойства и заботы француза о спасении чревоугодника от верной смерти, кончается панорамой трактира, в котором дикому обжорству предаются, как оказывается, все. Та же тема, правда, без иностранца, но зато с летальным исходом для обжоры, более кратко и эффектно разработана в напечатанном неделей позже рассказе «О бренности (масленичная тема для проповеди)» (*Чехов*, 4: 364). Рассказ «Глупый француз» Чехов, по-видимому, ценил невысоко, во всяком случае, для своего полного собрания он его не предназначал (см. 4: 518).

11. Ср. «Историю с переодеванием», где «превращение» перволичного рассказчика в «иностранца» (с целью получения гостиничного номера) происходит на глазах читателя, а также рассказ «Европеец»; см. гл. X.

12. См. в рассказе «Актер»: «Режиссер тут с кулис высовывается. “Молодец, говорит, Вася. Чудно, говорит, рольку ведешь”» (1: 270).

13. Дополнительная тонкость описывающего эту ситуацию предложения состоит в грамматически неправильном (и следовательно, по Риффатерру, особенно знаменательном) употреблении формы «смотрится». В нормальном узусе она значит «смотреть на свое отражение» («смотреться в зеркало») или «выглядеть» («хорошо смотреться на фоне чего-л.»), то есть, несмотря на острающую неграмматичность, в любом случае сохраняет существенный для образа «иностранца» (да и его автора) нарциссический элемент «не-видения ничего другого». В связи с естественно возникающим вопросом о нарциссизме самого Зоценко приведу пассаж о нем из «Алмазного моего венца» Катаева, в данном случае, возможно, заслуживающего доверия:

«В гостях он был изысканно вежлив и несколько кокетлив: за стол садился так, чтобы видеть себя в зеркале, и время от времени поглядывал на свое отражение, делая различные выражения лица, которые ему, по-видимому, очень нравились» (*Катаев 1981*: 199).

14. Ср. чуть ли не рентгеновские кадры движения пищи по извивам кишечника в «Комиках» и «Рассказе про спекулянта» (см. гл. XII).

15. Кстати, эта фраза, как и многие другие языковые детали рассказа, перекликается с некоторыми фрагментами об «иностранцах», в основном уже цитировавшимися в гл. X. Ср.: «Надо отдать справедливость — это здорово!» («Дни нашей жизни»; 1: 530); «Там лампа в семь свечей. Это здорово! Это пожалуй что и Германия позавидует» («Электрификация»; 1923 г.); «Вот, дескать, в Европе все здорово» («Европа»); «Господи... как у нас легко и свободно жить!» («Закорючка»; ср. в «Иностранцах»: «с нашей свободной точки зрения»).

16. Далее Гёте говорит о «самоуверенности» носителей очков и той «искусственной высоте», на которую они стремятся подняться с их помощью, — мысль, опять-таки перекликающаяся с зощенковской темой “высокомерия/унижения”.

«О своем отвращении к очкам Гёте писал в стихотворении “Зловещий взгляд”» (Эккерман: 881; Прим. сост.). Приведу его текст, в точности предвосхищающий соображения, высказанные тремя годами позже в беседе с Эккерманом:

«*Feindseliger Blick*. “Du kommst doch über so viele hinaus;/ Warum bist du gleich ausserm Haus,/ Warum gleich aus dem Häuschen,/ Wenn einer dir mit Brillen spricht?/ Du machst ein ganz verflucht Gesicht/ Und bist so still wie Mäuschen.”// Das scheint doch wirklich sonnenklar!/ Ich geh mit Zügen frei und bar,/ Mit freien, treuen Blicken;/ Der hat eine Maske vorgetan,/ Mit Späherblicken kommt er an —/ Darein sollt ich mich schicken?// Was ist denn aber beim Gespräch,/ Das Herz and Geist erfüllet,/ Als dass ein echtes Wort-Gepräg/ Von Aug zu Auge quillet!/ Kommt jener nun mit Gläsern dort,/ So bin ich stille, stille;/ Ich rede kein vernünftig Wort/ Mit einem durch die Brille» (1827 г.; *Гёте 1961*, 1: 559).

Обратим внимание на употребление Гёте слова «маска», которое у Зощенко остается в подтексте.

17. Ср.: «Нам живо рисуется эта историческая сценка...» (конфликт между «мальчишкой» Петром II и Меншиковым по поводу подноса с деньгами; 3: 174); «Мы приблизительно представляем себе, как это было» (эпизод с Суллой и римлянами, сдающими ему головы сенаторов; 3: 182).

18. О связи зощенковского остранения с толстовским см. *Жолковский 1994a*: 122—139.

XIV. Лицо, маска

Материал этой главы не публиковался.

1. СЦ — вообще самая пародийная из всех «Сентиментальных повестей»; «лишние» персонажи — одно из проявлений преувеличенного до абсурда «реализма» повествования.

2. В развитие подобных соображений можно предположить, что принципиальная дочка профессора Волосатова Лида была названа по имени дочери К. Чуковского и — в порядке совсем уже смелой догадки — что транскрипция постинфарктных слов профессора («“Вез”ыте д’ом’ой... Бы’ают оп’ыбки, но л’ыния п’авильная”») содержит намек на всегдашнюю картувость Ленина, поражение его речи в период последней болезни, а также на его характерную лексику.

3. Ср., например, уже упоминавшиеся в этом плане «Веселую жизнь», «Дачу Петра Синцова», МС.

4. Манифестации темы “страха” пронизывают текст; приведу еще несколько примеров, не вошедших в пересказ:

Муж Музы не любил уезжать, «*боясь* подолгу оставлять молодую женщину»; муж «еще более *страшился*, что она влюбится»; «муж... констатировал, что то, чего [муж] *боялся*, случилось»; «она *бесстрашно* стала приходить к нему»; его мать «*боялась*, что эта любовь кончится драмой или

трагедией»; «они снова, к ужасу старой румынки [матери Музы], принялись за свои поцелуи»; «страшно мучаясь и досадуя на свою неосторожность, он... пробрался к дому»; «Сапа... бросился назад... страшась услышать... крики драмы»; «со страшным волнением он вернулся в родной город»; «Как не муж?», — спросил Сапа, ужасаясь».

5. Ср. в ГК-Л — в рассказе о «личной жизни»:

«Ну ладно, обойдусь! — говорю я сам себе. — Моя личная жизнь будет труд... Не только света в окне, что женщина» (3: 259; ср., кстати, сходную интонацию и лексику в главке ПВС об отвержении рассказов МЗ: «Бог с ним, — думаю я. — Обойдусь без толстых журналов...» Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав» (3: 507).

6. Об интертекстуальной игре Зоценко с Достоевским см. в гл. III. О внимании именно к «Кроткой» свидетельствует один пассаж в СЦ:

«И Володину уже мысленно рисовались сцены, когда он... тайком работает не покладая рук... Он работает так целый месяц, или два месяца, или даже год и откладывает деньги, абсолютно не тратя их. И, наконец, убедившись в своей крошке [!], он приносит к ее ногам грудку денег и умоляет простить его за такой проступок и проверку... И тут наступит безоблачное счастье, и наступит дивная, неповторимая жизнь» (2: 168).

О «притворстве» Володина и его стратегиях «проверки» см. ниже в наст. гл. и в гл. II, X.

7. Впрочем, элемент биографического реализма есть и здесь: если не Надя В., то ее сестра Катя остается в России, МЗ с ней встречается (см. ниже), а Волосатов даже заводит было совершенно ненужный роман с ее вымышленной представительницей в ВМ (см. выше). А на уровне зоценковских инвариантов «воскрешение» Музы — это типичный случай «мотания между жизнью и смертью» (см. гл. VIII).

8. «Приведем любопытное свидетельство о первых впечатлениях от материала книги — еще до ее создания: «У нас в гостях М. М. Зоценко... Смущенно улыбаясь, он говорит мне и моей жене: «Хотите... [р]асскажу кое-какие эпизоды из моей скромной биографии»... И Зоценко начал... рассказывать о своих любовных приключениях... Когда он ушел от нас, мы с женой долго не могли опомниться от изумления. Почему он посвящал нас в свои весьма интимные, не всегда скромные похождения? Ответ на наш вопрос мы получили года через полтора, когда вышла книга... «Перед восходом солнца»... Он на нас проверял эти новеллы» [Рыклин: 131]. Заметим:... слушателям, один из которых профессиональный литератор... не приходит в голову, что рассказываемое может служить материалом для литературы» (Чудакова: 176). Чудакова приводит также более позднюю (1958 г.) реакцию Чуковского: «“Это было бестактно. Рассказывать среди малознакомых людей о своих любовницах, о кознях... Причем все это пахнет выдумкой”»... [И] в 1958 г. устные рассказы Зоценко в ключе новелл “Перед восходом солнца” воспринимаются как шокирующие и не связываются с литературой» (Чудакова, там же).

9. Об «игре в докторов» в авторской позе в ПВС см. гл. V.

10. Этим названием еврейновской книги о теории театра (1915 г.) иронически озаглавлен рассказ Зоценко о провинциальном городе, где публика

жаждет бесплатных спектаклей, так что ни драматический театр, ни оперетта, ни цирк не собирают денег и, значит, играют «для себя».

11. *Молдавский*: 137 (см. гл. I, Прим. 7). Молдавский указывает также на релевантность иронического заглавия, взятого у Гаршина, одноименный рассказ которого посвящен действительно «окопному» сюжету: четырехдневному состоянию на грани смерти. Кстати, в тексте зощенковского рассказа с «окопной» темой играет и «землистый» цвет лица и вообще все поведение героя, забывающего о мытье.

12. Ср. «Баня», «Любовь» (1924 г.), «Прелести культуры», «Кинодрама», «Рубашка фантази», «Рабочий костюм», «Царские сапоги», рассказы о злключениях на театральной вешалке и мн. др.

13. Там вернувшийся с фронта герой застаёт жену замужем за соседом, присвоившим его добришко, включая штаны (о чем свидетельствует «химический подпис: Ен Синебюхов») и шинельку, но они «висят» на вешалке, а не «сидят» на сопернике (РНС, «Чертовинка»; 1: 45—52).

14. Ср., например:

«Я пишу о мещанстве. Да, у нас нет мещанства как класса, но я по большей части делаю собирательный тип... Мой язык, за который меня много (зря) ругали, был условный, вернее собирательный (точно так же, как и тип)» (ВМ; 3: 158).

15. См. конец гл. V. Эти «обезьянки» напоминают Тулю из ВМ («такая красивая, милovidная барышня с дивными ресницами и тоненькими бровями. [Ей] было девятнадцать лет... Это была, в сущности, пустыньская барышня, с головой, всецело набитой крепдешином, тюлем, отрезами шелка, комбине, чулками и прочим дамским гарнитуром... Все пятеро мужей... бросили ее на второй и третий месяцы»; 3: 38—39) и девятнадцатилетнюю Алю из ПВС («Сейчас эта маленькая кукла, набитая опилками, была самая желанная гостя у меня»; 3: 512). Прообразом Тули была, согласно жене писателя, «Надежда [некая Надежда Брильянщикова]... Как он мне говорил впоследствии, она подошла к нему на пляже и сказала — “Я хочу Вам отдаться!..” Ей было тогда 19 лет — и она только месяц как вышла замуж за Ильюшу Зильберштейна... Что это была за женщина? Пожалуй, просто глупенькая и пустая, “Туся” из “Возвращенной молодости”... [Позднее он сказал], что она *нужна ему не больше 2 часов в неделю*» (Филлипов: 70, 77).

Такова была, впрочем, и сама жена Зощенко, судя по описаниям знакомых, да и ее собственному:

«[О]н выкрикнул... “Ты старая баба, иди к черту, ты мне надоела!” — а “старой бабе” только что исполнилось 29 лет!... Все же я недурна собой — выше среднего роста, тоненькая, изящная... У меня... беспорядочная, кудрявая головка. Не модно, но стильно. Мой стиль... Личико — маленькое, милovidное... Когда подвожу ресницы и брови, а то и губы — получается совсем неплохо... Когда я говорю об интересном — вся загораюсь и в глазах зажигаются искорки» (Филлипов: 72, 77). Там же (с. 77) В. В. Зощенко отмечает, что ее певучий “голосок” Зощенко отдает героине рассказа «Новые времена» [1991а: 461—466] — неотразимой аморальной соблазнительнице.

Параллель к «Горько!» по линии неизменности мужского эротического вкуса, тоже «буржуазного», но на этот раз в «декадентском» варианте,

являет рассказ «Грустные глаза», где герой бросает жену, как только она вылечивается от туберкулеза и обретает здоровые, т. е. скучные, «буркалы» (2: 237—239; см. гл. VI). По линии внимания к паспорту как к документальной материализации идентичности человека, ср. еще ВМ: «Что касается профессора, то он без памяти полюбил свою красавицу Тулю, или, как по паспорту оказалось, Наталью Каретникову» (3: 68), а также главку «Эльвира» из ПВС: «По паспорту [Эльвира] — Настя Горохова» (3: 471; см. гл. XV).

16. См. сводную биографию МЗ в конце гл. V. О «Фотокарточке» и проблеме неустойчивой половой идентичности см. *Жолковский 1994а*: 228—231.

17. Ср. «Бешенство» и рассказ из ГК о встреченном в поезде сумасшедшем — мнимом помещике, а также самоотождествление МЗ с нищими и притворную игру Володина в нищего (СЦ; см. гл. X.)

18. Поразительно сходный пассаж есть в романе современника Зощенко и в свое время тоже писателя-попутчика — в том месте «Доктора Живаго», где Юрий Андреевич, находящийся в плену у партизан, задумывается о творческом потенциале мимикрии, а затем еще раз, в беседе с Ларой:

«[Б]абочка... села на то, что больше всего походило на ее окраску, на коричнево-красчатую кору сосны, с которой она и слилась совершенно неотличимо... как бесследно терялся Юрий Андреевич для постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней... Привычный круг мыслей овладел Юрием Андреевичем. О воле и целесообразности как следствии совершенствующегося приспособления... О мимикрии.. О выживании наиболее приспособленных, о том, что [это]... и есть путь выработки и рождения сознания... Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (*Пастернак*, 3: 342); «— Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветном подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» (*там же*: 402).

Объясняется ли перекличка между Юрием Живаго и неудачливым зощенковским приспособленцем прямым заимствованием, опорой на какой-нибудь общий источник или чисто типологическим схождением, — вопрос, заслуживающий выяснения. Глубокую параллель к рассуждениям Живаго о творческой природе мимикрии образует работа *Кайуа 1995* (замечание Б. Гройса).

19. См. *Щеглов 1986а*: 59—60, *Жолковский 1994а*: 122—127, *Попкин 1993*: 76—81.

20. Подобных «практических» сюжетов о театре у Зощенко много (*Жолковский 1994а*: 122—127).

21. «Вспомнили театральные курьезы. Волошин рассказал случай, который впоследствии Зощенко положил в один из своих рассказов (“Случай в провинции”). Волошин, Алексей Толстой, одна балерина и певец как-то устраивали литературно-музыкальные вечера. В одном из южных городов долго не могли найти свободного зала. Наконец помещение было найдено — зал им был уступлен потому, что предполагавшееся чье-то выступление не состоялось. Вышел на сцену Толстой. Читает. За ним певица. Публика при ее виде аплодирует. Потом выступает с чтением стихов грузный Волошин. Аудитория, увидя его аплодирует еще громче. После Волошина выбегает тоненькая балерина. И не успела она показаться — публика неистовствует.

А когда они кончают номер — зрители молчат. Почему...?... Наконец за балериной опять выходит полный Толстой. Публика уже входит в раж... Словом, концертом остались все довольны... На другой день оказалось, что аудитория принимала концертантов за трансформатора, выступление которого, назначенное в этот день, не состоялось» (*Басалаев*: 572—573).

«Случай [этот]... произошел в 1912 г.... “Случай в провинции” написан в 1924 году. Об этом же рассказал в своих воспоминаниях Л. Никулин, находившийся среди зрителей литературно-музыкального вечера с участием М. Волошина и А. Толстого» [*Никулин*: 260—261] (*Купченко и Давыдов*: 707 — *Прим. сост.*).

22. Кстати, герой «Западни» (1933 г.) который «объездил Италию и Германию для ознакомления с буржуазной культурой и для пополнения недостающего гардероба», «ужинал с одной герцогиней», «кое-как по-французски и по-русски ей отвеча[л]», «хвалил ихнюю европейскую чистоту и культурность... [п]люнуть некуда» и «дума[л], вернусь в Москву — буду писать об этом и Европу ставить в пример», поразительно напоминает Маяковского. Пародия на его лесенку есть в рассказе того же года «Грустные глаза».

23. В эссе «“Диск”» Ходасевич подробно описывает топографию и население Дома искусств (*Ходасевич*: 412—423).

24. См. выше в наст. гл. и Прим. 15.

25. Бескина проводит также интересные параллели СН с «Господином Прохарчиным» Достоевского, а ВМ с «Буваром и Пекюше» Флобера (с. 75—76, 87—89).

26. «ХАРУН АР-РАШИД (763—809) — араб. халиф... Данный в сказках “Тысяча и одна ночь” образ Х. ар-Р. — доброго и справедливого государя — идеализирован. Х. ар-Р. был вероломным и мстительным деспотом» (*Коцарев 1975*). Зоценко любил «Тысячу и одну ночь» (*Молдавский 1977*: 149). Примечательно, что этот эпизод ПВС («Встреча») озаглавлен так же, как упоминавшийся выше рассказ о бывшем богаче, которому революция «обломала зубы».

XV. Eccola

Глава основана на *Жолковский 1995а*.

1. «Анна на шее», «Горе от ума», «Двадцать лет спустя», «Живой труп», «Много шума из ничего», «На дне», «Новые времена», «Огни большого города», «Опавшие листья», «Опасные связи», «Перед восходом солнца», «Семейное счастье», «Скупой рыцарь», «Страдания молодого Вертера», «Тяжелые времена», и т. д. Этот прием был отмечен К. Чуковским (*Чуковский 1990*: 82).

2. О “паспортной” теме см. гл. XIV, в частности, Прим. 15. Кстати, «подлинное» имя Эльвиры тоже, по-видимому, является литературным. В рассказе Чехова «Знакомый мужчина» (1886 г.; *Чехов*, 5: 116—19) фигурирует женщина легкого поведения, «прелестнейшая Ванда, или, как она называлась в паспорте, почетная гражданка, Настасья Канавкина» (116), которая тоже пытается (неудачно) вымогать деньги у бывшего клиента. Фамилии Горохова и Канавкина не только сходны просодически, но и воспринимаются

как образованные от названий петербургских улиц (Гороховая, [Зимняя] Канавка) — в соответствии с мотивом “уличной” женщины. (Подсказано Омри Роненом.)

