СИНТАКСИС

ПУБЛИЦИСТИКА

КРИТИКА

ПОЛЕМИКА

16

ПАРИЖ

1986

А.К. Жолковский

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И МИХАИЛ ЗОЩЕНКО КАК ЗЕРКАЛО И ЗАЗЕРКАЛЬЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Памяти В.Б. Шкловского

Зощенко и Толстой — что за пара? Конечно, бумага все стерпит, а союз "и" буквально создан для сопряжения далековатых идей, и все-таки... Скажем, Зощенко и Платонов, Зощенко и Бабель (Ильф и Петров, Пантелеймон Романов, Аверченко, Чехов, Лесков, Достоевский, Гоголь...) — это понятно. Эта галерея двойных портретов, хотя и напоминает серию дагерротипов, украшавших предбанник Аристарха Платоновича в "Театральном романе", вполне законна: она помогает лучше понять Зощенко как сатирика, бытописателя, новеллиста, мастера сказа и комментатора происходившего с людьми, культурой и языком. Но Зощенко и Толстой?[1]

Надо сказать, что Толстого упоминает сам Зощенко[2], но в плане не сближения, а отталкивания. Зощенко отвергает официальный заказ на "красного Льва Толстого" и "берет подряд" на "вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой... связывались самые плохие литературные традиции". Однако далее он заявляет, что он все-таки является тем самым пролетарским Львом Толстым и Рабиндранатом Тагором, от роли которого он только что открещивался, но пародийным, ибо стиль "большинства современных писателей" кажется ему "почти карамзиновским". Исходя из этого, можно было бы, конечно, связать Зощенко с Толстым по принципу контраста, пародии, канонизации младшей ветви, но еще больше тут подо-

шел бы Тургенев[3], а главное, связь эта была бы лишь негативной и очень общей – Толстой как символ "большой литературы".

Красным Львом Толстым в этом смысле – т.е. автором многоплановой эпопеи с балами и сражениями, историческими и вымышленными лицами, энциклопедией городской и сельской жизни различных классов общества и т. п. – Зощенко при любых поправках на пародийность, конечно, не был. Такого Толстого советская власть получила – с небольшой переменой инициалов – в лице А.Н. Толстого, а также Шолохова, Федина и др. Но был у Льва Толстого, этой "глыбы", ознаменовавшей новый "шаг вперед в художественном развитии всего человечества"[4], и такой аспект, который делает связь с Зощенко нетривиальной. Это остранение.

Теория остранения была сформулирована Виктором Шкловским 70 лет назад в статье "Искусство как прием":

"Прием остранения у Л.Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную ... употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах" [5].

Шкловский рассматривает ряд примеров из художественных и публицистических текстов Толстого, в том числе описание оперы через восприятие Наташи Ростовой, которой, "после деревни и в том серьезном настроении, в каком она находилась, все это было дико и удивительно":

"На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья... В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера... Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она... В третьем акте... в оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и... мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и сменить ногами. (Мужчина этот был Duport, получавший шестьдесят тысяч в год за это искусство.)..." (*"Война и Мир", II, 5, IX*).

Шкловский рассматривал остранение как манифестацию общего художественного принципа – создания "особого восприятия предмета, ... 'виденья'... а не 'узнаванья' ", и, шире, затрудненной формы. Нас, однако, остранение будет интересо-

вать в его "специально толстовской" (Шкловский) содержательной функции – разоблачительной.

Элемент разоблачения содержится в самой сущности приема, отказывающегося видеть вещь такой, какой ее полагается видеть, смотрящего на нее непредвзятым а, значит, более проницательным взглядом. Однако этот разоблачительный потенциал может и не актуализироваться. Скажем, в эротических загадках и сходных с ними окольных описаниях (Шкловский приводит серию примеров, в частности, вопросы дьяка о том, "что это у Вас, великолепная Солоха," из "Ночи перед Рождеством") акцент вовсе не на разоблачении. Чисто выразительную роль играет остранение и в словах Остапа Бендера, что "Фунта поведут в дом из красного кирпича, к окнам которого по странному капризу архитектора привинчены толстые решетки" ("Золотой теленок", гл. 23). Гораздо определеннее, несмотря на игривость тона, разоблачительная функция остранения выступает в эпизоде с "сиреневым джентльменом" в Торгсине ("Мастер и Маргарита", гл. 28): при попустительстве рассказчика он прикидывается иностранцем, однако будучи хлопнут по голове подносом, зовет на помощь "на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента... очевидно, вследствие потрясения внезапно овладев до тех пор неизвестным ему языком". Наконец, вполне явственно разоблачительная нота звучит в пассажах типа оперы глазами Наташи. А в дальнейшем аналогичная техника применяется Толстым для еще более решительной деконструкции институтов брака ("Крейцерова соната") и собственности ("Холстомер"), городской жизни, суда, церкви ("Воскресение") и многих других.

Впрочем, нешуточность разоблачительной установки налицо уже в театральном эпизоде, на первый взгляд, достаточно безобидном. Толстой использует возможности, заложенные в остранении оперы, не столько в эстетических, сколько в морализаторских целях. На протяжении одной короткой главы он заставляет Наташу перейти от естественного – "деревенского" – непонимания оперы к неохотному подчинению принятым в свете нормам ("Должно быть, это так надобно")[6], а затем и к полному и радостному приятию: "Наташа уже не находила этого странным. Она с удовольствием..." и, более того, по-французски, соглашаясь с Элен, признает Дюпора admirable, что и знаменует степень моральной дезориентации, толкающей ее

в сети Анатоля[7]. Глубинная логика этого построения, по сути дела, та же, что и в куда более радикальной "Крейцеровой сонате" (1889) ("Почему азартная игра запрещена, а женщины в проституточных, вызывающих чувственность нарядах не запрещены?!", гл. 9) : от французского языка и восхищения оперой всего один шаг до морального падения. На разоблачительные возможности остранения указал уже Шкловский, отметивший – в духе своей излюбленной мысли об эвристической ценности искусства – что "толстовские восприятия расшатали веру Толстого".

Как же в самом общем виде определить объект толстовского разоблачительного пафоса? Ленин писал о "срывании всех и всяческих масок" и "условностей", предпринимаемом от имени некоего революционного "подлинного мужика" (которого "до этого графа... в литературе не было")[8]. В переводе на язык семиотики это означает принципиальную антикультурность и антизнаковость позиции Толстого[9]. Условности, так ненавидимые Лениным, Толстым, Руссо[10], т.е. социальные конвенции, оказались краеугольным понятием общественных наук. Процесс осознания символической, а значит неустранимо условной, "произвольной" сущности языка, искусства и культуры, вообще интенсивно развивается вот уже около столетия, начавшись с критики концепции "натурального человека" и вобрав в себя еще в XIX в. столь разные интеллектуальные импульсы, как учение Ницше об относительности культурных ценностей, соссюровская концепция языка как знаковой системы, фрейдистский анализ символики психических процессов, марксистская теория отражения базиса в надстройке и ряд других. В XX в. эта критика основ культуры совпала с эпохой релятивистского пересмотра всей научной и философской картины мира и с эпохой социалистической революции.

Встав на эти исторические рельсы, уместно задаться хронологическим вопросом: когда Наташа была в опере? Согласно романному времени – зимой 1811-1812 года, т.е. в пору свежего еще влияния просветительских и сентименталистских идей. По времени написания и опубликования романа – полвека спустя, в эпоху реформ и идеологического брожения 1860-х годов. Однако полноценного прочтения – "виденья, а не узнаванья" – этой сцене пришлось ждать еще около полувека[11],

и в этом смысле Наташино "дикое" восприятие оперы можно считать осуществившимся в статье Шкловского в революционном 1917 году, т.е. вскоре после посещения Лениным и Крупской "Живого трупа" и совсем незадолго до театральных вылазок героев Зощенко.

