О месте Михаила Зощенко в русской литературе

ПЛАН

1. Предшественники и последователи от Даниила Заточника до Михаила Жванецкого.
2. Драматургия М. Зощенко. Особенности драматического конфликта.
3. М. Зощенко и театр абсурда.
4. "Зверь" и "неживой человек" в мире раннего Зощенко.
5. Наставничество Горького и "метаморфоза" Зощенко.

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

Сегодня нельзя не ощущать явную недостаточность характеристики Зощенко как “сатирика” и “обличителя”, независимо от того, что полагается предметом “обличения” — “пережитки прошлого” и “мещанство” (согласно официальной советской литературоведческой конъюнктуре) или же “явление советского Хама”, “идиотизм социализма” и все то же “мещанство” (согласно западной славистической и нашей нынешней научно-критической конъюнктуре). Мы все чаще сходимся в том, что Зощенко *не только* обличитель и *больше,* чем сатирик. За этим стоит и закономерность более широкого плана: роль смехового начала в русской литературе несводима к негативным, обличительно-сатирическим целям. Комические приемы нередко выполняли позитивно-созидательную функцию, помогали моделировать авторские духовные идеалы. Смех активно участвовал в выработке новых, эстетически продуктивных художественных конструкций — сюжетных, образных, языковых. Причем неизменной плодотворностью обладала в русской литературе сама неопределенность, подвижность границ “смешного” и “серьезного”, что давало большие возможности для обретения художественного двуголосия, для парадоксального сцепления антонимических смыслов, для диалектической игры взаимоисключающими точками зрения, для построения сложного диалога.

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

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

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

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

“Зощенковский герой” — это не банальный “образ обывателя”, а сложно организованный диалог автора и персонажа с их парадоксальным взаимоперетеканием. Исторически он восходит к таким многозначным явлениям, как рассказчик(и) “Повестей Белкина”, соотношение автор/Чичиков в “Мертвыхдушах”, “диалогическое” слово Достоевского, “лирический герой” поэзии и прозы Козь-мы Пруткова, лесковский сказ, “Ich-ErzahIung” чеховской новеллистики. Подобно своим предшественникам, Зощенко достигает за счет комико-иронического *раздвоения* образа рассказчика особенного, чисто эстетического *удвоения* художественного эффекта. В этом принципиальная творческая победа писателя, сумевшего из житейского и языкового хаоса извлечь гармонию, построить свой уникальный космос. И полноценность этой художественной реальности никак не могут снизить такие внелитературные обстоятельства, как поездка Зощенко в писательской бригаде на Беломорканал или его психологическая слабость во время жестокой политической травли. Мы не имеем ни малейшего права повторять сегодня от своего имени бытовую и сугубо личную фразу Ахматовой о том, что Зощенко “не прошел второго тура”. И, конечно же, абсолютно некорректно использовать ее как оценку творческого итога жизни писателя. Сточки зрения искусства Зощенко одержал победу, что называется, “в третьем туре”, где оцениваются чисто эстетические результаты и куда, увы, оказываются “непрошедшими” многие литераторы, чье гражданское поведение было вполне безупречным.

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

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

О созвучности художественных миров Зощенко и Высоцкого первым, пожалуй, высказался Е. Евтушенко в стихах, посвященных смерти поэта: “Для нас Окуджава был Чехов с гитарой. Ты — Зощенко песни с есенинкой ярой”. Несмотря на стилистическое дурновкусие этих строк и их, говоря зощенковским словом, “маловысокохудожественность”, самонаблюдение, здесь сформулированное, следует признать верным. Между текстами Зощенко и Высоцкого можно найти множество не всегда осознанных, но тем не менее реальных словесных перекличек. Например, у Зощенко: “Сегодня день-то у нас какой? Среда, кажись? Ну да, среда” (рассказ “Ошибочка”). У Высоцкого: “А день... какой был день тогда? Ах да—среда!..” (песня “Ну вот, исчезла дрожь в руках...”). Можно указать и переклички словесно-смысловых моделей. Так, в песне Высоцкого “Случай на таможне” персонаж-рассказчик так характеризует культурные сокровища, отнятые у контрабандистов: “Распятья нам самим теперь нужны, — Они — богатство нашего народа, Хотя и — пережиток старины”. Конструкция “пережиток старины”, переплетающая “пережиток прошлого” и “памятник старины”, — вполне в зощенковском духе: в своей книге “Техника комического у Зощенко” М.Б. Крепе определяет этот прием как “контаминацию устойчивых сочетаний”, приводя в пример выражение зощенковского рассказчика “оседлать свою музу”.