Что касается имени Эльвира, то оно, по-видимому, было типично цирковым; так, Станиславский в главе «Цирк» своей творческой автобиографии (1926 г.) с одобрением вспоминает «девицу Эльвиру из цирка» (*Станиславский*: 13—20; речь идет о середине 1870-х годов). Мальчиком лет 12-ти будущий великий режиссер гордится знакомством с некой балериной (женой друга его отца), предпочитает цирк балету, опере и драме и восхищается цирковой наездницей Эльвирой. Он влюблен в нее, предвкушает ее появление в “Danse de châle”, целует ее платье, полувсерьез считается ее женихом и устраивает домашний цирк, где ставит и номер с шалью.

Помимо релевантности для «Эльвиры», глава «Цирк» содержит неожиданную параллель к «Монтеру» — спектакли домашнего цирка часто подрываются действиями брата «директора»:

«[Мой] брат, который один мог заменить оркестр, — чрезвычайно беспечен, недисциплинирован. Он не смотрел на наше дело серьезно и потому бог знает что мог выкинуть. Бывало, играет, играет, а потом, вдруг, при всей публике — возьмет, да и ляжет на пол посреди зала, задерет ноги кверху и начнет орать:

— Не хочу больше играть!

В конце концов, за плитку шоколада [! — ср. Лелю из «Тридцать лет спустя» — А. Ж.], он, конечно, заиграет. Но ведь спектакль уж испорчен этой глупой выходкой, потеряна его “всамделишность”» (17).

3. Известны три русских текста моцартовской оперы (за подробную информацию о которых я признателен В. В. Мочаловой): (I) Дон Жуан. Комическая опера в двух актах. Музыка В. А. Моцарта. Типогр. бив. В. Кудрявцевой, Мясницкая, дом Сытова, 1882 [либретто]; (II) Дон Жуан. Опера В. А. Моцарта. Скоропечатня нот П. Юргенсона. Перевод собственность издателя, 1899 [клавир]; (III) Дон-Жуан В.-А. Моцарта. Либретто Л. да Понте, новый русский текст Н. Кончаловской. М.: Государственное Музыкальное издательство, 1959. Зоценко к моменту написания «Перед восходом солнца» мог, разумеется, быть так или иначе знаком лишь с (I) и (II). В дальнейшем изложении я опираюсь на итальянский оригинал (*Понте 1986*), переводя и перефразируя его сам, а также цитируя существующие переводы (условно нумеруемые I, II, III).

Наряду с оперным вариантом сюжета, для Зоценко мог быть релевантен и мольеровский (*Мольер 1932, 1952*), где также фигурирует Эльвира и налицо множество аналогичных мотивов. Вопрос о путях знакомства Зоценко с донжуановским сюжетом и непосредственных связях его текста с текстами предшественников (включая «Каменный гость» Пушкина) — особая тема.

4. О “театральной” теме у Зоценко см. гл. VII, XIV, а также *Жолковский 1999б*; о теме “опера и правда” (в сопоставлении с Толстым), *Жолковский 1994а*: 122—127.

5. См. подробнее *Жолковский 1994а*: 228—230. В ПВС возможную параллель к пальто соперника образует история с папиным пальто, в котором мама находит билеты в оперу, уличающие отца в измене (3: 537—538).

6. Об этом мотиве см. *Якобсон 1987б*.

7. «Не пришла я требовать награды за мое постоянство» (I: 73); «Сколько слез, сколько вздохов вы мне стоили!» (I: 52). В двух других русских вариантах текста мотивы «милости/награды» и «стоймости» в соответствующих местах отсутствуют (II: 336, 250; III: 144, 112).

8. «Я вырву ему сердце» (I: 12). В двух последующих переводах эта кровожадная деталь заменена более вегетарианскими: «Позор мой будет мною злодею отомщен» (II: 88); «В ответе быть придется/ За мой позор ему» (III: 53).

9. В русских переводах фигурируют «четыре пиастра» (I), «дублоны» (II) и «пять дублонов» (III); последняя цифра ближе других к зощенковской.

10. Заголовок романа Шодерло де Лакло использован Зощенко даже дважды — в названиях рассказа (2: 281—284) и одной из глав ПВС (3: 619—640).

11. *Пушкин*, 5: 322, 324, 332. Последующее соблазнение Доны Анны Дон Гуаном с помощью речей, сверкающих поэтическими эффектами, — излюбленный аргумент пушкинистов в пользу сближения автора и героя «Каменного гостя».

12. «[Посмотрите на эту книжку...] Прочтите вместе со мною» (I); «Вот глядите, следите за мной!» (II; III); отсутствие «чтения» в этом месте в (II), (III) отчасти компенсируется мотивом «ведения списка» в других местах этих вариантов.

13. О роли моцартовских автоцитат в «Дон-Жуане» и ее обыгрывании в «Моцарте и Сальери» см. *Б. Гаспаров 1977, Кац 1982*.

14. Подавленные коннотации этих рук как символа вызывающей сексуальной мощи женщины слышатся в словах о том, что они «выдерживали... трех мужчин».

15. См. *Якобсон 1987б, Жолковский 1979*: 49—52.

16. Мотив «руки» утрачен здесь во всех трех русских вариантах.

17. В русских текстах вместо «пальчиков» фигурируют «ручки»: «Эти беленькие и пухленькие ручки» (I); «эти ручки, нежные такие...» (II: 3). Интересный эффект, более родственный поэтике Зощенко, есть в аналогичном месте мольеровской пьесы (действие II, сцена 2):

«Дон Жуан. Станарель, взгляни-ка на ее ручки! *Шарлотта*. Что вы, сударь, да они черны как не знаю что! *Дон Жуан*. Ах, неправда, прелестнейшие ручки на всем свете! Позвольте мне их поцеловать. *Шарлотта*. Слишком много чести для меня, сударь. Знай я это раньше, я бы их хоть в отрубях отмыла» (*Мольер 1952*: 143; перевод Н. А. Славятинского точно соответствует оригиналу: *Мольер 1932*: 784).

Крупный план грязных рук крестьянки и развертывание этого мотива в небольшой драматический эпизод могли привлечь внимание Зощенко. В остальном мольеровский текст никак особенно не акцентирует мотива руки, хотя и содержит, разумеется, роковое рукопожатие в финале.

18. Ср. точный смысл этих слов: «... что я уж считаю себя побежденной», с русскими переводами: «... что я думала, что уже погибла» (I); «... что я чуть не погибла» (II: 158); «что мне тут стало дурно» (III). Прочитывающееся в оригинале зротическое воздействие на Донну Анну рук Дон-

Жуана (и, в частности, вероятное положение второй из них) смазано в (I) и (II) и искажено в (III).

Кстати, благопристойное «дурно» в (III) могло быть результатом некритического заимствования из «Каменного гостя» — естественного источника для русских вариаций на донжуановскую тему; ср. реакцию Доны Анны на вызывающее двойное признание героя: «*Дон Гуан*. Я Дон Гуан и я тебя люблю. *Дона Анна* (падая). Где я?... где я? мне дурно, дурно» (*Пушкин*, 5: 346).

19. Текст этой арии Церлины «*Batti, batti, o bel Masetto...*» («Ну, прибей меня, Мазетто...»; II: 176—178) был сочинен, по просьбе уезжавшего Лоренцо да Понте, его другом Джакомо Казановой (устное сообщение покойного сэра Исайи Берлина; Оксфорд, июль 1990 г.). Зоценко, если бы знал об этом, наверно, не упустил бы случая отметить, что Казанова «приложил руку» к «Дон-Жуану».

20. Формулировка Ахматовой в ее статье о «Каменном госте» (*Ахматова*, 2: 259).

21. Помимо двух главных упоминаний руки, в «Каменном госте» есть еще два (причем оба раза рука — женская): «*Дона Анна*. «Нет, мать моя/ Велела мне дать руку Дон Альвару» (с. 343; и мотивно, и лексически эта подача руки предвещает финальную); «*Дон Гуан* (целуя ей руки)...» (с. 348).

22. См. *Жолковский 1994a*: 230—231. При желании углубиться еще дальше в сферу половых инверсий «Эльвиры» заслуживают внимания почти сугубо «мужская» природа героини, с ее «фаллическими» руками и полным отсутствием «женских» свойств; непривлекательность героини для обоих героев-мужчин; и, любовное письмо рассказчика к генералу, переворачивающее «внутренности» последнего. В этом свете обычный у Зоценко комплекс «тяготения к женщине и страха перед ней» принимает в «Эльвире» черты «гомосексуального» влечения (между мужчинами, за счет женщин). О возможных психоаналитических трактовках подобных контактов мужчин через посредство «общей» женщины см. (*Ранкур-Лаферрьер 1977*: 48—79, *Жирар*: 1—52).

23. *Пушкин*, 5: 321. В «Дон Жуане» Мольера финальному приходу Статуи Командора предшествует явление Призрака, сначала в виде женщины (!) под вуалью, а затем в образе Времени с косою в руке (V, 5). Призрак (*Le Spectre*) и Время (*Le Temps*) по-французски мужского рода, чем акцентируются как игра с женской ипостасью Призрака, так и совмещение обоих родов/полов в Статуе Командора.

24. Отметим переключку этого «нахальства» с тем же словом в одноименном рассказе о комсомольце-донжуане (см. выше).

25. См. соответственно, *Бабель 1990*, 2: 245—254, и *Бабель 1966*: 320—323. О чтении Бабелем «Справки» в гостях см. *Боровой 1989*. «Справка» удостоилась прижизненной публикации... по-английски («*A Reply to an Enquiry*», «*International Literature*» 1937, 9: 86—88). О «Справке»/«Гонораре» см. подробно *Жолковский и Ямпольский 1994*.

26. Впрямую тема «писатель («я») = проститутка» затрагивается Зоценко в ПВС (3: 596—599) — в связи с «нищенской фигурой» опустившегося после революции декадентского поэта Т[иньяко]ва, который, в частности,

пишет (а Зоценко цитирует): *Все на месте, все за делом./ И торгуют всяк собой:/ Проститутка — статным телом./ Я — талантом и душой*, являя потрясенному автору его собственный виртуальный образ.

27. О топосе проституции в связи с Бабелем см. *Жолковский и Ямпольский*: 317—368.

28. О «нищепанстве» Бабеля см. *Фрейдлин 1993*; о «нищепанстве» Зоценко см. *Кадаш 1995*, *Гроуз 1995*, а также ранние тексты Зоценко в: *Зоценко и Зоценко Б/д*: 23—50; *Зоценко 1994а*.

29. Кстати, именно на водопроводных разговорах строится ухаживание рассказчика-слесаря за героиней «Аристократки».

30. Об «Операции» см. гл. I, X, XIV, о «врачебных» мотивах в «Справке» и в топосе проституции вообще см. *Жолковский и Ямпольский 1994*.

31. Интертекстуальные отношения Зоценко с Бабелем — особая тема. Назову здесь три «бабелевских» сюжета у Зоценко:

Солдаты режут свинью, она визжит, рассказчик-офицер нервничает; один из солдат описывает, как ему зашивали раздробленную ногу: вместо анестезии ему дали вина и колбасы, а он потребовал еще и сыру. «Вот вам, ваше благородие, этого не выдержать!» (ПВС; 3: 474—475; ср. «Мой первый гусь» Бабеля). Выясняется, что на иконе в церкви изображены местные жители («Белиберда», фельетон 1925 г.; ср. «Пан Аполек» Бабеля). Сын и племянник сапожника, больного язвой, вновь и вновь смешат его, хотя ему опасно смеяться, историей о пьяном соседе, который, выпав из окна, рукой задел и страшно напугал дворника. Рассказчик, тоже работающий сапожником, пытается остановить их, но и сам смеется (ПВС, «В подвале»; 3: 492—493; ср. одноименный рассказ Бабеля).

32. Из литературных подтекстов известны два чеховских рассказа, часть действия которых разворачивается в театре: «Анна на шее», где скупой Модест Алексеич берет в буфете грушу, мнет ее пальцами и кладет на место (*Чехов*, 9: 166; см. выше в гл. I), и «Дама с собачкой», где Гуров и Анна Сергеевна тоже сидят в разных местах и встречаются в антракте (*Чехов*, 10: 139—141; см. *Попкин 1993*: 77); о теме Зоценко—Чехов см. гл. IX.

Что касается конкретного оперного подтекста, то вероятными кандидатами были бы оперы, в которых герой-мужчина подвергается унижению со стороны сильной «чужой» женщины, например, ряд французских опер последней четверти XIX века: «Кармен» Бизе (1875), «Самсон и Далила» Сен-Санса (1877), «Иродиада» (1881) и «Манон [Леско]» (1884) Массне. «Самсон и Далила» и «Иродиада» кажутся особенно подходящими благодаря тому, что в них сцена унижения разворачивается на пиру. В свою очередь, «Кармен» имеет то преимущество, что она заслужила похвалу любимого автора Зоценко — Ницше (*Ницше*: 528—530), где вагнеровские оперы к тому же обвиняются в недостатке «аристократизма» и питательности: «Вагнер дает нам недостаточно кусать... мало мяса...» (*там же*: 548, 554, 541).

Заключение

В Заключении использован материал статьи *Жолковский 1998в*.

Литература

- Авдашева, Н.* 1990. Принял на себя// *Томашевский 1990*: 383—388.
- Адамович, Г.* 1994 [1958]. Зоценко// *Томашевский 1994*: 213—215.
- Аксенов, Василий.* 1969 [1965]. «Победа». Рассказ с преувеличениями// *Василий Аксенов. Жаль, что вас не было с нами. Повесть и рассказы. М.: Советский писатель. С. 316—322.*
- Анненков, Юрий.* 1991. Михаил Зоценко// *Его же. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. М.: Художественная литература. С. 310—321.*
- Афанасьев, А. Н. сост.* 1957. Народные русские сказки в трех томах. М.: Художественная литература.
- Ахматова, А. А.* 1967—1968. Сочинения (Т. 1, 1967; Т. 2, 1968). Ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппов. Международное литературное содружество.
- Бабель, Исаак.* 1966. Избранное. Кемерово: Кемеровское книжное издательство.
- Бабель, Исаак.* 1990. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература.
- Бабиченко, Д. ред.* 1992. Михаил Зоценко: «Буду стоять на своих позициях»// «Исторический архив» 1992 (1): 132—143.
- Бармин, А.* 1928. Пути Зоценки// *Казанский и Тынянов 1928*: 29—50.
- Басалаев, И.* 1990. Записки для себя. 1929 г. у М. Волошина в Коктебеле// *Купченко и Давыдов*: 566—582.
- Бейли 1996* — John Bayle. Alice, or The Art of Survival [Review of Morton N. Cohen, *Lewis Carroll: A Biography*, New York: Knopf]// «The New York Review of Books» 43, 3 (February 15, 1996): 10—13.
- Берковский Н. Я.* 1969. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии// *Н. Я. Берковский. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство. С. 48—182.*
- Белая, Г.* 1995. Экзистенциальная проблематика творчества М. Зоценко// «Литературное обозрение» 1995, 1: 4—13.
- Бескина, А.* 1935. Лицо и маска Михаила Зоценко// «Литературный критик» 1935, 1: 107—113, 2: 59—92.
- Биццлли, П.* 1994 [1932]. Зоценко и Гоголь// *Томашевский 1994*: 179—183.
- Боккаччо, Джованни.* 1987. Декамерон. Пер. Н. Любимов. Жизнь Данте. Пер. Э. Линецкая. М.: Московский рабочий.
- Боровой, Л.* 1989. «Подарок»// Воспоминания о Бабеле. Сост. А. Н. Пирожкова и Н. Н. Юргенева. М.: Книжная палата. С. 200—202.
- Бочаров, С. Г.* 1985. Переход от Гоголя к Достоевскому// *Его же. О художественных мирах. М.: Советская Россия.*
- Брукс 1975* — Cleanth Brooks. The Naked Babe and the Cloak of Manliness// *Его же. The Well-Wrought Urn. New York: Harcourt Brace Jovanovich. P. 3—21.*
- Бузник, В. В. публ.* 1997. Из писем М. М. Зоценко к В. В. Зоценко (1941—1954)/ *Грознова 1997*: 80—106.
- Булгаков, Михаил.* 1991. «Я хотел бы служить народу..» Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. М.: Педагогика.
- Буркерт 1996* — Walter Burkert. Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religion. Cambridge: Harvard University Press.

- Вахитова, Т. М.* публ. 1997. «Очень, очень люблю, с годами все больше и нежнее...». Письма М. С. Шагинян к М. М. Зощенко (1925—1958)// *Грознова 1997*: 107—147.
- Виноградов, В.* 1928. Язык Зощенки (Заметки о лексике)// *Казанский и Тынянов 1928*: 53—92.
- Вольпе, Ц.* 1991 [1940]. Книга о Зощенко// *Его же.* Искусство непохожести. М.: Советский писатель. С. 141—316.
- Воронский, А.* 1994 [1922]. Михаил Зощенко. «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова»// *Томашевский 1994*: 136—137.
- Галковский, Д.* 1991. Бесконечный тупик. Фрагменты из книги// «Независимая газета» 1991, 18 апреля.
- Б. Гаспаров 1977* — Б. М. Гаспаров. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя»// *Временник пушкинской комиссии*: 1974. Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука. С. 115—123.
- М. Гаспаров 1968* — М. Л. Гаспаров. Сюжет и идеология в эзоповских баснях/ «Вестник древней истории», 1968, 3: 116—127.
- М. Гаспаров 1996* — М. Л. Гаспаров. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ.
- М. Гаспаров 1997* [1967, 1968]. М. Л. Гаспаров. Басни Эзопа. Две традиции в легенде об Эзопе// *Его же.* Избранные труды. Т. 1. О поэтах. С. 228—267. М.: Языки русской культуры.
- Гвардато, Мазуччо.* 1931. «Новеллино». М.: Academia.
- Гёте 1961* — Goethes Werke in 10 Bänden. Bd. 1. Gedichte. Zürich und Stuttgart: Artemis-Verlag.
- Гёте 1993* — J. W. Goethe. Sprüche in Prosa. Hgb. H. Fricke. Sämtliche Werke. 40 Bände. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Bd. 13.
- Гитович, С.* 1990. Из воспоминаний// *Томашевский 1990*: 275—290.
- Глинка, М. И.* 1967 [1842]. Руслан и Людмила. Волшебная опера в 5 действиях. // М. Глинка. Полное собрание сочинений. Том 15. Подг. Г. В. Киркор. М.: Музыка.
- Гоголь, Н. В.* 1976—1979. Собрание сочинений в семи томах. М.: Художественная литература.
- Гор, Г.* 1990. На канале Грибоедова, 9// *Томашевский 1990*: 197—213.
- Гоффман 1973* — E. Goffman. The Presentation of Self in Everyday Life. Woodstock, NY: Overlook, 1973.
- Грандсень-д'Отрив 1948* — R. Grandsaignes d'Hauterive. Dictionnaire des racines des langues indoeuropéennes. Paris: Larousse.
- Гранин, Д.* 1995. Мимолетное явление// *Томашевский 1995*: 483—504.
- Грознова, Н. А. ред.* 1997. Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Книга 1. СПб.: Наука.
- Гройс, Борис.* 1989. Между Сталиным и Дионисом// «Синтаксис» 25: 92—97.
- Гроуз 1995* — R. Grose. Zoshchenko and Nietzsche's Philosophy: Lessons in Misogyny, Sex and Self-Overcoming// «The Russian Review» 54 (3): 352—364.
- Грубишич 1987* — Lj. Grubisic. Зощенко, или страх, замаскированный под смех. Term paper, Spring 1987. Superv. A. Zholkovsky. Los Angeles: Department of Slavic Languages and Literatures, USC (unpubl.).
- Гурвич, А.* 1994 [1937]. Андрей Платонов// Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. Сборник. Сост. Н. В. Корниенко и Е. Д. Шубина. М.: Современный писатель. С. 358—412.
- Гурштейн, А.* 1994 [1936]. По аллеям истории// *Томашевский 1994*: 197—201.
- Де Ман 1979* — Paul de Man. Excuses («Confessions»)// *Его же.* Allegories of Reading. New Haven: Yale University Press. P. 278—301.