В зощенковской "энциклопедии некультурности" тема такого культурного явления, как театр (и реже кино, концерт, цирк), возникает довольно часто; именно на посещении театра построена знаменитая "Аристократка". Впрочем, начать можно с не менее знаменитой "Бани", где упоминания о театре носят периферийный, но зато красноречиво символический характер:

"Не царский, говорю, режим шайками ляпать... Не в театре, говорю"; "А банщик говорит: – Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит"; "Я, граждане, не могу в третий раз раздеваться. Не в театре, говорю. Выдайте тогда хоть стоимость мыла. – Не дают".

Как видим, коннотации театра – сугубо отрицательные: это нечто реакционное, сродни царскому режиму, связанное с ненужными и разорительными условностями, вроде неоднократных переодеваний под контролем гардеробщиков, приставленных к хранению дырявой одежды посетителей, причем содержание спектакля не существенно: слова "не в театре" относятся к происходящему не на сцене, а в гардеробе.

Именно "в таком разрезе" и изображается театр в посвященных ему десятке с лишним рассказов Зощенко, где происходит всегда одно и то же: зощенковский персонаж оказывается неспособен ответить на "культурный вызов", бросаемый ему театром[12], и дело кончается конфузом. Вырисовывается следующая стандартная картина.

Зрители либо вообще не идут на спектакль, т.к. не желают платить (хотя готовы участвовать в массовых проводах артистов), либо идут, но по бесплатным контрамаркам, а если за деньги, то часто (и безуспешно) требуют их назад. Около кассы происходят те или иные денежные неурядицы, а вход внутрь сопряжен с давкой, ломанием дверей и порчей одежды. Следующее препятствие – вешалка, куда посетитель обязан, но не может – ввиду нехватки денег или непрезентабельности своего гардероба – сдать пальто. Внутри театра внимание героев направляется на уборную ("водопровод"), фойе и буфет с его гастрономическими и финансовыми аспектами. Но даже и в зале герои продолжают жить бытовыми интересами (чинить одежду, порванную при входе, не замечая, "о чем лента"; делать гимнастику, пытаясь согреться и мешая другим смотреть; "ехать в Ригу", чтобы быть выведенными и оштрафованными) и осуществлять побочные цели (воздерживаться таким образом от выпив-

ки, перенесенной, впрочем, на другой день недели; использовать театр как место для знакомства "в смысле брака"). Дальнейшие препятствия к сосредоточению на спектакле могут исходить от зрителей, неправильно истолковывающих то, что они видят (например, принимающих нескольких исполнителей за перевоплощения одного эксцентрика и потому игнорирующих содержание их выступлений), от рабочих сцены (например, склочного монтера), от самих актеров (обворовывающих "по ходу пьесы" своего собрата) или даже от рассказчика, в поле зрения которого сама пьеса вообще не попадает или упоминается лишь вскользь. Некоторые сведения о происходящем на сцене читатель получает лишь в трех рассказах, написанных с точки зрения из-за кулис, но именно в них "чистое искусство" либо несет убытки ("Театр для себя"), либо "доходит до масс, но в какой-то странной форме" ("Случай в провинции" – история с эксцентриком), либо, наконец, имеет полный успех, но лишь благодаря тому, что воровство проникает и на сцену ("Актер").

Как видим, этот очерк театральной жизни есть не что иное, как развернутое воплощение представлений о театре, намеченных в "Бане". Более того, при всем несходстве с посещением оперы настоящей аристократкой – графиней Ростовой, он оказывается карикатурной реализацией толстовских идей. Подобно Наташе, герои Зощенко прибыли в театр "из деревни", только в отличие от нее, да и от самого графа Толстого, это действительно "подлинные мужики". Поэтому их остраняющее неузнавание театра начинается, в полном соответствии со Станиславским, с вешалки. Если Наташина чуждость театральным конвенциям выражается в безразличной регистрации как релевантных, так и нерелевантных (т.е. умело игнорируемых культурным зрителем) деталей происходящего на сцене, то зощенковским персонажам не по силам оказываются уже такие условности, как минимальные приличия в сфере одежды, гигиены, взаимного уважения и общественного порядка. Говоря схематично, если Наташа на сцене за бытом не видит спектакля, то герой Зощенко в театре за бытом не видит сцены. А в тех случаях, когда он все-таки смотрит на сцену, он лишь утрирует толстовские рецепты неузнавания.

Перекличка некоторых деталей поразительна. Так, фраза Толстого "Все они пели что-то" не только точно выражает суть отношения зощенковского героя к искусству, но и почти буквально повторяется в ряде рассказов Зощенко; ср. фразы типа "Потом одна спела" (на вечеринке; рассказ "У подъезда"); "...спел чего-то там такое..." (поведение пьяного; "Землетрясение") и т. п. А толстовское замечание в скобках о гонорарах

Дюпора предвосхищает бесконечные денежные расчеты героев Зощенко вокруг театра и, шире, излюбленный мотив зощенковского рассказчика, что вот, мол, читатель "за свои деньги" желает получить достойное себя искусство. Таким образом, дикарское невежество и культурную неполноценность зощенковских театралов можно считать огрубленным – с поправкой на эпоху – вариантом Наташиного восприятия ("все это было дико и удивительно ей").

Правда, Наташа лишь *не* понимает и удивляется, а зощенковский зритель попадает в полный просак, комически *понимая все неправильно*. Впрочем, нечто подобное случается и с Наташей несколькими главами позже – на выступлении знаменитой французской актрисы м-ль Жорж, которая

"строго и мрачно оглянула публику и начала говорить по-французски какие-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к ее сыну. Она местами возвышала голос... местами останавливалась и хрипела, выкатывая глаза" (II, 5, XIII).

Наивное неразличение актера и роли, автора и персонажа и т. п. (здесь остающееся целиком на совести Толстого-рассказчика, ибо сама-то "Наташа смотрела на толстую Georges, но не слышала, не видела и не понимала ничего...") – распространенный литературный прием. Он часто применяется Зощенко, но главным образом не в театральных рассказах (ибо до содержания спектакля дело обычно не доходит), а при цитировании поэзии, где поэт то и дело смешивается с его лирическим героем, а условности поэтической формы

"либо отбрасываются, как некие шумы, заглушающие подлинный смысл, либо истолковываются буквально... О строках Гумилева: *Я дом себе новый построю/ В неведомом сердце ее* рассказчик говорит: 'Поэт... хочет как будто переехать к этой даме'"[13].

Эффект, совершенно аналогичный эпизоду с м-ль Жорж (а также, возможно, и цитатная игра с ним), есть в "сне" булгаковского Никанора Ивановича ("Мастер и Маргарита", гл.15) – соплеменника зощенковских дикарей.

"Обещанный (артист) Куролесов... оказался рослым и мясистым... мужчиной. Он скроил мрачное лицо... и заговорил ненатуральным голосом /т.е. начал декламировать "Скупого рыцаря"/... : – Как молодой повеса ждет свиданья... И Куролесов рассказал о себе много нехорошего... Никанор Иванович понял только одно, что помер артист злою смертью...",

которая и убедила многих зрителей решиться на сдачу валюты. У Зощенко буквализация сценической условности применена в "Актере", причем с оригинальным обращением: в эту "ошибку" впадают не наивные зрители, а прожженные профессионалы, которые "всерьез прут бумажник" у героя, играющего жертву грабежа [14].

От эпизода с Наташей в опере обратимся к другому знаменитому примеру Шкловского – "Холстомеру" (1856-1885). Здесь разоблачительный удар нацелен на условность категории собственности, а его орудием избрано столь радикально естественное существо, как лошадь.

"...Я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека... Люди руководствуются в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое... Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое... Многие из тех людей, которые меня... называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они... Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди... В этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому... мы... стоим в лестнице живых существ выше, чем люди..." (гл. 6).