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

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

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

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

Действительно, Зощенко написал свою первую комедию (“Уважаемый товарищ”) в самом конце 20-х годов, будучи уже очень известным писателем, и, оставшись крайне неудовлетворенным постановкой ее в Ленинградском театре Сатиры и разочарованным невозможностью постановки в Театре Мейерхольда, опубликовал пьесу “как литературное произведение, а не как работу для театра”'. Объясняя первую неудачу “недостаточным знанием сцены”, он не только не оставляет драматургии, но продолжает поиски как раз в плане освоения “железных законов” театра, как особого вида искусства. Его последующие, теперь уже одноактные, пьесы свидетельствуют о пристальном внимании к событийному ряду, развивающему действие, к точности характеристики каждого действующего лица — даже самого второстепенного, — к приданию всем персонажам индивидуально-своеобразных черт, причем в сфере не только внутренней, но и внешней выразительности. Конечно, в то время, т.е. в первой половине 30-х годов, драматургия находится на периферии писательских устремлений Зощенко, он обращается к ней от случая к случаю, часто отвлекаясь от работы над прозой во имя общественной необходимости: практически все одноактные пьесы написаны с целью поддержки молодой советской эстрады, переживающей тогда процесс становления. Однако работа над “Преступлением и наказанием”, “Свадьбой”, “Неудачным днем”, “Культурным наследием”, несомненно, дала писателю определенный драматургический опыт, позволила освоить и осмыслить “законы сцены”, загадку которых, действительно, не могли разгадать многие крупные прозаики. Более того, вполне уместно предположить, что появление рассказов типа “Забавного приключения” или “Парусинового портфеля” также связано с интересом к театру. Столь непохожие не ранние, якобы бессюжетные, новеллы 20-х годов, они построены по чисто водевильному принципу, с несколько искусственной, но чрезвычайно запутанной интригой, невероятными совпадениями и обязательным распутыванием всех узлов только в финале. Таким образом уже драматургия оказывает известное влияние на творческую манеру писателя — и в работе над прозой.



Шарж Кукрыниксов

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

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

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

Итак, “Парусиновый портфель” (1939), “Очень приятно” (1945), “Пусть неудачник плачет” ( 1946). Все три пьесы лишены сатирической заостренности, все три обладают более или менее запутанной интригой, все три посвящены чисто житейским проблемам. На первый взгляд может показаться, что они мало чем отличаются от типичных “бесконфликтных” комедий, являются уступкой автора идеологическому диктату, тем более, что он уже пережил страшный разгром и запрещение “Опасных связей”. Однако то, что “критика” “Опасных связей” была началом планомерно организованной травли писателя, стало ясным гораздо позднее, и в 1940 году Зощенко не воспринял ее как катастрофу. С другой стороны, его отход от сатиры начался гораздо раньше и едва ли был продиктован причинами исключительно конъюнктурного характера (тем более, что те же “Опасные связи”, безусловно перегруженные — вполне в духе своего времени — шпионами, провокаторами и оппозиционерами, имеют к сатире самое прямое отношение — при том, что были написаны в 1939 году). Кроме того, работая над “Парусиновым портфелем”, Зощенко не мог знать, какая участь постигнет его предыдущую пьесу.

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

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

В одном интервью 1939 года, касаясь состояния драматургии, Зощенко отметил: “До последнего времени в театрах... всячески старались вытравить “конфликты” из советских пьес. Получалось так, что в современной жизни, — как она изображалась на сцене, — не встречаются ревность, стяжательство, подхалимство, трусость, ненависть. Вместо этого... преподносят разные надуманные ситуации”. Далее сказано, что “зритель, не имеющий своих пьес на бытовые темы, радуется возможности увидеть на сцене живых людей и настоящие страсти”.

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

После войны, на конференции, посвященной проблемам драматургии, проходившей в ВТО, Зощенко объяснил появление “Парусинового портфеля” сознательным обращением к новому жанру, который сам определил как “соединение реалистической пьесы с элементами водевиля”. Он заметил, что сатира “не является тем видом искусства, в котором нуждается наша современность. Опыта же легкой комедии в русской драматургии не было. В поисках формы оптимистической комедии... возникла реалистическая комедия, внешне похожая на водевиль — “Парусиновый портфель”.

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

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

Этот чисто театральный жанр, никогда не претендовавший на “высокую литературу” и, действительно, к ней не относящийся, обладает целым рядом специфических особенностей, придающих водевилю невероятную притягательность и очарование. Не поднимая никаких серьезных общественных вопросов, авторы водевилей стремились доставить зрителю удовольствие, развлечь его, развеселить. И, может быть, Зощенко интуицией большого художника ощутил необходимость обращения к обычным человеческим эмоциям, потребность зрителя в нормальном веселье, радости, смехе, — смехе не “сквозь слезы” — в эпоху, когда грани между политическими и театральными действами, между искусством и идеологией стали почти неразличимыми. Может быть, именно в отказе от общественно-значимых тем в драматургии и проявилась гражданская позиция писателя, всегда чувствующего истинный “социальный заказ” и создающего в самом деле народную литературу. В комедии “Очень приятно”, написанной сразу после войны, именно ощущение радости, атмосфера приподнятости, счастья от победы привлекают больше всего. Действие происходит в санатории, где “долечиваются” офицеры, прошедшие войну. Между ними и окружающими их людьми нет и не может быть антагонизма. Все построено на некоторой нелепости, неумении проявить к человеку настоящее внимание и на чисто водевильных “кви про кво”. “Очень приятно” продолжает линию, начатую “Парусиновым портфелем”, хотя здесь люди еще лучше, еще добрее, еще отзывчивее. Для обеих пьес характерны легкость, остроумие, добрая ирония и еще одна особенность, подчеркивающая связь их с традицией водевиля: мастерски прописанные, незаурядные роли, что для жанра непосредственно театрального всегда было необходимым условием. Именно в этом плане комедии Зощенко более всего и походят на водевиль, некоторые другие черты водевиля (скажем, наличие куплетов, как правило, сопровождавшихся танцами, сиюминутная злободневность и пр.) были драматургом опущены. Роли Бабушки, Ядова, даже “злодея” Духоявленского в “Парусиновом портфеле”, Майора, Капитана, загадочного Сумасшедшего в “Очень приятно” не только обладают ярким и образным внутренним содержанием и точными внешними особенностями, но дают актеру достаточный простор для собственно актерского, театрального творчества, равно как и возможность по-своему осмыслить предложенный драматургом образ.