- Джеймс 1936* [1908] — The Novels and Tales of Henry James. New York Edition. Vol. 12. New York: Charles Scribners's Sons.
- Долинский, М. З. 1991.* Документы. Материалы к биографической хронике// *Зоценко 1991*: 32—144.
- Достоевский, Ф. М. 1973, 1976.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л.: Наука. Тт. 5, 14.
- Елистратов, В. С. 1997.* Послесловие: Евразийский Рим, или апология московского мещанства/ *Его же.* Язык старой Москвы. Лингвоэнциклопедической словарь. М.: Русские словари. С. 646—702.
- Жданов, А. А. 1978* [1946]. Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Bilingual edition. Royal Oak (Mich.): Strathcona.
- Жиран 1965* — Rene Girard. Deceit, Desire and the Novel. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Жолковский, А. К. 1979.* Материалы к описанию поэтического мира Пушкина/ / Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. Ed. *Nils Ake Nilsson.* Stockholm: Almqvist & Wicksell. P. 45—93.
- Жолковский, А. К. 1985.* Искусство приспособления// «Грани» 138: 78—98 (перераб. вар. в *Жолковский 1994а*: 31—53).
- Жолковский, А. К. 1986.* Лев Толстой и Михаил Зоценко как зеркало и зазеркалье русской революции// «Синтаксис» 16: 103—28 (перепеч. в «Вопросы литературы» 1990, 4: 54—76, *Жолковский 1994а*: 122—138).
- Жолковский, А. К. 1987.* Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе// «Беседа» (Париж) 6: 144—77 (перераб. вар. в *Жолковский 1994а*: 225—244).
- Жолковский, А. К. 1991.* НРЗБ. Рассказы. М.: Весы.
- Жолковский, А. К. 1992.* О трех грамматических мотивах Пастернака// «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. Сост. *И. Ю. Подгаецкая.* М.: Наследие. С. 55—66.
- Жолковский, А. К. 1994а.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука (Восточная литература).
- Жолковский, А. К. 1994б* [1988]. Аристократка// *Томашевский 1994*: 331—39.
- Жолковский 1994в* — Alexander Zholkovsky. Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford: Stanford University Press.
- Жолковский, А. К. 1994г.* Душа, даль и технология чуда// Андрей Платонов. Мир Творчества. Сост. *Н. В. Корниенко и Е. Д. Шубина.* М.: Современный писатель. С. 373—396.
- Жолковский, А. К. 1994д.* Невидимые миру страхи. Зоценко-юморист в сумеречном свете «Перед восходом солнца»// Мир Михаила Зоценко. Сост. *Г. А. Белая и А. М. Ушаков* (в печати).
- Жолковский, А. К. 1995а.* Escolal (К дожуанской теме у Зоценко)// *Жолковский 1995г*: 57—71.
- Жолковский, А. К. 1995б.* Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко// «Новое литературное обозрение» 15: 262—286.
- Жолковский А. К. 1995в.* К реинтерпретации поэтики Михаила Зоценко («Энциклопедия страха» и идейная структура рассказа «Душевная простота»)// «Известия АН. Серия литературы и языка» 54 (5): 50—60 (вариант: Идейная структура «Душевной простоты» М. М. Зоценко// «Slavica Tergestina» 1996, 4: 233—250; англ. вар. в «Russian Studies in Literature», Spring 1997, 33 (2): 41—48).
- Жолковский 1995г:* Инвенции. М.: Гендальф.
- Жолковский, А. К. 1996а.* Зоценко из ХХI века, или Поэтика недоверия// «Звезда» 1996 (5): 190—204 (Перепеч. в: *М. Зоценко.* Рассказы. Голубая

- книга. (Книга для ученика и учителя). Сост. С. Ф. Дмитренко. М.: Олимп, 1998. С. 502—532.
- Жолковский, А. К. 1996б. Food, Fear, Feigning, and Flight in Zoshchenko's «Foreigners» / «Russian Literature» 40 (3): 385—404.
- Жолковский, А. К. 1996в. Зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор: крепковатый брак в мире Зощенко // «Литературное обозрение» 1996, 5—6: 128—144.
- Жолковский, А. К. 1996г. Две конференции в Москве // «Литературное обозрение» 1995, 1: 85—87.
- Жолковский 1996д — Alexander Zholkovsky. «What is the Author Trying to Say with His Artistic Work»: Rereading Zoshchenko's Oeuvre // «Slavic and East European Journal» 40 (3): 458—474.
- Жолковский, А. К. 1996е [1980]. «Превосходительный покой»: Об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский и Щеглов 1996: 240—260.
- Жолковский, А. К. 1996ж. Еда у Зощенко // «Новое литературное обозрение» 21: 258—273.
- Жолковский, А. К. 1996з. Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя // «Звезда» 1996, 9: 211—227.
- Жолковский, А. К. 1997а. Вертер на колесьях // Лотмановский сборник. 2. Сост. Е. В. Пермяков. М.: «ОГИ» — РГУ. С. 377—392.
- Жолковский, А. К. 1997б. «Я беспорядков не нарушаю»: Зощенко и власть // «Wiener Slawistischer Almanach» 40: 59—87.
- Жолковский 1997в. Книга книг Пастернака (К 75-летию «Сестры моей — жизни») // «Звезда» 1997, 12: 193—214.
- Жолковский, А. К. 1998а. «Монтер» Зощенко, или Сложный театральный механизм // Тыняновский сборник. Вып 10. Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. Ред. Е. А. Тоддес. М.: 1988 (Улан-Батор: Агий-маа). С. 335—336.
- Жолковский, А. К. 1998б. Зощенко: Медицина и власть // «Revue d'Etudes Slaves» (в печати).
- Жолковский, А. К. 1998в. К переосмыслению канона: Советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // «Новое литературное обозрение» 29: 55—68.
- Жолковский А. К. 1999а. Страх, футлярность, случайность (К теме Зощенко и Чехов) // «Revue d'Etudes Slaves» (в печати; краткий вариант в серии «Чеховиана», М.: Наука, в печати).
- Жолковский 1999б — Alexander Zholkovsky. Mikhail Zoshchenko's Shadow Operas // Boundaries of the Spectacular: Russian Verbal, Visual and Performance Texts in the Age of Modernism. Ed. Catriona Kelly. Cambridge University Press (в печати).
- Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов 1980. Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 2.
- Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов 1986. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ: Эрмитаж.
- Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов 1996. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс.
- Жолковский, А. К. и М. Б. Ямпольский. 1994. Бабель/Babel. М.: Carte Blanche.
- Журбина, Е. 1974. Повесть с двумя сюжетами. О публицистической прозе. М.: Советский писатель. С. 99—154 (о Зощенко).
- Журбина, Е. 1990. Пути исцеления // Томашевский 1990: 155—162.
- В. Зощенко [1972] — О болезни и литературной работе [М. М. Зощенко] (с 1920 по 1958 г.). Машинопись, 249 с. (СПб.: Музей М. М. Зощенко).

- В. Зоценко 1990 — В. Зоценко. Так начинал М. Зоценко// *Томашевский 1990*: 5—28.
- В. Зоценко 1995 — Вера Зоценко. Последние дни// *Томашевский 1995*: 579—601.
- Зоценко, М. М. 1927. Уважаемые граждане. 7-е изд. М.: Земля и фабрика.
- Зоценко, М. М. 1929. Человека жалко. Новые рассказы. Рига: Книжная лавка писателей.
- Зоценко, М. М. 1933. Рассказы. Париж: Иллюстрированная Россия (кн. 43, Приложение за 1933 год).
- Зоценко, М. М. 1940. [Произведения] 1935—1937. Л.: Художественная литература.
- Зоценко, М. М. 1946. Избранное 1923—1945. Л.: Художественная литература.
- Зоценко, М. М. 1960. Рассказы и повести 1923—1956. Л.: Советский писатель.
- Зоценко 1962 — Mikhail Zoshchenko. Scenes from the Bathhouse. Trans. S. Monas. Ann Arbor: Ann Arbor Paperbacks/ The University of Michigan Press.
- Зоценко, М. М. 1963а. Рассказы, фельетоны, комедии. М.: Советский писатель.
- Зоценко, М. М. 1963б. Mikhail Zoshchenko. Nervous People and Other Satires. Trans. M. Gordon and H. McLean. Ed. H. McLean. New York: Pantheon (Random House).
- Зоценко, М. М. 1963в. [Переписка] Горький — М. М. Зоценко.// Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. М.: АН СССР. С. 157—168.
- Зоценко 1974 — Mikhail Zoshchenko. Before Sunrise. A Novella. Trans. and Afterword Gary Kern. Ann Arbor: Ardis.
- Зоценко М. М. 1975. Устные рассказы М. М. Зоценко [Запись Е. Ю. Хиндьяконовой]// «Звезда» 1975, 7: 102—111.
- Зоценко, М. М. 1978. Избранное в двух томах. Т. 1. Л.: Художественная литература.
- Зоценко, М. М. 1981. Опальные рассказы. Нес-Циона (Израиль): Три богатыря.
- Зоценко, М. М. 1987. Собрание сочинений в трех томах. Л.: Художественная литература.
- Зоценко, М. М. 1991а. Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии. Подг. М. З. Долинский. М.: Книжная палата.
- Зоценко, М. М. 1991б [1928]. О себе, о критиках и о своей работе. Предупреждение// *Зоценко 1991а*: 584—586 (впервые в *Казанский и Тынянов 1928*: 7—11).
- Зоценко, М. М. 1993. Собрание сочинений в 5 томах. Сост. Ю. В. Томашевский. М.: Руслит.
- Зоценко, М. М. 1994а. Из писем (1917—1921). Ранняя проза. Критические статьи. Из тетрадей и записных книжек// *Томашевский 1994*: 20—134.
- Зоценко, М. М. 1994б [1944]. О комическом в произведениях Чехова// *Томашевский 1994*: 100—104.
- Зоценко, М. М. 1994в [1919]. Конец рыцаря Печального Образа// *Томашевский 1994*: 78—85.
- Зоценко, М. и В. Зоценко. Б/д. Неизданный Зоценко. Ред. и предисл. В. фон-Вирен. Ann Arbor: Ardis.
- Иванова, Т. 1990. О Зоценко// *Томашевский 1990*: 171—183.
- Ильф, И. и Е. Петров. 1961. Собрание сочинений. Т. 3. М.: ГИХЛ.
- Йокояма 1995 — Olga N. Yokoyama. Narrative Intonation in Zoshchenko// *Studies in Poetics. Commemorative Volume Krystyna Pomorska (1928—1986)*. Ed. Elena Semeka-Pankratov. Ohio: Slavica. P. 559—588.

- Ирвинг 1978 [1819]* — Washington Irving. Rip Van Winkle// *Его же. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, gent. (The Complete Works of Washington Irving. Vol. 8). Boston: Twayne. P. 28—42.*
- Каверин, В. А. 1980.* Вечерний день. М.: Советский писатель.
- Каверин, В. А. 1989.* Эпизод: Мемуары. М.: Московский рабочий.
- Каверин, В. 1990.* Молодой Зоценко// *Томашевский 1990: 113—131.*
- Кадаш, Татьяна. 1994.* Гоголь в творческой рефлексии Зоценко// *Томашевский 1994: 279—291.*
- Кадаш, Т. 1995.* «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зоценко// «Литературное обозрение» 1995, 1: 36—38.
- Казанский, Б. В. и Ю. Н. Тынянов ред. 1928.* Михаил Зоценко. Статьи и материалы. Л.: Academia.
- Кайуа, Р. 1995.* Мимикрия и легендарная психастения// «Новое литературное обозрение» 13: 103—119.
- Капица, П. 1995.* Это было так...// *Томашевский 1995: 409—425.*
- Карлтон 1998* — Greg Carleton. The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko. Northwestern University Press.
- Катаев, В. Б. 1996.* Чехов и Розанов// *Чеховиана. Чехов и «Серебряный век».* Ред. А. П. Чудаков, М. О. Горячева et al. М.: Наука. С. 68—74.
- Катаев, В. П. 1981.* Алмазный мой венец. М.: Советский писатель.
- Кац, Б. А. 1982.* «Из Моцарта нам что-нибудь»// *Временник пушкинской комиссии: 1979.* Л.: Наука. С. 120—124.
- Керн 1974* — Gary Kern. Afterword// *Зоценко 1974: 331—366.*
- Керн 1983* — Stephen Kern. The Culture of Time and Space: 1880—1918.
- Кичанова-Лифшиц, Ирина. 1982.* Прости меня за то, что я живу. New York: Chalidze Publications.
- Кичанова-Лифшиц, И. 1990.* Отрывки из воспоминаний разных лет// *Томашевский 1990: 367—378.*
- Колесникова, Е. И. 1997.* «Мелкий случай» из писательской жизни (М. Зоценко и читатели)// *Грознова 1997: 221—225.*
- Косцинский, Кирилл. 1979.* Ненаписанный рассказ Зоценко// «Континент» 21: 167—175.
- Коцарев, Н. К. 1975.* Харун Ар—Рашид// *Краткая Литературная Энциклопедия.* Т. 8. М.: Советская энциклопедия. С. 229.
- Купченко, В. П. и З. Д. Давыдов сост. и комм. 1990.* Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Советский писатель.
- Кузмин, М. А. 1926.* Негры// «Красная газета» 1926, No. 108 (10 мая). С. 4.
- Кук 1989* — L. V. Cooke. Pushkin and the Pleasure of the Text: Anal and Erotic Images of Creativity// *Russian Literature and Psychoanalysis.* Ed. D. Rancour-Laferrriere. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. P. 193—224.
- Кундера 1992* — Milan Kundera. Immortality. New York: Harper Perennial.
- Лавут, П. 1990.* Неповторимый рассказчик// *Томашевский 1990: 184—196.*
- Левитин, М. 1990.* Тот самый Зоценко// *Томашевский 1990: 296—301.*
- Лесков, Н. С. 1958.* Собрание сочинений в одиннадцати томах. Т. 8. М.: Художественная литература.
- Леонтьева, Г. 1990.* Ненаписанная новелла// *Томашевский 1990: 463—474.*
- Лифшиц, В. 1990.* Последняя встреча// *Томашевский 1990: 595—604.*
- Мазинг-Делик 1980* — I. Masing-Delic. Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's «Pered vosходом solnca»// «Russian Literature» 8: 77—101.
- Мазинг-Делик, И. 1994.* Наставничество Горького и «метаморфоза» Зоценко// «Литературное обозрение» 1995, 1: 39—44.

- Мак-Лейн 1973* — Hugh McLean. Zoshchenko's Unfinished Novel: *Before Sunrise*// Major Soviet Writers. Essays in Criticism. Ed. E. Brown. London: Oxford University Press. P. 310—320.
- Мак-Лейн 1974*. Hugh McLean. Belated Sunrise: A Review Article// «Slavic and East European Journal» 18 (4): 406—410.
- Мандельштам, Осип. 1990*. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература.
- Маяковский, Владимир. 1955—1961*. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.: Художественная литература.
- Меттер, И. 1990*. Свидетельство современника// *Томашевский 1990*: 232—249.
- Миклашевская, Л. 1994*. «Он сказал, что друзей в беде не оставляют...»// «Звезда» 1994, 8: 43—52.
- Милл, Л. 1994*. «Рассказы о Ленине»// «Литературное обозрение» 1995, 1: 45—46.
- Молдавский, Дм. 1977*. Михаил Зощенко. Очерк творчества. Л.: Советский писатель.
- Мольер 1932* — Molière. Dom Juan ou le Festin de Pierre// *Его же. Oeuvres complètes* [2 vols]. Ed. Maurice Rat. Vol. 1. Paris: La Pléiade. P. 767—822.
- Мольер, Жан-Батист. 1952*. Избранные комедии. М.: Детская литература.
- Мопассан, Ги де. 1946*. Избранные новеллы. М.: Гослитиздат.
- Мунблит, Г. 1990*. Слезы сквозь смех// *Томашевский 1990*: 214—231.
- Мухранская, М. 1990*. Без литературы// *Томашевский 1990*: 475—490.
- Мэгуайр 1974* — Robert Maguire. Introduction: The Legacy of Criticism// *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays*. Ed. R. Maguire. Princeton University Press, 1974. Pp. 3—34.
- Мэй 1996* — R. May. Superego as Literary Subtext: Story and Structure in Mikhail Zoshchenko's «Before Sunrise»// «Slavic Review» 55 (1): 106—124.
- Нагибин, Ю. 1990*. О Зощенко. 1990// *Томашевский 1990*: 434—447.
- Некрасов, Н. А. 1967*. Полное собрание стихотворений в трех томах. Ред. и сост. К. И. Чуковский. Т. 1. Л.: Советский писатель.
- Никулин, Л. В. 1966*. Годы нашей жизни. М.: Советский писатель.
- Ницше, Фридрих. 1990 [1888]*. Казус Вагнер. Проблема музыканта/ *Его же. Сочинения в двух томах. Т. 2*. М.: Мысль. С.: 525—555.
- Носкович-Лекаренко, Н. 1990*. Слава — это вдова// *Томашевский 1990*: 302—309.
- Овидий, Публий Назон. 1978*. Скорбные элегии. Письма с Понта. Подг. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. М: Наука.
- Одоевский, В. Ф. 1978*. Из сказок бабушки Ириней. М.: Детская литература.
- Пастернак, Б. Л. 1989—1992*. Собрание сочинений в пяти томах. М: Художественная литература.
- Первухина 1993* — Natalia Pervukhina. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. New-York: Legas.
- Пильский, П. 1994 [1928]*. Простой смех. М. Зощенко, его учителя, успех и разгадка// *Томашевский 1994*: 157—61.
- Платонов, Андрей. 1983*. Избранные произведения. М.: Художественная литература.
- Поджоли 1957* — Renato Poggioli. A Portrait of Tolstoy as Alceste// *Его же. The Phoenix and the Spider*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press: 49—108.
- Полонская Е. 1990*. Мое знакомство с Михаилом Зощенко// *Томашевский 1990*: 147—154.
- Поляков, В. С. 1976*. Товарищ смех. М.: Искусство.