Изображение мира людей глазами животных естественно предрасполагает к остранению, но не обязательно разоблачающего типа. Так, в чеховской "Каштанке" (1887) слезы увидены как "блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя", а слон – как "толстая, громадная рожа с хвостом вместо носа и двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта". В первом случае остранением просто освежена привычная метафора; а во втором остранение, хотя и очень эффектно, но в основном носит чисто экспрессивный характер. Элемент неузнающей игры со сценическими условностями налицо в пассаже, где новый хозяин Каштанки гримируется перед выходом на публику, но лишь описание его работы ("Сам он хохотал, прыгал, подергивал плечами и делал вид, что ему очень весело в присутствии тысячей лиц") можно считать вполне "толстовским". Напротив, кульминационный эпизод, в котором Каштанка, окликнутая прежними хозяевами, "покидает сцену", на удивление свободен от остраняющего, а тем более разоблачающего обыгрывания рушащейся условности. В дру-

гом животном рассказе Чехова – "Белолобый" (1895) – есть разоблачительное остранение пьянства: "Иногда он пел и при этом сильно шатался и часто падал (волчиха думала, что это от ветра)...".[15] Однако в целом Чехов, при всем его интересе к изображению некоммуникабельности в мире штампов и застывших культурных поз,[16] далек как от экстремистского срывания масок, так и от упования на естественное начало.

Подобно Наташиному "постановлению об опере", получил после революции продолжение и "коммунистический манифест" Холстомера. В "Собачьем сердце" Булгакова (во многом происходящем от "Каштанки") есть сцена, где Шариков комментирует

"эту... как ее... переписку Энгельса с этим... как его – дьявола – с Каутским... Да что тут предлагать?.. А то пишут, пишут... конгресс, немцы какие-то... Голова пухнет. Взять все, да и поделить... Дело не хитрое. А то что ж: один в семи комнатах расселился... а другой шляется, в сорных ящиках пропитание ищет".

Тема собственности, в частности, на жилье, одна из центральных в повести: Швондер, его партийные друзья и Шариков пытаются потеснить профессора Преображенского, а он отстаивает тот социально-культурный принцип, что следует "спать в спальной, обедать в столовой, а оперировать в операционной".

Дискуссия, впрочем, идет по всему идеологическому фронту. Профессор любит оперу и вообще профессионализм в искусстве. ("Я сторонник разделения труда. В Большом пусть поют, а я буду оперировать... И никаких разрух"). Он сам получает большие гонорары и, наверное, не возражал бы против высокой оплаты прыжков Дюпора. Напротив, его раздражает любительское хоровое пение советских жильцов, а также игра Шарикова на балалайке, и неизвестно, как бы он отнесся к народным песням и пляскам Наташи. Шарикову профессор рекомендует если не оперу, то хотя бы драматический театр; тот, конечно, предпочитает цирк (где работала и Каштанка):

"Каждый день в цирк, – благодушно заметил Филипп Филиппович... Я бы на вашем месте хоть раз в театр сходил. – В театр я не пойду, – неприязненно отозвался Шариков... – Дурака валяние... Разговаривают, разговаривают... контрреволюция одна".

В точности как у зощенковского персонажа, да и у толстовского рассказчика, театральные условности ассоциируют-

ся у Шарикова с враждебной системой ценностей: "в театре = при царском режиме". Кстати, текстуальное совпадение с этой формулой есть в высказываниях Шарикова о еще одной конвенции – хороших манерах за столом:

"Все у вас, как на параде... салфетку – туда, галстук – сюда, да "извините", да "пожалуйста – мерси", а так, чтобы по-настоящему, – это нет. Мучаете сами себя, как при царском режиме".

Позиция Булгакова недвусмысленна. Он полностью отвергает "натуральную", уравнительную, почвеннически-народную критику эксплуататорского культурного уклада и соответственно подтасовывает свою колоду: беззаветного трудягу-Холстомера подменяет пьяницей, хамом и бездельником Шариковым, праздного развратника князя Серпуховского – ценным специалистом Преображенским, а выход из конфликта видит в контрреволюционной хирургии, возвращающей Шарикова на подобающее ему место у ног хозяина. (Кстати, в своей ипостаси Шарика этот персонаж являет собой "милейшего пса", родства с которым не постеснялись бы ни Каштанка, ни Холстомер.)

Позиция Зощенко сложнее – амбивалентнее. У него тоже есть свой "Холстомер" – знаменитые "Приключения обезьяны".

"Зощенко... изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми тупыми и примитивными", вкладывает "в уста обезьяне... антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем... среди советских людей", "наделяет обезьяну ролью высшего судьи... наших общественных порядков и заставляет ее читать нечто вроде морали советским людям".[17]

Последняя фраза Жданова, за вычетом узко специальной обиды за "наше, советское", могла бы быть отнесена и к "Холстомеру". Главный упор в критике общества обезьяна тоже делает на условность собственности:

"Не может же она со своим хвостом в столовую зайти... Тем более денег у нее нет. Скидки нет. Продуктовых карточек она не имеет... Нет, в очереди она не стала стоять... – она прямо по головам покупателей добежала до продавщицы. Не спросила, почем стоит кило морковки. А просто схватила целый пучок морковки...".[18] "Бежит и на ходу морковку жует, кушает. Не понимает, что к чему..." "Обезьяна схватила эту бабушкину конфету и запихала ее в свой рот. Ну – обезьяна. Не человек. Тот если и возьмет что, так не на глазах же у бабушки. А эта прямо в присутствии бабушки".

Далее сама обезьяна становится объектом имущественной

тяжбы, а в кульминации происходит своего рода коллективный соломонов суд по вопросу о природе собственности, поставленному еще Холстомером. Кому принадлежит обезьяна? Инвалиду Гаврилычу, претендующему на "мою обезьяну, которую я завтра хочу продать на рынке. Это же моя обезьяна, которая укусила меня за палец"? Шоферу, который привез ее в город на машине? Или же мальчику Алеше – "тому, кто ее так любовно держит на руках"? Спор разрешается в пользу последнего, так что вопреки обвинениям Жданова в советском обществе, как оно изображено у Зощенко, оказываются воплощенными мечты о естественном идеале, причем в редакции, близкой к марксистской ("земля принадлежит тем, кто ее обрабатывает"). В эпилоге обезьяна, в свою очередь, предстает примиренной с условностями культуры:

"Она никуда не убегает... Нос вытирает платком. И чужих конфет не берет". "Она... чайной ложечкой /а не "по-настоящему", как Шариков/ кушала рисовую кашу /ибо Алеша/ воспитал ее, как человека, и теперь все дети и даже отчасти взрослые могут брать с нее пример".

Как видим, исход не менее идиллличен, чем у Булгакова, но более оптимистичен в смысле перспектив аккультурации естественного человека. Однако главное различие даже не в этом. На чьей стороне симпатии автора "Приключений обезьяны"? Слащавой бесконфликтности финала (все-таки это советский рассказ для детей, написанный в 1945 г.) предшествует более серьезная амбивалентность основных эпизодов. Зощенко и сочувствует обезьяньей "природе" и отстаивает человеческую "культуру". В сущности, перед нами вариация на обычную зощенковскую тему: дается критика советского воровства и бескультурья с позиций идейного "простого" персонажа, простота которого, не теряя своей идейности и привлекательности, оказывается плотью от плоти окружающего воровства. Оригинальность данной вариации в том, что благодаря обезьяньему облику "простой" персонаж резче выделяется из окружения, а его антикультурное поведение выглядит более извинительным.