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

То, что “Парусиновый портфель” и “Очень приятно” написаны с настоящим знанием “законов сцены”, подтверждается исключительным успехом их постановок в Ленинградском драматическом театре в сезоне 1945—46 гг. Судя по всему, эти комедии ждала счастливая сценическая судьба, а их автора — заслуженная известность уже в качестве драматурга. Однако после постановления “О журналах "Звезда" и "Ленинград"” спектакли были сняты с репертуара, а пьесы названы “пошлыми” и “клеветническими”. По тем же причинам не была поставлена следующая комедия Зощенко “Пусть неудачник плачет”, написанная в 1946 году для театра Н.П. Акимова. Эта пьеса, являясь продолжением начатой “Парусиновым портфелем” линии, обладает некоторыми особенностями, позволяющими предположить, что предложенный писателем тип “реалистической комедии с элементами водевиля” таил в себе возможности, так никогда и не раскрытые. Если в “Очень приятно” водевильное начало все же преобладает над реалистическим описанием действительности, то здесь напротив — сохранены лишь “элементы” жанра: ряд невероятных совпадений (человек, с которым подрался директор оказывается следователем, обязанным найти пропавшие у того деньги, и женихом Капочки, за которой директор ухаживает; в одном месте парка случайно встречаются и жена директора, и его давняя знакомая, и племянник жены; отец Капочки оказывается бывшим возлюбленным жены директора и пр.), многочисленные “любовные” перипетии, достаточно запутанный сюжет. Но дело не в сюжете, и не во внешних коллизиях — сами по себе они ничего не говорят о настроении пьесы. На фоне водевильной ситуации раскрываются характеры не просто жизненно достоверные, но психологически точные, глубокие, неординарные.

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

Все рассматриваемые комедии, конечно, не лишены недостатков, и все же их значение как для творчества Зощенко, так и для истории нашей драматургии гораздо существеннее, чем кажется. Писатель находится в начале пути, который при нормальном течении событий мог привести к утверждению в советском театре особого художественного направления, действительно, не имеющего в России глубоких корней и серьезных традиций. Но искусственно прерванный, этот путь не получил развития, а Зощенко так и не попал в число ведущих драматургов. Его пьесы сегодня забыты, не будучи осмысленными и изученными. Попытки некоторых режиссеров 60-х годов вернуть к ним интерес ни к чему не привели, хотя отдельные спектакли (например, “Парусиновый портфель” Театра им. А.С. Пушкина) пользовались успехом. Даже в наши дни драматургия Зощенко практически не включается в издаваемые сборники его сочинений, при том, что некоторые пьесы, и, в частности, “Очень приятно”, вообще никогда полностью не были опубликованы.

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

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

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

По свидетельству В.В. Зощенко, писатель сам очень мучился, заставляя себя создавать комедийные произведения, вообще никого не обижающие и вообще ничего не критикующие. Может быть, этим обстоятельством и объясняется, в первую очередь, обращение к “заграничной” тематике: критиковать буржуазную действительность у нас позволялось. Все варианты “Здесь вам будет весело” несут на себе четкую антикапиталистическую направленность, во всех “обличаются” капиталистические общественные отношения.

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

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

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

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

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

Итак, театр Зощенко — это условие существования писателя, как реального человека и персонажа, это уникальный инструмент, способный обнаружить и наглядно предъявить аудитории разрушенные житейские и исторические связи. Проблема абсурда представляется крайне существенной. Зощенковский материал — абсурдные структуры повседневности. Но мне интересно здесь другое: тексты Зощенко в целом и театр — в частности — это как бы абсурд, взятый в рамку, в кавычки, представляемый всем наглядно, со сцены, публично — как экзистенциальная и одновременно сугубо конкретная, житейская, социально закрепленная категория — как незыблемое устройство быта, бытия. Театр Зощенко — попытка найти ключ к этим абсурдным устройствам и, как ни парадоксально, — найти их законы. В этом смысле, сугубая, почти болезненная литературность, потребность в литературе у Зощенко — один из путей к разгадке. Зощенко необходимы литературные опознавательные знаки, готовый литературный мир со своей твердой иерархией, ценностной закрепленностью, необходим, чтобы с его помощью ориентироваться в абсурдном мире.

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

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

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

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

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

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

Здесь как в зощенковских журнальных сценках, как в фантастической комедии встреч, представлены как бы “памятники” классики, от которых остались одни названия. Коварство и любовь, Бедная Лиза, Страдания молодого Вертера. В убыстренном темпе происходит движение, довершающее абсурдность ситуации от начала к концу цикла — движение мультипликации. Трагедия зощенковского текста в целом и театрального текста в частности заключалась в том, что он сам стал объектом манипуляций, попав в абсурдное пространство критики 30-х годов: неизбежность превращения из субъекта в объект, из автора — в персонаж, словно бы предопределила и продуцировала целый поток статей: Б. Борисов “Театр фальшивых пьес” (Советское искусство. 1946, 23/VIII. № 35. С. 2.; о недостатках пьес Зощенко); В. Елисеева “Не все хорошо, что хорошо кончается” (Вечерняя Москва. 1945, 23/Х. С. 2; разгромная рецензия на пьесу Зощенко “Парусиновый портфель” и т.д.); Е. Мейерович в “Заметках о комическом”, определяя задачи советской комедиографии, оканчивал статью призывом вбить “осиновый кол” в таких драматургов, как Михаил Зощенко (Театр. 1939. № 5. С. 26.). Круг замкнулся.