- Понте 1986** [1787] — Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni. Drame giocoso in due atti/ in zwei Aufzügen/ in Two Acts/ en deux actes. Libretto di Lorenzo da Ponte. EMI Records Ltd.
- Попкин 1993** — Cathy Popkin. The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol. Stanford: Stanford University Press.
- Попкин, К. 1995.** «Не говоря уже о ногах.» «Нижние конечности» в словаре Зощенко// «Литературное обозрение» 1995, 1: 28.
- Преображенский, А. 1910—1914.** Этимологический словарь русского языка. 2 тт. М.: Г. Лисснер и Д. Совко.
- Пропп, В. Я. 1946.** Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ.
- Пушкин, А. С. 1977—1979.** Полное собрание сочинений в 10 томах. Изд. 4-е. Л.: Наука.
- (Ранкур-)Лаферрьер 1977** — Daniel Laferriere. Five Russian Poems: Exercises in a Theory of Poetry. Englewood, NJ: Transworld.
- (Ранкур-)Лаферрьер 1982** — Daniel Laferriere. Out from Under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study. Ann Arbor: Ardis.
- Ранкур-Лаферрьер 1985** — Signs of the Flesh. An Essay on the Evolution of Hominid Sexuality. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Рахманов, Л. 1990.** «Уважаемые читатели!»// *Томашевский 1990*: 250—263.
- Рейфман, И. 1992.** Шестая повесть Белкина: Михаил Зощенко в роли Протeya / Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Eds. B. Gasparov, R. Hughes, and I. Paperno. Berkeley: UC Press. P. 393—414.
- Рыклин, Г. 1968.** Если память мне не изменяет... М.: Советский писатель.
- Сарнов, Бенедикт. 1993.** Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко). М.: ПИК (РИК «Культура»).
- Синявский, А. Д. 1994** [1988]. Мифы Михаила Зощенко// *Томашевский 1994*: 238—53.
- Скэттон 1993** — Linda Hart Scatton. Mikhail Zoshchenko. Evolution of a Writer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Слонимская, И. 1990.** Что я помню о Зощенко// *Томашевский 1990*: 132—146.
- Слонимский, М. 1990.** Михаил Зощенко// *Томашевский 1990*: 83—102.
- Смолян, А и Н. Юргенева. сост. 1981.** Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М.: Советский писатель.
- Станиславский, К. С. 1954** [1926]. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство.
- Степанов, А. Д. 1996.** Лев Шестов о Чехове// Чеховиана. Чехов и «Серебряный век». Ред. А. П. Чудаков, М. О. Горячева et al. М.: Наука. С. 75—80.
- Тирсо де Молина. 1969.** Севильский озорник, или Каменный гость. Пер. Ю. Корнеев// Испанский театр. Сост. Н. Томашевский. Библиотека всемирной литературы. М.: Художественная литература. С. 263—375.
- Томашевский, Ю. В. публ. и комм. 1988.** «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации». М. М. Зощенко: Письма, выступления, документы 1943—1958 годов// «Дружба народов» 1988, 3.
- Томашевский, Ю. В. сост. 1990.** Вспоминая Михаила Зощенко. Л.: Художественная литература.
- Томашевский, Ю. В. сост. 1994.** Лицо и маска Михаила Зощенко. М.: Олимп-ППП.
- Томашевский, Ю. В. сост. 1995.** Воспоминания о Михаиле Зощенко. СПб.: Художественная литература.
- Торен 1990** — Victor E. Thoren. The Lord of Uraniborg. A Biography of Tycho Brahe. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Трубецкой 1975** — N. S. Trubetzkoy. Letters and Notes. Eds. Roman Jakobson, Henryk Baran, Omry Ronen, and Martha Taylor. The Hague — Paris: Mouton.

- Тынянов, Ю. Н. 1977. Поэтика. История литературы. Кино. Подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука.
- Тэффи, Н. А. 1990. Юмористические рассказы. Из «Всеобщей истории, обработанной «Сатириконом»». М.: Художественная литература.
- Тэффи, Осип Дымов и Аркадий Аверченко 1991 [1912]. Всеобщая история, обработанная «Сатириконом». СПб.: М. Г. Корнфельд. Репринт: М.: Книга.
- Унбегаун, Б. О. 1989 [1972]. Русские фамилии. М.: Прогресс.
- Фасмер, Макс. 1964—1973. Этимологический словарь русского языка. Пер. и дополн. О. Н. Трубачев. 4 тт. М.: Прогресс.
- Федин, К. 1990 [1973]. Михаил Зощенко// *Томашевский 1990*: 103—112.
- Федоров, В. С. 1997. Об онтологических и философских аспектах мировоззрения М. Зощенко// *Грознова 1997*: 226—239.
- Ференци 1927 — Sandor Ferenczi. Nakedness as a Means for Inspiring Terror// Sandor Ferenczi. Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis. New York: Boni and Liveright. P. 329—332.
- Филлипова, А. 1993. «Дело в том, что я — пролетарский писатель». Михаил Зощенко// Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920—1930-х годов. Ред. Е. И. Стрельцова. М.: Наука. С. 401—426.
- Филлипов, Г. В. публ. 1997. Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены (1916—1929)// *Грознова 1997*: 49—79.
- фон Вирен-Гарчински 1967 — Vera Von Wiren-Garczynski. Zoshchenko's Psychological Interests// «Slavic and East European Journal» 11 (1): 3—22.
- Франк, С. Л. 1903. Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему»// Проблемы идеализма. Сборник статей. Ред. П. И. Новгородцев. С. 137—195.
- Франк, С. Л. 1990 [1909]. Этика нигилизма// Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции Н. А. Бердяева *et al.* М.: Новости (Репринт). С. 150—184.
- Фрейд 1953—1965 — Sigmund Freud. Standard Edition of the Complete Psychological Works. 24 vols. London: Hogarth Press.
- Фрейдин, Г. 1993. Революция как эстетический феномен// «Новое литературное обозрение» 4: 228—242.
- Хин, Евгения 1995. Коктебель 1938// *Томашевский 1995*: 190—207.
- Ходасевич, В. Ф. 1991. Колеблемый треножник. Избранное. Сост. В. Г. Перельмутер, ред. Н. А. Богомолов. М.: Советский писатель.
- Ходж, Томас П. 1994 [1989]. Элементы фрейдизма в «Перед восходом солнца» Зощенко// *Томашевский 1994*: 254—278 (впервые: Thomas Hodge. Freudian Elements in Zoshchenko's «Pered voskhodom solntsa»// «The Slavonic and East European Review» 67: 1 [1989]: 1—28).
- Хэнсон 1985 — K. Hanson. Autobiography and Autotherapy in Zoshchenko's Work (1919—1946). UC Berkeley Dissertation; unpubl.).
- Хэнсон 1989 — K. Hanson. Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood// Russian Literature and Psychoanalysis. Ed. D. Rancour-Laferrriere. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 285 302.
- Хэнсон 1990 — Autobiography and Conversion: Zoshchenko's «Before Sunrise»// Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature. Ed. Jane Gary Harris. Princeton UP. P. 133—153.
- Цивьян и Ямпольский 1990 — Mikhail Iampolski, Iouri Tsyvian. La poétique d'un texte hétérogène: *Débris d'empire* de Friedrich Ermler// «La Licorne» 17: 181—215.
- Чалова, Л. 1990. Такой он был// *Томашевский 1990*: 314—333.
- Чехов, А. П. 1974—1982. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М.: Наука.

- Чудаков, А. П. 1986. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель.
- Чудакова, М. О. 1979. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука.
- Чуковская, М. 1990. Лоскуты памяти// *Томашевский 1990*: 310—313.
- Чуковский, К. 1990. Из воспоминаний// *Томашевский 1990*: 29—82.
- Чуковский, К. И. 1991. Дневник. 1901—1929. М.: Советский писатель.
- Чумандрин, М. 1994 [1930]. Чей писатель — Михаил Зощенко?// *Томашевский 1994*: 161—178.
- Шварц, Евгений. 1990. Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский писатель.
- Шекспир, Уильям. 1958. Сон в летнюю ночь. Пер. Т. Щепкина-Куперник// *Его же. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. С. 131—209.*
- Шестов, Л. 1908. Творчество из ничего// *Его же. Начала и концы. СПб.*
- Шимак-Рейфер, Я. 1994. В поисках источников платоновской прозы// «Новое литературное обозрение» 9: 269—275.
- Шкловский, Виктор. 1928. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация.
- Шкловский, В. 1990 [1928]. О Зощенке и большой литературе// *Его же. Гамбургский счет (1914—1933). Сост. А. Галушкин и А. Чудаков. М.: Советский писатель. С. 413—419 (впервые в Казанский и Тынянов 1928: 15—25).*
- Шостакович, Дмитрий. 1995. «Меня всегда тянуло к Зощенко..»// *Томашевский 1995*: 505—515.
- Щеглов, Ю. К. 1986а. Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы двадцатых годов и «Голубая книга»// *Жолковский и Щеглов 1986*: 53—84 (сокр. вар. в *Томашевский 1994*: 218—238).
- Щеглов, Ю. К. 1986б. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч»)// *Жолковский и Щеглов 1986*: 21—52.
- Щеглов, Ю. К. 1988. О художественном языке Чехова// «Новый журнал» 172—173: 294—322.
- Щеглов, Ю. К. 1994. Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова// «Russian Language Journal» 48 (159—161): 79—101.
- Щеглов, Ю. К. 1996 [1982]. Из поэтики Чехова («Анна на шее»)// *Жолковский и Щеглов 1986*: 157—188.
- Щеглов, Ю. К. 1999. Антиробинзонада Зощенко (Человек и вещь у М. Зощенко и его современников)// «Die Welt der Slaven» (в печати).
- Эвентов, И. 1995. Встречи, беседы// *Томашевский 1995*: 361—371.
- Эккерман, Иоган Петер. 1934. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Прим. Е. Т. Рудневой. М.: Academia.
- Эрлих 1992 — V. Erlich. The Masks of Mikhail Zoshchenko// *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part II. Stanford («Stanford Slavic Studies» 4 [2]). P. 157—176.*
- Эткинд, А. 1993. Эрос невозможного. СПб.: Медуза. С. 412—419 (о Зощенко).
- Юнгер, Е. 1990. Встреча на Невском// *Томашевский 1990*: 348.
- Якобсон, Роман. 1987а [1935]. Заметки о прозе поэта Пастернака// *Его же. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С. 324—338.*
- Якобсон, Роман. 1987б [1937]. Статуя в поэтической мифологии Пушкина// *Его же. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С. 145—180.*

Указатель понятий и мотивов

- Автор**, (авто)биографический текст, “я” — *passim*; встреча с английскими студентами и последующее выступление 59—60, 142—3, 306; домашняя семантика, имя Минька 31, 41, 263—5, 275, 346; женитьба МЗ и ВЗ, их брак 65—6, 87, 101—5, 264, 270, 318—9, 321, 326—8, 354; отравление газами, обстрелянность артиллерией 90, 92, 104, 160—1, 263, 274—5, 327; письмо себе до востребования 36, 104, 321; романы 101—3, 267—71, 273, 318—9, 321, 327, 353—4; самопрезентация 310, 320, 332; «собственная дрянь» 16—7, 24, 54, 137, 180, 262, 271, 308, 314; устные рассказы 272, 315, 353
- архетипы**, экзистенциальное/ злободневное — *passim*; «дело не в этом» 29—30, 32, 37—9, 55, 177, 318
- астрономия**, макрокосм 145, 149, 152, 155, 166—7, 198, 223, 257—8, 335—6
- Бегство**, уход 18, 22—3, 101, 142, 186, 200—3, 210—1, 226, 254, 266—8, 291, 299—300, 326; в слабость, болезнь, смерть, простоту 170—5, 202—3, 280, 302, 310; в слепоту 197—8; самоубийство 203, 225—7, 232, 326, 351; трусость, напускная смелость 266—8, 302
- Велосипед** 32, 179, 220—4, 229—30, 341, 344—6, 348
- вина**, сам виноват 30, 33, 37, 54—5, 61, 65, 71—2, 75—8, 189, 210, 225, 238, 265, 267, 271, 283, 317—8, 330, 336; мазохизм, культ страдания 56, 68—9, 203, 236
- власть** 21—2, 27—8, 37—8, 40, 44, 50, 58—79, 113, 139, 145, 191, 255, 303, 321; взаимоотношения с (советской) властью 58—79, 225, 229, 318—9, 321—2, 328; вторжение 62—3, 65—6, 74—5; вызов, отпор 59—75, 106, 117—8, 140—3, 186, 203—5, 302—3, 328, 332, 335; институты, гарантии, страховки 62, 76, 165, 201, 224, 345; органы порядка, сторожа, администраторы 21—2, 36—7, 40, 50, 59—79, 113, 121—4, 135, 141, 192, 220—2, 224—5, 228—9, 246, 279, 317, 321, 345—7, 349; попутничество, компромисс 59—79, 178, 180, 319; приятие власти, коллаборационизм 59—79, 181, 345; расщепление на инстанции 65, 75; родительские фигуры, «Сверх-Я» 21—2, 28, 43—4, 60, 63, 71—3, 85, 87—9, 110—1, 145, 236, 308, 324, 349; советские вожди, Кремль 61—2, 64—5, 321—2; сверхъестественная 22, 136, 139—40, 155; укрепление 162
- вода** 18, 24, 33—4, 39, 46, 62, 70, 107, 125, 194, 200, 265, 318, 343; баня, ванна, купель 46, 207, 279, 315, 318—9
- война**, военные травмы, возвращение с фронта 58—9, 99, 117, 127—9, 263, 274—5, 340, 354
- воля**, волевое 63, 78—9, 117—8, 188, 200, 203—5, 213—5
- воспитание**, (само)перевоспитание, медиация 112, 116, 120—1, 168, 206, 278, 300
- выстрел**, стрельба, пожар 18, 39, 107, 109, 111, 129, 141—2, 223, 233, 265, 271, 291, 294

- Гости 8, 15, 18, 29—47, 55, 57, 63—5, 72, 116—7, 180, 22, 225, 236—7, 240—4, 250, 252, 319, 321, 342—3
- гром, гроза 18, 22—4, 86, 111, 137—9, 141, 233, 271, 294
- грудь, отнятие, молоко, молочница 18, 20, 25, 42—3, 85—9, 91, 100—1, 107, 110—1, 233—5, 294—5, 324—5, 349
- Давание, дарение, взятки 38—9, 42—4, 46, 112, 115—7, 319
- деконструкция, демифологизация, постмодерн 8, 13, 22, 178, 304—5, 307, 313
- деньги, буржуазное — *passim*; буржуазный философ, ученый, литература 64, 69—71, 92, 113, 142, 153—5, 193, 208, 214—5, 217, 290, 321—2, 343, 350; бухгалтерия 95, 151; золото 43, 77, 115, 176, 245—6, 324; нэп, нэпманы 17, 37, 67, 72, 176, 188, 245—6; пережитки капитализма 80, 192, 306; продажность литературы 191, 299, 359—60
- деревня/город 47, 188, 316
- детство, дети, инфантильное — *passim*; многодетность, соперничество, Леля, Мишка 21—2, 30—1, 41, 45—6, 71, 101, 115—7, 125, 235—7, 263, 319, 325—6, 357
- донжуанский миф, донжуанство 109, 137, 288—303, 331, 359; статуя 290—1, 295, 298, 302, 331, 359
- дворянское, эмиграция, ностальгия — *passim*; декадентское 12, 23, 44, 73, 101, 128, 130, 203, 212—3, 215, 268, 284, 307, 319, 333, 354—5; средневековое, рыцарское 68, 75, 135, 143—4, 188, 190—1, 236, 340, 343; элитарное, эстетское 21, 23, 25, 42, 88, 101—2, 128, 147, 160—1, 188—96, 215—7, 248—9, 268, 307, 313, 343, 360; элитарные аксессуары 21, 25, 191—4, 196, 248—9, 268, 270, 300, 343
- душа, душевные состояния 15—7, 27—8, 30, 33, 46, 48—57, 107, 145, 147, 160, 201, 212, 216, 220—1, 224, 228—9, 232, 246, 265, 290, 296, 320
- Еда, питание — *passim*; отсутствие аппетита/ переедание 21, 236, 238—40, 245, 250—2, 257—8, 281—3, 297, 319, 324, 349—51; гастрономическое притворство 21, 238—40, 245—251—2; еда как лекарство 235—6, 251—2, 360; зависть к чужому обжорству 21, 235—7, 282—3, 349; несварение, понос 233—4, 237—8, 297, 349; опасная еда 180—1, 238—41, 251, 297, 351; органы пищеварения, внутренности 233—46, 248—9, 252, 257, 260—1, 294, 297, 315, 349, 351, 359; отравление, яд, противоядие 103—4, 237—43, 251—2, 315, 350; поминки 243—4; проблемы с едой 234—8, 248—9, 251—2, 318; продукты питания 88—9, 91—2, 234—5, 239, 251—2, 360; символическое глотание 176, 245—6, 325; угрозы еде, лишение еды 234, 236—8, 319, 360
- Желание, радость, «Оно», либидо/ отсутствие желаний 3, 18, 19—21, 65—6, 108, 110, 167—70, 214—5, 222, 234—5, 245, 300—1, 315, 337
- жилище, коммунальная квартира, территория 44—6, 58—9, 66—7, 96—7, 100—4, 171—2, 208, 284, 306, 309, 317—9
- Запирание дверей 29—30, 32, 65, 68, 139, 179—80, 200, 208, 317, 342; улица, агорафобия 18, 21, 33—4, 51, 179—80, 221