Тема собственности как губительной силы вообще роднит Зощенко с Толстым. Целый класс зощенковских сюжетов специально посвящен тщете обладания: нэпманам, неспособным расстаться с деньгами, вплоть до глотания золотых монет; эмигрантам, приезжающим прикоснуться к экспроприированной у них недвижимости; и рядовым советским людям, выигрываю-

щим в лотерею и в результате спивающимся и ссорящимся с близкими, или просто не умеющим ничего извлечь из неожиданного богатства как еще одной формы "культурного вызова". Сходство с Толстым несомненно (ср. в особенности его "Фальшивый купон" и многие рассказы-притчи для детей, вроде "Ровного наследства"), а возможно и прямое влияние; так, один из рассказов Зощенко озаглавлен демонстративно по-толстовски: "Сколько человеку нужно" (герой катается на бесплатной карусели буквально до потери сознания).[19] К разнице[20] мы еще вернемся, а пока что сосредоточимся на констатации сходств.

Общей чертой является уже само обращение к детской и вообще простой читательской аудитории, приведшее обоих к установке на жанр и фразу, "доступные бедным" (Зощенко), причем не исключена сознательная учеба Зощенко у Толстого.[21] Интерес к воспитанию средствами искусства не ограничился, однако, ориентацией на "малых сих", а вполне в духе русской литературы XIX в. выразился в постепенном движении обоих писателей от чистой художественности к откровенной проповеди. Путь Толстого, и всегда стремившегося учить и спасаться, а в конце концов отрекшегося от большинства своих шедевров, хорошо известен и подобен пути Гоголя, кончившего религиозным обращением и "Выбранными местами из переписки с друзьями" (которым, кстати, "Лев Николаевич... ставил высокие оценки")[22]. Но аналогичен и путь Зощенко: игриво-амбивалентное чтение наивной советской морали в рассказах 20-х – 30-х годов сменяется затем более серьезным, однозначно-авторитетным словом, – с одной стороны, в "соцреалистических" повестях 30-х годов, а с другой, в таких научно-философски-психоаналитически-автобиографических книгах, как "Возвращенная молодость" и "Перед восходом солнца"[23]. Последняя к тому же повела к отлучению ее автора от официальной идеологии (как это было у Толстого с церковью и у Гоголя с лагерем Белинского).

Одним из промежуточных звеньев этой цепи была у Зощенко "Голубая книга", и продолжавшая пародийную стилистику его ранних вещей, и знаменовавшая переход к воспитательным задачам. Зощенко мастерски совместил жанр советской "новой библии" – своего рода марксистской истории человечества (задача вполне в духе "Новой азбуки" Льва Толсто-

го) — с жанром "Истории города Глупова" Салтыкова-Щедрина и "Истории Государства Российского от Гостомысла до Тимашева" А.К.Толстого. Характерно, что воплощая в своем жизненном и творческом пути магистральный миф русской литературы о поэте, вырастающем в гражданина,[24] Зощенко желал, чтобы в нем видели не развлекателя, а учителя жизни. Есть множество свидетельств о его мрачной серьезности и упоре на "невидимые миру слезы". В заостренной форме это отражено у Ильфа и Петрова:

"Он даже обижается, когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить так: 'Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор'".[25]

Между прочим, перемежая свои беллетристические страницы разнообразными назидательными рассуждениями (пародирующими "красного", да и самого настоящего Толстого), Зощенко, точнее его литературная маска, высказывается и об искусстве; есть у него и прямые выступления по вопросам литературы. В них опять-таки находят себе амбивалентное продолжение соответствующие толстовские выступления (например, статья о Шекспире и Мопассане и трактат "Что такое искусство?" с его резким неприятием новейшей западной литературы),[26] как бы вырастающие из отвержения Толстым (еще в художественных произведениях) всего "ненатурального" и "безнравственного", начиная с оперы и кончая общественными институтами в целом.[27] В своей примитивистской — "некультурной" — ипостаси Зощенко, развивая толстовский подход, полагал, что старая интеллигентская литература кончилась, что бессмысленно писать для "читателей, которых нет", и "о цветках поэмы наворачивать", притворяясь, будто "в стране ничего не случилось". По-видимому, этой близостью и преемственностью эстетических установок объясняется глубинное сходство зощенковского "плохого языка" с некоторыми тенденциями стиля Толстого.

Еще Шкловский отмечал, что

"слово у Толстого... не нейтрально", благодаря ряду приемов: уже известному нам остранению;[28] "чередованию французской и русской речи"; а также "проецированию форм одного языка на сферу другого", например: "Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия рамозжить вам голову вот этим, — говорил Пьер, выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски". Шклов-

ский далее обращает внимание, что "перевод принадлежит Толстому", который, таким образом, "прибегает к сказу без мотировки", т.е. не столько "заставляет Пьера... неумело говорить по-русски", сколько делает это сам.

Очевидно родство этой "неумелой" речи с остранением. Носитель натурального начала (Наташа, Пьер, Холстомер, рассказчик и, наконец, сам Толстой в роли проповедника) пробивается к простой, фундаментальной, не-конвенциональной истине сквозь многослойную шелуху условностей, правил и всяческого comme il faut. Результатом оказывается "не-нейтральная", неумелая, бедная, но зато "истинная" речь, нащупывающая подлинные контуры явлений и не стесняющаяся своей эстетической нескладности. Эта черта толстовского стиля, особенно позднего, открыто "учительного", была осознана уже современниками, что видно, например, из следующей пародии П.П[иль]ского.

"Л.Н. Толстой

ЦАРСТВИЕ БОЖИЕ НЕ В КОНСТИТУЦИИ

...И то, что это была конституция, т.е. то, что 9/10 людей, живущих на земле, считают единственно важным и единственно почетным, а не царство божие, т.е. то, что на самом деле единственно важно и единственно полезно потому, что единственно важно и единственно полезно божеское, а не человеческое, или то, что кажется людям оно человеческим, – и сделали то люди, собравшись несколько сот тысяч человек на одном небольшом пространстве земли, стали убивать друг друга, т.е. делать то, что называется конституцией, потому что то, что называется конституцией, есть то, что люди считают конституцией".[29]

Эта пародия, явно отсылающая к публицистическим страницам Толстого, вызывает в памяти и множество не столь режущих слух, но по сути сходных пассажей, например:

"Очевидно, он знает что-то такое, чего я не знаю, – думал я про полковника. – Если бы я знал то, что он знает, я бы понимал и то, что я видел, и это не мучало бы меня. Но сколько я ни думал, я не мог понять того, что знает полковник...' Если это делалось с такой уверенностью и признавалось всеми необходимым, то, стало быть, они знали что-такое, чего я не знал', – думал я и старался узнать это. Но сколько ни старался – и потом не мог узнать этого..." (*"После бала"*).

Косноязычие героя-рассказчика, духовные искания которого излагаются языком чуть ли не Акакия Акакиевича, призвано удостоверить их подлинность и бескомпромиссность, по-

добно тому, как непонимание театра Наташей свидетельствует о ее моральной неиспорченности.

Именно таким языком, только короткими фразами (как, впрочем, и Толстой в рассказах для крестьянских детей), пишет Зощенко. Правда, у него это несет амбивалентные функции, но, бесспорно, что одной из них является уход от традиционного слога "большой литературы", ассоциирующегося не только с Буниным, Тургеневым и Карамзиным, но и с Толстым в его "монументальной" ипостаси.

"Зощенко берет недопустимую форму, примитивную мысль выражает в примитивной же форме, обнажая ее элементарность и схематичность: 'Но только у нас именно то хорошо, что есть полная уверенность, что с течением времени этого у нас не будет. И с чего бы ему быть, раз на то никаких причин не останется'. Язык, на котором выражается автор, свидетельствует о распаде культурного, авторитетного слова, о невозможности для пишущего выразиться уверенно, ясно, серьезно – и не попасть при этом в компрометирующий ряд. Но на основе этой неуверенности и постоянного самоопровержения рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово".[30]

Еще менее "авторитетно" высказываются рядовые зощенковские персонажи ("Я выхожу за Николая, эта за этого, а эти так"), образуя ту косноязычную почву, которой питается голос зощенковского рассказчика – "красного Толстого".