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

Попытаемся пронаблюдать за появлением и развитием в художественном мире “допечатного” Зощенко двух мотивов — “зверя” и “неживого человека”. Как известно, в формировании взглядов Зощенко большую роль сыграла философия Нищие, книги которого он причислял к “любимейшим”. Ницшевские рассуждения о цивилизации и варварстве, о “воле к жизни”, по-видимому, не просто повлияли на творчество Зощенко, но и во многом определили весь его писательский путь. Зощенко осознает трагическую дисгармонию здорового, но безнравственного и нерефлектирующего “варварства” и рефлектирующей, тонкой, но “нездоровой” и обреченной интеллигентской цивилизации. Поиск “положительного начала”, синтезирующего эти два полюса в гармоничный идеал, и стал, как мне кажется, движущей пружиной эволюции Зощенко. В художественном мире Зощенко эти два полюса реализовались в двух мотивах — “зверя” и “неживого человека”. Следует сразу отметить, что лексемы, которые Зощенко использует в системе номинаций двух типов соответствующих персонажей, связываются с ницшевским понятием “жизни” и “воли к жизни”: “варварское” Зощенко называет “живым”, “животным”, здоровым, звериным (кстати, слово варвары тоже встречается — например, в статье о Блоке). Также используются слова властелин и хам. “Я очень не люблю вас, мой властелин”, — говорит автор советскому чиновнику в фельетоне, названном этой фразой. О “воле к разрушению” говорит Зощенко в ранней статье о Маяковском, а в письме к Ядвиге, датированном весной 1920 года пишет: “Помните, Ядвига, я смеялся однажды и говорил вам: — Будь я женщиной, я влюбился бы в человека с огромными ручищами, в сильного зверя, энергичного и упрямого, чтобы совершенно чувствовать сильную его волю, чтобы он создал мне жизнь”.

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

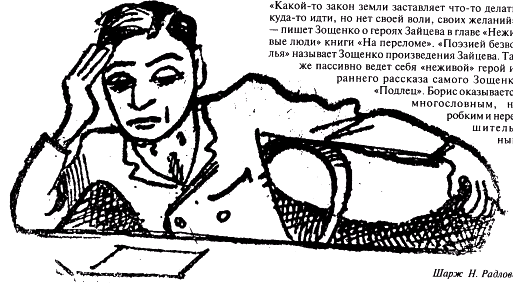
Теперь попытаемся охарактеризовать содержание этих понятий.

Поляризация героев впервые появляется в рассказе “Сосед”, написанном в 1917 году (не исключено, что именно к этому времени относится первое знакомство Зощенко с произведениями Ницше). Героиня рассказа, Маринка, предпочитает старому мужу молодого соседа-конторщика. Конторщик — как раз тот тип героя-зверя, который впоследствии утверждается в мире Зощенко. Для характеристики этого персонажа используются “звериные” лексемы, подкрепленные соответствующей метафорой. В конторщике чувствуется “звериная сила и желание”. Он и внешне похож на животное: “будто отягченный своим ростом, с выпуклой грудью и толстой бычьей шеей.” Несколько забегая вперед, приведу примеры модификаций этого персонажа в текстах Зощенко “классического” периода: Гришка Ловцов в рассказе “Любовь”, телеграфист в “Козе”, Яркин в “Людях”, а позднее — Кашкин в “Возвращенной молодости”. Следует подчеркнуть, что “звериное” начало обязательно накладывает отпечаток на внешность персонажа (изображение внутреннего через внешнее вообще характерно для Зощенко). Своеобразным “маркером зверя становится “бычачья шея” — характерная портретная деталь: “В комнаты вошел Гришка — фуражку не снял, только сдвинул на затылок, аж всю бычачью шею закрыл” (“Любовь”). “Нина Осиповна брезгливо смотрела ему вслед на его широкую фигуру с бычачьей шеей и печально думала, что вряд ли здесь, в этом провинциальном болоте, можно найти настоящего изысканного мужчину” (“Люди”).

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

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

Обратимся теперь к противоположному типу персонажей. Что означают для Зощенко слова “мертвый” и “неживой”? Во-первых, неживое предполагает пассивность:



Шарж Н. Радлова

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

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

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

В-третьих, “неживые” люди лишены чувства реальности. Мир, в котором они живут, — в значительной мере мир иллюзорный. Таковы, с точки зрения Зощенко, герои Зайцева: “У них и жизнь... неживая, ненастоящая. В сущности, жизни-то нет. Все, как сон. Все призрачное, ненастоящее и кажущееся. И человек Зайцева никак не может ощутить жизнь, реально, по-настоящему”. Как симптом “безжизненности” Зощенко воспринимает появление в литературе “маркиз” и “принцев с Антильских островов”.