- защитные оболочки 67, 102, 145, 165—6, 179—80, 184—5, 191—5, 246, 256—7, 259, 274—5; защитные аксессуары 193—7, 255—6, 265, 268; футляр, футлярность 174—87, 341—2
- зоценокведение, методы, (ре)интерпретации 7—9, 13—28, 50—1, 54—6, 60—1, 81, 132, 174, 219—20, 248—50, 254—5, 262—5, 274, 286—8, 302—11, 313—5, 331; культурно-социологический подход 7, 15—7, 24, 27, 30, 50—1, 54—6, 81, 84, 132, 219—20, 248, 250, 307, 313—4; литературный канон, эволюция, преемственность 172, 178, 180, 187, 302—11, 340—2, 360
- зрение, пронизательность/ невидение, кажимость 135—6, 195—200, 216, 220, 225, 256—7, 287, 344, 351; вид, внешность 195—6, 199—200, 252—3, 256—7, 272—4; воля к зрению/ нежелание видеть 195—200, 225, 256—7, 287, 315, 344; вуаеризм 182, 198—200, 236—8; глаза 172, 195—7, 231, 273, 287, 315, 344, 354; лицезрение смерти 182, 198, 253, 257; очки, монокль 181, 195—7, 248—9, 252—3, 258—60, 274—5, 341, 343—4, 352
- зубы, зубные врачи 20, 32, 74, 76, 89—91, 118, 165, 324, 356
- Идилличность, хэппи-энд/ циничная трезвость** 22—4, 48—9, 52—5, 65, 69—72, 81, 87, 89, 93, 95, 124, 150—1, 160, 165, 169, 176, 220—1, 224—5, 227—8, 234, 274, 289, 294, 325, 337, 341, 345, 347—8; цветки, букеты 22—4, 148, 22—4, 221—2, 345, 347—8
- инверсии ролей, пола, расщепление личности, двойничество** 41—4, 47, 54, 90, 102, 111, 116, 118—9, 136—7, 139—40, 170, 200, 222—3, 290, 295—6, 307—8, 325, 329, 347, 349, 353—4, 359; паспорт, фотокарточка 217—8, 266, 279—80, 290, 355—6
- иностранное, Запад/ отечественное** 48—9, 63—4, 165, 177, 181, 188—91, 215—7, 227—8, 229—32, 247—61, 274—6, 351, 356; баронство 121—2, 190, 227—8, 278, 345, 348; варваризмы 229—32, 248; дисциплина, культура 63, 189, 215—7, 227, 257, 254; коммерческая мораль 191, 217—8, 342—3; наука, медицина 215—6, 239—43, 344; незнакомство/ претензии 188, 190—1, 248—50, 342; поддельная иностранность 188, 191, 254—6, 278—9, 351; преклонение, апроприация/ патриотическое противостояние 188—91, 215—6, 241—3, 251, 253—6, 348, 351, 356; техника, цивилизация, товары; 49, 165, 189, 193, 215—7, 248, 343—4, 351
- интертексты, прототипы, параллели** 8, 27, 51—4, 80—4, 107—10, 134—7, 174—87, 225—8, 230, 232, 254, 257—61, 265, 268—72, 282—3, 288—303, 315—6, 323—4, 360; *visitable past* 175
- испытания, розыгрыши** 27, 29—31, 35—6, 38—9, 61, 63, 82, 87, 90, 94—5, 99, 104, 145, 273, 237, 253, 324—5, 353
- Кастрация** 20—1, 24—5, 43, 63, 66, 76, 90—1, 99, 198—9, 212, 273, 279, 315, 326, 349; *vagina dentata* 20, 90—1, 349
- колеса, колесницы, транспорт** 37, 62, 149—50, 199—201, 203, 220, 222—4, 228—9, 232, 251, 254, 336, 344—6; вращение 229, 232
- комическое/ серьезное** 7—8, 13, 17—20, 26, 29, 44, 47—8, 54, 71, 85, 104—6, 108, 180, 215, 234, 238—9, 253—4, 263—4, 308—9, 313—4, 329

- композиция, обрамление, повторы 55, 83, 133—5, 155—6, 220, 223—4, 228—9, 238—9, 249—50, 252, 255—6, 271, 273, 289—90, 293—5, 345—6
- кровать 18, 34, 39, 318
- культура, культуртрегерство/ некультурность — *passim*; автоматическая некультурность 317; благотворная некультурность 35, 81, 164, 336; неспособность ответить на культурный вызов 190, 315; провал культурных начинаний 320; энциклопедия некультурности 26, 307, 315
- Лексические эффекты, значения имена** 9, 109, 115—6, 118, 125, 129—31, 133—4, 137, 207—8, 220, 224, 226, 228—32, 239, 243—4, 248—20, 254, 263, 273, 275, 279—80, 315, 322, 333—4, 342—4, 346, 348—51; «стихотворное» письмо 231, 249, 315, 349
- личные границы, privacy/ общество, социализация, вторжение 15, 27—8, 33, 45—6, 55—6, 62—4, 67—70, 73—5, 103—4, 107—8, 112—5, 164—7, 187, 191—3, 216, 221—8, 234, 246, 251—4, 256—7, 273—4, 287, 289, 297, 303, 308—10, 319, 336, 341, 351—2
- любовь, любовные отношения — *passim*; продажная любовь 20—1, 83—4, 217—8, 291—2, 299—301; проституция 82, 97, 299—301, 321—4, 356—7, 359—60
- Маленький человек** 14, 133, 135, 180, 334—5, 345, 347
- материнская фигура, жена, мадонна, няня 21—3, 42—4, 85—9, 99, 101, 124, 175, 200, 235, 237—8, 268, 319, 324—6, 338, 349
- медицина, здоровье, нездоровье — *passim*; болезни, больные, боль 19, 31—3, 38, 41, 48, 56—7, 104, 117, 212, 214, 232—3, 235, 246, 253, 273—4, 282—3, 294, 314, 337—8, 345—6; врачи, медперсонал 19, 24, 32, 35, 38, 73—8, 80, 85—6, 89—93, 100, 112—3, 160—1, 177, 200, 209, 211—2, 215, 217, 240—1, 245—6, 274, 301, 322, 324—5, 337, 360; «дело не в медицине» 39, 177, 318; медицина как власть 38, 73—9, 134, 181, 227, 240—1, 246; маска врача, игра в докторов, знахари 24, 77—8, 90, 103, 106, 170, 177, 205, 207, 212, 219, 239, 241, 245, 272, 287, 301, 306, 353; ошибки 38, 172—3, 209—13; самолечение 48, 56—7, 73, 78—9, 104, 177, 181, 214, 252, 258, 318; скорая помощь, больница 73—4, 172—3, 198, 200—1, 203—4, 240—1, 251, 254, 283; хирургия 23—6, 90, 111, 155, 315
- мелкое, неуважаемое, периферийное/ центральное, истеблишмент, канон 18, 50—1, 54, 137—8, 140—3, 175, 177—8, 183—5, 225—6, 302, 332—5
- метахудожественность — *passim*; писатели 26—7, 78, 107—9, 129—30, 141—4, 159, 174—5, 191, 201, 217, 226—7, 231—2, 254, 258—63, 282—6, 290, 298, 301—2, 315, 324, 329—33, 340—1, 347, 359—60; художники, живопись 22, 123—4, 134—5, 173, 325, 330, 333—6, 360
- механицизм, техника 95, 132, 144—5, 149—51, 155, 161—3, 165, 223—4, 232, 346
- мещанство 7—8, 14—7, 20—8, 30—1, 33, 41, 46, 49, 80—1, 107, 248—9, 274, 286, 306—7, 316, 320, 354
- молодость, старость, омоложение 25—6, 57, 64, 72—3, 93, 104, 108, 217—8, 226, 264, 266—8, 326, 328, 347—8, 350
- монтер 63, 80, 100—1, 104—5, 132—44, 284, 334—5

- мораль, ложная мораль, неморальный подход 13, 17, 30, 49, 70—2, 80—1, 83, 106, 133, 139—40, 185, 191, 204, 219, 247, 250—1, 265, 283, 290, 294, 306, 322—3, 344, 346
- Наказание 8, 23, 42—3, 45, 54—6, 80—1, 83, 86, 95, 99, 107, 109, 111, 176, 181, 233—4, 236, 294, 297
- насилие, садизм 55, 69, 80, 84, 11—2, 119, 168, 176, 209, 219, 221—2; нож 18, 24—5, 42—3, 90, 107, 11—2, 119, 219, 235—6, 293—4, 322; удар, мордобой 23, 43, 55—6, 58, 80, 86—7, 90, 99, 103, 107, 111—3, 121, 192, 224, 257, 271, 291, 297, 344
- научность, материализм/ идеализм — *passim*; детерминированность /не-надежность; 193, 205—9, 213; ошибки, самообман/ безошибочность 61, 68, 70, 106, 209—13, 253—4, 280—1, 344—5; «права» природы, «курская аномалия» 9, 70—2, 95, 147, 194, 205—9, 245—6, 279, 344, 350; пропорциональность, математическая выверенность 77, 93, 234, 251; «чрезмерная автоматизация» 181, 213—5, 233, 255
- невольное жульничество 33, 37—8, 114—5, 117, 119, 240, 317, 340
- недоверие/ доверчивость — *passim*; гигиеническая мнительность 91, 117—8, 120—22, 180, 215, 314, 317, 330; ипохондрия 15, 19—20, 23, 34, 37—8, 73, 89, 233, 274, 300, 314, 350; обман доверия, коварство 8, 31, 83—4, 94—6, 100, 104, 151, 172, 194, 276, 342—3
- нищие 18, 25, 39, 42—7, 52, 54—5, 85—6, 89, 111, 117, 155, 169—70, 280, 318—9, 324, 349, 355, 359—60; литературное нищенство 44
- ноги, обувь, штаны 23—5, 36, 48—57, 62, 71—2, 99, 148, 151, 192—3, 212, 231—2, 248, 315, 320, 322, 343, 354
- Обида, публичное унижение/ достоинство 20—5, 51, 53, 61, 87, 105—6, 113, 117, 132—4, 137, 140—4, 190—3, 228, 230, 247—8, 253—60, 268, 282—3, 315, 319, 330—1, 335, 349, 352, 360
- оборонительные меры и механизмы 17, 60—1, 94, 116—8, 180—1, 197, 208—9, 216, 252—5, 302—3, 305, 308, 310; ответные меры 30, 35, 40, 47, 112, 117—20, 140, 142—5, 302, 334—5; превентивные меры 8, 31—2, 36—7, 40—1, 61, 145, 241—2; шкура, перемена шкуры 193—4, 277
- одежда, раздевание 14, 20—1, 23—4, 29, 71, 184—5, 192—3, 245—6, 254, 257, 273—5, 315—6
- организм, тело, «машина» 9, 71, 76, 79, 86, 145, 155, 157—61, 205—7, 222—5, 227, 234, 244, 249, 254—5, 257—8, 300, 325, 341; мозг 160, 244; нервы, нервная система 19, 56, 146, 157—9, 206, 226, 274; телесный низ 24, 51, 212, 231, 257—8, 260, 315
- Подавление, сублимация, confirmation of position 15, 22—3, 26—7, 56, 60—1, 66, 68, 170—1, 182, 201—3, 207—8, 212—5, 268, 279, 300, 305, 309, 337
- порядок, покой/ беспорядок, беспокойство — *passim*; благотворная неправильность 130, 150, 156, 204—7, 338, 344; «все в порядке» 9, 145, 247, 251, 253; гарантии 8, 62, 64, 71, 164—5, 191; гарантированный покой 62, 66—8, 70, 76, 119, 164—5, 180, 194, 242—3, 246, 267, 271, 342; каждый на своем месте 72, 142, 148—9, 151, 156, 158—9, 170, 175,

- 251; крепкое/ слабое 147, 155, 158, 161—3, 186—7, 194, 196—7, 208—9, 223, 200, 268, 326, 350; лишнее, накручивание/ ничего лишнего 63, 95, 147—8, 156, 200, 238, 250, 325, 335; мертвенный покой, довольствование минимумом 61, 69—70, 76, 78, 167—70, 181—2, 211—2, 235, 250, 254, 267, 302, 335—7; (не)комплектность 156, 22—4, 348; непрочность жизни, случайное 60—2, 66, 68, 71, 95—6, 145, 152—6, 167, 178, 182—7, 189, 193—4, 205, 207, 209, 226, 242, 322; несправедливый, но порядок 28, 34, 45—6, 60—1, 69—71, 77, 145, 149, 181, 187, 225, 227—8, 322—3; один за всех 151—2, 161, 223, 239, 336, 346; правильное функционирование/ несогласованность 62, 144—5, 148—52, 156, 167, 223—5, 227, 232, 237, 251, 321, 326, 336, 350; равновесие/ распатанность 28, 123—4, 147, 156—9, 162—4, 194, 207, 221, 224, 232, 239, 250, 330, 336, 350; ровное 146—7; сохранение и индуцирование энергии, эквивалентность обмена 84, 86, 92, 95, 105, 145, 150, 164, 237, 244—5, 324, 328, 336—7; творческое беспокойство/ дисциплина 153—4, 341; тишина/ шум 28, 65, 79, 102, 145—7, 179, 216, 220—1, 223, 227—8, 289—90, 345; утомление, истощение 31, 159—61, 244, 268; «утомленность высшим образованием» 9, 24, 90, 160—1, 325; «чего бы ни случилось» 9, 154, 181, 241—2, 252—3; чудесная сохранность 66—8, 73, 165—7, 343
- поэтика выразительности 8, 26, 314, 316
- поэтический мир, система инвариантов 7—9, 13, 18, 26, 60—2, 107, 137—40, 178, 187, 219—20, 226—7, 250—4, 262, 267—8, 288, 293—6, 326
- преодоление 63, 91, 99, 112, 117, 124, 139, 153, 159, 161—4, 171—3, 188, 200, 213—15, 234; преодоление искусством, профессионализмом 53—4, 57, 67, 139—40, 299—300
- приспособление, адаптация 60—1, 67—9, 93, 169—70, 206, 276—8, 280—1, 305—6, 310, 355; «башмак стопчется по ноге» 69—70, 206, 217—8, 322
- притворство, маска 8, 16—7, 19, 27, 60, 73, 102, 104, 172, 194—7, 211, 218, 250, 252—3, 255—7, 262—87, 295—6, 302—3, 310, 325, 352—3; симуляция 37—9, 76—8, 125, 172—3, 202—3, 245, 264, 274, 322
- простота, здоровое варварство 18—9, 23, 48, 54—7, 98—9, 104, 129—30, 139—40, 167, 187, 192, 216, 231, 236, 300, 305, 307, 310, 318—9, 335
- психобиографический подход, психология, неврозы — *passim*; фрейдизм 8, 20—2, 28—9, 39, 56, 66, 92, 95, 193, 208, 268, 307—8, 314, 324, 349
- Разум, рационализм 104, 129—30, 149, 161, 173, 181—3, 196—8, 207—15, 231, 234, 244, 314, 346
- революция 23—28, 44, 66—9, 89, 165—7, 187, 318, 338—40; «не революция подпилила» 28, 68, 165—6, 176—7, 271, 309; «ничего не случилось» 18, 23, 281
- рука — *passim*; андрогинная, женская 110—1, 118, 289, 291, 293—7, 302, 329; жесты 107—8, 112—4, 118, 121—2, 125, 136, 139, 222, 329, 331, 345, 359; заразность 113, 117—8, 120—2, 329; захват, арест 27, 110—4, 224; крупный план, голая 62, 112—3, 115, 289, 358; лапа 62, 64, 72, 109—10, 113, 115, 122, 220—2, 139; на ручках, под руку 110, 114, 116, 122—4, 174—5, 330; обезвреживание, медиация 110, 112, 117—23, 329, 345; отпор 112, 117—8, 125—6; отсечение, безрукость 118—20,

- 126, 236; отъем, хватание, «поп» 108, 114—7, 123; пишущая, авторская 110, 128—30, 139—40, 293—4, 297; повреждение 111, 115—6, 118—9, 122—3, 126, 221—2, 224; позитивная 121—4, 345; рукопожатие 107—8, 114, 120—1, 295, 317, 329, 359; сильная/ слабая 110, 124—5, 128—9, 139—40, 293—4, 302; «ручные» тропы и каламбуры 110, 115—6, 118, 125, 127—31, 139, 293—5; собственная 116, 124—30, 140, 222, 337; сценолов комплекс 63, 126—8, 204; чужая, агрессивная, карающая 27, 54, 109, 110—20, 124—6, 136, 224—5, 221—2, 236, 291—7, 302
- Самоконтроль/ неправильный курс 66, 78—9, 86, 104, 181, 187, 203—5, 213—5, 227, 234, 236, 248, 252—4, 257—8, 328
- сатира, разоблачительство, бытописание — *passim*; эзоповское письмо 17, 26, 28, 37, 49, 63, 66—7, 73, 167, 174, 217, 220, 248, 305—6, 310, 313, 334, 345
- сверхдетерминация 9, 191, 224
- свет, электричество, просветительство/ похищение света, темнота 71—2, 95—6, 101, 132, 135—9, 141—2, 149, 198—9, 211, 331—2, 334—5
- секс 20, 26, 29, 40, 62—6, 71—2, 85—6, 91—2, 98—103, 185—6, 231—2, 264, 279, 308, 324, 349; алименты 19, 65—6, 77, 93—4, 103—4; множественные связи, инцест 89, 97—9, 101—3, 264; фаллическое, эрекция, эротика 24, 27, 91—2, 110, 113, 231—2, 279, 315, 320, 323—4, 329, 344, 354, 358—9
- семья, брак, родители, родственники — *passim*; адюльтер, измены 80—106, 115, 267—70, 276, 318, 321, 325—7, 336, 354, 357; бабушки, дедушки 45, 61, 101; брачные испытания, сватовство, свадьба 82, 87, 90, 94—5, 101—2, 104, 178—9, 315, 320—1; двоеженство, манипуляции с партнерами 80—106, 176, 231, 276, 290—1, 326—7; врачи, притворное нездоровье 89—93, 104, 264, 322, 325—7; непрочность/ укрепление 88, 96—9, 102, 115, 149, 185—6, 209, 267, 318, 326—8, 336, 354—5; расчет, сверхсметная выгода 82—6, 88, 95—8, 104—5, 231, 257, 267—8, 326; свободный, открытый брак 102—3, 267, 318, 328
- Серебряный век 30, 304—5
- сказ, ненадежный рассказчик — *passim*; выпрямление голоса 8, 5—6, 272—3, 282—3, 286—7, 305—7; «персонажи пишут» 180, 341—2
- смерть, страх и противостояние смерти — *passim*; граница и мотание между жизнью и смертью 62, 74, 122—3, 150, 170—3, 198—200, 203, 251, 254, 271, 280, 337—8, 340, 344, 353; похороны, гроб, могила 122—3, 150, 171—2, 176, 181—2, 187, 198, 203, 251, 257—8, 340, 342; симбиоз со смертью 28, 110, 167—70, 181—2, 199, 211—2, 214, 226—7, 254, 256—9, 337—8, 341, 351
- советское/ оппозиционное — *passim*; анти/не-советское 14—6, 19, 28, 50—1, 54, 58—61, 69, 304—5, 310, 313, 317; новый человек, строй 22, 24, 26, 28, 68—9, 80—1, 165, 227—8, 285; официальный канон 304—6; симбиоз, общее с советской властью 15—6, 28, 69—70, 161, 237, 277—8, 304—6, 308—10; травля, репрессии 14, 27, 58—9, 61, 64—5, 67—8, 72, 98, 104, 148, 304—7, 317, 322—3, 332—3, 347—8; философия, идеология, штампы 70, 148, 161, 171, 237, 242, 307, 310—1, 333—4