Параллели между Зощенко и Толстым можно было бы умножить,[31] но и приведенных достаточно, чтобы убедиться в их неслучайности. Попытаемся сформулировать суть обнаруживающегося соотношения. Сначала – в нарочито грубых чертах. Позиция Толстого предстает как утопическая, фундаменталистская, антикультурная. Подобно Руссо, он оказывается пророком грядущей революции, а в ней – представителем крайне радикального и анархичного "подлинного мужика", предтечей будущего идеологического скифства и фактического варварства,[32] а в сфере эстетики – провозвестником примитивной дидактики соцреализма. Зощенко (подобно Булгакову, Бабелю, Платонову и другим) приходит в литературу после революции пожинать горькие культурные плоды осуществившейся утопии и создает сатиру на уродливые воплощения идеалов, восходящих, в частности, к Толстому, – на некультурность и примитив, скрывающиеся за "ураганными идеями". Зощенковские театралы оказываются карикатурой на Наташу в опере, а стиль и позиция Зощенко – пародией на толстовскую

эстетику народности, естественности и простоты. Но тем самым Зощенко берет на себя как раз толстовскую роль – критика господствующей, теперь уже советской, культуры. Эта позиция не проходит незамеченной, и, подобно Толстому, Зощенко становится символом диссидентского мученичества.

Набросанная схема выдержана в определенном жанре ("за что боролись, на то и напоролись"), который, как всякий жесткий формат, наталкивает исследователя на интересные проблемы, но и подталкивает к готовым решениям. Эпиграфом к нему может служить антиутопический афоризм Ежи Леца: "Следы многих преступлений ведут в будущее". В строгом смысле он относится лишь к настоящим "преступникам во имя будущего", т.е. к реальным революционерам-утопистам и их художественным воплощениям – Раскольникову, Петру Верховенскому, Смердякову, Антипову-Стрельникову и т.д. Но сразу же возникает вопрос об ответственности за преступления и чистых (во всех смыслах) идеологов – Ивана Карамазова и Ставрогина, Руссо и Вольтера, Маркса и Чернышевского. Вопрос этот сложный и иногда решается по-разному в зависимости от того, престижными ли признаются плоды "преступлений" – или же злокачественными, от которых желательно отмежеваться. Так, Французская революция получила в целом положительную прессу, и числиться ее пророком почетно. Вспомним фейхтвангеровскую "Мудрость чудака", вся соль которой в том, что писания жалкого мужа Терезы Левассер отозвались революцией и честь Руссо была спасена. При иной оценке Французской революции и нежелании осудить Руссо, у нас был бы соблазн преуменьшить его "соучастие".

Аналогичным образом, в советском контексте хорошо быть частью "прогрессивной" традиции, завершившейся Октябрьской революцией. Соответственно, в истории русской культуры выделяется большой советский канон, куда входит почти вся классика, начиная с Радищева, а то и "Слова о полку Игореве", и включая самые разные идеологические явления, в том числе столь, казалось бы, неортодоксальные, как славянофильский культ крестьянской общины, оправдание самодержавия Петра и даже Ивана Грозного, блоковские призывы бури, скифов, возмездия и многое другое.[33]

В свою очередь, неприятие советского строя часто приводит к автоматической перемене знака без изменения самой

схемы "ответственности за Октябрь". И тогда, в меру решительности своего разрыва с конформизмом, критик-диссидент приступает к демифологизации советских кумиров, примерно в следующем порядке: Берия – Сталин – Ленин – Троцкий – Маркс – Черньшевский – Герцен – Белинский...; Кочетов – Фадеев – Шолохов – Горький – Маяковский – Ильф и Петров – Олеша – частично Пастернак и даже Мандельштам – Блок – и вот теперь Толстой.[33a]

Увы, как и советский позитив, этот диссидентский негатив грешит прямолинейностью и максимализмом, не меньшими, чем инкриминируемые "советчикам", в частности, Толстому. Как увенчивающие Толстого лаврами за его идеологическую причастность к будущему Октябрю, так и посылающие ему за это чашу с цикутой рискуют уподобиться Корейко, который в ответ на слова сотрудника, опасающегося чистки: "Кто же мог знать, что будет революция? Люди устраивались, как могли, – кто имел аптеку, а кто фабрику... Кто мог знать?", – холодно отвечает: "Надо было знать" ("Золотой теленок", гл. 4). Постараемся избежать такого перегиба и рассеять атмосферу чистки, сгустившейся было над Толстым.

Прежде всего, даже в сфере идеологии, воззрения Толстого не сводились к комплексу антикультурности. Другой стороной его этичекого максимализма была христианская проповедь ненасилия, диаметрально противопоставлявшая его большевизму, – недаром Ленина так огорчали его "кричащие противоречия".[34] Да и само отрицание господствующей культуры в ее, к сожалению, крайне паразитарном и почти тупиковом российском варианте, было, если и не целесообразным (как показало дальнейшее развитие событий), то во всяком случае оправданным.

Что же касается художественной сферы, то здесь Толстой был частью многостороннего процесса демократизации и релятивизации искусства. В области литературной тематики его антикультурность была сродни общей тенденции к предоставлению слова маленькому человеку, крепостному, лошади, собаке – the underdog. В прозе эта линия заметна у Гоголя, Тургенева ("Записки охотника"), Достоевского, (вспомним, в особенности, сон Раскольникова об идентификации с избиваемой лошадью), Лескова (с его простонародными сказчиками), Куприна ("Изумруд"), Чехова (к "Каштанке" и "Белолобому" можно

добавить "Тоску", где лошадь оказывается единственным "собеседником" героя). В поэзии вслед за крестьянской музой Некрасова возникает собачья и лошадиная лирика Есенина и Маяковского.[35] Дальнейший сдвиг от классического антропоцентризма вел к установлению художественного равноправия человека, неодушевленной природы и бытовой вещи в поэтике Пастернака (прообразом чего можно считать "Три смерти" Толстого) и даже к поэтизации господства вещи над человеком в мифологии футуризма, конструктивизма и соцреализма.[36]

Реформы содержания сопровождались стилистическими, в частности, разрушением традиционно авторитетного авторского слова и модернистским возвышением несовершенного, а подчас и уродливого, слова персонажа. В прозе – у Гоголя, Достоевского, Лескова, Розанова, Бабеля, Ремизова, Платонова; в поэзии – у Козьмы Пруткова, Блока "Двенадцати", Хлебникова, Маяковского, отчасти у Пастернака с его установкой на косноязычие и обыденность стиля, у раннего Заболоцкого, обериутов, Лимонова... И, конечно, у Зощенко, и, как было показано выше, у Толстого.

Сходные процессы происходили в других искусствах, например, в театре, где, во имя сначала вящего реализма (Станиславский), а затем модернистской экспрессии (Мейерхольд, Вахтангов и соответствующие фигуры на Западе), развертывалась игра с театральными условностями. Она началась с вешалки (как уже говорилось, знаменитому лозунгу Станиславского было суждено иронически осуществиться в злоключениях зощенковских героев) и четвертой стены и постепенно привела к постановке под сомнение всех временных, пространственных и иных сценических конвенций (т.е. оппозиций: сценическое действие / гримировка, смена декораций, антракт; сцена / зал; актер / роль; декорация / голая сцена; и т.п.). Подобно мудрому чудаку Жан-Жаку, Наташа Ростова неожиданно оказалась пророком радикальной культурной революции, а зощенковский актер, всерьез ограбленный по ходу пьесы, – комическим предтечей героя пастернаковского "Гамлета", всерьез совмещающего в себе и артиста, и роль, а заодно Христа, Юрия Живаго и самого автора.

Антикультурная позиция Толстого обеспечила ему в этом художественном процессе особое место, направив его энергию отрицания на самые основания знаковой деятельности и словес-

ного искусства. Именно на таком фундаментальном уровне возможны великие художественные открытия, так что утопическим поискам идеально прямого и "честного" выражения истины (в конце концов приведшим Толстого к уходу из литературы) мы и обязаны всем комплексом изобразительных средств, связанных с остранением и неумелой речью.