Уже в повести “Серый туман” — последнем “до-печатном” произведении Зощенко, написанном почти одновременно с первым из печатных произведений. “Рыбьей самкой” — намечается экспансия мотива зверя: “зверь” обнаруживается и в “неживом” интеллигенте. Так, Повалишин, стремившийся до сих пор к эстетизации жизни и увлекавшийся, как уже было сказано, Блоком, оказавшись в лесу, проявляет свойства зверя: беглецы “близ дороги устроили шатер. И сидели в нем, притаившись, *как звери,* испуганные и смирные”. Эта тенденция развивается в повестях “Аполлон и Тамара”, “Мудрость”, “Люди”, впоследствии — в “Мишеле Синя-гине”. Герои повестей — “неживые люди”: мотив смерти постоянно присутствует в описании их судеб. Так, Аполлон, уйдя на фронт, считается погибшим, потом предпринимает попытку самоубийства и наконец становится могильщиком. Зотов разочаровывается в жизни и одиннадцать лет пребывает в “неживом” состоянии, живя “уединенно и замкнуто”: “Какое-то веяние смерти сообщалось всем вещам. На всех предметах, даже самых пустяковых и незначительных, лежали тление и смерть, и только хозяин квартиры по временам подавал признаки жизни”. Историю Белокопытова автор с самого начала представляет как “историю гибели человека”. Все три героя в конце повестей погибают. Однако в героях обнаруживается и звериное начало, которое мыслится теперь как универсальное свойство человека, в отличие от уже упоминавшихся “допечатных” рассказов и ранних опубликованных “больших рассказов”, где эти качества связываются все *же с различными* персонажами. (Вспомним пары героев: “неживой” поп и “зверь” — дорожный техник в “Рыбьей самке”, Гришка и длинноусый в “Любви” и т.п.) “Зверь” обитает в человеке вне зависимости от его культурного уровня. Так, в “зверя” превращается Аполлон, вернувшийся с фронта: “Иногда он вставал с постели, вынимал из матерчатого футляра завязанный им кларнет и играл на нем. Но в его музыке нельзя было проследить ни мотива, ни даже отдельных музыкальных нот — это был какой-то ужасающий, бесовский рев животного”. Постепенно просыпается “зверь” и в Белокопытове. Этот мотив становится в повести “Люди” сквозным, входя в повествование с первых строк, где “автор советует читателю не придавать большого значения и тем паче не переживать с героем его низменных, звериных чувств и животных инстинктов”. Затем мотив появляется в монологе героя, обозначая нечто, принципиально чуждое Белокопытову: “Он буквально хватался за голову, говоря, что он не может жить больше в России, стране полудиких варваров, где за человеком следят, как за зверем”. Далее, потерпев неудачу на поприще интеллектуальных занятий, которые оказались никому не нужными в провинциальном городе, Белокопытов пытается жить, как все: здесь “зоологические” мотивы появляются в его монологе уже в ином качестве: “Он тотчас и немедленно развил им целую философскую систему о необходимости приспособляться, о простой и примитивной жизни и о том, что каждый человек, имеющий право жить, непременно обязан, как и всякое живое существо, и как всякий зверь, менять свою шкуру, смотря по времени”. Обвешивая покупателей, герой утверждает, что “цинизм — это вещь, совершенно необходимая и в жизни нормальная, что без цинизма и жестокости ни один даже зверь не обходится”. В конце концов “животные” метафоры, которые использует Белокопытов, материализуются в его собственной жизни, становясь сюжетообразующими: он опускается, уходит в лес и живет в землянке. “Звериные” аналогии сопровождают его до самой смерти: Белокопытов бесследно исчезает “как зверь, которому неловко после смерти оставлять на виду свое тело”.

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

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

Ницшеанский культ жизни, вероятно, обусловил и зощенковскую концепцию литературы, ориентированную на “жизнь”, а не на “мертвые” культурные образцы. В записной книжке Зощенко “до-печатного” периода находим запись:

“Иные слова стареют настолько, что произносятся нами, как формулы, не вызывая никакого художественого впечатления. Иные слова умирают совершенно. От них запах тления и величайшей пошлости”. “Жизнь ушла из литературы”, — замечает будущий писатель в набросках к книге “На переломе”. “Оживление” мертвой культуры и победа над “зверем” в себе и становятся главными задачами Зощенко.

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

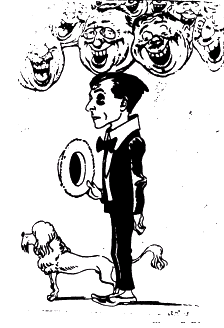
Такие мысли развивал, например, Андрей Платонов, который в юбилейный 1937-й год пушкинских праздников написал статью “Пушкин и Горький”. В ней утверждается, что среди “классических русских писателей” после Пушкина не было “ни одного, равного” *ему**.* Один из признаков спада русской литературы в XIX веке был тот факт, что литература “стала утрачивать пушкинский пророческий дар”, теряя поэтому народность и связь с реальностью. Когда дело дошло до полного вырождения в декаденстве, “народ резко “вмешался” и родил Горького”, тем самым сразу же восстановив “линию Пушкина”. Даже если Горький эстетически не равноценен Пушкину, он все же восстановил его линию “по существу и по духу”. Подобные взгляды выражала и официальная советская критика в лице В.А. Десницкого, который в своей “пушкинской речи” в 1937 году подчеркивал, что Горький выбрал Пушкина в “первокласного учителя организации языка и его очищения” и сделал его “мудрость” “показателем меры и такта” в борьбе с “чрезмерный этнографичностью” советского литературного языка после революции. И не только в сфере очищения языка Горький пошел по пушкинским путям — он и первый после Пушкина создал полноценного героя. Ведь пушкинский герой — это развенчание аристократического молодого человека. Этим должны были быть и герои Тургенева, Гончарова, Толстого и Достоевского, но они “не пошли вперед по сравнению с Пушкиным, а снизили тона его спокойной, но суровой классовой самокритики”; только у Горького мы находим уже совсем “иных деятелей”, то есть, “человека новой культуры”, который борется за социальную гармонию. Поэтому “голос свободной, радостной пушкинской музы перекликается с... эпохой” 30-х годов'.