- сосед, соседство, смежность 30—1, 97—8, 103, 105, 146, 176—7, 180, 328, 343, 354
- стилизация, чужие заглавия, обнажение приема 126—7, 136, 165, 171, 175—6, 226, 248—51, 265, 270—2, 282—4, 290—1, 293, 296, 298—9, 307, 313, 320—2, 331, 340, 342—3, 348, 352—4, 356—8
- стилистика 9, 13, 17—8, 22—3, 26—7, 47, 48, 50, 81, 90, 109, 133, 175, 228—32, 248—50, 288, 306—7, 310—1; альтернативность 60, 133, 137, 254, 330; бессобытийность, абсурд 48—9, 51, 54—6, 255; замечание незначительного 50—1, 307, 315; крупный план 112—3, 115, 256, 289; лаконизм/ крупная форма 48, 288—90, 295, 298—9, 302, 341; оксюморон 58, 158, 162—3, 169, 224, 336, 339; тавтологизм 49, 248—9, 252, 289; тропы, смежность, ассоциации 86—7, 105, 243—5, 262—3, 328, 337; философские и научные отступления 48, 247, 249, 253; эмблематические формулы и структуры 33, 36, 47, 50, 56, 115—6, 129—31, 145, 162, 171, 189, 224, 242—3, 250—2, 257, 289—90, 302—3, 313, 337
- страх, опасность — *passim*; безопасность, избавление от опасности 28, 40, 50, 54—5, 62, 191
- Театр, театральность, маскарад 48—9, 52, 132—44, 176, 194—5, 255, 259—60, 262, 271—303, 320, 330—4, 349—51, 353—7; опера, оперетта 48—9, 52, 54, 132—44, 176, 291—8, 3—1—3, 320, 331—3, 353—4, 357, 360; переодевание 194—5, 273—6, 278—9, 292, 296, 351, 354; танец, балет 49, 52, 141, 303, 320, 353—6; «театр в театре» 134—5, 141—2, 292—3, 296, 330, 332—3, 358; тенор 132—44, 333; цирк 49, 101, 293, 296—7, 301—2, 353—7
- Удивительная смелость 63, 78—9, 126—8, 143—4, 203—5, 253, 267—8, 272, 302
- условности, манеры 178—9, 191—2, 194—5, 208, 248—9, 251, 253, 255—6, 273—5, 342
- усы 24, 63, 99—100, 231, 315, 326
- Фабула/ сюжет 13, 27, 32, 51—2, 54—6, 60, 82—5, 89, 91, 95, 100, 105, 107, 132—7, 172, 175—8, 219—20, 225, 248—52, 255—7, 273, 197, 302—3, 306—8, 313—4, 326; свободные/ связанные мотивы 85, 89, 100
- физическая сила/ слабость 53, 63, 89—90, 98—9, 125, 158—9, 235—7, 268, 326; превращение слабого в сильного 89, 99, 104—5, 117—8, 124—5, 130, 139, 204, 318, 326, 329
- фольклорность, сказочность 49, 82—3, 90, 92, 97, 136, 249, 271, 289, 323—4, 346; магия 82, 89, 92—3, 136, 205, 245
- формалистический подход 7, 9, 13, 51, 56, 133—4, 175, 248—50, 306—7, 313—4, 334
- Читатель, зритель, рецепция 17—9, 26—7, 110, 129, 154, 175, 219—20, 263—4, 272, 282—3, 298—9, 304—6, 313—4, 316—7, 320, 328—30, 337, 349—50, 353, 355—6
- Эдиповское 21—2, 28, 87, 99, 175, 235, 308, 320
- эксгибиционизм 102—3, 106, 272, 287, 306, 353

Указатель имен и произведений

Указатель покрывает все разделы, кроме *Предисловия* и *Литературы*. Названия произведений Зоценко, не фигурирующие в Алфавитном Указателе к *Зоценко 1987*, а также одинаковые названия разных произведений сопровождаются ссылками на страницы соответствующих изданий.

- Аввакум 205
Авдашева, Н. 321, 327—8
Аверченко, А. Т. 347; «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”» 347
Агриппина (Младшая) 194, 242, 319, 324
Адамович, Г. В. 314
Адмони, В. Г. 349
Аксенов, В. П. 341; «Победа» 341
Александр III 291
Анненков, П. В. 197
Анненков, Ю. П. 256, 298
Апулей, 324
Арина Родионовна (Яковлева) 175, 340
Арним, Людвиг Иоахим фон 259
Арним—Брентано, Беттина фон 259—60
Архимед 93
Афанасьев, А. Н. 82
Ахматова, А. А. 60, 304—5, 310, 333, 359
Бабель, И. Э. 174—5, 298—302, 304, 349, 359—60; «В подвале» 360; «В щелочку» 300; «Гюи де Мопассан» 175, 300; «Ди Грассо» 298; «Король» 302; «Мой первый гонорар» 299; «Мой первый гусь» 360; «Начальник конзапаса» 301; «Пан Аполек» 360; «Справка» 299—301, 359; «Старательная женщина» 300
Бабиченко, Д. П. 321
Байрон, Джордж Гордон 175
Бальзак, Оноре де 175, 201, 210, 254, 337; Вотрен 337; «Серафита» 175
Басалаев, И. П. 356
Бах, Иоганн Себастиан 334
Бахтин, М. М. 309
Бейли, Джон 263
Белинский, В. Г. 14
Берковский Н. Я. 341
Берлин, Исайя 359
Бескина, А. Д. 262, 286, 356
Библия 22, 82, 136, 330
Бизе Жорж 360; «Кармен» 360
Битов, А. Г. 340; «Фотография Пушкина (1799—2099)» 340
Бицилли, П. М. 174, 313
Блок, А. А. 23, 284, 304, 333, 348; «Незнакомка» 23
Бодлер, Шарль 349
Боккаччо, Джованни 83, 174, 308, 324; «Декамерон» 83, 324
Бомарше, 298; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» 298; «Севильский цирюльник» 298
Борджиа, Цезарь 191, 231, 241, 344
Борджиа, Александр 231, 241, 344
Боровой, Л. 359
Боткин, В. П. 235
Боттичелли, Сандро 230
Бочаров, С. Г. 342
Браге, Тихо 257—8, 260—1
Браун, Н. Л. 265
Брильянтикова, Надежда 102, 354
Брукс, Кл. 325
Брюсов, В. Я. 130; «Грядущие гунны» 130

- Бузник, В. В. 327—8
 Булгаков, М. А. 109, 132, 304—5, 329, 336; «Мастер и Маргарита» 109, 336; «Собачье сердце» 132
 Бунин, И. А. 186, 270, 304; «Ида» 186, 270
 Бурбоны, династия 70
 Бухарин, Н. И. 59

 Вагинов, К. К. 304
 Вагнер, Рихард 360
 Вахитова, Т. М. 214, 3117, 327, 334, 345—6
 Вашингтон, Джордж 339
 Вебер, Бруно 336
 Вертинский, А. И. 102, 327; «Жена» 102
 Вийон, Франсуа 26
 Виноградов, В. В. 307
 Виноградов, И. А. 317
 Вир[т]ц, Антуан Жозеф 173
 Войнов, В. 58—9
 Волошин, М. А. 282, 355
 Вольпе, Ц. С. 307, 313, 328, 331—3, 341
 Вольтер 142, 308, 332
 Воронский, А. К. 58, 60, 141, 332
 Вудинг, Сэм 49

 Галковский, Д. 341
 Ганская, Эвелина 201
 Гаршин, В. М. 299—300, 354; «Происшествие» 300; «Четыре дня» 354
 Гарун аль Рашид (Харун ар-Рашид) 198, 287, 356
 Гаспаров, Б. М. 358
 Гаспаров, М. Л. 306, 313
 Гамсун, Кнут 331
 Гашек, Ярослав 324; «Похождения бравого солдата Швейка» 324
 Гвардато, Мазуччо (Томмазо Гуардати) 324; «Новеллино» 324
 Гегель, Георг 331
 Генрих VII 241—2
 Герцен, А. И. 303, 330; «Кто виноват?» 303, 330
 Гёте, Иоганн Вольфганг 174, 181, 214, 225—7, 232, 255, 258—61, 322—3, 337, 342, 347—8, 352; «Зловещий взгляд» 352; «Максимы» 322—3; «Страдания юного Вертера» 174, 225—7, 232; «Фауст» 286
 Гёте, Кристиана (ур. Вульпиус) 259—60
 Гитович, С. С. 36, 327—8
 Глинка, М. И. 133, 135—9, 141, 144, 174, 302, 332, 335; «Руслан и Людмила» 133, 135—9, 141, 174, 302, 332, 335
 Гоголь, Н. В. 14, 16—7, 23, 25—6, 50, 54, 105, 174, 180, 197, 201, 206, 210—1, 221—2, 239—40, 244, 248, 253—4, 262, 272, 299, 304, 307—8, 313—5, 331, 334, 337, 341—2, 345; «Выбранные места...» 16—7; «Мертвые души» 17, 262; «Развязка "Ревизора"» 16; «Ревизор» 14, 334, 248; «Шинель» 14, 23, 25, 180, 192, 222, 315, 334, 342
 Гор, Г. С. 27, 323
 Горький, А. М. 18, 159, 239, 299, 304, 349
 Гофман, Э. Т. А. 26, 346
 Грандсень-д'Отрив, Р. 351
 Гранин, Д. А. 142
 Грибоедов, А. С. 336; «Горе от ума» 336
 Григорьев, Ап. А. 304
 Грознова, Н. А. 321
 Гройс, Борис 309, 355
 Гроуз, Ричард 308, 320, 322, 332, 360
 Грубишич, Лиля 314
 Гудзон, Генри(х) 340
 Гумилев, Н. С. 304
 Гурвич, А. С. 305
 Гурштейн, А. Ш. 314

 Давыдов, З. Д. 356
 Дарвин, Чарльз 69, 92—3, 95, 170, 206
 Де Ман, Поль 328
 Державин, Г. Р. 243; «На смерть князя Мещерского» 243
 Диоген 214
 Джеймс, Генри 175; «Письма Асперна» 175
 Джинс, Дже(й)мс 258

- Джойс, Джеймс 331
 Добычин, Л. И. 304
 Долинин, А. С. 345
 Долинский, М. З. 19, 106, 143, 315, 321—2, 324, 332, 335, 342, 346
 Достоевский, Ф. М. 26, 48—57, 174, 180, 270, 299, 304, 321, 334, 341—2, 353, 356; «Бедные люди» 342; «Бесы» 334, 342; «Братья Карамазовы» 50—2, 64, 321; «Господин Прохарчин» 356; «Записки из подполья» 51, 43—4, 56, 270; «Идиот» 180; «Кроткая» 270, 353; «Подросток» 180; «Преступление и наказание» 180
 Друзин, В. П. 60, 143
 Дымов, Осип 347; «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”» 347
 Дюма, Александр (отец) 270; «Двадцать лет спустя», 270
 Евреинов, Н. Н. 353; «Театр для себя» 353
 Екатерина II 256, 291
 Елистратов, В. С. 316
 Ерофеев, Виктор 304
 Жданов, А. А. 14, 16, 59, 142, 322—3
 «Жизнеописание Эзопа» 313
 Жирар, Рене 359
 Жироду, Жан, 339; «Зигфрид и Лизмуэн» 339
 Журбина, Е. И. 15, 327—8
 Замятин, Е. И. 332
 Заратустра 230, 320
 Зенькович, В. В. 103
 Зильберштейн, И. С. 354
 Золя, Эмиль 82, 343; «Западня» 343
 Зощенко (ур. Кербиц-Кербицкая), В. В., жена (ВЗ) 58—9, 66, 101—5, 264, 273, 319, 321—8, 334, 336, 338, 360
 Зощенко, В. М., сын 103—4, 336
 Зощенко (ур. Сурина), Е. О. (Е. И.), мать 21, 23—5, 30, 42, 45, 60, 86—7, 101, 111, 172, 203, 235, 270, 319, 325, 327, 336, 342
 Зощенко, М. И., отец 21—2, 42, 45, 60, 86, 99, 101, 110—1, 172, 235, 243, 319, 325, 330, 336, 342; «Отъезд Суворова» 330
 Зощенко, М. М. — *passim*
 «Авантюрный рассказ» (1991a: 275—277) 32; «Актер» («Искусство Мельпомены») 135, 281, 290, 303, 317, 330, 332, 351; «Актриса» (1994a: 49) 328; «Анна на шее» 147, 243, 356; «Аполлон и Тамара» (АТ) 168, 170, 189—90, 209, 276, 330—1, 337; «Аристократка» 20—3, 26, 113—4, 123, 134, 147, 156, 176—7, 179, 190, 233—4, 237—8, 247, 251, 282, 290, 300, 303, 319, 349, 360; «Артисты приехали» 34, 152, 158
 «Бабье счастье» 94; «Бабушкин подарок» (1978: 292—294) 39, 41, 46, 115, 319; «Баня» 165, 248, 282, 319, 354; «Барон Некс» 41, 105, 237; «Бедная Лиза» (ГК, 3: 424—428) 153, 176, 217, 326; «Бедный человек» 32—3; «Безумие» (ПВС, 3: 519—520) 41, 44, 157, 168, 280; «Белиберда» 360; «Берегите здоровье» 19; «Берегитесь!» 171—2, 337; «Бешенство» 35, 37, 355; «Богатая жизнь» 191; «Больные» 19, 38, 203; «Брак по расчету» (1991a: 216—218) 88, 326; «Была без радости любовь» 147
 «Валя» 277; «В гостях у немцев» (1946: 156—157) 242; «Велико-светская история» (в РНС) 127; «Верная примета» 245; «Веселая жизнь» 98, 112, 124—5, 192, 240, 196—7, 302, 326, 352; «Веселая игра» 63, 113, 163, 315, 326; «Веселая масленица» 301; «Веселенькая история» 90—1, 118; «Веселое приключение» (ВП) 88, 146—7, 153, 159, 166—

- 7, 169, 181, 234, 285, 344; «Виктория Казимировна» (в РНС) 99, 127—8; «Водяная феерия» 34, 39, 46, 70, 165, 189, 207; «Возвращенная молодость» (ВМ) — *passim*; «Война» (1991a: 161—168) 341; «Воры» 119, 283; «В пушкинские дни» 175, 296, 330, 340; «Врачевание и психика» 17, 19, 39, 46, 54, 89—90, 98—9, 113, 158, 161, 275, 326; «Все важно в этом мире» 62, 149, 223, 225, 323, 346; «Все кончено» (ПВС, 3: 551—552) 24; «Встреча» (1937 г.; 2: 315—318) 43—4, 88—9, 236, 277, 321, 356; «Встреча» (ПВС, 3: 505—506) 198, 287, 356; «Встреча» (1981: 67—70) 55—6; «В трамвае» 150; «Выгодная комбинация» 156; «Вынужденная посадка» 167, 206; «Выступление» (ПВС, 3: 514—515) 281—2
- «Гибель человека» (1: 352—353) 35, 37, 74, 198, 201; «Гиблое место» 32, 119; «Гипноз» 19, 35, 112; «Глупая история» (1946: 187—189) 38, 148; «Голубая книга» (ГК) — *passim*; «Горе от ума» 356; «Горькая доля» 326; «Горько» 278, 354; «Гости» 29—30, 32, 39, 55, 265, 332; «Гримаса нэпа» 34, 88, 320; «Грустные глаза» 93, 113, 198, 318, 354—6
- «Дача Петра Свинцова» (1991a: 438—440) 40, 73, 352; «Два письма» (1991a: 554—556) 129, 294; «Двадцать лет спустя» (ДЛС) 35, 88, 98, 159, 167, 186, 193, 265—72, 324, 353, 356; «Диктофон» 36, 216, 223, 336, 346; «Дисциплина» 63; «Дни нашей жизни» 189, 195, 329, 344, 351; «Доктор медицины» 19, 31, 75, 160; «Домашнее средство» 19, 74; «Драма» 318; «Дырка» 189; «Душевная простота» (ДП) 48—57, 160, 174, 176, 219, 303, 320
- «Европа» 189, 217, 351; «Европеец» 190—1, 278, 351; «Елка» (1978: 285—288) 22, 40—1, 45, 116—7, 124, 236, 315, 319, 330; «Еще о борьбе с шумом» 158, 216
- «Женитьба — не напасть, как бы после не пропасть» (ГК, 3: 245—247) 162; «Жених» 96, 315; «Жертва революции» 338—9; «Живой труп» 74, 122, 173, 241, 350, 356
- «Забавное приключение» (ГК, 3: 263—270) 15, 98, 149, 157, 164, 202, 318, 326; «Забывтый лозунг» (Письмо в редакцию) 326; «Загадочное преступление» (1991a: 451—454) 40, 73, 324; «Загадочное происшествие» (1940: 87—97) 19, 31—2; «Закорючка» 61, 113, 159, 189, 351; «Западня» 189, 191, 206, 284, 342, 356; «Здесь вам будет весело» 59; «Землетрясение» 13, 34, 91, 158, 166, 219, 313, 322, 337—40; «Золотые слова» (1978: 310—316) 39, 41, 45—6, 71, 240; «Зубное дело» 19, 76, 89, 91, 157, 165
- «Иностранцы» 8, 156, 181, 247—61, 274, 328, 342, 349—51; «Интересная кража в кооперативе» (ГК, 3: 300—303 [«Кража»]) 31, 33, 64, 132; «Интересный случай в гостях» (ГК, 3: 316—319 [«Неприятная история»]) 64, 152, 190, 322; «Испытание» (1978: 272—275) 36—7, 95, 99, 212, 326; «Испытание героев» 36, 195, 198, 204, 275; «История болезни» 19, 74, 148, 156, 200, 240, 319, 349; «История одной жизни» (1946: 328—361) [«История перековки»] 59; «История с переодеванием» (ГК, 3: 325—327 [«С луны свалился»]) 157, 195, 275—6, 278, 318, 351
- «Как она смеет» (1994a: 56—58) 326; «Какие у меня были профессии» 78, 152, 156, 163, 188, 239,