Одним из наследников этого негативного богатства, т.е., если угодно, потенциальной поэтики безобразия, был Зощенко. Его творчество, приходящееся на достаточно зрелый этап художественной революции XX века и на постоктябрьский период русской истории, несомненно, отмечено чертами консервативно-иронической реакции на совершившийся социально-культурный переворот. Она и определила его "чуждый" облик и соответствующую судьбу. Но, как и с Толстым, дело обстояло не просто.

В отличие от Булгакова, Зощенко не ограгичивался чистой иронией по адресу новой культуры и того воображаемого пролетарского писателя, которого он "замещал". Рано заинтересовавшись великим релятивистом Ницше, вдохновляясь экспериментами Блока с введением варварства в литературу и одновременно опасаясь их,[37] отталкиваясь как от советского примитива, так и от "высокой" интеллигентской традиции в искусстве, Зощенко был подлинно амбивалентной фигурой. Его попытки (особенно начиная с 30-х годов) найти свое место в официальной советской литературе не были чисто конъюктурными: в его голосе всегда звучала нота подлинного примитивистского отказа от "проклятого дореволюционного прошлого" в пользу новых "простых ценностей". Но эта нота не была единственной, и даже в самых советских вещах Зощенко слышалась неортодоксальная игривость, не позволявшая его голосу слиться с общим социалистическим хором. Именно нерасторжимое переплетение в его литературной маске (да и в его не-беллетристических текстах и даже в личной переписке, ср. Прим. 27) этих двух противоположных установок составляет, может быть, главную ценность сделанного им шага в художественном развитии советского человека.

Если говорить не об искусстве, а о действительности, то и "кавалерийскую атаку"[38] Толстого на культуру и на законы знаковой деятельности, и амбивалентные игры Зощенко в "красного Толстого", постигла жестокая ирония судьбы. Когда

"милейший пес" превратился "в такую мразь, что волосы дыбом встают" ("Собачье сердце"), а обещанная Лениным кухарка (она же "чудесный грузин"[39]), научившись по-своему управлять государством, обернулась "поваром, готовящим только острые блюда",[40] они стали заказывать подходящую им музыку. Тогда "ищущее" косноязычие Толстого-проповедника затвердело в катехизисные тавтологии Сталина,[41] холстомеровское теоретизирование овеществилось в буденновской критике "Конармии" Бабеля "с высоты коня" (Горький), зощенковский управдом – автор речей о Пушкине сделался главным арбитром советского искусства и взялся за перевоспитание Зощенко, Ахматовой, Шостаковича, Прокофьева и других, а пародийно сконструированный Зощенко "пролетарский писатель, которого нет", выйдя из пробирки, с удобством расположился в литературе и стал вытеснять своего создателя.[42]

Реализовав примитивно-дидактические рецепты толстовского трактата, новое искусство, однако, не хотело – да и не могло – окончательно разделаться с условностями формы. Неистребимость культуры отомстила за проекты ее упразднения, и соцреализм возник из пепла предыдущих школ во всем блеске новой ритуально-классицистической условности.[43] В частности, – в области оперы и балета, в которой, по словам барда, "мы впереди планеты всей", и в сфере военного искусства, где остраненная еще Бабелем варварская жестокость ("Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись" – "Берестечко") сочетается с имперской помпезностью парадов в стиле Павла I, многоступенчатой иерархией воинских званий, гусиным шагом, золотым шитьем и ненавистными Толстому перчатками.

Возможен ли из всего сказанного какой-то однозначный вывод? При всех оговорках, по-видимому, следует признать антикультурный фундаментализм Толстого – по крайней мере, в русском общественном контексте – неконструктивным. Перифразируя Ленина, согласимся, что Россия страдает не столько от культуры, сколько от недостатка ее развития. (В поразительно сходных словах формулирует свой анти-иррационализм Зощенко: "Трагедия человеческого разума происходит не от высокого сознания, а от его недостатка".[44]) Поэтому размышления Пушкина о бессмысленности и беспощадности русского бунта и его забота о красе ногтей, вероятно, все-таки предпоч-

тительнее, чем преклонение перед дубиной народной войны и обличение перчаток и других плодов просвещения. Следует, однако, помнить о сложности механизмов культуры и проблематичности категорических суждений. Тот же самый антикультурный максимализм, который, выражаясь языком искандеровского председателя (из "Созвездия Козлотура"), явно "не для нашего климата", в иных контекстах может оказаться "интересным начинанием".

Одним из, по определению, "иных" контекстов является сфера искусства. Здесь, как водится в русской истории, деятельность обоих экспериментаторов принесла блестящие результаты, и из своего прекрасного далека мы можем любоваться изощренной игрой литературных зеркал – толстовского, отразившего надвигающуюся революцию и, в свою очередь, преломившегося в зощенковском, кривизна которого была лишь попыткой адекватно отразить причудливый рельеф послеоктябрьского Зазеркалья.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Насколько мне известно, эта проблема никем не ставилась. В ее разработке я опираюсь на богатую материалом и идеями книгу М.О.Чудаковой "Поэтика Михаила Зощенко" (Москва: "Наука", 1979), на статью Ю.К.Щеглова "Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы 20-х годов и 'Голубая книга'" (в кн. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов, "Мир автора и структура текста", Tenafly, New Jersey: «Hermitage», 1986, сс. 53-84), на классическую работу Шкловского "Искусство как прием" (в его кн. "О теории прозы", Москва: "Федерация", 1929, сс. 7-23) и его статью "О Зощенке и большой литературе" (в кн. "Михаил Зощенко. Статьи и материалы", Ленинград: Academia, 1928, сс. 13-25), на ленинские отзывы о Толстом (см., например, кн. В.И.Ленин, "О Толстом", сост. С.М.Брейтбурга, Москва: "Художественная литература", 1969), на статью К.Поморской об антисемиотичности Толстого (Krystyna Pomorska, «Tolstoy – contra semiosis», в кн. «Slavic Linguistic and Poetics. Studies for Edward Stankiewicz...», ed. by K.Naylor et al., Columbus: «Slavica», 1982, сс. 383-390) и на заметку Зощенко "О себе, о критиках и о своей работе" (в кн. "Михаил Зощенко..." сс. 7-11).

2. Зощенко, цит. соч., сс. 8-11.

3. С Тургеневым у Зощенко были свои счеты еще с гимназической скамьи – из-за "единицы по русскому сочинению... на тургеневскую тему 'Лиза Калитина'", приведшей к попытке самоубийства. "Кроме единицы, под сочинением была надпись красными чернилами: 'Чепуха'". Травма, нанесенная изящной словесностью, не заживала долго: много позже, когда М.Кузмин в качестве редактора "Современника" отвергает "пять са-

мых лучших маленьких рассказов" как не подходящих к стилю толстого журнала, "в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением – 'Чепуха'" (Михаил Зощенко, "Перед восходом солнца", Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, сс. 61, 105).

4. В.И.Ленин, цит. соч., сс. 95, 24.

5. "О теории прозы", с. 14.

6. Это частая ситуация у Толстого. Так же чувствует и ведет себя Пьер в эпизоде с мозаиковым портфелем ("Война и мир", I, 1, XVIII-XXI) и герой-рассказчик "После бала".

7. Я отвлекаюсь от всей сложности эпизода, в котором измена Наташи носит характер аморального, но естественного бунта против рационализма отца и сына Болконских.

8. См. Ленин, цит. соч., сс. 19, 95. По воспоминаниям Крупской, в конце 1915 г. в Берне "ставили пьесу Л.Толстого «Живой труп»... Ильича, который ненавидел до глубины души всякое мещанство, условность, эта пьеса чрезвычайно разволновала" (там же, с. 90).