По-видимому, и Михаил Зощенко в какой-то степени разделял эти взгляды на Пушкина, Гоголя и Горького, по крайней мере, в 30-е годы. В духе Розанова и Леонтьева, а может быть, и под влиянием Блока и философии Ницше он видит известное “падение” в русской, постпушкинской литературе; она теряет истинную народность, пренебрегши чувством меры. Вот что Зощенко пишет в предисловии к “пушкинскому восхвалению” в 1937 году по поводу повести “Талисман”, задуманной как “шестая повесть Белкина”: “Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском...”. Чрезмерный интерес к “психологии” указан как причина ущерба, потери “блеска” и “народности”, присущих пушкинской прозе. А сама повесть-стилизация, написанная в простом, энергичном, быстром и “мужественном” стиле пушкинских повестей, очевидно должна продемонстрировать переключение автора от гоголевской сказочной линии, с которой его обычно связывали, на пушкинскую От “психологии”, то есть сложного “смеха сквозь слезы”, связанного с “самоуглублением” и“эгоцентричностью”, Зощенко переходит к просто смеху без примесей и к принципу “mens sana in corpore sano”, все более ценимому автором “Возвращенной молодости” (1933). В поисках гармонии и здоровья Зощенко отмежевался от “больной” гоголевской линии с ее преувеличенным интересом к внутреннему миру человека и “иронией” по отношению ко всему земному, говоря словами Розанова. Он переходит к трезвому самоанализу и разумному лечению своих собственных заболеваний и более “веселому” пушкинскому смеху по отношению к общественным отрицательным явлениям. К 1937 году Зощенко готов признать гоголевское отношение к миру и себе как “mens mo-rba in corpore morbo”. Переходя на позиции “советско-ницшеанские” и горьковские, он рассматривает XIX век как век сентиментальный, женственный, эгоцентричный, как век, когда писатели жалели “бедных людей”, предлагали “униженным и оскорбленным” религиозные “утешения” вместо социальных улучшений, а если смеялись, то только плача (от “Мертвых душ” Гоголя до “Трех сестер” Чехова). Создавая свою стилизацию в пушкинско-белкинском духе, он как бы отдаляется от гоголевских “ненародных” затрудненных форм, поощряемых недавно разгромленным формализмом. Сам “больной” и “сложный”, Зощенко искал путей к “здоровью”, как до него искал их и Александр Блок, поэт старого мира, ненавидивший его и себя и — по крайней мере после первой мировой войны — искавший спасения в “беспощадности” ницшеанского смеха и, в конце концов, в “веселом имени” Пушкина'". Рассмотрим “Талисман” как декларацию нового “здорового” миропонимания Зощенко, поверившего в “веселое просвещение” (“La gaya scienza”) как исцеление от болезней духа, в “пушкинский” путь “mens sana in corpore sano”.

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

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

Он действительно совершает неслыханные подвиги, доказывая, что он не повеса, а герой, не просто помещик-аристократ, а человек чести и благородства. Свои удивительные подвиги он, однако, совершает только после того, как враг отнимает у него талисман Вареньки. Есть один критический момент, когда перед бывшим лейтенантом, а теперь рядовым Б. стоит выбор: рисковать жизнью или потерять талисман навеки. Б. выбирает жизнь, наверно уже давно поняв, что не судьба подарила ему орден, и не талисман, а просто истерика Вареньки, как и не они подарили ему военные успехи, а только собственная храбрость и решимость. Разжалованный Б., может быть, кое-чему научившийся в среде простых солдат — трезвости мышления и т.д. — спасается “разумным” бегством, бросая свой талисман. Вскоре он расстается и с Варенькой, которая, однако, не кончает самоубийством, как Анна Каренина, а продолжает жить с мужем, который, в отличие от Каренина, не отвергает неверную жену. Став вдовой, Варенька вторично выходит замуж и находит счастье. Лейтенант также — потеряв свой орден, но будучи восстановлен в звании — женится счастливо без помощи каких-либо талисманов. Дело ведь в том, что в мире просвещенных людей нет “роковых страстей”, что романтический рок бессилен, когда люди пользуются разумом и не поддаются мрачному фатализму или (женской) истерике, часто пышно именуемой “grande passion”. Этого, по мнению Зощенко, не знали ни Лермонтов, ни Толстой, ни другие “психологи” и “мистики” XIX века, разжигая страсти в своих философски “ложных” романах и повестях. Веселый Пушкин, однако, хорошо все это знал; по крайней мере, таким знанием наполнены белкинские повести, где всюду торжествует человеческий разум, и где мрачные страсти весело высмеиваются, где пародируются предрассудки и фанатизм. Пушкин был “просветителем”, который ценил разум. Так, очевидно, понимал его Зощенко.