- 276, 282, 342; «Калоши и мороженое» (1978: 288—292) 38, 240; «Каприз короля» (1994а: 45—47) 95, 97, 327; «Каторга» (1991а: 285—287) 32, 222; «Качество продукции» 148, 215—6, 349; «Кинодрама» 164, 354; «Китайская церемония» 121, 192; «Клинический случай» 19, 75, 158; «Коза» (Ко) 89, 96, 99, 190, 194, 235, 319, 324, 326, 343, 349; «Комики» 238—9, 281, 283, 349—351; «Конец Рыцаря Печального Образа» (1994а) 315, 333; «Костюм маркизы (Ноктюрн)» (1994а: 44—45) 328; «Кочерга» 126—7; «Крепкая женщина» (1991а: 214—215; вариант: «Нервы») 36, 96; «Крестьянский самородок» 44, 130; «Кризис» 46, 96, 125, 319; «Кузница здоровья» 19, 318; «Культурное наследство» (1991а: 520—526) 291
- «Леля и Минька» (1978: 285—316) 262; «Летняя передышка» 132; «Лимонад» 38; «Литератор» (1981: 91—92) 44; «Личная жизнь» см. ГК—Л, «Мелкий случай...»; «Любитель» 38; «Любовь» (1922 г.; 1: 81—90) 315, 326, 341; «Любовь» (1924 г.; 1: 193—195) 23—4, 265, 326, 354; «Люди» (Лю) 89, 98—9, 147, 157, 164, 168, 188, 190—1, 193, 209, 235, 276—7, 280—1, 326
- «Мадонна» 147, 190, 301; «Материнство и младенчество» 43—4, 89, 320; «Медик» 19, 241, 245; «Медицинский случай» 19; «Мелкий случай» (1: 370—373) 195; «Мелкий случай из личной жизни» (ГК—Д, 3: 194—197 [«Смешная история»]) 43—4, 119; «Мелкий случай из личной жизни» (ГК—Л, 3: 255—259 [«Личная жизнь»]) 92, 100, 124, 152, 159, 192—3, 208, 290, 313, 331, 353; «Мелкий случай из личной жизни» (ГК—К, 3: 308—312 [«Слабая тара»]) 37, 95, 151, 162, 196—7, 256; «Мелкий случай из личной жизни» (ГК—Н, 3: 371—373 [«Галоша»]) 62, 148, 151, 165; «Мелкий случай из личной жизни» (ГК—У, 3: 434—438 [«Приятная встреча»]) 35, 37, 55, 66—7, 119, 166, 236, 318, 348, 355; «Мегафизика» 66, 98, 119, 123; «Мещаночка» (1994а: 49—50) 98, 264, 326; «Мещанский уклон» («Мещане») 192—3, 316, 323; «Мещанство» 316, 323; «Мишель Синягин» (МС) 28, 46, 68—9, 76, 88, 96, 99, 146—8, 152—5, 157—8, 160—1, 167—9, 176—7, 188, 202, 202, 206, 235, 263, 284—5, 325—6, 334—5, 343, 348, 352; «Много шума из ничего» 356; «Мокрое дело» 30, 11; «Монастырь» 317; «Монтер» [«Сложный механизм», «Театральный механизм»] 8, 63, 101, 132—44, 174, 231, 248, 302, 327, 330—1, 334—5, 345, 350, 356; «Мудрость» (Му) 89, 168, 243—4, 263; «Муж» 40—1, 63, 98, 158, 326; «Мы вас не звали» (1963а: 51—54) 242—3, 349
- «На дне» 32, 72, 112, 356; «На живца» 31—2, 41, 114, 237, 265; «На заводе» 157; «На именинах» (ПВС, 3: 469—470) 300; «На Парнасе» 190; «На посту» 19, 35, 37, 113; «На улице» (1937 г.; 1991а: 446—447) 318; «На улице» (1938 г.; 1991а: 475—477) 318; «На улице» (1940 г.; 1991а: 491—493) 36—7, 62, 70, 318; «Научная аномалия» 207; «Научное явление» 72, 95, 132, 148, 207; «Нахальство» 290—1, 326, 359; «Находка» (1978: 301—305) 31, 41, 125, 237; «Наше гостеприимство» 39;

- «Не все потеряно» 69, 78, 108; «Не вернусь домой» (ПВС; 3: 466—467) 87; «Не надо иметь родственников» 47, 113; «Некрасивая история» (1991а: 339) 77, 125; «Непорядки на земном шаре» (1991а: 307—308) 107; «Неприятность» (1991а: 292—293) 33; «Не пущу» 123—4, 134, 163, 330; «Нервные люди» 19, 133; «Нервы» 19, 36, 96, 301; «Нервы» (ПВС, 3: 474—475) 128; «Несчастный случай» 19, 38; «Не тактично поступили» (1991а: 444—446) 36; «Неудачный день» (1991а: 527—534) 132, 317; «Нищий» (1991а: 182—183) 43—4; «Новые времена» (1938 г.; 2: 443—445) 118, 396, 356; «Новые времена» (1938 г.; 1991а: 461—466) 326, 356; «Новый путь» (ПВС, 3: 501) 87; «Новый человек» 40—1, 63, 98—9, 115, 326; «Ночное происшествие» 32—3, 64, 169
- «Обезьяний язык» 230; «Обмишурились» 156; «О вывесках» 160; «Огни большого города» 34, 37, 46, 72, 121, 128, 345, 356; «Один день» 190, 278, 348; «Однажды ночью» 74, 114; «О комическом в произведениях Чехова (1994б) 174; «Опавшие листья» (в ПВС, 3: 462—522) 356; «Опасные связи» 100, 146—7, 326, 356; «Операция» 8, 19, 24—6, 42, 76, 90, 160, 163, 199, 219, 231, 265, 272—4, 301, 315, 322, 344, 360; «О себе, об идеологии и еще кое о чем» (1991а: 578—580) 60, 64, 318, 320, 332, 335; «О себе, о критиках и о своей работе. Предупреждение» (1991б) 141, 332; «Отхожий промысел» («Альфонс») 97, 105, 196, 236—7, 239, 275, 301; «О чем пел соловей» (ОЧП) 58, 67—8, 92, 96, 155, 161, 169—70, 177, 189, 327; «Очень просто» 93, 158, 318; «Ошибочка» 34
- «Папаша» 19, 77, 93, 97; «Паразит» 283; партизанские рассказы 59; «Парусиновый портфель» 15, 326; «Пассажир» 318; «Паутина» 122—3; «Пациентка» 19, 39, 71, 98, 177, 317; «Первый урок» (ПВС, 3: 556—557) 222; «Перед восходом солнца» (ПВС) — *passim*; «“Передовой человек”» (1991а: 218—220) 156, 319; «Письма в редакцию» 122, 149, 215; «Письма к писателю» (1991а: 345—431) 317, 330; «Плохая ветка» 318; «Плохая жена» 15, 96, 326; «Плохой обычай» 37; «Поездка в город Топцы» 37; «Пожар» 15; «Полезная площадь» 119; «Поминки» 40—1, 114, 243, 319; «Попа-лась, которая кусалась» 126; «Порицание Крыму» 31, 33, 158; «Последний барин» (1991а: 168—176) 42, 73, 96, 128, 318; «Последний рассказ» (ГК, 3: 438—440) [«Электрификация»] (1991а: 220—221), «Бедность»] 132, 323, 332; «Последний рассказ, под лозунгом “Счастли-вый путь”» (ГК, 3: 214—219 [«Счастливый путь»]) 72, 100, 146, 168—9, 264; «Последний рассказ, под названием “Ковар-ство и любовь”» (ГК, 3: 270—272 [«Расписка»]) 37, 65—6, 77, 84, 94, 165, 324; «Послесловие ко всей книге» (ГК, 3: 441—442) 142; «Поучительная история» 159, 323; «Прелести культуры» 177, 193, 354; «Преступление и наказание» (1991а: 497—508) 37, 98, 323; «Пресыщение» (ПВС, 3: 632—634) 78, 170; «Приключения обезьяны» (1991а: 563—568) 40, 45, 115, 306, 322; «Происшествие» (ГК,

- 3: 431—434) 35—89, 237—8, 320; «Происшествие на Волге» (ГК, 3: 358—360 [«Пароход»]) 61, 154, 160, 170—1, 321; «Прощай, карьера» 191; «Психологическая история» 19, 153, 160; «“Пушка” — Пушкину» (1991а: 310) 109, 230, 291, 315,; «Пушкин» 231, 296; «Пьяный человек» 153
- «Рабочий костюм» 34, 71, 181, 192, 354; «Разговоры» (1991а: 225—226) 43; «Расписка», см. «Последний рассказ... “Коварство и любовь”»; «Рассказ о банях и их посетителях» (ГК, 3: 361—364 [“Баня и люди”]) 156, 207, 277, 279, 319, 344; «Рассказ о беспокойном старике» (ГК, 3: 384—389) 38, 46, 62, 148, 150, 199—200, 171, 344, 350; «Рассказ об имениннице» (ГК, 3: 368—370 [«Именинница»]) 97, 105, 320; «Рассказ о зажиточном человеке» (ГК, 3: 389—391) 198, 277; «Рассказ о письме и о неграмотной женщине» (ГК, 3: 247—250) 35, 71, 95, 98, 100, 147, 277; «Рассказ о подлеце» (ГК, 3: 312—316) 140—1, 319; «Рассказ о старом дураке» (ГК, 3: 242—245 [«Неравный брак»]) 149, 157, 197, 326, 330; «Рассказ о студенте и водолазе» (ГК, 3: 428—431 [«Серенада»]) 63, 99, 117—8, 162, 204, 207, 253, 326; «Рассказ о том, как девочке сапожки покупали» (ГК, 3: 323—325) 33; «Рассказ о том, как жена не разрешила мужу умереть» (ГК, 3: 201—206 [«Матренища»]) 69, 78, 96, 171, 326, 338; «Рассказ о том, как чемодан украли» (ГК, 3: 303—305) 32, 164—5; «Рассказ о человеке, которого вычистили из партии» (ГК, 3: 382—384 [«Бурлацкая натура»]) 67, 159, 162, 164—5, 169, 277; «Рассказ про даму с цветами» (ГК, 3: 250—255 [«Дама с цветами»]) 176, 325, 343; «Рассказ про няню, или прибавочная стоимость у этой профессии» (ГК, 3: 191—194 [«Няня»]) 43—4, 46, 85—6, 89, 94, 105, 117, 119; «Рассказ про одного спекулянта» (ГК, 3: 199—201 [«Сильнее смерти»]) 77, 152, 176, 207, 245—6, 350—1; «Рассказ про одну корыстную молочницу» (РКМ; ГК, 3: 206—209 [«Не надо спекулировать», «Спекуляция»]) 15, 80—106, 115, 174, 219, 245, 323—4, 326, 334, 344; «Рассказ про попа» 115; «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова» (РНС) 13, 58, 117, 122, 124, 127—8, 144, 188—90, 193, 207, 334, 348, 354; «Рассказы о Ленине» 60; «Рачис» 197, 230; «Рогулька» 34, 125, 147, 157, 164, 194, 265, 267—8, 272, 282, 330, 336; «Роза-Мария» 34; «Романтическая история с одним начинающим поэтом» (ГК, 3: 377—381) 153; Ростов» 146; «Рубашка фантази» 37, 195, 317, 354; «Рука ближнего» 34, 120—1; «Рыбья самка» 92, 98—9, 326, 341
- «Сам» (ПВС, 3: 559) 124; «Сапоги» (1946: 125—128) 31, 33, 43, 72; «Свадебное происшествие» (ГК, 3: 260—262 [«Свадьба»]) 88, 94, 96; «Светлый гений» 130, 198—9; «Свиное дело» 130; «Святая ночь» (1946: 138—142) 39—40; «Семейное счастье» 40—1, 97, 237, 356; «Семейный купорос» [«Крепковатый брак»] 88, 96, 157; «Сенатор» 73, 276 «Сентиментальные повести» (СП) 17, 88—9, 168, 181, 202, 235, 283—6, 308, 329, 341, 345, 352; «Сердца трех» 152, 325; «Сирень цветет»

- (СЦ) 64, 69, 89, 91—2, 94, 96, 150, 152—3, 157, 165, 168, 190, 202, 207—9, 212, 234—5, 263, 285, 314, 326, 333, 352—4; «Сказка жизни» 147, 216; «Сколько человеку нужно» (ГК, 3: 189—190 [«Карусель», «Бесплатно»]) 148; «Скупой рыцарь» 356; «Слабая тара» см. ГК—К, «Мелкий случай...»; «Случай» (1991а: 239—240) 29—31, 55; «Случай в провинции» 281—2, 355—6; «Случай на заводе» (1991а: 241—242) 74; «Собачий нюх» 64, 283, 317; «Событие» 31; «Солдатские рассказы» (1946: 142—156) 322; «Сосед» (1994а: 51—54) 98—9, 105; «Социальная грусть» 74; «Спекулянтка», см. РКМ.; «Спец» 31, 33, 64; «Спешное дело» (1991а: 278—280) 37, 41, 46, 72, 98; «Спи скорей» 279, 318; «Стакан» 40—1; «Старуха Врангель» 88, 128; «Старый ветеран» 77, 118; «Страдания молодого Вертера» (СМВ; ГК, 3: 364—368) 50, 62, 72, 122, 219—32, 278, 320—2, 345—8, 356; «Страшная ночь» (СН) 68, 96, 146, 154—5, 161, 166, 169, 176—7, 186—7, 209, 286, 356; «Суконное рыло» 235; «Счастливый случай» 215
- «Таинственная история, кончившаяся для одних печально, для других удовлетворительно» (ГК, 3: 197—199) 77, 173, 276, 279, 337; «Твердая валюта» 156; «Телефон» 132; «Теперь-то ясно» 196; «Тишина» 67, 116—7, 124, 146, 166—7, 196—7, 221; «Товарищ Гоголь» 283; «Точная наука» (1991а: 233—234) 77; «Трагикомический рассказ про человека, выигравшего деньги» (ГК, 3: 209—214) 33, 206, 326; «Тревога» (1991а: 185—186) 36; «Трезвые мысли» (1991а: 312—313) 35—7; «Тридцать лет спустя» (1978: 298—301) 38—9, 240, 245, 319, 325, 356; «300%» (1991а: 251—252) 40, 97; «Тяжелые времена» 156, 356
- «Уважаемый товарищ» (1993, 3: 199—254) 58, 322, 332—3; «Уважили» (1946: 154—156) 322; «Узел» 32; «Уличное происшествие» 56, 123; «Умная Тамара» (1946: 189—192) 34, 319; «У подъезда» (1991а: 578—580) 32; «Усердие не по разуму» 61; «Утонувший домик» 34
- «Фокин-Мокин» 32—3, 55, 115, 157, 283; «Фома неверный» 36, 64; «Фотокарточка» 279, 296, 313, 333, 347, 355
- «Жамство» 191; «Хиромантия» 112; «Хозрасчет» 40—1
- «Царские сапоги» 71, 95, 193, 216, 354
- «Часы» 32—3, 72, 251, 343; «Черная магия» 82, 97, 189, 215; «Чертовинка» (в РНС) 58, 99, 326, 354; «Честный гражданин» 118; «Четыре дня» 37—8, 274, 314, 354; «Чудесная дерзость» (Зощенко и Зощенко Б/д: 48—49) 69, 322; «Чудный отдых» 19
- «Шестая повесть Белкина. “Талисман”» (1978: 507—520) 126—8, 296, 340; «Шумел камыш» 162—3, 243; «Шутка» 30
- «Электрификация» (1923 г.; 1: 452—453) 189, 351; «Электрификация» (1924 г.; 1991а: 220—221; 1927: 150—151 [«Бедность», «Последний рассказ» в ГК]) 138, 323; «Эльвира» (ПВС, 3: 471—472) 105, 112, 288—303, 327, 355—9
- «Я больше не буду» (ПВС, 3: 523) 45; «Я ничего не хочу» (ПВС, 3: 500—501) 87; «Я очень не люблю вас, мой властелин» 60

- Иванов, Вяч. И. 333
 Иванова, Т. В. 327
 Ильф, Илья 304, 334, 336, 348; «Золотый теленок» 334, 336; «Как создавался Робинзон» 348;
 Ирвинг, Вашингтон 174, 337—40; «Рип Ван Винкль» 337—40
- Каверин, В. А. 143—4, 328, 331
 Кадаш, Т. 174, 308, 320, 326, 332, 360
 Казаков, Ю. П. 340; «Звон брегета» 340
- Казанова, Джакомо 359
 Казанский, Б. В. 314, 332
 Кайуа, Роже 355
 Калигула 202
 Камбиз (Камбис) 94, 248
 Кант, Иммануил 181, 213, 253, 255, 342
 Капица, П. И. 323
 Карамзин, Н. М. 33, 176 «Бедная Лиза» 176
 Карлтон, Грег 307, 313
 Карсавин, Л. П. 321
 Катаев, В. Б. 341
 Катаев, В. П. 351; «Алмазный мой венец» 351
 Кафка, Франц 26, 28, 314
 Кац, Б. А. 358
 Кеплер, Иоганн 258
 Керн, Гэри 17, 316, 329
 Керн, Стивен 341, 345
 Кибиров, Т. Ю. 304
 Кичанова-Лифшиц, Ирина 327—329
 Колесникова, Е. И. 326
 Кончаловская, Н. П. 357
 Коржавин, Наум 341
 Короленко, В. Г. 161, 170, 341
 Косцинский, Кирилл (К. В. Успенский) 36
 Коцарев, Н. К. 356
 Крылов, И. А. 41; «Демьянова уха» 41
 Кузмин, М. А. 49, 332
 Кук, Бретт 349
 Кундера, Милан 174, 259—61; «Бес-
 смертие» 259—61
- Куприн, А. И. 299
 Купченко, В. П. 356
- Кэрролл, Льюис (Чарльз Доджсон) 262—3
- Лавут, П. И. 331
 Лакло, Шодерло де 292, 358; «Опасные связи» 292, 358
 Левинтон, Г. А. 348
 Левитин, М. 327
 Лель 332
 Ленин, В. И. 60, 345, 352
 Леонтьев, К. Н. 128, 304
 Леонтьева, Г. 36, 327—8
 Лермонтов, М. Ю. 107—8, 329; «И скучно, и грустно...» 107—8, 329; «Герой нашего времени» («Княжна Мери») 270—1
 Лесков, Н. С. 223, 303, 307, 317, 330, 334; «Грабеж» 303, 317, 330; «Железная воля» 254; «Левша» 223
 Либих (Либиг), Юстус 160
 Лифшиц, В. А. 327
 Лиддел, Элис 262—3
 Лимонов, Эдуард 175, 341; «Красавица, вдохновлявшая поэта» 175
 Лондон, Джек 210, 244
 Луначарский, А. В. 59
 Люцифер 331
- Мазинг-Делик, Айрин 6, 308, 324, 329
 Мак-Лейн, Хью 319, 327
 Маковский, В. Е. 134—5, 330; «Не пуцу» 134—5, 330
 Малаховский, Б. Б. 256
 Маленков, Г. М. 59
 Мандельштам, О. Э. 8, 175, 231, 285, 304—6, 315, 348; «Египетская марка» 285; «Четвертая проза» 348
 Маркс, Карл 331
 Масснэ, Жюль 360; «Иродиада» 360; «Манон [Леско]» 360
 Маяковский, В. В. 180, 244, 304, 317, 339, 341, 344, 356; «Во весь голос» 344; «Клоп» 339
 Мейерхольд, В. Э. 49, 331
 Меншиков, А. Д. 352
 Мериме, Проспер 324