9. Как показывает К.Поморска, для Толстого "желательна такая коммуникация, когда знак точно соответствует 'вещи', а в идеале, когда знаков вообще нет" (цит. соч., с. 387). Толстой особенно не любил наиболее произвольные знаки – символы и индексы и допускал иконические и остенсивные обозначения (там же, сс. 385-8).

10. Последний, согласно Пушкину (а также его собственной "Исповеди"), "не мог понять, как важный Грим смел чистить ногти перед ним", пудриться, румяниться, белиться и вообще всячески фальсифицировать свою природу. О физически и ценностно напряженном "труде над ногтями" толстовского героя идет речь в гл. 31 "Юности" ("Comme il faut").

11. Подобно тому, как картинки с историей блудного сына в "Станционном смотрителе" восемь десятков лет дожидались своего "медленного читателя" – Гершензона.

12. Щеглов, цит. соч.., с. 59 сл.

13. Щеглов, цит. соч., с. 80.

14. Это комический вариант литературного мотива, который ставит происходящее на сцене на службу сюжету, развертывающемуся среди зрителей; ср. "мышеловку" в "Гамлете" или дуэль героев, играющих Гамлета и Лаэрта, в фильме "Берегись автомобиля".

15. О технике повествования в этих двух рассказах см. А.П.Чудаков, "Поэтика Чехова", Москва: "Наука", 1972, сс. 88-92.

16. См. Ю.К.Щеглов "Молодой человек в дряхлеющем мире", в кн. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов, "Мир автора...", сс.21-52.

17. См. "Доклад т.Жданова о журналах 'Звезда' и 'Ленинград' ".

18. Напрашивается сопоставление этих проделок обезьяны с похождениями Бегемота и Коровьева в Торгсине ("Мастер и Маргарита", гл. 28), однако его анализ увел бы нас далеко в сторону.

19. Зощенко имел "озорную привычку давать вещам те заглавия, какие уже есть в литературе. У Гете он взял заглавие 'Страдания молодого Вертера', у Дюма – 'Двадцать лет спустя', у Розанова – 'Опавшие листья', у Блока – 'Возмездие', у Чехова – 'Нервные люди', у Мопассана – 'Сильнее смерти'". (К.И.Чуковский, "Из воспоминаний", в кн. "Михаил Зощенко в воспоминаниях современников", сост. А.Смолян, Н.Юргенева, Москва: "Советский писатель", 1981, с. 66).

Что касается "оригинала" данного текста Зощенко – рассказа Толстого "Много ли человеку земли нужно" (1885), то, по мнению большинства критиков, он вызвал полемический отклик Чехова (точнее его рассказчика Иван Иваныча в "Крыжовнике", 1898): "... три аршина нужны трупу... Человеку нужно не три аршина земли ... а весь земной шар... где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа". Это возражение, соответствующее про-культурной и анти-опрощенческой позиции Чехова, помогает разглядеть за толстовским ригоризмом эмбриональную форму уклонения от "культурного вызова".

20. Она состоит прежде всего в том, что в своем обличении жадности собственников, особенно в рассказах об арестах и экспроприации нэпманов и "бывших", Зощенко рискует слиться с жестоким "смехом победителей".

21. "Зощенко... сказал мне в середине 30-х годов, что его увлекают народные рассказы Льва Толстого. Он говорил об их точной форме, об их необыкновенном языковом совершенстве. Но полагаю, что и их назидательность была ему интересна и близка" (А.Дымшиц, "Человек, который не смеялся", в кн. "Михаил Зощенко в воспоминаниях современников", с. 234). Кстати, к мартышке из толстовского "Прыжка" может восходить зощенковская обезьяна.

22. В.Шкловский, "Лев Толстой". Москва: "Молодая гвардия", ЖЗЛ. 1963, с. 89, см. тж. с. 278.

23. Ряд главок "Перед восходом солнца" перекликается с ситуациями "Детства", "Отрочества" и "Юности", а также с детскими рассказами Толстого – в трактовке таких тем, как: дети и опасность ("На берегу", "Гроза", "Бешеная собака", ср. у Толстого "Акула", "Прыжок", "Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза", "Бешеная собака"); ребенок и правила поведения ("Пятичасовой чай", "Замечание", "Я больше не буду", ср. у Толстого мотивы comme il faut в трилогии и рассказ "Вишневая косточка"); сложные отношения отца и матери, увиденные глазами ребенка ("Мама плачет", "Мама нашла билеты" и нек. др., ср. "Детство").

Перекликается с Толстым (см. его "Первые воспоминания", 1878-1892) и центральная тема последней книги Зощенко – поиски мучительного комплекса, сложившегося в раннем младенчестве, и даже его конк-

ретные составляющие, ср. негативные воду, руку, грудь, удар (грома) у Зощенко и негативную связанность (пеленками) и позитивные воду (в корыте) и руки (няни) у Толстого. О сходстве с Толстым, в том числе жанровом, пишет американский переводчик "Перед восходом солнца", подчеркивающий, что в отличие от Толстого "Зощенко остается последовательным сторонником разума" (Gary Kern. «After the afterword. The genesis, art and theory of 'Before sunrise'», in: Mikhail Zoshchenko, «Before sunrise», Ann Arbor: Ardis, 1974, p. 355).

24. "Проповедник в его книге /"Перед восходом солнца"/ взял верх над художником – знакомая судьба типичных русских талантов начиная с Гоголя и Толстого, отказавшихся от очарований исскуства во имя непосредственного служения людям... /Зощенко/ принадлежал именно к этой породе писателей" (К.И.Чуковский, "Из воспоминаний", с.64).

25. "Литературный трамвай", в кн. И.Ильф, Е.Петров, "Собрание сочинений", Москва: ГИХЛ, 1961, т. 3, с. 175.

26. В 1898 г. Толстой обрушивается на поэзию Бодлера, Верлена, Малларме – за два десятка лет до того, как Зощенко придет к отрицанию их последователей – русских символистов (позиция, от которой он не откажется и в "Перед восходом солнца").

27. Проблема эвристического "вырастания" идеологии из стиля (затронутая еще Шкловским), в особенности, в поздних текстах таких писателей, как Гоголь, Толстой и Зощенко, очень интересна, но не может быть здесь рассмотрена. В двух словах, вопрос в том, где кончается остранение, сказ и т.п. и начинается философия всерьез.

28. Здесь Шкловский не называет его по имени, а говорит об "описательном приеме, в котором /автор/... не прибегая к метафоре, описывает вещи словами... иного семантического ряда".

29. Б.Бегак, Н.Кравцов, А.Морозов, "Русская литературная пародия", Анн Арбор: Ардис, 1980 (reprint), с. 166.

30. М.О.Чудакова, цит. соч., с. 88.

31. В том числе биографические: оба были храбрыми боевыми офицерами; оба были близки к дуэли с коллегой (Толстой – с Тургеневым, Зощенко – с Кавериным, см. очерк последнего "Молодой Зощенко" в кн. "Михаил Зощенко в воспоминаниях современников", с. 98-101); оба много думали и писали о жизни и смерти и связывали экзистенциальные проблемы с системой питания (ср. вегетарианство Толстого и анорексию Зощенко, впрочем, больше напоминающую Гоголя).

32. И даже терроризма – если вспомнить похвальное слово "дубине народной войны" в противовес войне по правилам фехтовального искусства ("Война и мир", IV, 3,1). О "полу-одобрении террористических убийств" Толстым начала 1900-х годов свидетельствует Короленко: "Когда ему передали... о последнем покушении,... он сделал нетерпеливое движение и сказал с досадой: 'И, наверное, опять промахнулся... Не могу не сказать: это целесообразно... Мужик борется прямо за то, что для

него важнее.'... Толстой рассуждал... как максималист. Справедливо и нравственно, чтобы земля принадлежала трудящимся, ... а какими средствами, для Толстого (непротивленца, отрицающего даже физическую защиту!) – все равно." (В.Г.Короленко, "Великий пилигрим", в кн. "Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников", сост. Н.М.Фортунатова, Москва:"Художественная литература", 1978, сс. 244-246). Добавим к этому ироническое изображение реформаторства Сперанского в "Войне и мире", дворянских выборов и земства в "Анне Карениной" и правил comme il faut в автобиографической трилогии.