Шарж Б. Ефимова

В любом случае, среди многочисленных пародий “Талисмана” на разных классиков XIX века нет пародии на автора “Повестей Белкина” и стихотворения “Талисман” ( 1827), то есть на Пушкина. Наоборот, здесь выражение похожих позиций. В стихоотворении Пушкина та же мысль, что и во всех *шести* повестях Белкина, мысль, что человек сам властелин своей судьбы и вовсе не зависит от каких-либо магических и таинственных сил. “Разумная возлюбленная” поэта, подарив ему кольцо-талисман, говорит, что ее подарок не может спасти ни от ураганов, ни от ссылки, не может дать ему ни богатства, ни счастья.

*Но когда коварны очи*

*Очаруют вдруг тебя,*

*Иль уста во мраке ночи*

*Поцелуют не любя —*

*Милый друг! от преступленья,*

*От сердечных новых ран,*

*От измены, от забвенья*

*Сохранит мой та**лисман!*

Т.е. единственное, что может сделать талисман, подаренный истинной любовью, это напомнить о настоящей любви, предохранив таким образом от ложных поступков. А талисман, подаренный лжелюбовью, как талисман Вареньки Л., может натворить много “глупых” бед.

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

Пушкин был дворянином, Горький — представителем пролетариата (хотя “анкетно” был мелкобуржуазного происхождения). В этом классовом различии кроется как будто непреодолимый антагонизм, особенно если иметь в виду, что Пушкин очень гордился своим дворянством. Однако Пушкин, конечно, не был просто “кичливым” или “жестоким” аристократом, но глубоко осознавал, что “благородство обязывает”. Как поклонник Петра 1, Пушкин верил в меритократию, т.е. власть ее заслуживших, и неоднократно “разоблачал” недостойных аристократов, как и неоднократно “возвышал” героев неаристократических сословий, заслуживающих звания и дворянство (семейство Мироновых в “Капитанской дочке”). В 30-х Пушкин был бы первый, кто приветствовал пролетариат, заслуживший славу и почет в революционных боях за всенародное счастье (боях, подготовленных декабристским восстанием). И кого как не Горького увидел бы он представителем новой и теперь истинной аристократии духа, представителем того пролетариата, который посвятил себя задаче превратить всех людей, без исключения, в аристократов духа, иначе говоря, в тех “гордых Человеков”, о которых пел Горький! Сверхчеловек был аристократом нового времени, не (с)только в индивидуалистическом ницшеанском своем облике, сколько в пушкинском “по-народному сверхчеловеческом” облике — в том облике, который различил в Пушкине даже “иронический” Гоголь, глядя на своего “наставника”'".

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

Как и Бунин, Зощенко происходил из обедневших дворян. По отцу, по крайней мере, он был “из потомственных дворян”. В отличие от Бунина, Зощенко, однако, перешел “на сторону народа” и, возможно, видел в этом поступке миссию привить народу истинную, небуржуазную, культуру, то есть понимал “аристократизм” по-горьковскому, как классовое культуртрегерство. Во всяком случае, если Горький видел необходимость сохранять духовный аристократизм “бывшего” класса дворянства, предполагая в “писателе для новых читателей” естественного его наследника, то Зощенко, в свою очередь, видел в Горьком воплощение этого “нового аристократа” из народа. Вот как он описывает свою первую встречу с Горьким в начале 20-х годов в повести “Перед восходом солнца”, повести, в которой “главный герой” именно то “солнце разума”, перед которым преклонялись “аристократы” старого и нового “просвещения”. Первое, что бросается в глаза молодому писателю, это изящность Горького: “Что-то изящное в его бесшумной походке, в его движениях и жестах”. тот человек простого происхождения, но он не прост. У него: “удивительное лицо — умное, грубоватое и совсем не простое. Я смотрю на этого великого человека, у которого легендарная слава”". Но этот легендарной славы человек скромен, как и подобает аристократу. У него благородное качество не восторгаться собой (самодовольство — качество буржуа), и он охотно смеется над своей особой. Замечая, что говорят о его славе, он сразу же рассказывает анекдот о том, как один солдат, не зная его знаменитого имени, объявил, что ему все равно, “Горький он или сладкий”, и что ему, как и всем другим, надо  показывать пропуск. Еще Горький обладает тонким чувством такта. Замечая, что молодой Зощенко в подавленном настроении, он не распространяется публично об этом, но отводит в сторону и просит снова навестить его для разговора наедине. Рассказ “У Горького” кончается не так, как многие другие рассказы-главки повести “Перед восходом солнца”, то есть не “бегством из бесперспективного положения”, а наоборот, “выходом в жизнь”. Автор в этот раз не “выходит” один, а с товарищами-литераторами, которые, также как и он, возлагают свои надежды на Горького; и выходят они не в “пустоту” и неизвестность, а на дорогу, которая открывает им “виды” и ведет их к цели: “Выходим на Кронверкский проспект — на проспект Горького”. Молодой литератор, ненавидящий старый мир, но и не знающий, что ему делать в новом, нашел дорогу к “солнцу”, прославленную автором “Детей солнца” (ср. также пушкинский гимн солнцу в “Вакхической песне”). Даже если сам автор повести “Перед восходом солнца” еще не видит света, он знает, что восход будет и что он сам может служить этому восходу, сделавшись просветителем своего народа. Аристократ старого мира отверг путь “Мишеля Синягина” (1930) и стал в ряды аристократов-просветителей, где имена Радищев, Пушкин, Горький одинаково ценны.