- Меттер, И. М. 327
 Мефистофель 334
 Миклашевская, Л. П. («Агути») 102, 327
 Миних, Бурхард Христофор 204—5
 Молдавский, Д. М. 13, 176, 256, 313—4, 324—5, 332, 334, 337, 347—8, 354, 356
 Мольер, Жан-Батист 74, 293, 342, 357—9; «Дон Жуан, или Каменный гость» 293, 357—9; «Мизантроп» 342
 Мопассан, Ги де 26, 83—4, 174—5, 271, 299, 308, 324; «В деревенском суде» 84; «Возвращение» 84; «Дядя Жюль» 324; «Завещание» 84; «Заместитель» 83—4; «Милый друг» 271; «Продажа» 84, 93, 97
 Морсон, Сол 9
 Моцарт, Вольфганг Амадей 174, 290—6, 298, 357—9; «Дон-Жуан» 174, 290—6, 298, 357—9; «Свадьба Фигаро» 293, 298; «Так поступают все женщины» 296
 Мочалова, В. В. 357
 Мунблит, Г. Н. 327, 335
 Мухранская, М. (ММ) 103—5, 327—8
 Муций Сцевола 63, 126—8, 204—5, 253
 Мэгуайр, Роберт 14
 Мэй, Рэчел 307, 321, 328
 Набоков, В. В. 304
 Нагибин, Ю. М. 328
 «Надя В.» 101, 269—70, 280, 353
 Наполеон Бонапарт 70, 78, 205, 260—1, 344
 негритянская оперетта («Шоколадные ребята») 48—9, 174, 303
 Некрасов, Н. А. 329 «И скучно, и грустно...» 329
 Нерон 194, 241—2, 319, 324
 Николай I 291
 Никулин, Л. В. 59, 356
 Ницше, Фридрих 52, 69, 139, 158, 299—300, 320, 332, 344, 360; «Так говорил Заратустра» 52, 320
 Новалис 348; «Генрих фон Офтердинген» 348
 Носкович-Лекаренко, Н. 269, 327—8, 348
 Овидий, Публий Назон 331, 335
 Одоевский, В. Ф. 149, 174, 336, 346; «Городок в табакерке» 149, 336, 346
 Олеша, Ю. К. 285, 345; «Цепь» 345
 Орлов, А. Г., гр. 276
 Островский, А. Н. 14
 Павлов, И. П. 95, 208
 Пастернак, Б. Л. 180, 304—5, 310, 328, 331, 341, 355; «Доктор Живаго» 180, 341, 355; «Люди и положения» 341; «Мейерхольдам» 331
 Первухина, Наталия 179, 341—2
 Перун 138—9
 «Перышко Финиста ясного сокола» 82
 Петр I 291
 Петр II 352
 Петров, Евгений 304, 334, 336, 348; «Золотой теленок» 334, 336; «Как создавался Робинзон» 348
 Пильняк, Борис 304
 Пильский, П. М. 19
 Платон 304
 Платонов, А. П. 304—5, 316, 335, 360; 316
 По, Эдгар 201
 Поджоли, Ренато 342
 Подтелков, Ф. Г. 204
 Полонская Е. Г. 315
 Поляков, В. С. 49, 331
 Поляновский, Д. 348
 Понте, Лоренцо да 174, 290—6, 298, 357—9; «Дон-Жуан» 174, 290—6, 298, 357—9
 Пошкин, Кэти 50—2, 54, 175, 185, 307, 313, 315, 330, 334, 341, 355, 360
 Поскребышев, А. Н. 59
 Преображенский, А. 350—1
 Пригов, Д. А. 304
 Прометей 331

- Пропп, В. Я. 324—5
 Пуанкаре, Ремон 230
 Пукирев, В. В. 330; «Неравный брак» 330
 Пушкин, А. С. 17, 28, 64, 128, 135—6, 169, 174—5, 227, 230—1, 236, 290—1, 294—6, 302, 305, 315, 330—1, 335—7, 340, 342, 348, 357—9; памятник 109, 315, 290—1, 331; «Вакхическая песнь» 335; «Дубровский» 254; «Евгений Онегин» 270, 294, 348; «Каменный гость» 290—1, 294—6, 302, 331, 357—9; «Капитанская дочка» 175; «Медный всадник» 294; «Моцарт и Сальери» 358; «Пиковая дама» 175, 254; «Повести Белкина» 283; «Портрет» («С своей пылающей душой...») 337; «Прокрок» 130, 236; «Руслан и Людмила» 135—6, 174, 302, 335; «Станционный смотритель» 342; «Цыганы» 335
 Пятаков Г. Л. 59
 Радек, К. Б. 59
 Радищев, А. Н. 159
 (Ранкур-)Лаферрьер, Дэниел 314, 324—5, 342, 359
 Рахманов, Л. Н. 327
 Регинин, В. А. 57, 108
 Рейфман, Ирина 127—8
 Ремизов, А. М. 304
 Риффатерр, Майкл 351
 Розанов, В. В. 304
 Ронен, Омри 357
 Росси, Карло де 349
 Россини, Джоаккино 298; «Севильский цирюльник» 298
 Ростан, Эдмон 292; «Сирано де Бержерак» 292
 Рыклин, Г. Е. 272, 353
 Рудольф, имп. 260
 Руссо, Жан-Жак 304, 342
 Салопай, Александра 323
 Салтыков-Щедрин, М. Е. 14
 Сарнов, Б. М. 314, 342
 Сведенборг, Эмануэль 175
 Сенека (Младший) 162, 202, 205
 Сен-Санс, Шарль Камилл 360; «Самсон и Далила» 360
 «Серапионовы братья» 137, 143, 233, 284, 307, 331, 337, 346
 Сервантес, Сааведра Мигель де 324
 Сервий Туллий 203
 Сикст V 202
 Симонов К. М. 59
 Синявский, А. Д. (Абрам Терц) 17, 308, 324, 329, 329
 Скотт, Вальтер 175
 Скэттон, Линда 106, 321, 327, 329, 348
 Славятинский Н. А. 358
 Слонимская, И. И. 284, 327—8
 Слонимский, М. Л. 42, 102, 141, 233, 284
 Солженицын, А. И. 304
 Сталин, И. В. 59, 142, 304—5
 Станиславский, К. С. 357; «Моя жизнь в искусстве» 357
 Стенич (Сметанич) В. О. (В. И.). 58—9
 Стерн, Лоренс 307
 Стравинский, И. Ф. 49
 Суворов, А. В. 22
 Сулла, Корнелий 352
 Тараканова, Елизавета, «княжна» 276
 Тиберий 230
 Тименчик, Р. Д. 321
 Тинторетто 230
 Тиняков, А. И. 42, 73, 280, 284, 319, 359—60
 Тирсо де Молина 293; «Севильский озорник, или Каменный гость» 293
 Толстая, Т. Н. 304
 Толстой, А. Н. 282, 355—6
 Толстой, Л. Н. 105, 128, 141, 159, 174—5, 187, 260—1, 304, 307, 316, 324, 341, 345, 352, 357; «Анна Каренина» 316; «Война и мир» 128, 175, 260; «Крейцера соната» 324; «Холстомер» 316
 Томашевский, Б. В. 85

- Томашевский, Ю. В. 14, 142, 155, 226, 262, 319, 321, 327, 331, 335
 Торек, Виктор 258
 Тropicкий, Л. Д. 322
 Грубецкой, Н. С. 302
 Тургенев, И. С. 61, 140, 226, 347; «Дворянское гнездо» 61, 140, 226, 347; «Накануне» 347
 Тынянов, Ю. Н. 314, 332
 «Тысяча и одна ночь» 324, 356
 Тэффи, Н. А. 174, 347; «Древняя история» (в: «Всеобщая история, обработанная "Сатириконом"») 347; «Игра» 347; «Изящная светопись» 347
- Уайльд, Оскар 82
 Унбегаун, Б. О. 349
 Уэллс, Герберт 339; «Когда спящий проснется» 339
- Фадеев, А. А. 59
 Фасмер, Макс 350
 Федин, К. А. 15, 331
 Федоров, Н. Ф. 304
 Федоров, В. С. 320, 337, 347
 Ференци, Шандор 315
 Филиппов, Г. В. 264, 273, 319, 321, 325—8, 331, 334, 336, 354
 Фламмарин, Камилл 335—6; «Атмосфера» 335—6
 Флобер, Гюстав 16, 349, 356; «Бувар и Пекюше» 356; «Мадам Бовари» 16
 фон Вирен-Гарчински, Вера 17, 39, 322, 329
 Форд, Генри 247—8, 251, 350
 Форест (артистка негритянской оперетты) 49
 Франк, С. Л. 320, 335
 Фрейд, Зигмунд 20, 22, 89, 152, 208, 314, 349; «Толкование сновидений» 89; «Creative Writers and Daydreaming» 314
 Фрейдин, Грегори 360
 Фридрих Барбаросса 340
 Фуко, Мишель 38, 73
 Фуше, Жозеф 70
- Хемингуэй, Эрнест 259
 Хин(-Дьяконова), Е. Ю. 327
 Хлебников, Велимир (В. В.) 302, 341
 Ходасевич, В. Ф. 14, 19, 23, 29—30, 55, 112, 284, 313, 356; «"Диск"»; 356
 Ходж, Томас 17, 308, 329
 Хэнсон, Криста 17, 314—5, 321, 328—9, 308
- Цветаева, М. И. 304
 Цензор, Д. М. 282
 Цивьян, Ю. Г. 339
- Чалова, Л. Ф. (ЛЧ) 102—4, 265, 327—9
 Чернышевский, Н. Г. 51; «Что делать» 51
 Чехов, А. П. 14, 50, 56, 174—87, 270, 299, 321, 340—2, 347, 351, 360; «Анна на шее» 176, 360; «Ариадна» 182, 341; «Архиерей» 342; «Бабы царство» 182; «В усадьбе» 342; «В родном углу» 182; «Глупый француз» 351; «Дама с собачкой» 176, 182—4, 360; «Дочь Альбиона» 254; «Душечка» 176; «Дядя Ваня» 177; «Записные книжки» 176; «Знакомый мужчина» 356; «Именины» 342; «Крыжовник» 176, 178; «На чужбине» 254; «Невеста» 182; «О бренности (масленичная тема для проповеди)» 351; «О любви» 178, 183, 186; «Печенег» 176, 182, 342; «По делам службы» 184—6; «Попрыгунья» 176, 342; «Скрипка Ротшильда» 177, 342; «Скучная история» 175, 182—4; «Случай из практики» 177, 182, 342; «Смерть чиновника» 56, 176; «Страх» 182—3, 342; «Супруга» 182; «У знакомых» 182, 342; «Учитель словесности» 175, 182—4, 186, 342; «Человек в футляре» 178—82, 184, 342
- Чистяков, П. П. 42, 87, 140
 Чудаков, А. П. 175, 178—9, 185, 341

- Чудакова, М. О. 13, 36, 106, 272, 307, 313, 328, 341, 353
Чуковская, Л. К. 352
Чуковская, М. Н. 327
Чуковский, К. И. 15—6, 36, 41, 56, 60, 105—6, 225, 283, 306, 315, 323—4, 328, 341—2, 346, 352—3, 356
- Шагинян, М. С. 60, 102, 214, 316—7, 334, 345, 347
- Шварц, Е. Л. 347
- Шекспир, Уильям 48, 271, 320, 325, 336; «Гамлет» 336; «Макбет» 325; «Ромео и Джульетта» 271; «Сон в летнюю ночь» 48, 320
- Шелли, Перси Биши 175
- Шервинский, С. В. 331
- Шестов, Лев 341
- Шиллер, Фридрих 260
- Шимак-Рейфер, Ядвига 335
- Шкловский, В. Б. 307, 316
- Шолохов, М. А. 304
- Шопен, Фредерик 109—10, 128, 333
- Шопенгаэр, Артур 322, 344; «Мир как воля и представление» 322, 344
- Шостакович, Д. Д. 137, 227, 337, 347
- Шпильгаген, Фридрих, 177; «О чем пела ласточка» 177
- Щеглов, Ю. К. 35, 156, 179, 186, 224, 307, 313—15, 320, 323, 330, 336, 341—2, 345—6, 351, 355
- Щербаков, А. С. 59
- Эвентов, И. С. 67
- Эзоп 313
- Эккерман, Иоган Петер 258—9, 352
- Энгиенский, Луи-Антуан-Анри де Бурбон-Конде, герцог 70
- Эрмлер, Ф. М. 339; «Обломок империи» 339
- Юнг, Карл Густав 27
- Юнгер, Е. 327
- Якобсон, Роман 328, 336, 358
- Ямпольский, М. Б. 324, 328, 339, 349, 359—60

Александр Константинович Жолковский

МИХАИЛ ЗОЦЕНКО: ПОЭТИКА НЕДОВЕРИЯ

Издатель А. Кошелев

На обложке воспроизведен рисунок М. Компанейца.
Фотография автора (на вклейке) сделана Павлом Горшковым.

Текст дается в авторской корректуре.

Подписано в печать 18.12.98. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Школьная.
Усл. изд. л. 31,605. Заказ № 216 Тираж 2000.

Издательство Школа «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071105 от 02.12.94
Тел. 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru

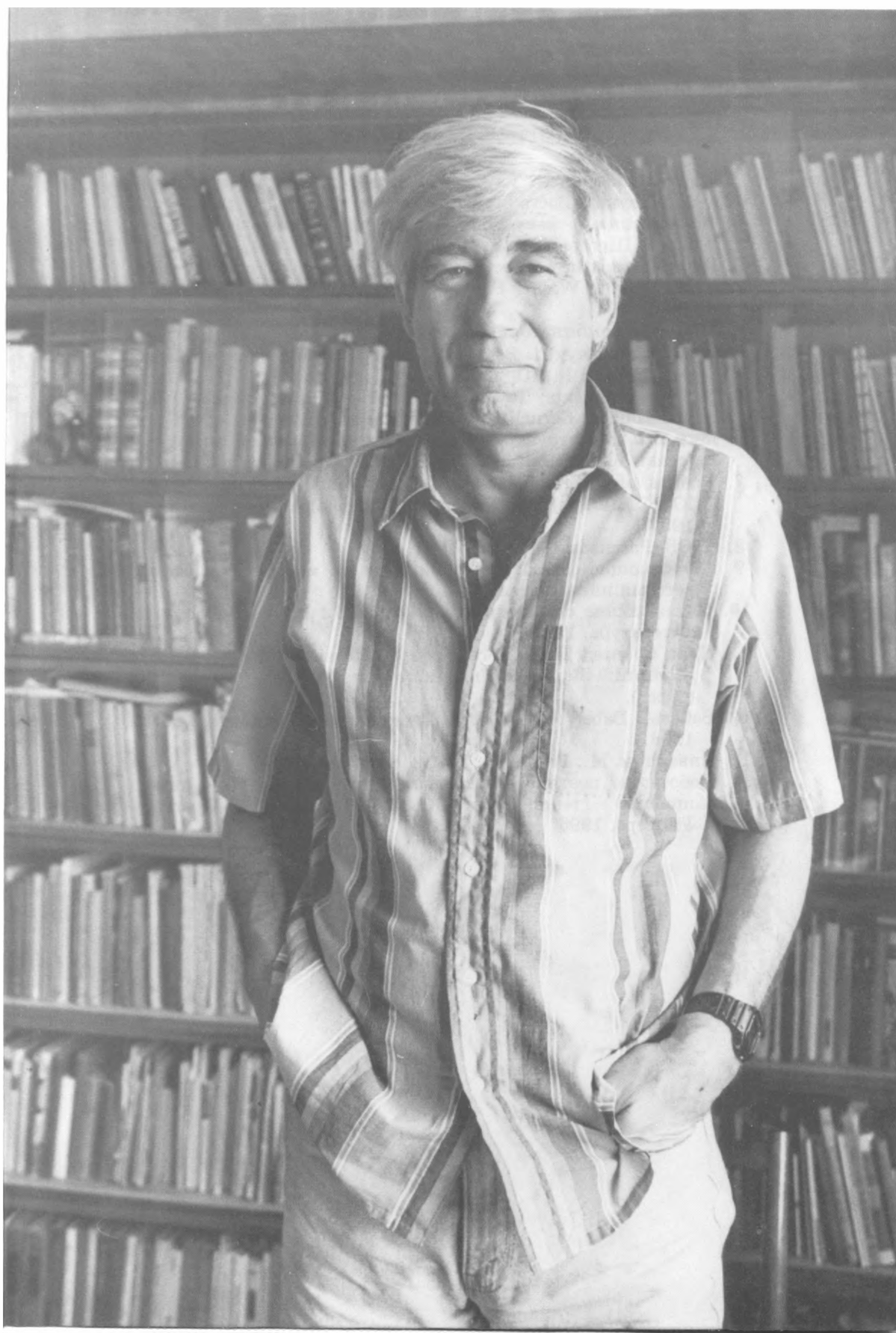
Каталог в ИНТЕРНЕТ
<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 17 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).



КНИГИ А. К. ЖОЛКОВСКОГО

1. Синтаксис сомали. Глубинные и поверхностные структуры. М.: Наука – Восточная литература, 1971.
2. Математика и искусство: поэтика выразительности (соавт. Ю. К. Щеглов). М.: Знание, 1976.
3. Поэтика выразительности. Сборник статей (соавт. Ю. К. Щеглов). Вена: Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband 2), 1980.
4. Толково-комбинаторный словарь русского языка (соавт. И. А. Мельчук). Вена: Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband 14), 1984.
5. Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
6. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе (соавт. Ю. К. Щеглов). Tenaflly, N.J.: Эрмитаж, 1986.
7. Poetics of Expressiveness: A Theory and Application (соавт. Ю. К. Щеглов). Amsterdam and Filadelphia: John Benjamins, 1987.
8. НРЗБ. Рассказы. М.: Vesny, 1991.
9. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Советский писатель, 1992.
10. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994.
11. Text Counter Text. Rereadings in Russian Literary History. Stanford: Stanford University Press, 1994 (cloth), 1995 (paper).
12. Бабель / Babel' (соавт. М. Б. Ямпольский). М.: Carte Blanche, 1994.
13. Инвенции. М.: Гендальф, 1995.
14. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст (соавт. Ю. К. Щеглов). М.: Прогресс–Универс, 1996.