Поучительна, в частности, эволюция образа бальных перчаток от "Детства" (гл. 21; 1852) и "Юности" (гл. 31; 1857) к "После бала" (1903). Кстати, история с рваной перчаткой в "Детстве" интересно перекликается с главкой "Стоило ли вешаться" из "Перед восходом солнца", где герой, дореволюционный студент, собирается на бал ("Руки ему не захотелось мыть. Он торопился. Он сунул пальцы в пудреницу и забелил под ногтями черноту..."), а в более широком плане – с рассказами типа "Операции" (где герой "рубашку переменил, а другое, извиняюсь, не трогал", поскольку "болезнь глазная, верхняя", так что "носочки" у него оказываются "неинтересные, если не сказать хуже").

33. Иногда такое ретроспективное осовечивание носит характер эзоповской фальсификации с благородной целью обогащения официального культурного пантеона.

33а. О Толстом как "аллегории советской власти", особенно по контрасту с "плюралистом" Достоевском, в эзоповвском восприятии "Проблем поэтики Достоевского" Бахтина оппозиционной советской интеллигенцией 60-х годов см. замечание М.Каганской в ее статье "Шутовской хоровод", "Синтаксис", 12, с. 152.

34. См. интересную речь В.А.Маклакова ("Толстой и большевизм", Париж: "Русская земля", 1921), подчеркивающего антиполитичность Толстого, град которого вообще не от мира сего.

35. В связи с собачье-лошадиными мотивами Маяковского следовало бы коснуться его варианта антикультурной революции и соответственно проблемы "Шариков = Маяковский?", но придется отложить это до другого случая. Упомяну только напряженный интерес Зощенко к Маяковскому как стилисту.

36. В пост-соцреалистической поэтике Аксенова делается следующий виток этой эволюционной спирали: чугун производственного романа демифологизируется – разжалуется в убогие деревянные отходы ("затоваренную бочкотару"), каковые, в свою очередь, ремифологизируются, представая как нечто теплое, близкое природе (дерево) и людям, вроде пастернаковской лодки, уключины которой ивы целуют наряду с ключицами влюбленных ("Сложа весла").

У истоков русского сюрреализма и в этом отношении стоял Гоголь, который сочувствие (пусть амбивалентное) к маленькому человеку в его противостоянии как сильным мира сего, так и абсурдным мелочам, парадоксально сочетал с повышением этих мелочей в эстетичес-

ком ранге. Идейно он был, так сказать, "за" Акакия Акакиевича против значительного лица и шинели, а стилистически – "за" шинель, башмак, нос и т.д. и " против" маленького человека.

37. Двойственное отношение к Блоку проявилось уже в раннем реферате Зощенко о "Скифах" и "Двенадцати" в студии К.И.Чуковского (1919 г.), сделанном, по словам последнего, в маске и "слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова". Комментируя этот эпизод, М.О.Чудакова (цит. соч., сс. 17-33) приводит заметки Зощенко о разных писателях, содержащие слово "нарочно" (например, о Маяковском: "футурист он или это нарочно?", с. 21), которое свидетельствует об интересе к проблеме маски. Со своей стороны, Ю.К.Щеглов (цит. соч. сс. 79-80) отмечает слово "нарочно" как повторяющийся мотив в произведениях самого Зощенко (типа "Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно" – реакция публики на походку писателя, принимаемого за эксцентрика-трансформатора) : "Примеры с 'нарочно' показывают, что зощенковский персонаж, глядя на искусство свежим взглядом дикаря..., обладает обостренным чутьем к любого рода художественным моментам в окружающей жизни" и в искусстве. Продолжая эту мысль, можно сказать, что реакция типа "нарочно" есть не что иное, как остранение, но не разоблачительное, а восхищенное.

38. Ленин о неудавшемся опыте военного коммунизма – "кавалерийской атаке на капитал".

39. Ленин о Сталине в связи с его работой о национальном вопросе (1913 г.).

40. Ленин о Сталине в связи с его назначением на пост генсека (1922 г.; свидетельство Троцкого).

41. Не откажу себе в удовольствии процитировать, в pendant к пародии на Толстого, пародию на Сталина, имевшую устное хождение в Москве в 60-е годы (акцент опускаю) : "Международные авантюристы потому и называются международными авантюристами, что они пускаются во всякого рода авантюры международного характера. Спрашивается: почему они пускаются во всякого рода международные авантюры? Они пускаются во всякого рода международные авантюры потому, что, будучи международными авантюристами по своей природе, они не могут не пускаться во всякого рода международные авантюры".

42. Уравнение "зощенковский персонаж = Шариков = Жданов" сформулировано и обыграно Аксеновым ("Ожог", глава "Эволюция типа, открытого Зощенко").

43. О классицизме советского искусства см. "Что такое социалистический реализм?" (в кн. Абрам Терц: "Фантастические повести", Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967, сс. 399-446), а о ритуальности – книгу К.Кларк с характерным подзаголовком "История как ритуал".

44. "Перед восходом солнца", с. 183.

ИНТЕРВЬЮ С ЛОРЕНСОМ ДАРРЕЛЛОМ

Л. Даррелл – автор около тридцати книг: романов, эссе, воспоминаний, стихов. Родился в 1912 г. в Индии. Хотя Л. Даррелл англичанин, почти всю свою жизнь он провел в средиземноморских странах. В 1938 г. Л. Даррелл издал – по цензурным соображениям в Париже – роман "Черная книга". Роман не имел успеха, но его отметил Т. С. Элиот: "Это первое произведение нового английского писателя, которое позволяет надеяться, что у прозы есть будущее". С 1935 по 1941 год Даррелл жил на островах Корфу и Крит. Корфу он посвятил книгу "Келья Просперо". Затем писатель прожил пять лет (в качестве британского пресс-атташе) в Каире и в Александрии. После войны – жизнь и работа на Родосе, в Аргентине, Югославии, на Кипре. Свою книгу о Родосе Даррелл назвал "Размышления о Пенорожденной". В 1957 г. вышла еще одна книга-эссе писателя "Горькие лимоны" – о Кипре. Тетралогию "Александрийский квартет" ("Жюстин", "Валтазар", "Маунтолив", "Клиа") Даррелл начал писать в 1956 г. Целиком тетралогия вышла в 1962 г. Вот как сам автор говорит о ней: "Я стремился создать танец в четырех измерениях, своего рода поэму; в идеале все четыре части следует читать одновременно, они покрывают три пространственные плоскости и одну временную. Эту книгу можно было бы назвать стереоскопическим повествованием стереоскопической личности... Главная тема книги – исследование современной любви".

После издания "Александрийского квартета" имя Даррелла стали упоминать рядом с именами других реформаторов романа XX века. Хотя в "Александрийском квартете" есть сюжет и герои, главный герой тетралогии – город Александрия. Незримо и зримо в книге присутствует греческий поэт Кавафис, "старый поэт города".

Интервью у Л. Даррела взял для Русской службы Би-Би-Си И. Померанцев. Перевод с английского.

– Для многих писателей, к примеру, немецких, русских, тема "Родина", "патриотизм" – при всей ее болезненности – тема продуктивная. Значит ли что-либо для вас это несколько старомодное слово "Родина"?

– Да, конечно. Знаете, колониальные британцы всегда бóльшие британцы, чем те, кто живут в метрополии. Тебя воспитывают за границей, и все представляется тебе простым и понятным, и когда ты приезжаешь в конце концов домой, ты не можешь опомниться от этой узости и ледяного безразличия той жизни, которой живет твоя так называемая "родина". Но ведь по существу национальность – это твой язык, и пока у тебя