В 1930 году Зощенко писал Горькому: “Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди”^. Эти строки пишет “кающийся дворянин” нового типа, а именно, литератор, понявший заветы Пушкина и Горького и решивший для себя, к чему “обязывает благородство”. Поиски пути начинались уже в “Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова”, где, правда, проблема “народ и его просветители” ставится не в пушкинском, а влесковском ключе. Ведь “Назар Ильич господин Синебрюхов”, как и “очарованный странник” Лескова “Иван Северьяныч, господин Флягин”, — один из тех “диких, неграмотных и даже страшных людей”, о которых писал Горькому Зощенко. Они дики, потому что неграмотны, и они страшны, потому что слепо отдаются року, не разбирая, где зло и добро. Они оба так же способны на добродушие (Назар Ильич — хороший человек; Иван Северьяныч — доброе дитя), как на жестокость (господин Синебрюхов и господин Флягин убивают). Кто мог бы просветить этих суеверных фаталистов, убийц без вины? Однако “синекровые” Синягины заинтересованы не синебрюховыми и не флягиными, а, к сожалению, больше “птичками” и цветочками”, также “очарованы” роком, фатализмом, “русским” безволием, так же слепы и темны, как и их “подопечные”. “Дружба” двух сословий ни к чему не ведет, ничего не меняет — она бесполезна и бессмысленна. Странник, как и Синебрюхов, делается жертвой не жестоких, а добрых и слабовольных “покровителей”.

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

Зощенко, учитель и просветитель своих современников, различными способами боролся со страданиями и невежеством, причиной страдания. Он вначале больше “смеялся сквозь слезы”, в свой гоголевский период смешанной жалости и презрения к “малым сим”, сокрушавшимся из-за потери галош и кражи пальто, а потом научился “смяться над слезами” в “сентиментальных повестях”, смеяться добродушно и снисходительно в надежде победить собственный ужас перед человеком и его страшной и темной участью (которую надо переделать любой ценой). Зато в тридцатые годы он, очевидно, решил увеличить “беспощадность” своего смеха по отношению к самому себе. Ведь главным объектом его разоблачительного пафоса все более делается он сам — слабый, нервный, раздражительный человек старого буржуазного, эгоцентрического мира, которому слишком часто нужны разные совершенно ненужные “куколки”, стишки и другие бесполезные и глупые игрушки. Примером и образцом в этой борьбе с самим собой все более делается Горький, человек, который как выходец из народа и с “университетским образованием с факультета жизни” мог бы стать “очарованным странником” или босяком, или даже господином Синебрюховым или Флягиным, однако же стал не жертвой жизни, а просветителем, любя, но не жалея ни своих героев, ни своих современников и меньше всего себя. Переписка Зощенко с Горьким свидетельствует о преклонении младшего писателя перед “мужественной” и гармоничной личностью человека, преодолевшего судьбу и помогающего своей стране преодолеть исторический рок. Не потому ли Горький “единственный человек, которого он по-настоящему любит”. Во всяком случае, он бесценный пример победы над хаосом: “Алексей Максимович, я вас действительно сердечно и искренне люблю за то, что вы имеете правильное отношение, правильную что ли пропорцию своего отношения к людям, чего у меня никогда не получается”". “Гоголевский” Зощенко не знает чувства меры и преклоняется перед “Пушкиным” нового мира, который знает “пропорцию” во всем. Явно отклоняя слишком восторженную любовь Зощенко, Горький вполне благожелательно советует ему “изобразить — вышить что-то вроде юмористической “Истории культуры”... пестрым бисером своего лексикона”. Зощенко с радостью следует совету и с “легкостью” пишет просветительский труд “Голубая книга”, при этом упрощая свой “бисерный” лексикон и “пушкинизируя” свой язык, вспомнив, может быть, ранний совет Горького писать так, чтобы можно было перевести любую вещь даже “на индусский язык”^. И позже, в повести “Перед восходом солнца”, Зощенко пойдет по пути пушкинской универсальности, делая из своей судьбы урок понятный всем, урок, который доступен переводу на любой язык.

Не принадлежа к поклонникам горьковского творчества, я все же полагаю, что представление о нем как о человеке “пропорции”, пушкинской гармонии, как о представителе благородного, не ницшеанского, а просветительского, пушкинского сверхчеловечества, обогатило личное мифотворчество Зощенко. В тридцатые годы появилась необходимость самообновления писателя, исчерпавшего возможности сказа и фельетона, нуждавшегося в новой перспективе для старой темы перевоспитания человека. Тема “гоголевского” человека, желающего стать “пушкинским” и “горьковским”, своеобразно развивает романтическую архетему героя, отрицающего свое реальное “я” в угоду прекрасному идеалу, да и вообще реальность в угоду идеальной действительности. Как и Блок, который также в известный период видел в Горьком прекрасного “нового человека”, Зощенко не смог представить свою мечту без большой доли отчаяния и боли, чем и искупил многие наивные стороны своего личного мифотворчества, в котором Горький — вовсе не Горький, а мифологема.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. А. Синявский " Мифы Михаила Зощенко."
2. М.М. Зощенко "Собрание сочинений в 6 томах", Москва ГИХЛ.
3. П. Коган М. Зощенко "Литературная энциклопедия" т. 4.